

FA, SF
A3/8

Fernando de Azevedo

O FEMINISMO TRIUMPHA NA PREFEITURA

18

Pelo menos na Instrucção — Municipal —

O Sr. Fernando de Azevedo, director de Instrucção Municipal mandou designar a primeira official Adalgiza de Araujo Fontes, para servir, interinamente, como chefe da 2ª secção, durante o impedimento do serventuario effectivo que se acha licenciado. Esta designação despertou innumerous commentarios, por isso que, havendo primeiros officiaes mais antigos, escolheu o Sr. Fernando de Azevedo uma funcionaria que, embora distincta, fôra, ante-hontem promovida ao posto de primeiro official.

29/1/1928

Nísia Floresta

(coleção particular Erich Gemeinder)

Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, nasceu em 1809, no Rio Grande do Norte. Seu rosto altivo abre este calendário por ter sido uma das primeiras vozes no país, de que se tem notícia até o momento, a defender os direitos da mulher.

Separada do marido e viúva do segundo casamento, sustentou a si, aos filhos e à mãe, exercendo o magistério. No Rio de Janeiro fundou um colégio para a educação de meninas (1838).

Educadora, conferencista, escritora e tradutora, Nísia Floresta foi incompreendida em sua terra pelas suas idéias sobre a necessidade da educação da mulher, pela defesa da liberdade de escolha de cultos religiosos e pela crítica à escravidão negra. Vítima de sátiras e "pasquinadas", mudou-se para a Europa, onde conviveu com personalidades ilustres, tornando-se adepta do Positivismo e amiga de Augusto Comte. Morreu na França, em 1885. Deixou várias obras publicadas, sendo-lhe atribuída também a tradução do livro de Mary Woolstonecraft A Vindication of the Rights of Women, que recebeu o título de Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens (1833).



Calendário de escritoras brasileiras do passado, Arquivo do IEB/USP, Acervo Maria Lúcia Mott, código de referência MLM-FEM-001

Narcisa Amália

(A.S. Reis – Narcisa Amália. *Organização Simões, Rio de Janeiro, 1949, acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade*)

Múcio Teixeira nega a existência de Narcisa Amália como poetisa, atribuindo a autoria do livro *Nebulosas* a um poeta que adotara esse pseudônimo. O equívoco foi desfeito mais tarde por Antônio Simões Reis. A bela Narcisa Amália, que ilustra o mês de fevereiro, nasceu em São João da Barra, Estado do Rio de Janeiro, em 1852. Filha de uma professora, ela mesma professora primária, publicou *Nebulosas* quando tinha 20 anos. Leitora de Nísia Floresta, teve intensa participação na imprensa de seu Estado, chegando a escrever no jornal feminista *A Família*, dirigido pela pioneira Josefina Álvares de Azevedo.

Narcisa Amália usou sua pena para defender a abolição da escravidão negra e para denunciar a situação de escravidão em que vivia a mulher no Brasil. Foi duramente criticada e acusada de atentar contra “o pudor das mães”. Morreu no Rio de Janeiro aos 72 anos, em 1924.



Maria Benedita Bormann

(I. Sabino – *Mulheres Ilustres do Brasil*. Garnier, Rio de Janeiro, s/d., acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade)

Maria Benedita Bormann, que, como escritora, usou o pseudônimo de Délia, nasceu em Porto Alegre em 1853. Começou a escrever aos 14 anos de idade. Filha de "pais ilustres", adquiriu uma educação esmerada: tocava piano, desenhava, cantava e conversava elegantemente. No Rio de Janeiro, onde morou vários anos, colaborou na imprensa, amadurecendo, assim, o seu talento de contista. Publicou vários livros, seguindo a corrente realista, livros estes considerados raridades bibliográficas. Dentro da sua produção destacam-se os romances *Aurélia*, *Lésbia*, *Celeste* e *Angelina*. A dificuldade de localização de seus livros impede atualmente uma avaliação eficiente de seus conteúdos e o confronto com as opiniões contraditórias da crítica a respeito dos mesmos. Ignez Sabino lamentou o descaso da imprensa por ocasião do falecimento da escritora em 1896 e considerava *Lésbia* o seu melhor trabalho.



Calendário de escritoras brasileiras do passado, Arquivo do IEB/USP,
Acervo Maria Lúcia Mott, código de referência MLM-FEM-001

Ignez Sabino

(I. Sabino – Lutas do Coração. Jacinto, Rio de Janeiro, 1898, acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade)

Ignez Sabino nasceu na Bahia, em 1853. Iniciou seus estudos na Inglaterra e, de volta ao Brasil, ampliou seu aprendizado em línguas estrangeiras, pois desejava licenciar-se em Letras. Com a idade de 14 anos já fazia traduções. Frequentadora assídua de bibliotecas, conheceu profundamente a produção literária feminina brasileira de seu tempo. Escreveu para jornais e revistas de Pernambuco, Alagoas e Rio de Janeiro, além de publicar vários livros.

Defensora da abolição da escravidão, apoiou a República, colocou-se a favor de uma campanha nacional pela alfabetização e defendeu a necessidade da educação da mulher. Seu livro Mulheres Ilustres do Brasil, hoje um clássico, é indispensável para todos os que desejam conhecer a história das nossas antepassadas. Faleceu em 1911, no Rio de Janeiro.



Júlia Lopes de Almeida

(coleção particular Erich Gemeinder)

Júlia Lopes de Almeida, autora de mais de 20 volumes abrangendo romances, contos, crônicas, histórias para crianças, impressões de viagem, livros de formação moral e peças de teatro, nasceu no Rio de Janeiro em 1862. Morou por vários anos em Campinas (SP), onde iniciou suas atividades literárias. Ainda pequena, surpreendida pela irmã fazendo versos, implorou que nada fosse dito ao pai, temendo uma reprimenda. Porém, reconhecido o talento, foi por ele incentivada, iniciando, assim, o seu trabalho na imprensa, atividade que exerceu ao longo de sua vida. Apaixonada pelo jornalista Filinto de Almeida, não conseguiu a bênção paterna para o casamento, chegando o pai a promover até uma viagem a Portugal a fim de dissuadi-la. Mas o jornalista foi encontrá-la em Lisboa, onde acabaram por se casar. Estabelecidos no Rio de Janeiro, o casal teve 4 filhos. Ela era considerada dona-de-casa exemplar. Esperava que o marido sáísse para o trabalho, para aí dar início às suas atividades literárias. Abolicionista, preocupada com a educação das mulheres, Júlia Lopes pertenceu à Legião da Mulher Brasileira, ao lado de Bertha Lutz. Esteve nas reuniões organizatórias da Academia Brasileira de Letras, ficando, no final, do lado de fora. Morreu no Rio de Janeiro, em 1934. Da sua produção, merecem especial destaque os romances Família Medeiros, A Falência, a novela A Isca e o conto In Extremis.



A idéa do celibato obrigatório para as professoras

O magisterio é uma profissão de renuncia. Uma mulher não pôde ser, ao mesmo tempo, boa mãe e boa professora. Sou pelo celibato pedagogico — diz a directora Benevenuto Ribeiro

A proposito do celibato pedagogico, li a opinião de d. Benevenuto Ribeiro, directora da Escola Normal Feminina Rivadavia, em Corrêa.

A presente educadora opina pela obrigatoriedade do celibato para as professoras. E opina com argumentos interessantes.

— Este problema para ser posto em seus termos, diz, tem que ser discutido dentro da sociologia, da moral e da pedagogia.

Para resolver este problema precisaria tempo e meditação. Como "A Patria" propõe uma solução imediata prefiro encarar o problema sob o ponto de vista pratico: o resultado das minhas experiências.

Sou francamente favoravel ao celibato para as professoras, por julgarem necessaria para o desempenho da profissão. Digo isso porque sou celibatario. Digo porque essa é minha experiência. Acho que a professora que se casa deve isolar-se do mundo. Si enlucrar ou si a asaltos desprementes

então poderá voltar a exercer sua actividade numa escola.

Mas uma moça que se casa, que tem casa, que tem filhos, ou é mãe, má dona de casa e boa professora, ou é boa professora e, nesse caso, má dona de casa. Ou a casa, ou a escola. Ou os alumnos ou os filhos.

Em minha escola tenho tido exemplos frisantes. Adjuntas que são optimas auxiliares em solteiras casam-se e ficam pessimas. Tive adjuntas assim. Em solteiras eram tudo quanto se poderia desejar de melhor. Casadas, tiveram até que ser reprehendidas pelo director.

Não. Não tenho a minima duvida sobre o assumpto. Sou pelo celibato. Professora é uma vocação, é uma profissão de renuncia. Professora não deve ser aquella que precisa ganhar a vida, mas aquella que se julgue capaz de ser e com coragem de supportar todos os sacrificios.

Com o celibato pedagogico só lucrará o ensino municipal. 2

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 71, 2018 · dezembro



Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Vahan Agopyan

REITOR

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

VICE-REITOR

**Instituto de
Estudos Brasileiros**

Profa. Dra. Diana Gonçalves Vidal

DIRETORA

Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

VICE-DIRETORA

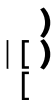
Pedro B. de Meneses Bolle

CHEFE TÉCNICO DA DIVISÃO

DE APOIO E DIVULGAÇÃO



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



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

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

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

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

ASSISTENTE EDITORIAL **Pedro B. de Meneses Bolle**

DIAGRAMAÇÃO **Flávio Alves Machado**

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

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES, BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE, EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÉAS PEIXOTO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING** (UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **JORGE COLI** (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL VILLVERDE CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE** (EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO BENZAQUEN DE ARAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

Imagens da capa:

- Pianista e criança sobre o piano (Library of Congress, Prints & Photographs Division [LC-DIG-ggbain-37950])

- Diretas Já, Arquivo IEB/USP, Fundo Waldisa Rússio, código WR-R-0001

-Arquivo IEB/USP, Fundo Fernando de Azevedo, código FA-SFA-AI/I75, 337

SÉVERINE SOFIO · GEORGINA G. GLUZMAN
JAQUELINE VASSALLO · MICHELE ASMAR FANINI
· HELOUISE COSTA · DEBORAH DOROTINSKY
ALPERSTEIN · FERNANDO PEREIRA BINDER
ANA CAROLINA ARRUDA DE TOLEDO MURGEL
JANINE GOMES DA SILVA · JOANA MARIA PEDRO
· CRISTINA SCHEIBE WOLFF · NELSON TOMELINI
JR. · BEATRIZ ALBAREZ DE ASSUNÇÃO · ISABEL
CRISTINA ITALIANO · MARIA ALICE REZENDE
GONÇALVES · LINDA KOGURE · MILTON ESTEVES
JUNIOR · FLAVIA REJANE PRANDO · VIVIANE
PANELLI SARRAF · ROBERTA VALIN · CARLOS PIRES
· SÉVERINE SOFIO · GEORGINA G. GLUZMAN
JAQUELINE VASSALLO · MICHELE ASMAR FANINI
· HELOUISE COSTA · DEBORAH DOROTINSKY
ALPERSTEIN · FERNANDO PEREIRA B
ANA CAROLINA ARRUDA DE TOLEDO M
JANINE GOMES DA SILVA · JOANA MARIA
· CRISTINA SCHEIBE WOLFF · NELSON T
JR. · BEATRIZ ALBAREZ DE ASSUNÇÃO ·
CRISTINA ITALIANO · MARIA ALICE R
GONÇALVES · LINDA KOGURE ·
ESTEVES JUNIOR · FLAVIA REJANE P
VIVIANE PANELLI SARRAF · ROBERTA
CARLOS PIRES · SÉVERINE SOFIO · GEORGINA
G. GLUZMAN · JAQUELINE VASSALLO · MICHELE
ASMAR FANINI · HELOUISE COSTA · DEBORAH

14 **As mulheres e seus arquivos****Dossiê • DOSSIER)**

- 19 **Apresentação do Dossiê**
Mulheres, arquivos e memórias [*Women, files and memories* • Ana Paula Cavalcanti Simioni & Maria de Lourdes Eleutério
- 28 **Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX**
[*How to succeed in the arts without being a man? Handbook for women artists of the 19th century* • Séverine Sofio
- 51 **Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)**
[*Other protagonists of Argentine art: women artists in the National Salons (1924-1939)* • Georgina G. Gluzman
- 80 **Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza** [*Women and cultural heritage: the challenge of preserving what is invisible* • Jaqueline Vassallo
- 95 **Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito** [*Júlia Lopes de Almeida on the scene: outlines of the writer's personal archive and unpublished theater* • Michele Asmar Fanini
- 115 **Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill**
[*Art system and gender: portraits of artists by Hildegard Rosenthal and Alice Brill* • Helouise Costa
- 132 **El género y la mascarada en la fotografía de María Santibáñez** [*Gender and masquerade in María Santibáñez' photographs* • Deborah Dorotinsky Alperstein

- 158 **Uma artista completa, a imprensa e a reputação de Guiomar Novaes** [*A full-blown artist, the press and the Guiomar Novaes' reputation* • Fernando Pereira Binder
- 181 **Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI** [*Researching the female Brazilian composers in the 21st century* • Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel
- 193 **Acervo de pesquisa, memórias e mulheres: o Laboratório de Estudos de Gênero e História e as ditaduras do Cone Sul** [*Collection of research, memories and women: the Laboratory of Gender Studies and History and the Southern dictatorships* • Janine Gomes da Silva, Joana Maria Pedro & Cristina Scheibe Wolff

ARTIGOS • ARTICLES)

- 212 **S. Bernardo (Graciliano Ramos, 1934) & S. Bernardo (Leon Hirszman, 1972)** [*"S. Bernardo" (Graciliano Ramos, 1934) e "S. Bernardo" (Leon Hirszman, 1972)* • Nelson Tomelin Jr.
- 232 **Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX** [*Fashion and garment in the Brazilian female periodicals from the 19th century* • Beatriz Albarez de Assunção & Isabel Cristina Italiano
- 252 **O samba é o dom: sobre as velhas guardas e a presença da dádiva nas relações de sociabilidade** [*Samba is the gift: the traditional group of samba players and the presence of the gift in the relationships of sociability* • Maria Alice Rezende Gonçalves
- 274 **Por uma cartografia sentimental: do imaginário ficcional de Cidadilha à cidade-ilha de Vitória (ES)** [*For a heartfelt cartography: from the fictional imaginary "Cidadilha" to the island city of Vitória (ES)* • Linda Kogure & Milton Esteves Junior

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

- 325 **Um olhar francês sobre a música popular brasileira** [A
French look at Brazilian popular music • Flavia Rejane Prando

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

- 304 **Preservação, acesso e participação no patrimônio cultural: o legado teórico e empírico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri** [*Preservation, access and participation in cultural heritage: the theoretical and empirical legacy of Waldisa Rússio Camargo Guarnieri* • Viviane Panelli Sarraf
- 325 **Os cadernos de Anita Malfatti no IEB** [*The notebooks of Anita Malfatti at IEB* • Roberta Valin & Carlos Pires

NOTÍCIAS • NEWS)

- 339 **Informe IEB**

Gilca Machado

(G. Machado – Estados de Alma. Rio de Janeiro, scp, 1917, acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade)

Gilca Machado (1893-1980) nasceu no Rio de Janeiro de uma família de artistas onde o pai era poeta e a mãe atriz de teatro. Seu primeiro livro, Cristais Partidos, publicado aos 22 anos de idade, obteve grande êxito junto à crítica.

Famosa e consagrada, em 1933 venceu o concurso lançado pela revista O Malho para a escolha da Maior Poetisa do País. Pelo fato de utilizar em sua obra um tema vedado à poética feminina de então – o erotismo – a autora passou a ser identificada exclusivamente como escritora erótica. Na verdade, esta classificação, para Gilca Machado, foi um estigma, já que seus livros possuem elementos e questões sociais variados. Ela colaborou ao lado de Cecília Meirelles, Murilo Mendes e outros na revista Festa.

Calendário de escritoras
brasileiras do passado,
Arquivo do IEB/USP,
Acervo Maria Lúcia Mott,
código de referência
MLM-FEM-001

EDITORIAL



AS MULHERES E SEUS ARQUIVOS

O número 71 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* conta com o dossiê Mulheres, Arquivos e Memórias, organizado pelas professoras Ana Paula Cavalcanti Simioni (Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP) e Maria de Lourdes Eleutério (Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP). Tal dossiê é resultado de um encontro realizado, em março de 2017, a partir de uma parceria entre o IEB e o CPF-Sesc, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Os nove artigos que o compõem exploram as várias facetas relacionadas à preservação da memória das mulheres artistas e intelectuais em arquivos nacionais e internacionais. Na Apresentação, partindo de uma citação de Virginia Woolf, as responsáveis pelo dossiê se questionam sobre a ainda reduzida existência de acervos de mulheres no Brasil, problematizando a forma como elas estão neles representadas.

O presente número traz ainda quatro artigos, uma resenha e dois textos na seção Documentação. Conforme a ordem de publicação, o primeiro texto, “*S. Bernardo* (Graciliano Ramos, 1934) & *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972)”, de Nelson Tomelin Jr., professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), realiza um cotejo entre a obra do escritor alagoano e a sua transcrição para o cinema em outro contexto histórico. Na análise da obra de Graciliano, o autor revela como o fenômeno histórico – o Nordeste rural dos anos 1920 e 1930 – aparece encarnado em pessoas e contextos reais. A memória do narrador, a partir da sua estrutura de sentimentos, permite acompanhar as contradições daquele contexto específico, ao conferir destaque à sua dimensão humana. Thompson, Raymond Willians e Antonio Candido fornecem a base teórica do artigo. O filme de Hirszman procura acoplar classe, sujeito e relações históricas, pondo em cena imagens visuais dos trabalhadores rurais durante o período de recrudescimento da ditadura militar, o que permite apontar semelhanças entre as várias condições de classe em momentos diversos, sem perder o eixo central da trama do romance.

O artigo “Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX”, de Beatriz Alvarez de Assunção e Isabel Cristina Italiano, respectivamente mestrande e livre-docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH/USP), aborda como a “cultura de moda e vestir” passa a ser veiculada nos periódicos do Brasil oitocentista, especialmente a partir dos anos 1820 e 1830. O artigo apresenta como se processava uma divisão do trabalho entre a cópia dos modelos (Brasil) e a sua invenção (França). Mas revela como as diferenças de clima, assim como a aceleração do ritmo de mudanças na moda, geravam

adaptações locais em termos de materiais utilizados e também de modelagem. Destaca também como esses veículos de imprensa não ficavam circunscritos à moda, permitindo a interlocução entre redatoras mulheres e o público feminino em outros temas.

O terceiro artigo, “O samba é o dom: sobre as velhas guardas e a presença da dádiva nas relações de sociabilidade”, de Maria Alice Rezende Gonçalves, professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), apresenta uma interpretação do samba enquanto manifestação cultural no seu sentido amplo, enfocando as suas extensas redes de solidariedade e reciprocidade que se constroem para além das agremiações existentes. Sob uma perspectiva maussiana, encara o papel das velhas guardas na manutenção dos laços sociais e na permanência das associações carnavalescas, fortalecendo assim a etnicidade afro-brasileira no âmbito da cultura nacional. A filiação voluntária confere o caráter de dádiva, que está presente nas ações das velhas guardas. A autora, que desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), analisa, por meio de observação participante, a rotina da Associação da Velha Guarda das Escolas de Samba, no Rio de Janeiro. Nesse sentido, o artigo se insere na temática abordada pelo dossiê publicado na *Revista* de número 70 (RIEB, 2018).

“Por uma cartografia sentimental: do imaginário ficcional de *Cidadilha* à cidade-ilha de Vitória (ES)”, de Linda Kogure e Milton Esteves Junior – respectivamente pesquisadora pós-doutora e professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – não apenas dialoga com a obra ficcional de Luiz Guilherme Santos Neves, *Cidadilha*, mas também propõe uma cartografia sentimental da Vitória colonial do século XIX. Para tanto, os autores criam um viajante-cartógrafo que percorre a cidade num exercício de entrelaçamento textual com a obra do escritor capixaba, brindando-nos com a sua perspectiva antropológica por meio da “visita” a 11 dos 30 referenciais urbanos contemplados no livro de Santos Neves.

O presente número nos brinda também com a resenha de Flavia Rejane Prando sobre o livro *Madureira chorou... em Paris: a música brasileira na França do século XX*, escrito por Anaïs Fléchet em francês, recentemente traduzido e publicado pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp). O livro é resultado da tese de doutorado em história da autora francesa e tem por objetivo abordar as transferências culturais entre Brasil e França, com foco específico na recepção da produção musical brasileira no país da Europa. Conforme a resenha nos informa, o trabalho de coleta de fontes produziu um material substancioso sem o qual a pesquisa não poderia mergulhar nessa verdadeira “história das apropriações”, circunscrita em três períodos (1905-1940, 1945-1959 e 1960-2000). Se o primeiro período é marcado pelo “primitivismo” e “exotismo” do maxixe e do samba, em seguida a bossa nova passa a despertar o gosto pelo “autêntico”. Os públicos atingidos pelo repertório brasileiro também se alteram, gerando inclusive um movimento de artistas franceses que atravessam o Atlântico. O livro de Fléchet, segundo a leitura de Prando, tem o mérito de produzir uma “história transcultural da música brasileira”, revelando ainda como a sua recepção no exterior contribui para a legitimação dos gêneros musicais no país.

Na seção Documentação, dois textos são apresentados. O primeiro, de autoria de Viviane Panelli Sarraf – pesquisadora colaboradora do IEB, em nível de pós-doutorado, e jovem pesquisadora pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)

–, conta a história da contribuição da museóloga brasileira Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, cujo importante acervo se encontra no IEB. Utilizando materiais desse acervo, Sarraf resgata a trajetória intelectual de Waldisa Rússia, ressaltando a sua concepção original sobre a função social do museu e a sua relação complexa e específica com a realidade humana. Trazendo para o contexto brasileiro os conceitos de “museologia social”, “museologia popular” e “nova museologia”, Rússio não apenas esteve à frente de várias iniciativas do governo do estado de São Paulo nessa área, como foi responsável pela formação de novos museólogos/as no Brasil e no exterior. O segundo texto, de Roberta Valin, professora da Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), e Carlos Pires, pós-doutorando no IEB, se debruça sobre os cadernos de Anita Malfatti sob a guarda do IEB. No texto, os autores se detêm numa artista menos conhecida do público e da crítica. Várias figuras desses cadernos são expostas no artigo, com destaque para o caderno da década de 1910, recentemente incorporado ao IEB por meio do Fundo Emilie Chamie. Trata-se um registro escrito raro, em forma de diário, que antecede a primeira exposição individual de Anita Malfatti, em 1914. Por outro lado, figuras dos cadernos da década de 1920, do acervo da artista no IEB, permitem flagrar o seu processo criativo, inclusive justapondo desenhos e anotações de fases distintas, novamente à maneira de um diário, com o intuito de rememorar ideias e fatos.

Ao apresentarmos na seção Documentação dois importantes acervos do IEB de mulheres intelectuais e artistas, estamos seguindo à risca a preocupação norteadora do dossiê que compõe esta edição.

Alexandre de Freitas Barbosa¹, Fernando Paixão², Monica Duarte Dantas³
Editores

SOBRE OS AUTORES

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

E-mail: afbarbosa@usp.br

FERNANDO PAIXÃO é docente do IEB/USP.

E-mail: fernando.paixao@usp.br

MONICA DUARTE DANTAS é docente do IEB/USP.

E-mail: mddantas@usp.br

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).

BARBOSA, Alexandre de Freitas; PAIXÃO, Fernando; DANTAS, Monica Duarte. As mulheres e seus arquivos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 14-17, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p14-17>

REFERÊNCIA

RIEB – *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Dossiê Samba: 1917-2017, n. 70, ago. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0020-387420180002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 5 nov. 2018.

Patrícia Galvão

(coleção particular Erich Gemeinder)

Jornalista, escritora, militante política, crítica de arte e tradutora são os principais atributos de Pagu, nascida em São João da Boa Vista (SP), em 1910. Cedo a família muda-se para a Capital, onde Pagu estuda e forma-se professora primária. Aos 15 anos inicia sua colaboração na imprensa. A partir de 1928 insere-se no movimento modernista. Em 1931, casada com Oswald de Andrade, milita no Partido Comunista. Com ele redige o jornal O Homem do Povo. Pelas páginas do jornal, que teve curta duração, critica o movimento feminista liderado pelas sufragistas. Publicou o romance Parque Industrial (1933), assinando-o, por imposição do PCB, com o pseudônimo de Mara Lobo. Nesse mesmo ano viaja pelo mundo como jornalista-correspondente. Presa em Paris por atividades políticas (1935), é repatriada e encarcerada. Mas foge no mesmo ano, sendo recapturada somente em 1938. Libertada em 1940, retorna à atividade jornalística, publicando juntamente com Geraldo Ferraz, então seu marido, o romance A Famosa Revista. Com a redemocratização, integra a redação da Vanguarda Socialista. Dedicar-se à Escola de Arte Dramática e às atividades teatrais depois de 1952, sem abandonar a crônica, a crítica de arte e, por último, os comentários sobre televisão – assuntos em que trabalhou até o fim de sua vida (1962), demonstrando a mesma energia e espírito renovador do início de sua carreira.

Calendário de escritoras
brasileiras do passado,
Arquivo do IEB/USP,
Acervo Maria Lúcia Mott,
código de referência
MLM-FEM-001

DOSSIÊ • DOSSIER)



APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

Mulheres, arquivos e memórias

[*Women, files and memories*]

Organização

Ana Paula Cavalcanti Simioni¹

Maria de Lourdes Eleutério²

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 19-27, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p19-27>

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

2 Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP, São Paulo, SP, Brasil).

A mulher jamais escreve sobre a própria vida e raramente mantém um diário – existe apenas um punhado de suas cartas. Não deixou peças ou poemas pelos quais possamos julgá-la. O que se deseja, pensei [...], é uma massa de informações: com que idade ela se casava; quantos filhos, via de regra, tinha; como era sua casa; se ela dispunha de um quarto próprio; se preparava a comida; seria provável que tivesse uma criada? Todos esses fatos estão em algum lugar, presumivelmente nos registros e livros contábeis paroquiais; a vida da mulher média elisabetana deve estar espalhada em algum lugar, se apenas alguém se dispuser a recolhê-la e dela fazer um livro [...]. (WOOLF, 1985, p. 59-60).

Em *Um teto todo seu* a escritora Virginia Woolf refere-se à dificuldade de encontrar obras literárias produzidas por mulheres nas prateleiras das bibliotecas universitárias inglesas. Contrastando com a vastidão de livros escritos por homens, muitos dos quais tinham as mulheres como temas ou objetos de suas linhas, a *mulher autora* parecia inexistir. Nessa obra – que resulta de duas conferências realizadas em Cambridge em 1929 – Woolf atenta para duas questões abordadas no presente dossiê, ambas interligadas: 1) a precariedade de fontes disponíveis para se reconstituir uma história das mulheres; 2) as complexas relações históricas e sociais que envolvem o reconhecimento da autoria feminina.

A invisibilidade feminina nos arquivos, especialmente naqueles de caráter público, foi um tema bem trabalhado pela historiadora Michele Perrot. Como ela assinala, essa ausência é resultado de uma perspectiva sobre a narrativa histórica dominante, que possui um crivo seletivo mediante o qual certas esferas da vida social são vistas como importantes, dentre elas a política, a religião, as guerras etc. (PERROT, 2005). Reis e príncipes; profetas, missionários, padres; guerreiros e colonizadores foram erguidos como protagonistas de narrativas monopolizadas por sujeitos masculinos. Cristaliza-se a crença de que “eles” ocuparam-se dos grandes feitos e das grandes obras, enquanto “elas” ficaram reduzidas à reprodução da ordem, ou seja, aos cuidados da casa e dos filhos, ou ainda da colheita e trabalho fabril, em todos os casos tarefas sumamente desvalorizadas socialmente.

Em sociedades hierarquizadas por meio de clivagens entre atividades masculinas e femininas, em que o grande “teatro da memória” torna-se um privilégio dos homens, as mulheres são relegadas ao papel de coadjuvantes, “leves sombras” (PERROT, 2005).

Ausentes daquilo que certa tradição historiográfica considerava digno de ser percebido, e por conseguinte narrado, não se deve estranhar que as presenças femininas tenham sido pouco retidas no âmbito dos arquivos. Os (as) interessados (as) em conhecer ou problematizar a presença de mulheres na história se deparam com outra lacuna considerável, para além das narrativas, também a *ausência de fontes* sobre elas.

Diversos autores já discutiram o quanto os arquivos não são produtos passivos de uma somatória de documentos acumulados por grupos ou sociedades humanas de modo neutro, mas sim frutos de seleções, ordenamentos e inscrições institucionais que resultam de escolhas³. Essas determinam o que pode ou não ser dito, o que merece ou não ser lembrado e quem tem direito ou não a ter sua memória preservada. Longe portanto de serem receptáculos apáticos, os arquivos são ao mesmo tempo produtos e produtores de hierarquizações sociais. Se por um lado materializam as escolhas sobre o que deve ser preservado e, portanto, celebrado, monumentalizado, por outro são também a encarnação de um longo processo de exclusões geralmente levado a cabo de maneira silenciosa, imperceptível, naturalizada. As pesquisas realizadas em torno dos arquivos geralmente partem daquilo que eles “possuem”, das fontes ali reunidas. Pouco se pergunta sobre suas ausências, ou seja, sobre os nomes que não foram retidos, sobre os grupos sociais não representados.

Analisando o caso do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV), Patrícia W. Martinho assinala que, dentre os 166 arquivos reunidos, apenas sete são femininos, e em ao menos três casos os nomes não possuem atividades associadas, ou seja, figuram ali na medida em que se trata de esposas ou filhas de grandes personalidades públicas, as quais são, é claro, masculinas. Tendo em vista que se trata de arquivos ligados geralmente à vida política do Brasil, da qual as mulheres só começaram a fazer parte tardiamente, na década de 1930, seja como eleitoras, seja, ainda mais difícil, como representantes eleitas, é compreensível que o arquivo espelhe essa baixa presença feminina (MARTINHO, 2016).

No caso do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) a discrepância feminina é menor. Entre os 45 arquivos pessoais listados no Catálogo Eletrônico, temos 13 femininos: Alice Piffer Canabrava; Anita Malfatti; Aracy Amaral; Aracy Guimarães Rosa; Lupe Cotrim; Maria Abreu (ligada a Camargo Guarnieri); Marlyse Meyer; Marta Rossetti Batista; Odette de Barros Mott; Oneyda Alvarenga; Tarsila do Amaral; Veridiana Prado; Yolanda Mohalyi. Embora se esteja longe de uma equiparação total, em relação ao CPDOC, a presença feminina é maior. Para compreender isso, é importante atentar para o perfil dos acervos: enquanto no Rio de Janeiro a política é uma dimensão central, no IEB os arquivos geralmente se centram na contribuição de certos indivíduos para a cultura brasileira, especialmente a partir da realização de obras no campo intelectual (literatura, crítica literária, ciências sociais, economia, história, geografia etc.) ou no campo artístico (pintura, música erudita, gravura etc.). O que demonstra isso é que, nos espaços intelectuais e artísticos, a presença feminina no Brasil foi mais expressiva e reconhecida do que no campo político. A “generificação”

3 A esse respeito ler, entre outros: Cook, 2001; Foucault, 2008; Cifor, 2017.

dos arquivos é, pois, um índice dos diferentes modos como as mulheres participaram das diversas esferas da vida social de um país.

O acolhimento de acervos em universidades é uma questão de suma importância, visto que são lugares de pesquisa por excelência. No ambiente acadêmico diverso, as potencialidades desses fundos pessoais se intensificam e devem conter abordagens prismáticas no sentido interdisciplinar. Ainda exíguos, os arquivos de mulheres têm ganhado espaço nas pesquisas. Temos, por exemplo, no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” (Cedae), do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), apenas quatro fundos pessoais de mulheres⁴, com destaque para o da escritora Hilda Hilst, bastante extenso e variado. Outra universidade que guarda um fundo pessoal singular é a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com destaque para o fundo pessoal de Henriqueta Lisboa. Sua correspondência com Mário de Andrade, depositada no IEB, resultou em publicação unindo os dois arquivos (SOUZA, 2010). Essa reconstituição de uma ação partilhada, como a da correspondência, repercute na necessidade de diálogo entre instituições detentoras de arquivos. Coleções de documentos que possuem correspondência são de grande valor, pois temos duas pontas do que poderíamos chamar de um mesmo documento, mas, se não conseguirmos juntar a correspondência ativa e a passiva, o entendimento ficará truncado.

Há também diversos acervos pessoais múltiplos, isto é, comprados ou doados por diferentes processos de aquisição, fracionados em instituições, como é o caso do arquivo da escritora Clarice Lispector: parte dele no Instituto Moreira Salles e parte na Casa de Rui Barbosa.

Em todos os casos acima mencionados, está-se falando de um tipo de arquivo: o arquivo pessoal. Nesse caso ocorre a aproximação do pesquisador com a criação em seu estado bruto – rascunhos, rasuras, marginálias, retalhos de notícias de jornal –, o que o leva simultaneamente a uma nova informação, a uma revelação já intuída e agora certificada e, ainda, ao momento em que a pessoa pesquisada estava em pleno fazer criativo, elaborando projetos, elegendo e articulando devires, ou mesmo realizando retrospectos. No desenvolvimento da pesquisa sobre memória e arquivos de mulheres, a ausência por vezes prepondera. Assim sendo, amplia-se a necessidade de estabelecer sentidos e liames não compreendidos à primeira vista, consubstanciam-se possibilidades de entendimentos e reorganização dos instrumentos de análise, devendo-se redobrar esforços para que o pesquisador supere as tantas lacunas constitutivas de acervos de sujeitos femininos relegados a um segundo plano da história.

Em contrapartida, hoje, as próprias famílias de mulheres que guardaram “miudezas de si” têm dado valor crescente a cartas, diários, fotos, objetos que, se antes se considerava que só faziam sentido pessoal, íntimo, agora ganham amplitude de significados, com perspectivas de, uma vez organizados em arquivos, iluminar nossas pesquisas.

Uma importante contribuição para a divulgação dos arquivos existentes começa a ser realizada em julho de 2017 com publicações sobre os 26 acervos de mulheres que integram os 305 conjuntos documentais privados, guardados desde o século

4 São elas, as professoras Ada Natal Rodrigues e Aída Costa, a crítica Radha Abramo e Hilda Hilst.

XVI, no Arquivo Nacional (AN), sediado no Rio de Janeiro. Periodicamente a página virtual do Arquivo publica um texto sob o título “Mulheres na história” para nos dar a conhecer a história de um de seus fundos femininos, além de palestras sob o título de “Arquivo em prosa” abordando o acervo como um todo, com relevo ao desempenho historicamente constituído pelas lutas feministas (AN, 2017).

Destaca-se no referido arquivo a presença da documentação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, idealizado e presidido por Bertha Lutz. Tal acervo guarda documentos administrativos da Federação e pessoais da zoóloga e feminista que dedicou sua vida à ciência e lutou pelo direito ao voto. O Arquivo Nacional guarda outros fundos relacionados ao campo político e feminista, como os da intelectual negra Maria Beatriz do Nascimento e da ativista e socióloga Moema Toscano.

Percebe-se que a existência de tais fundos e coleções pessoais em arquivos institucionais passa pelo reconhecimento de que tais mulheres têm uma relevância histórica a ponto de suas ações, produções, objetos, memórias merecerem ser “guardadas”, organizadas e institucionalizadas. Apenas quando reconhecidas como sujeitos históricos, como autoras, é que podem ser também arquivadas.

O presente dossiê procura contribuir para esse campo fecundo de discussões sobre as políticas de preservação da memória, atentando especialmente para o modo como as mulheres estão representadas em arquivos nacionais e internacionais. Temos aqui um conjunto de nove artigos, muitos dos quais foram originalmente apresentados no I Seminário Internacional Arquivos, Mulheres e Memórias. Esse encontro foi promovido por uma parceria entre o IEB e o Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Social do Comércio (CPF/Sesc), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), ocorrido em março de 2017, evento que constituiu um fórum fundamental de reflexão sobre essa temática que está muito longe de se esgotar⁵.

Iniciamos com o artigo da socióloga francesa Séverine Sofio (CNRS, França), intitulado “Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX”. Trata-se de um artigo irônico em que a autora constrói um guia de conselhos destinado a mulheres artistas do passado, a fim de se fazerem reconhecidas em vida e postumamente. A partir de uma sólida pesquisa empreendida em seu doutorado sobre a população de pintoras e escultoras atuantes na França no período da Revolução Francesa, Sofio (2016) deslinda uma série de constrições que pesaram sobre as artistas que, uma vez conscientes de sua existência, poderiam evitar. A estratégia de apresentação é incomum, original, incômoda. Um texto que suscita uma reflexão que com certeza não termina ao se findar a leitura.

O segundo artigo, de autoria da historiadora da arte Georgina G. Gluzman (Conicet; Universidade de San Martín, Argentina), também se detém no caso da participação de mulheres no campo artístico, mas agora atuantes na Argentina. Como mostra a autora, as pintoras e escultoras desse país tendem a ser pouco reconhecidas pela historiografia da arte, com a honrosa exceção de Raquel Forner. No entanto, o estudo

5 Esse evento internacional foi coordenado pelos professores Flávia Camargo Toni, Ana Paula C. Simioni, Marcos Moraes e pelos pesquisadores Flavia Prando, Marina Mazze Cerchiaro, Roberta Valin (<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/i-seminario-internacional-arquivos-mulheres-e-memorias>).

de suas participações nos Salões Nacionais de Belas Artes demonstra uma presença constante e significativa. Em “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)” Gluzman analisa as participações femininas nas exposições, as obras com que se consagraram, o seu processo de musealização e o papel da crítica no que diz respeito ao seu reconhecimento póstumo.

A seguir apresentamos o artigo da professora Jaqueline Vassalo (Conicet; Universidade de Córdoba), também argentina. “Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza” trata do processo arquivístico do ponto de vista de gênero, constituindo-se em um mapeamento de amplo espectro, considerando espaços diversos nos quais se depositaram arquivos de ou sobre mulheres. Isso, por si só, configura-se em uma forte contribuição e, por conseguinte, em um panorama do ativismo feminista de salvaguarda, abordando também a questão da criação, organização e acesso aos arquivos públicos e privados e os interesses difusos em preservar os mesmos. Como exemplificação das práticas realizadas ao longo de décadas desse ativismo em defesa da memória, a autora nos expõe como se processou o ingresso e a atuação de mulheres na Universidade de Córdoba, Argentina, além de abordar as formas de conservação e preservação física da documentação em papel, especificando casos, como o de Malvina Rosa Quiroga, poeta graduada e professora dessa instituição, que nos dão clareza de institucionalização dos arquivos em questão.

Outro artigo de grande riqueza no tratamento exaustivo e minucioso da documentação é o da pesquisadora Michele Asmar Fanini, intitulado “Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito”. Em abordagem de relevância para os estudos literários, notadamente, traz à luz o teatro da escritora mais destacada da Primeira República brasileira, o que não garantiu, porém, à autora ter ingressado na Academia Brasileira de Letras em vida, instituição que foi longamente refratária às mulheres. Esse fato fez com que apenas recentemente seu arquivo pessoal fosse institucionalizado. O texto da pesquisadora amplia a perspectiva de compreensão da produção da autora de *Correio da roça* e, para além de temas candentes, notadamente relevantes para entendermos práticas naturalizadas de subjugação à mulher, há ainda importante contribuição à memória das artes dramáticas no Brasil, e, nesse sentido, nos possibilita refletir também sobre a ausência da criação literária para teatro realizada por mulheres. Fanini analisa o arquivo pessoal como um projeto autobiográfico e estético, um texto modelar sobre as complexas relações entre literatura, gênero e práticas sociais de produção da memória.

Após as artes plásticas e a literatura, o dossiê apresenta dois artigos sobre um campo muito instigante e ainda pouco trabalhado no Brasil: o da fotografia a partir do prisma das relações de gênero.

Em “Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill”, a professora Helouise Costa (MAC/USP) aborda a trajetória e produção dessas duas fotógrafas atuantes no Brasil em meados do século XX. Ambas compartilharam elementos comuns, como a profissão, a origem imigrante, a experiência judaica e evidentemente a condição de gênero. Após uma importante reflexão sobre os processos de produção e institucionalização de seus acervos, Helouise Costa debruça-se sobre o material expressivo, revelando o papel que a fotografia teve para conformar uma identidade feminina num circuito artístico em plena transformação.

A seguir, a antropóloga da arte mexicana Deborah Dorotinsky Alperstein (Instituto de Pesquisas Estéticas/UNAM) analisa o caso de María Santibáñez, cuja produção não mereceu reconhecimento a ponto de ser arquivada. Assim, após um trabalho de “garimpo” nas revistas ilustradas da época e em uma série de arquivos públicos, a pesquisadora reconstrói a trajetória dessa pouco estudada fotógrafa, assim como se detém em suas obras. Essas transcendem a concepção de que a cultura mexicana encontra-se reduzida a uma dicotomia entre tradição x modernidade. Como mostra Deborah, Santibáñez empregava uma estilística própria, eivada de temas greco-latinos, orientais, entre outros, compondo um conjunto de representações femininas que não se enquadram nos estereótipos dicotômicos “pelonas” x “mexicanas” (indígenas/mestiças). Esses estão profundamente arraigados na historiografia da arte e também configuram o imaginário que o público brasileiro possui sobre a arte moderna mexicana. O presente artigo certamente contribui para a desconstrução desses lugares-comuns.

Em relação à música compõem o dossiê dois artigos, o de Fernando Pereira Binder (Escola Municipal de Música de São Paulo) sobre a pianista Guiomar Novaes, e o de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (pesquisadora da Unicamp) sobre compositoras brasileiras nos séculos XX e XXI. Ambos derivados de extensas pesquisas acadêmicas desenvolvidas nos âmbitos de doutorado e pós-doutorado, respectivamente.

Sob o título “Uma artista completa, a imprensa e a reputação de Guiomar Novaes”, Binder aborda o universo artístico do início da carreira da pianista que ganharia fama internacional por sua excelência. Analisa a problemática que permeia as distinções entre intérprete e compositora, o cenário da crítica musical e as contendas entre os críticos sobre as qualidades musicais de Guiomar Novaes. Abordando os impasses da pesquisa relativos à dispersão dos arquivos, constituídos prioritariamente por admiradores de Guiomar, o pesquisador nos leva ao seguinte questionamento: como explicar a desmemória que envolve uma de nossas musicistas mais importantes? O artigo avança em reflexão acurada sobre os processos de construção da memória e seus agentes, considerando o culto à personalidade, articulando bibliografia e dados sobre a dinâmica de preservação de acervos no Brasil, e aponta como a consagração é socialmente construída, traçando um paralelo entre Guiomar Novaes e Heitor Villa-Lobos.

Já Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, em “Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI”, elabora uma intrincada pesquisa sobre fontes de acesso a biografias de compositoras e intérpretes da música, da atualidade, rastreando, inicialmente, a parca bibliografia e as imensas dificuldades encontradas por pesquisadoras que a antecederam. Murgel, já em tempos de avanço tecnológico advindo da internet, faz ampla pesquisa em acervos digitais para compor fichas com dados básicos sobre seu objeto de estudo. Tal procedimento provocou uma infinidade de hipóteses, não só sobre os dados em si, mas sobre as próprias fontes compulsadas. Uma vez mais os silêncios apresentaram-se em grande espectro: apenas nomes, sem qualquer referência, nomes que podem ser associados ao gênero feminino ou masculino, como Nadir ou Alcione, pseudônimos, anônimos e suas composições, biografias absolutamente lacunares... O artigo não só aponta o ocultamento de

parte constitutiva do cenário musical popular, da perspectiva de gênero, mas sugere possibilidades de recortes variados para o tratamento desses dados, como, por exemplo, classe e etnia, demonstrando que as interpretações desse arquivo composto de dados *on-line* abarcam infinitas abordagens.

Até aqui os artigos analisam, a partir de temas, linguagens, enfoques metodológicos distintos a presença ou ausência feminina em arquivos existentes. Mas os impactos das teorias feministas não se esgotam na (grande) contribuição de problematizar as práticas de construção, organização, seleção e institucionalização da memória, eles também podem ser fomentadores de novos arquivos. Este é justamente o caso do último artigo apresentado – “Acervo de pesquisa, memórias e mulheres: o Laboratório de Estudos de Gênero e as ditaduras do Cone Sul” –, de autoria das professoras Janine Gomes da Silva, Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff (UFSC). Desde 2004 elas coordenam uma equipe de pesquisadores nacionais que vem tematizando o período das ditaduras civil-militares no Cone Sul a partir das questões de gênero. Para tanto, as pesquisadoras vêm coletando e congregando diversos documentos, relatos e resultados de investigações e reflexões que se baseiam nas memórias produzidas por mulheres e homens que vivenciaram tal período, em diversos países. Esse caso mostra o quanto a pesquisa acadêmica é também geradora de acervos, produtora de arquivos.

No Brasil a memória é, certamente, um ponto sensível. O processo de arquivamento implica escolhas, inclusões, exclusões, omissões, que são visíveis na baixa representatividade feminina nas instituições de guarda de destaque no país. Desejamos que os artigos aqui apresentados sirvam de estímulo para se pensar a importância dos processos de arquivamento de experiências e produções de sujeitos ou grupos sociais invisibilizados. À luz dos acontecimentos do ano de 2018, é preciso que reconheçamos que hoje precisamos lutar não apenas para que as produções femininas sejam percebidas e representadas, mas também por uma política geral de acervos no país que zele por sua manutenção e por sua extroversão para o grande público.

SOBRE AS AUTORAS

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
E-mail: anapcs@usp.br

MARIA DE LOURDES ELEUTÉRIO é professora do Curso de Artes Visuais da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).
E-mail: eleuterioml@hotmail.com

REFERÊNCIAS

- AN – Arquivo Nacional. Ministério da Justiça. Acervo do AN. Mulheres na história. Escrito por Mirian Lopes Cardia. Publicado: 10 de julho de 2017. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/589-mulheres-na-historia.html>>. Acesso em: 20 out. 2018.
- _____. Serviços ao cidadão. Arquivo em Prosa. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-em-prosa.html>>. Acesso em: 20 out. 2018.
- CIFOR, Marika; WOOD, Stacy. Critical feminism in the archives. *Journal of Critical Library and Information Studies*, v. 1, n. 2, 2017. <https://doi.org/10.24242/jclis.v1i2.27>.
- COOK, Terry. Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts. *Archival Science* 1, n. 1, 2001, p. 3-24.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- MARTINHO, Patricia Wu. Representações de gênero na descrição de fundos de arquivos pessoais. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDANTES DE ARQUIVOLOGIA – Enearq, 20., Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- PERROT, Michele. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.
- SOFIO, Séverine. *Artistes femmes: la parenthèse enchantée, XVIII-XIXè siècles*. Paris: CNRS, 2016.
- SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Correspondência – Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Edusp/Peirópolis/IEB, 2010.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX

[*How to succeed in the arts without being a man?*
Handbook for women artists of the 19th century

Séverine Sofio¹

O artigo resulta de conferência realizada por ocasião da exposição *Femmes artistes. Les peintresses en Belgique de 1880 à 1914* no Museu Félicien Rops de Namur, em dezembro de 2016. Agradeço o convite de Véronique Carpiaux (curadora no Museu Rops) e Denis Laoureux (Universidade Livre de Bruxelas). Minha gratidão também a Ana Paula Cavalcanti Simioni, que traduziu o texto para o português.

RESUMO • Neste artigo propõe-se um conjunto de conselhos para artistas mulheres do passado para que sejam reconhecidas em vida e organizem a preservação póstuma de seus nomes e suas obras, com vistas a inscrevê-los na história. Inspiramo-nos em pesquisas sobre a população de pintoras, escultoras e gravadoras ativas na França na primeira metade do século XIX e em trabalhos sociológicos e históricos acerca da construção da reputação artística e da inscrição dos nomes na memória coletiva. Assim, de um modo não desprovido de distanciamento irônico, sugere-se às artistas mulheres: partir com boas cartas na mão; fazer boas escolhas; não perder tempo em se fazer (re)conhecer; saber se vender; e pensar na posteridade. • **PALAVRAS-CHAVE** • Gênero; artistas; mulheres; reconhecimento;

história; posteridade. • **ABSTRACT** • This article proposes a set of advice for women artists of the past to be recognized in life and organize the posthumous preservation of their names and their works, with a view to inscribing them in history. We are inspired by research on the population of painters, sculptors and recorders active in France in the first half of the nineteenth century and in sociological and historical works on the construction of artistic reputation and the inscription of names in the collective memory. Thus, in a way not devoid of ironic detachment, it is suggested to women artists: leave with good letters in hand; make good choices; do not waste time in making yourself known; know to sell yourself; and think of posterity. • **KEYWORDS** • Gender; artists; women; recognition; history; posterity.

Recebido em 20 de julho de 2018

Aprovado em 19 de setembro de 2018

SOFIO, Séverine. Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 28-50, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p28-50>

¹ Centro de Pesquisas Sociológicas e Políticas de Paris (Cresppe, Paris, França).

Estudando os percursos individuais e coletivos de artistas mulheres na passagem do século XIX na França por mais de dez anos, creio ter acumulado dados suficientes para poder propor-lhes um pequeno *vademecum*² na esperança de lhes ser útil. Gostaria, assim, de alertá-las sobre certos elementos a serem levados em conta, bem como das armadilhas a serem evitadas a fim de obterem reconhecimento em sua vida (esse é um desafio real para as mulheres, como sabemos), de modo que seus nomes possam sobreviver nos livros de história da arte (NOCHLIN, 1988). Com efeito, é extremamente frustrante ver quantas artistas claramente talentosas, e por vezes prolíficas, caíram nas mesmas armadilhas, inclusive em um momento que lhes foi relativamente favorável³, a ponto de obras e carreiras da maioria delas hoje se encontrarem, na melhor das hipóteses, resumidas a uma ou duas linhas em dicionários especializados. Gostaria de propor aqui um manual para o uso de candidatas à profissão de pintora na França, atuantes entre o final do século XVIII e ao longo da primeira metade do XIX. Com algumas adaptações, talvez também possa servir às suas colegas de outros países e, mesmo como um método, talvez seja útil tanto no passado (Figura 1) quanto no presente (Figura 2).

2 O termo designa um livro de referências para o leitor. A expressão tem origem latina, sendo bastante utilizada no campo do direito, mas também dos fármacos. (N. da T.)

3 Eu me refiro aqui ao período que vai dos últimos decênios do Antigo Regime a meados do século XIX na França. Esse momento, que eu qualifiquei de “parênteses encantado”, se caracteriza pela conjunção particular de certo número de fatores sociais, políticos, econômicos ou culturais que puderam, se não favorecer, ao menos permitir a profissionalização de um contingente inédito de mulheres nas belas-arts. Isso em um contexto de relativa igualdade de tratamento entre os sexos, igualdade essa que foi, porém, temporária e, sobretudo, limitada a esse espaço social. Daí o termo “parênteses”. Ver: Sofio, 2016a.

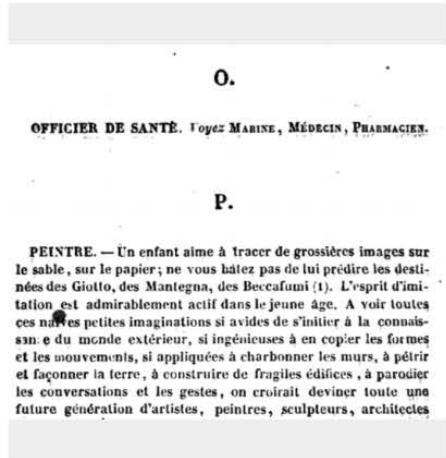
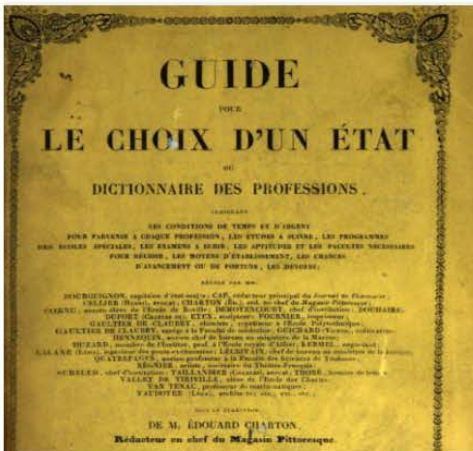


Figura 1 – P como “Pintura” no Guia para escolha de um estado. Dicionário das profissões (1842)



Figura 2 – WikiHow “Como se tornar um artista célebre”, página consultada em 23 de novembro de 2016⁴

4 Esse método *on-line* se propõe a explicar aos artistas “como alcançar a celebridade em treze etapas”: vale notar que as imagens escolhidas para o ilustrarem colocam em cena uma mulher. Isso denota uma mudança muito interessante nas representações da criação... isso se esse WikiHow da consagração artística não aparecesse na seção “Passatempo e bricolagem”. Nota da tradução: o termo “*bricolage*” significa “fazer você mesmo”.

Logo, concebi esse pequeno guia destinado a chamar a atenção da população de artistas ativas na França durante a primeira metade do século XIX para os erros a serem evitados, inspirando-me em suas trajetórias individuais e coletivas. Recorro igualmente a dois estudos que servem aqui de quadro teórico sobre a questão das possibilidades objetivas, para artistas do passado, de lograrem acesso ao reconhecimento ao longo de suas vidas, e de sobreviverem na memória coletiva.

O primeiro desses estudos é o trabalho que Daniel Milo (1986) dedicou à manutenção e ao esquecimento de certos nomes de artistas junto ao cânone da história da arte, ao longo do tempo. A partir de um estudo estatístico que teve como fonte um conjunto de dicionários e livros de história da arte publicados ao longo de dois séculos, o autor mostra que a notoriedade póstuma está estritamente condicionada pela celebridade que o artista obteve em vida. Em outras palavras, Milo prova, com base em dados concretos, que a noção de “gênio desconhecido” é uma aberração. Vale mais, segundo ele, falar de “fênix cultural”, porque raros são os artistas que foram sempre referências estéticas absolutas. Na realidade, cada época extrai, dentre o reservatório de nomes que celebra, aqueles que serão tomados como referências. Assim, os *rankings* artísticos (ou os “consensos culturais”, nos termos de Daniel Milo) se transformam em função da evolução dos gostos (HASKELL, 1999). É por isso que a reputação da maioria dos artistas conhece períodos de vazio e de renascimento – justificando a analogia com a fênix – durante a sua carreira póstuma.

O segundo estudo que me serve de base teórica é aquele levado a cabo por Gladys e Kurt Lang sobre a notoriedade, o qual mensurou a reputação de um conjunto de gravadores e gravadoras ativos nos Estados Unidos e na Inglaterra na virada do século XX, antes e depois de suas mortes (LANG; LANG, 2001). A dupla Lang logrou, por um lado, avaliar estatisticamente as disparidades de gênero em matéria de acesso ao reconhecimento artístico, especialmente no que diz respeito à manutenção de certos nomes na memória coletiva, e, de outro lado, a isolar certo número de fatores objetivos suscetíveis de explicar tais disparidades.

Assim, é me apoiando nas conclusões dessas duas pesquisas magistrais que proponho às aspirantes à carreira artística em inícios do século XIX uma lista de precauções a serem levadas em conta; de ações a serem empreendidas a fim de lhes permitirem alcançar a consagração artística. Eu reagrupei tais conselhos⁵ em cinco categorias: 1. Partir com boas cartas na mão; 2. Fazer as boas escolhas; 3. Não perder tempo em se fazer (re)conhecer; 4. Saber se vender; 5. Pensar na posteridade; as quais serão abordadas sucessivamente⁶.

5 Como nota a autora, os conselhos são resultantes de um conjunto de dados e pesquisas que evidenciam as dificuldades enfrentadas pelas mulheres artistas do Oitocentos no que diz respeito a terem seus nomes e obras reconhecidos pela história da arte. (N. da T.)

6 Não é necessário dizer que estas dicas devem ser tomadas com toda a distância da ironia. Essa ironia, no entanto, é constituída de dados científicos confiáveis e baseia-se na ideia de que o reconhecimento e o conhecimento cultural são socialmente construídos.

PARTIR COM “BOAS CARTAS NAS MÃOS”

A primeira dessas categorias é evidente: é melhor efetivamente partir com as “boas cartas em mãos”. O primeiro conselho é, portanto, nascer numa família de artistas. Com efeito, sem ser indispensável a uma carreira nas artes, trata-se de uma condição objetiva que facilita enormemente as carreiras na medida em que está estreitamente interligada a dois fatores importantes de acesso à notoriedade: ter uma carreira longa e obter marcas de reconhecimento institucionais. Assim, dentre as artistas ativas em Paris durante a primeira metade do século XIX, 52% das filhas de artistas tiveram uma carreira de mais de 15 anos, enquanto para as nascidas fora do mundo da arte esse número é de apenas 28%⁷. E mais: para as gerações ativas durante os anos de 1830 e 1840, ou seja, no momento em que os artistas dependem mais do Salão, quando o júri rejeita sistematicamente mais de 50% dos postulantes, a proporção de premiações obtidas também é reveladora. São 26% das filhas de artistas que obtêm uma medalha no Salão, uma encomenda do Estado ou a aquisição de um quadro pelo Museu de Luxemburgo, enquanto tais índices caem para 19% para as nascidas fora do meio das artes.

Como explicar tais números? Nascer numa família de artistas implica antes de mais nada ter acesso a uma socialização precoce no seio do mundo da arte, o que torna “natural” a aquisição de certo número de códigos e princípios tácitos que permitem se orientar mais livremente, mais precocemente e mais eficazmente nesse espaço social específico. Assim, torna-se mais simples fazer *as boas escolhas*, encaminhar-se mais facilmente às pessoas certas em caso de necessidade, identificar espontaneamente os melhores mestres, detectar mais rapidamente as últimas tendências etc. Nascer numa família de artistas também implica beneficiar-se de redes já tecidas por aqueles que lhe são próximos no mundo da arte: confrades e comadres, vendedores de tintas, funcionários administrativos ou mecenas e colecionadores que conformam uma rede importante de apoio, e podem ser consumidores em potencial. É por fim portar um nome já conhecido, até mesmo famoso: num mundo em que a reputação é um capital primordial que necessita ser conquistado e alimentado ao longo de toda a carreira, isso significa um ganho de tempo não negligenciável.

Segundo conselho para partir com as *boas cartas na mão* quando se é uma jovem artista: é sempre melhor ser bela, ou, ao menos, charmosa. É certo que se trata de um valor bastante distante dos recursos propriamente artísticos. Entretanto, diversos cientistas políticos e sociólogos já mostraram a importância da aparência ou do “capital estético” nas carreiras (profissionais, políticas etc.)⁸. Nesses últimos tempos em que a história contrafactual está na moda, eu os convido a se colocarem a seguinte questão: teria Élisabeth Vigée-Lebrun a carreira e a notoriedade conhecidas sem seu lindo rosto? A própria pintora de Maria Antonieta reconheceu, em suas memórias,

7 As estatísticas aqui apresentadas foram retiradas de uma base de dados prosopográfica constituída a partir de uma lista exaustiva de mulheres que expuseram ao menos uma vez no Salão, em Paris, entre 1791 e 1848. Uma parte dos resultados do tratamento dessa base foi exposta em: Sofio, 2016a.

8 Ver, por exemplo, Matonti, 1998. Ver igualmente os artigos sobre a percepção social da obesidade reunidos no dossiê “Le poids des corps” (ACTES DE LA RECHERCHE, 2015).

o efeito que pode ter tido sua beleza e sua juventude no começo de sua carreira na Paris mundana dos anos 1770⁹. A moda dos autorretratos femininos, própria a esse época, claramente beneficiou certo número de pintoras mulheres que não hesitaram em se representar fortemente desnudadas para atrair – com sucesso – a atenção dos críticos e do público (SOFIO, 2016b). Uma artista de físico agradável não teria mais facilidades em se fazer conhecida do que uma outra, também talentosa mas menos bem-dotada nesse domínio? Sem dúvida seria interessante comparar sob esse ângulo a estreia de Vigée-Lebrun com a de sua contemporânea, que era claramente mais laboriosa: Adélaïde Labille-Guiard. Sabe-se, é claro, que em todas as épocas e em todos os ambientes sociais, por razões ligadas à socialização do gênero, as mulheres, muito mais do que os homens, são conscientes da importância de serem belas para existirem socialmente (WOLF, 1991). Em pintura isso pode se traduzir no cuidado nutrido com os autorretratos; as artistas foram absolutamente conscientes de que esses serviriam de vetores à persistência de seus nomes na história, como testemunha o seguinte excerto de carta de Sophie Rude (Figura 3) a um amigo, em 1841, quando ela tinha 44 anos:

Eu passei meu verão fazendo retratos, o meu por exemplo [...], mas que são considerados muito sérios, quer dizer, burgueses, eu respondo que me pintarei rindo quando for imbecil, pois realmente é preciso estar no fim para sorrir durante todo um dia, quando se está impaciente por ter uma personagem feia e velha para retratar. Eu quero no meu retrato ter o ar de alguma coisa, a posteridade crerá que ele se parecerá, vejam só uma perspectiva agradável. (apud GEIGER, 2005, p. 101)¹⁰.

9 Ver, por exemplo, seu relato divertido das sessões de pose dos homens, os quais procuravam se fazer retratar no intuito de cortejá-la (VIGÉE LE BRUN, 1835, p. 24).

10 Sophie Rude faz alusão ao autorretrato conservado no Museu de Belas Artes de Dijon. Ver catálogo *on-line* na base Joconde, número 00000077522. No original: “*J’ai passé mon été à faire des portraits, le mien par exemple [...], mais qu’on trouve trop sérieux, c’est-à-dire les bourgeois, moi, je leur réponds que je me peindrai en riant quand je serai imbécile, car vraiment il faudrait l’être au dernier point pour se sourire toute une journée, quand on s’impatiente d’avoir une laide et vieille figure si difficile à attraper. Je veux dans mon portrait avoir l’air de quelque chose, la postérité croira qu’il était ressemblant, voilà une agréable perspective*”.



Figura 3 – Sophie Rude, *La duchesse de Bourgogne arrêtée aux portes de Bruges*, 1841. Museu de Belas Artes de Dijon. Fonte: Wikimedia Commons

FAZER AS BOAS ESCOLHAS

Vir ao mundo com as boas cartas em mãos é importante, mas não é o suficiente: é preciso ainda *fazer as boas escolhas*, o que constitui o nosso segundo conjunto de conselhos.

Dado que a aprendizagem do ofício de pintor ou escultor era, tradicionalmente, forte e duradouramente caracterizada não apenas por um *cursus* preciso e incontornável, mas ainda pela ausência total de certificação institucional, a primeira escolha decisiva que se impunha à aluna-artista era eleger bem seu ateliê

de formação¹¹. Com efeito, diante da inexistência de um diploma oficial suscetível de oferecer índices sobre os tipos de formação recebida e de garantir qualidade, o pertencimento a esse ou aquele ateliê específico acaba por desempenhar tal papel. Em outros termos, o nome do mestre se impõe, para os artistas, como um verdadeiro passaporte para o resto de suas carreiras.

A escolha do mestre é, portanto, uma decisão determinante. Em uma época em que o Salão era tão essencial para a carreira, ter por mestre um acadêmico – quer dizer, um dos membros do júri – se impunha como uma evidência tanto para os homens quanto para as mulheres. Ao longo de toda a primeira metade do século XIX, a lista de mestres declarados nos salões pelos expositores era, aliás, praticamente a mesma para os dois sexos. No entanto, aí também as estatísticas permitem examinar de modo mais fino as evidências. Para uma jovem artista, com efeito, e contra todas as expectativas, considerando-se os mestres *consagrados* dos dois sexos¹², parecia mais eficaz ter por mestre uma mulher do que um homem (mesmo em se tratando de acadêmicos): 52% das alunas saídas de ateliês de mulheres consagradas obtiveram algum sinal de reconhecimento oficial ao longo de suas carreiras, contra 34% das alunas oriundas dos ateliês de homens consagrados. Evidentemente, os ateliês de mulheres consagradas eram muito menos numerosos – contabilizava-se dois ou três por geração, não mais que isso –, mas eles se revelaram particularmente importantes para as artistas que ali se formaram, uma vez que neles elas têm a vantagem de serem enquadradas e apoiadas, inclusive ao final de seu aprendizado.

11 A formação do ofício de pintor comporta com efeito vários estágios, depois da cópia de desenhos até a composição pictórica, que traduzem posições diferentes na hierarquia dos ateliês. Ver: Sofio, 2016a, capítulo 4. Sobre o funcionamento dos ateliês, consultar: Bonnet, 2013.

12 Considera-se aqui que um artista é consagrado uma vez que obtém um sinal de reconhecimento institucional em sua vida – tal como um título oficial (Pintor do Rei...), a legião de honra, a presença de várias de suas obras no Museu de Luxemburgo, a medalha de honra do salão etc. – e, é claro, é eleito para a Academia de Belas-Artes (o que só era possível para os homens).



Figura 4 – Victoire Jaquotot, retrato em miniatura (autorretrato?), primeiro quarto do século XIX, coleção particular. Fonte: Sotheby's New York, venda em 31/1/2013

O problema, porém, é que essas mestres mulheres geralmente se dedicavam a gêneros relativamente menores, ou *mediuns* que envelheceram mal, o que constitui um grande obstáculo para o acesso à posteridade. Detenhamo-nos por um instante sobre o caso de Victoire Jaquotot (1772-1855) (Figura 4). Pintora de porcelana celebrada pelo público, ela era reconhecida não apenas pelos seus pares, mas também pelo poder. Sem dúvida a pintora mais bem paga de seu tempo, Jaquotot era consciente da raridade de seu talento e não hesitava em negociar o preço de suas obras (algumas dezenas de milhares de francos) ou suas condições de trabalho. Essa falta de traquejo na negociação infelizmente lhe rendeu uma reputação póstuma execrável, sustentada por um de seus biógrafos, o crítico René-Jean (1913), que fala de Victoire Jaquotot como uma pessoa “rabugenta, irascível, vaidosa, de uma pretensão sem igual e de uma suscetibilidade sem paralelo”. Mesmo que objetivamente desprovida de fundamento histórico, essa reputação de megera que se colou a seu nome no começo do século XX certamente tem ligação com o fato de que Jaquotot era manifestamente uma mulher emancipada, que viajava sozinha pela Itália, que se casou com dois homens, e teve um filho com um terceiro dez anos mais novo que ela. Era ainda uma professora

respeitada: seu prestigioso ateliê acolhia mulheres e mesmo alguns homens. Ela supervisionou a formação de dezenas de pintoras de porcelana, dentre as quais muitas obtiveram medalhas nos Salões da Monarquia de Julho. A produtividade de Jaquotot era considerável; suas obras mais celebradas pela crítica em vida (dentre as quais muitas estão conservadas no Museu de Sèvres) são cópias de quadros famosos, do passado ou contemporâneos, que ela reproduzia sobre as placas de porcelana. Essa técnica complexa e minuciosa permitia espelhar as telas com toda a vivacidade de suas cores originais: essa era a única maneira de preservar um traço duradouro das obras conhecidas em um momento em que a fotografia estava apenas balbuciando. Bem, hoje em dia nos interessamos pouco pelas cópias, sejam elas virtuosas ou sobre porcelana (Figura 5), e, assim, o principal *handicap* para a manutenção dessa artista (que foi popular e brilhante) na memória coletiva está inegavelmente ligado à depreciação que a pintura sobre porcelana teve ao longo do século XIX. Sem dúvida, se Jaquotot tivesse pintado batalhas, ela teria hoje uma sala no Louvre dedicada a seu nome.



Figura 5 – Victoire Jaquotot, oito retratos em miniatura para a caixa de rapé do rei, esmalte sobre porcelana, 1819-1820, Museu do Louvre. Fonte: RMN-GP

NÃO PERDER TEMPO EM SE FAZER (RE)CONHECER

O exemplo das pintoras de porcelana, para quem a celebridade não resistiu à primeira metade do século XIX, mostra a importância de escolher bem não apenas o mestre, mas também o médium no qual seria melhor se especializar. Uma vez assegurada a boa escolha, é melhor ter uma duração prolongada no ofício a fim de conquistar um nome. A terceira categoria de conselhos, portanto, se enquadra nesse campo: *não demore a se fazer (re)conhecer*.

No espaço das belas-artes, a principal maneira de se fazer conhecer é mostrar logo suas obras, portanto, sugere-se expor o mais cedo possível. Essa é de fato uma recomendação seguida pelos artistas em geral, atuantes particularmente no espaço de produção artística parisiense (ou francês) que, durante o século XIX, se organiza em torno do Salão. Após ter sido assumido por Dominique-Vivant Denon em 1800, o Salão se impôs como espaço em que as reputações eram feitas, o lugar em que era preciso estar para existir como artista, vender e se tornar famoso.

No entanto, dadas as circunstâncias mencionadas acima, expor rapidamente se tornava um “diploma de artista” (segundo uma expressão de época). Em outros termos, ser capaz de passar pela seleção pelo júri e aparecer no catálogo do Salão pela primeira vez concretizava simbolicamente o fim do aprendizado e a entrada na carreira artística. Ao longo da primeira metade do século XIX, a idade média de participação no primeiro Salão diminuiu drasticamente, embora tenha permanecido substancialmente a mesma para ambos os sexos. Passou-se de 28 anos para as gerações formadas sob o Império, para 21 anos (em média) para aqueles que foram formados sob a Monarquia de Julho. A razão dessa queda é simples: os Salões tornaram-se mais numerosos (passando a ser anuais a partir de 1834) e, também, cada vez mais seletivos, sobretudo para os primeiros expositores. Nos anos 1840 esperava-se por uma ou duas recusas no mínimo no começo da carreira, o que não era o caso quinze ou vinte anos antes. Paralelamente, a obtenção de encomendas de cópias provenientes da administração (uma fonte de recursos importante para muitos artistas, como veremos) cada vez mais passa a depender da participação dos artistas nos Salões. Logo, era preciso começar a submeter as obras cada vez mais cedo ao júri para poder desenvolver a carreira sem perder muito tempo.

Devido à crescente seletividade para conseguir expor inicialmente, era também recomendado submeter muitas obras ao júri de cada vez. Com efeito, como a seleção era feita por obra e não por artista, cada postulante tinha interesse de apresentar o maior número de obras possível para, assim, aumentar as chances de ver ao menos uma delas selecionada (o essencial era, na verdade, aparecer no catálogo). Contudo, o número de obras a serem examinadas pelo júri aumentou tanto que isso se tornou ingerenciável. Sob a Restauração, um limite foi então estipulado: doravante não seriam autorizadas mais do que três obras por artista e por gênero (CHAUDONNERET, 2008). Sob a aparência de igualdade, na realidade essa medida favoreceu de fato enormemente os pintores de gênero ou de história, os quais podiam sempre apresentar também retratos, em detrimento dos gêneros tecnicamente mais especializados, como a natureza-morta ou a paisagem, por exemplo.

Expor, como já foi dito, era a principal maneira de se fazer conhecido e ganhar a vida para os artistas, mas não era a única. A renovação do catolicismo na França sob a Restauração provocou um crescimento considerável da procura por quadros chamados de “devoção”, para ornar as paredes das igrejas e dos conventos (FOUCART, 1987). O controle da produção desses quadros – em sua maioria cópias de quadros antigos – passou então para a administração de belas-artes, onde o Ministério do Interior gerenciava as compras e suas atribuições. Centenas de telas foram então encomendadas todos os anos pelo Estado, e as mulheres constituíam ao menos um terço do contingente de copistas mobilizado (SOFIO, 2008).

Seria enganoso ver essa atividade como uma prática desvalorizada: a cópia era para a administração uma fonte significativa de renda e uma iguaria¹³. Era, portanto, objeto de uma seleção severa; nem todos tinham o direito a fazê-la, e nem todas as cópias executadas eram aceitas pelos inspetores encarregados de avaliar o trabalho dos artistas. Do ponto de vista desse pequeno guia para o sucesso nas artes, a cópia merece ser mencionada porque ela poderia abrir muitas portas: sob a Monarquia de Julho, 80% dos artistas nascidos fora do mundo da arte trabalharam como copistas para a administração (contra 23% das filhas dos artistas). E, ainda, 26% dos copistas obtiveram medalhas no Salão (comparado a 10% dos “não copistas”). A cópia era um investimento particularmente rentável do ponto de vista econômico e simbólico: ela permitia ao artista se exercitar nas grandes composições, oferecendo assim certa legitimidade no “grande gênero” (isto é, a pintura da história, o gênero pictórico de maior prestígio na época); representava um complemento de renda muito útil e permitia, ainda, que o artista se fizesse favoravelmente conhecido pela administração das artes plásticas.

Para obter uma encomenda como copista, o procedimento mais comum era o de submeter uma solicitação na administração. Mas, para se distinguir, era útil buscar uma recomendação por meio do envio de cartas, nas quais o maior número possível de nomes deveria ser mencionado – um general, um homem de letras... às vezes a simples menção a um amigo do diretor dos museus se tornava suficiente! As cartas de solicitação de cópias enviadas pelos pintores eram, assim, recheadas de notas diversas que certificavam os méritos dos impetrantes. Pois era fora do espaço das belas-artes – índice flagrante de sua heteronomia na época – que era preciso buscar as promessas de seriedade e de honorabilidade suscetíveis de convencer o governo. As redes de recomendação eram às vezes longas, mas geralmente eficazes. Por exemplo, no final de 1841, a jovem Henriette Cappelaere, retratista que acabara de deixar o ateliê de Léon Cogniet, apelou para o marido de sua irmã, o sr. Bellaguet, ex-professor do Bourbon College. Ele então contata um antigo aluno, Edmond Blanc, conselheiro do Estado e inspetor geral da Lista Civil. Blanc, que estava acostumado a trabalhar com o diretor de Belas-Artes, Edmond Cavé, lhe recomenda o trabalho de Cappelaere (Figura 6). Dois meses mais tarde, após algumas trocas de correspondências, mesmo sem ter exposto ainda no Salão (o que fará apenas em 1846), a jovem pintora recebe uma encomenda, o que constituía um fato raríssimo (SOFIO, 2016a, p. 324).

13 No original, “*sésame*” seria traduzível diretamente por “gergelim”, mas o sentido mais próximo seria o de “iguaria”, “acepipe”. (N. da T.)



Figura 6 – Henriette Cappelaere, *Retrato de Miss Harryet-Howard*, 1850, Museu do Castelo de Compiègne. Fonte: RMN-GP

SABER SE VENDER

Obter recomendações eficazes participava, efetivamente, dessa competência primordial para todo artista que desejava fazer carreira: *saber se vender*.

Com essa meta, era conveniente frequentar as pessoas certas, ou seja, aliados suscetíveis de ajudar na constituição e manutenção de uma reputação positiva. A partir de 1820, quando o monopólio do discurso sobre arte escapa definitivamente dos artistas para se tornar uma prerrogativa dos homens de letras, torna-se fundamental frequentar escritores e jornalistas¹⁴. Para ilustrar a importância de lidar com os meios literários, basta lembrar o caso de Lucile Franque. Pintora de história e retratista formada pelos ateliês de David e de Guérin no final dos anos 1790, Lucile Franque, nascida Messageot, morreu aos 23 anos, após ter exposto apenas em dois Salões. Ela produziu também poucos quadros, sendo apenas dois deles conhecidos hoje em dia¹⁵. Entretanto, a despeito do desaparecimento quase absoluto de sua obra, seu nome sobreviveu na memória coletiva graças a Charles Nodier, autor de cenáculos românticos, que consagrou algumas lindas linhas a Lucile Franque, por quem esteve apaixonado:

¹⁴ Sobre as consequências, no espaço da pintura, da mudança do monopólio da palavra sobre o discurso artístico, ver: Sofio, 2015. Para uma análise em termos de gênero sobre a história da crítica de arte nessa época, ler: Lafont, 2012.

¹⁵ O primeiro, *La famille Messageot-Charve*, é um retrato de família convencional, datado de 1799, atualmente na reserva do Museu de Belas Artes de Lyon. O segundo, *Portrait de Jean-Marie Gleizes*, pintado entre 1800 e 1802, parece estar nas mãos de um colecionador particular. Consultar: Hanselaar, 2014

Sua face fazia sonhar com belas ações, e não era possível se lembrar dela sem desejar ser melhor [...]. Ela, que teria sido Michelangelo da poesia ou Ossian da pintura [sic!] [...], contava com vinte e duas primaveras e, ao final desse curto exílio, retomou o caminho de sua pátria eterna. (NODIER, 1804).

É bom, porém, frequentar não apenas escritores, pois frequentemente eles não possuem dinheiro para serem clientes potenciais. Assegurar-se do apoio de um mecenas influente, além daquele advindo dos homens de letras que se ocuparão de inscrever o nome na posteridade, é um expediente útil do ponto de vista tanto da reputação quanto das finanças.

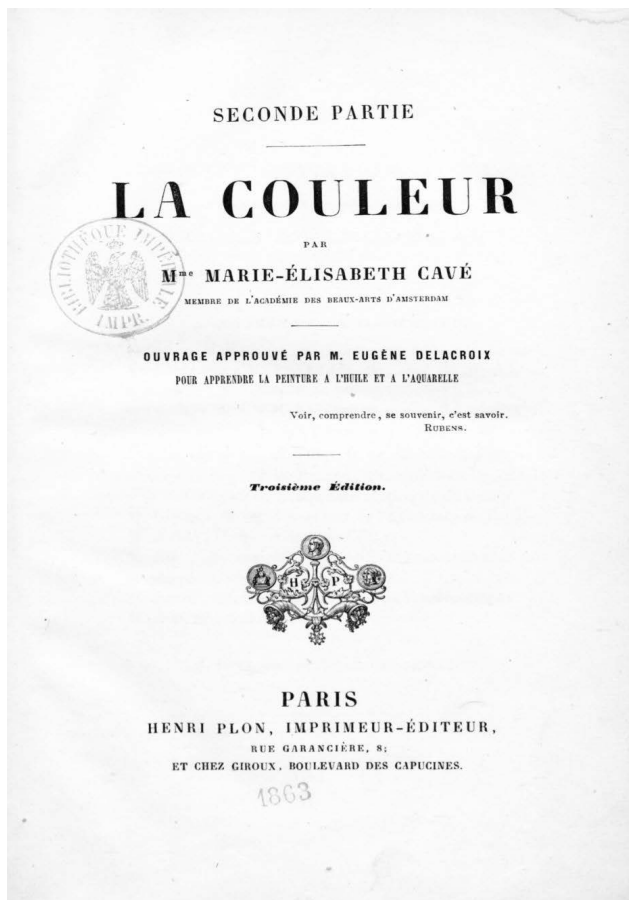
PENSAR NA POSTERIDADE

Mecenas e poetas, no entanto, não serão realmente influentes para uma carreira póstuma de sucesso se não forem capazes de concretizar algumas precauções elementares para se pensar na posteridade, a saber, antecipar a persistência do nome e da obra do artista na memória coletiva. Se, com efeito, é raro que o nome de um artista sobreviva sem uma obra, é impossível as obras sobreviverem sem um nome, em alguns casos sendo elas atribuídas a outros autores mais conhecidos.

Nesse sentido, no que concerne ao nome, é preferível não modificá-lo (ou não de modo recorrente). Em outras palavras, para uma mulher, é melhor evitar casamentos múltiplos, expondo cada vez sob nomes distintos, sem um índice capaz de ligá-los uns aos outros. A pintora nascida como Marie Élisabeth Blavot, em 1810, em Paris, constitui um contraexemplo notável a esse postulado: casada duas vezes, não apenas ela se fez conhecida por um tempo sob o sobrenome de sua mãe (*Marie Monchablon*), antes de expor no Salão, entre 1835 e 1842, como *Boulangier* e, em seguida, como *Cavé*, entre 1845 e 1855, mas, ainda, ela modificou o próprio nome. Tanto assinando pelo nome próprio diminutivo (*Élise*, em 1835), como acrescentando ao próprio nome o de seu primeiro marido (*Élise-Clément*, em 1840 ou 1842) e, finalmente, assinando com seu nome inteiro (*Marie-Élisabeth* em 1845). Isso sem contar com o erro de impressão no catálogo de 1847, em que está registrada como senhorita. No caso de Mme Boulangier-Cavé, sua biografia é relativamente conhecida, graças ao sucesso editorial de seus métodos de desenho (Figura 7), a seu estatuto de esposa de alto funcionário e por ter sido amiga do pintor Delacroix, o que permite colar os pedaços de seu percurso sem muita dificuldade¹⁶. Mas quantas carreiras de artistas mais obscuras permanecem ainda totalmente fragmentadas nos índices de expositores e de dicionários biográficos? Note-se também que as carreiras femininas artificialmente recortadas podem, nos estudos realizados por pesquisadores pouco escrupulosos, reforçar a reputação de mulheres artistas como amadoras ao reafirmar a suposta

16 Ver a biografia escrita por: Angrand, 1966.

brevidade de suas trajetórias¹⁷. Então, caso escolha se casar, é melhor simplificar a vida dos historiadores da arte e trabalhar a vida toda sob o nome de nascimento, como fez Mme Jaquotot, por exemplo...



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 7 – Folha de rosto de *A cor*, de Marie-Élisabeth Cavé. Obra aprovada pelo sr. Eugène Delacroix para aprender pintura a óleo e aquarela

Outro erro básico suscetível de dificultar a manutenção das mulheres artistas na história: portar o mesmo nome de outro artista contemporâneo. É isso que ocorreu a duas pintoras (vagamente) homônimas, confundidas pela primeira vez no dicionário de Louis Auvray e Émile Bellier de la Chavignerie (1885), os quais as fundem de modo estranho na mesma notícia (digo estranho porque uma praticava pintura de cavalete, e a outra, miniatura em marfim e porcelana). Foi preciso aguardar a exposição que

¹⁷ Harrison e Cynthia White, que trabalharam a partir de dicionários biográficos baseados nos catálogos dos Salões, recusaram às mulheres o estatuto de artistas profissionais por essa razão, e, com isso as excluem de seu importante estudo, publicado em francês como *La carrière des peintres au XIXe siècle* (WHITE, 1991, p. 66).

houve no Museu Léon Dierx, em 2016, para restabelecer a identidade distinta entre as duas “Adèle Ferrand”¹⁸. Uma nasceu como Adèle Julie Ferrand em 1817 numa família rica de Nancy e tornou-se Mme de Kervéguen ao casar-se. Em 1847 acompanhou seu marido a La Réunion, onde morreu, no ano seguinte, com apenas 31 anos. Ela foi aluna de François Dejuinne, e dedicou-se à pintura de história e ao retrato. Muitas de suas telas foram admitidas no Salão entre 1837 (quando tinha 20 anos) e 1846, quando sua partida para La Réunion a obrigou a interromper sua carreira como expositora, mas não sua prática de desenho e pintura. A outra vítima da confusão foi a pintora Élisabeth Marcel (denominada erroneamente de Adèle no dicionário de Bellier-Auvray), esposa de Ferrand, nascida em Ain entre 1807 e 1809. Ela foi aluna da sra. Jaquotot e expôs no Salão retratos em miniatura sobre marfim e porcelana no começo dos anos 1830, após ter trabalhado para a Manufatura de Sèvres entre 1823 e 1826 (PRÉAUD, s. d.).

Fazer de tudo para garantir a preservação de seu nome é, portanto, para um artista, uma precaução tão vital quanto a preservação de seu trabalho. Ligação por excelência entre a obra e o nome, a assinatura é, assim, uma necessidade¹⁹. Especialmente porque sabemos o quanto a atribuição de obras não assinadas foi feita em detrimento de mulheres artistas na história da arte. As pesquisas desenvolvidas depois dos anos 1980, animadas pelo movimento feminista e pela ascensão da história das mulheres, permitiram a reatribuição da autoria de muitas telas. A exemplo do *Retrato de Wolf* (chamado Bernard), que ingressou no Louvre como sendo de David e foi posteriormente atribuído a Sophie Rude, que o pintou durante o período em que trabalhava com o mestre em Bruxelas (GEIGER, 2005, p. 145).

Infelizmente, por vezes nem mesmo a assinatura é o suficiente para garantir uma atribuição correta: o caso de Constance Mayer é paradigmático a esse respeito. Aluna de Greuze, Mayer foi ligada ao pintor Pierre- Paul Prud’hon durante o período mais significativo de sua carreira, numa espécie de osmose profissional apaixonante, a ser mais bem estudada²⁰. Prud’hon e Mayer trabalharam conjuntamente na composição de suas telas, produziram dezenas de desenhos (jamais assinados, é claro) os quais em seguida inspiraram seus respectivos quadros. Seus estilos eram tão fusionais que é extremamente difícil distinguir a influência de um sobre a obra do outro, e inversamente. Essa incerteza, no entanto, jogou a favor de Prud’hon, a despeito de Mayer ter assinado vários de seus quadros; e sendo a sua assinatura feita de modo original “*C. Mayer Pinxit.*”, seguida da data. Em 1931, um quadro atribuído a David, retratando um garoto com ar zombeteiro, entrou na coleção do Museu Nelson-Atkins, na cidade de Kansas²¹. A assinatura havia sido parcialmente rabiscada e refeita com o nome de David. Depois, um novo rabisco foi inscrito, revivendo a assinatura primeira “*Pinxit./1799*” (Figura 8). A tela se apresenta, hoje em dia, com uma assinatura parcialmente apagada, e nós devemos a Margaret Oppenheimer a sua reatribuição

18 Exposição *Adèle Ferrand, une femme peintre dans les années romantiques*, Museu Léon Dierx, La Réunion, 10 de outubro-26 de março de 2016.

19 Sobre a relação entre a assinatura e os valores do mercado, ver: Guichard, 2008.

20 A esse respeito consultar: Guffey, 2001.

21 O quadro pode ser acessado na rede: The Nelson-Atkins Museum of Art, s. d.

à jovem Constance Mayer, numa época em que o estilo de sua pintura estava mais próximo ao de David que ao de Greuze (OPPENHEIMER, 2005, p. 157-159, 219)²².

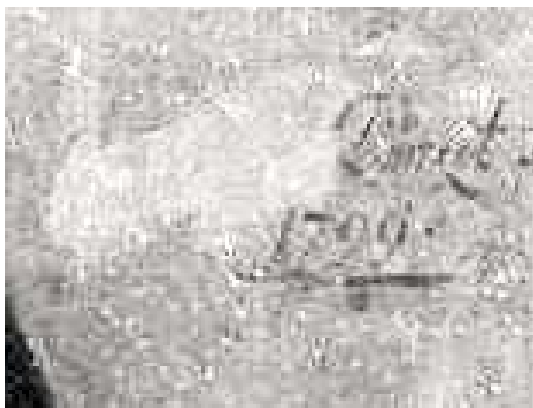


Figura 8 – Atribuído a Constance Mayer, *Retrato de um jovem*, Kansas City, Museu Nelson-Atkins – detalhe (assinatura)

A partir do caso de Mayer, sugiro às nossas futuras artistas que evitem ficar muito próximas de um artista mais conhecido do que elas, em particular se essa proximidade for também estilística. Isso porque não apenas elas serão colocadas sempre à sua sombra, mas, quando forem evocadas, serão condenadas a aparecer eternamente como “alunas de” tal artista célebre, mesmo quando não for absolutamente o caso. Os exemplos são inúmeros na história da arte, e estão presentes mesmo dentre as mais célebres de nossas artistas. Até hoje é surpreendente que se veja Berthe Morisot ser qualificada como aluna de Manet...

Do ponto de vista da posteridade a situação é ainda mais complexa no caso das duplas de artistas. Ocorre que, após a metade do século XIX, a expectativa de vida das mulheres, no caso da França pelo menos, era ligeiramente mais longa do que a dos homens. Esses homens, além do mais, tendiam a se casar com mulheres mais jovens do que eles, logo, não é surpreendente que as esposas tenham sobrevivido, nessa época, aos seus maridos. Ocorre que, num casal de artistas, é geralmente comum que aquele (ou melhor seria dizer aquela) que se ocupa do necessário trabalho da memória à conservação póstuma do nome do cônjuge desapareça. Trata-se de realizar a organização de exposições retrospectivas; doações de obras e de papéis aos museus e arquivos; encomendar ou supervisionar homenagens escritas (necrológicos, biografias, catálogos fundamentados etc.) (LANG; LANG, 2001, capítulo 10). Com isso, as mulheres artistas que se encontram nesse lugar de empreendedoras da memória a serviço da posteridade de seus maridos são, de fato, as maiores vítimas consentidas de uma concorrência memorial por elas próprias realizada. Nesse caso, mais uma vez, os exemplos são numerosos: já se evocou Sophie Rude, que não existe a não ser na sombra

22 Apesar dessa reatribuição absolutamente convincente, o quadro continua exposto no Museu Nelson-Atkins sob atribuição “desconhecida”.

de seu marido, o grande escultor republicano, distinguido como tal especialmente pela III República. Assim, na cidade de ambos, Dijon, encontra-se o “Museu Rude”, inteiramente dedicado à obra de François (Figura 9). Já para ver as telas de Sophie é preciso ir ao Museu de Belas Artes, onde, bastante numerosas²³, estão representadas em meio a outras do século XIX, o que, verdade seja dita, já não é pouco...

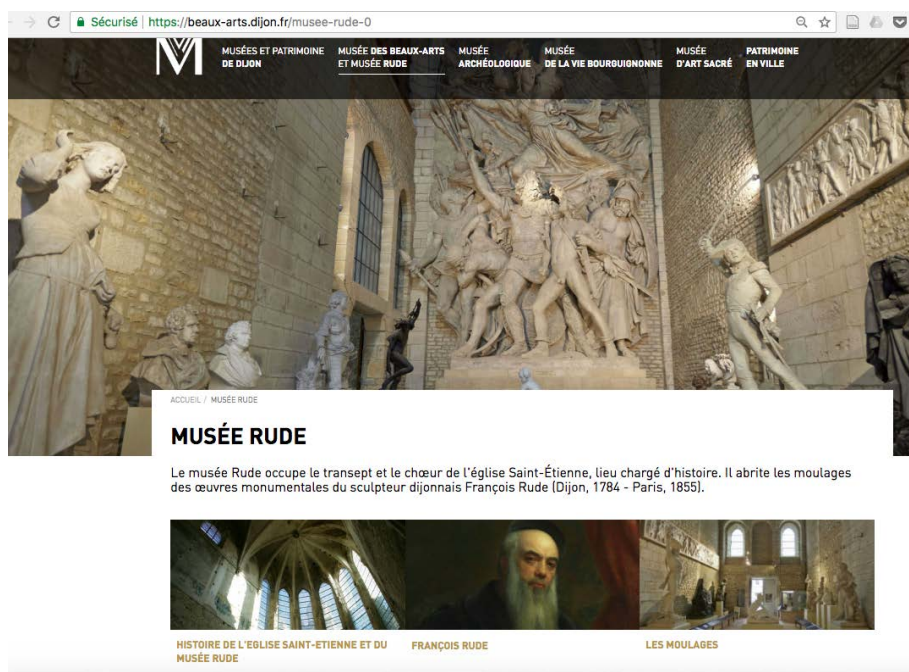


Figura 9 – Página inicial do *site* do Museu Rude de Dijon (imagem capturada em consulta em 20 de julho 2018)

Somando tudo, para uma mulher artista a melhor maneira de sobreviver à concorrência memorial e permanecer na história da arte continua a ser a de ter uma vida romântica, ou pelo menos singular, o que não deixa de despertar o interesse de alguns contemporâneos e, por conseguinte, dos futuros historiadores. A escultora Félicie de Fauveau foi, assim como Rosa Bonheur, um raro exemplo de artista mulher frequentemente *representada* por seus contemporâneos (Figura 10): sua consagração instantânea aos 26 anos, no Salão, sua juventude amorosa que diríamos ter sido retirada de um romance de Alexandre Dumas, seu exílio florentino, seu temperamento inflamado, seu gosto por trajes estranhos são elementos que suscitaram numerosos comentários e imagens de sua maneira de viver. Seria preciso

23 É preciso, contudo, aqui reconhecer a qualidade do trabalho de valorização das obras dessa artista no seio das coleções do museu. Ver: Geiger, 2005.

ao menos isso para compensar a dispersão relativa de sua obra fora da França, ou em coleções particulares, e conceder a Faveau a honra póstuma de ser agraciada com uma grande exposição retrospectiva em 2014 (*FÉLICIE DE FAUVEAU*, 2013).



Figura 10 – Anônimo, *Félicie de Fauveau em seu ateliê na Piazza del Carmine em Florença*, aquarela (circa 1845). Coleção particular da autora

Para encerrar essa compilação de conselhos às artistas mulheres do passado, proponho mostrar o quanto a utilização dessas recomendações pode ser eficaz, retomando brevemente o caso de Rosa Bonheur, que soube preencher todas as alternativas corretas para se manter na memória coletiva²⁴. Do ponto de vista do acesso ao reconhecimento, Bonheur “partiu com boas cartas em mãos”: filha e irmã de artistas, dotada de um físico chamativo, ela beneficiou-se do interesse que sua aparência despertava junto a seus contemporâneos; ainda hoje há dezenas de representações, pintadas ou fotografadas, com os pincéis em punho ou vestida com calças ou camisas rústicas, pelas quais ela nutria afeto ao final de sua vida (KLUMPKE, 2001)²⁵.

Em seguida, Bonheur fez “as boas escolhas”: sua condição de filha de artista a dispensou de se filiar a um ateliê específico. Mas muito jovem ainda ela trabalhava sozinha, como copista no Museu do Louvre, onde todos a conheciam pelo apelido de “pequena *hussard*”²⁶, por conta de seu gênio voluntarioso. A escolha original em se especializar em pinturas de animais poderia parecer perigosa para obter uma consagração oficial; mas esse gênero, que contava com muitos apreciadores

24 No original, “*qui a su cocher toutes les cases pour se maintenir dans la mémoire collective*”. A expressão “*cocher toutes les cases*” não possui tradução idêntica no português. (N. da T.)

25 Todos os fatos biográficos mencionados a respeito de Bonheur foram tirados de: Klumpke, 2001.

26 Como não há um equivalente preciso para “pequena *hussard*” – o mais próximo seria “pequena soldada combativa” –, optamos por deixar como no original. (N. da T.)

então, tinha a vantagem de evitar a escolha de certos temas, dentre os quais alguns poderiam obrigá-la a recorrer a modelos nus (nuas), o que a colocaria sob o risco do escândalo. Pode-se enfim dizer, principalmente, que o fato de ter sido a única mulher nesse domínio lhe aportou algumas dificuldades (como obrigá-la a se travestir de homem), mas lhe abriu um grande caminho para a posteridade.

Da mesma forma, ela *não perdeu tempo em se fazer (re)conhecer*: garantindo com sua irmã a direção da Escola Livre de Desenho para meninas, Bonheur aparece no encarte do Salão de 1841, aos 19 anos. Posteriormente, produziu muito e exibiu regularmente. Ela obteve três medalhas no Salão, sendo a primeira em 1845, aos 23 anos. Em 1853 assegurou a entrada de duas de suas pinturas no Museu de Luxemburgo e mais uma isenção de júri. Por algum tempo, durante os anos 1860, pensa-se nela para ser recebida na Academia de Belas-Artes, uma ideia que foi logo abandonada; mas, por outro lado, ela foi a primeira mulher condecorada com uma distinção muito importante: a Légion d'Honneur. Alguns de seus quadros foram adquiridos pelo Estado na França, o que consiste em um trunfo considerável para mantê-la dentro de uma história da arte nacional. Todavia, *La foire aux chevaux*, sua tela mais imponente (cerca de 2,5 m por 5 m), foi adquirida por um homem de negócios americano que, posteriormente, a legou para o Museu Metropolitano de Nova York, o que certamente assegurou a Bonheur renome internacional.

Percebe-se que, pelas honrarias obtidas e pela difusão de sua obra, Bonheur soube *se vender* muito bem. Muito cedo foi consciente da importância de controlar sua imagem pública, sabendo ficar longe dos escândalos da vida parisiense. Por outro lado, beneficiou-se das estratégias comerciais eficazmente empregues por seu marchand, Ernest Gambart (FLETCHER, 2007), que soube inserir sua produção no mercado britânico, e em seguida no norte-americano, no qual o gênero pintura de animais contava com muito mais colecionadores ricos do que na França.

No que concerne à *posteridade*, ainda nesse campo, Bonheur soube fazer bem as escolhas, pois viveu muito tempo (77 anos), produziu bastante e se beneficiou do trabalho considerável de uma empreendedora devotada à sua memória: a pintora americana Anna Klumpke (Figura 11). Essa publicou, em 1908, em francês e em inglês, as memórias que a artista lhe havia ditado. Manteve também o ateliê no Castelo de By, perto de Fontainebleau²⁷, a última propriedade da pintora, que ela herdou e da qual cuidou para que permanecesse em bom estado. Enfim, Bonheur, que portava calças e viveu por 40 anos com sua amiga de infância, Nathalie Micas, pôde se beneficiar de uma existência muito singular em sua época, a ponto de se ver eleita ícone feminista e homossexual em finais do século XX. Isso certamente a teria surpreendido; justamente ela, cujas opiniões em termos de ordem social não eram as

27 Transmitido aos herdeiros de Anna Klumpke após sua morte em 1942, o Castelo de By se tornou um museu privado, visitável duas vezes por semana após os anos de 1980. Colocado à venda em 2014, o Castelo e seu parque de 350 hectares foram comprados em 2018, enquanto os trabalhos de tombamento levados a cabo pelos Monumentos Históricos estão em curso. O castelo-ateliê foi reaberto em 2018, agora ligado a um hotel de luxo que comporta um salão de chá, uma sala de recepção, uma piscina e um spa, sob o nome de Château de Rosa Bonheur (Castelo de Rosa Bonheur).

mais subversivas. Como uma verdadeira “fênix cultural”, Bonheur assinala, desde os anos 1980, uma incrível carreira póstuma.



Figura II – Anna Klumpke, *Retrato de Rosa Bonheur*, 1898, Nova York, Museu Metropolitan de Arte

Tradução: profa dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni

SOBRE A AUTORA

SÉVERINE SOFIO é socióloga, pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociológicas e Políticas de Paris (equipe Culturas e Sociedades Urbanas) do Centro Nacional de Pesquisa Científica (Cresppa/CNRS).

E-mail: severine.sofio@cnrs.fr

REFERÊNCIAS

- ACTES de la recherche en sciences sociales. Le poids des corps, n. 208, Juin 2015.
- ANGRAND Pierre. *Marie-Élizabeth Cavé: disciple de Delacroix*. Paris, Lausanne: Bibliothèque des arts, 1966.
- BONNET, Alain; NERLICH, France (Org.). *Apprendre à peindre*. Les ateliers privés à Paris 1780-1863. Tours: Presses de l'Université François Rabelais, 2013.
- CHARTON, M. Édouard (Dir.). *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions*. Paris: Librairie Vve Lenormant, 1842.
- CHAUDONNERET, Marie-Claude. Le portrait et la hiérarchie académique après 1815. *HAL-Sciences de l'Homme et de la Société*, n. 3, 2008, p. 6. Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société. Disponível em: <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00260123>>. Acesso em: ago. 2018.
- CHAVIGNERIE, Émile Bellier de la; AUVRAY, Louis. *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*. Paris: Librairie Renouard, 1882.
- FÉLICIE DE FAUVEAU. *L'amazone de la sculpture*. Catalogue d'exposition. Paris: Musée d'Orsay/Gallimard, 13 jun-15 septembre, 2013.
- FLETCHER, Pamela M. Creating the French gallery: Ernest Gambart and the rise of the commercial art gallery in mid-victorian London. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v. 6, n. 1, Spring 2007. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring07/143-creating-the-french-gallery-ernest-gambart-and-the-rise-of-the-commercial-art-gallery-in-mid-victorian-london>>. Acesso em: ago. 2018.
- FOUCART, Bruno. *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. Paris: Arthéna, 1987.
- GALLICA. La bibliothèque numérique da Bibliothèque nationale de France – BnF. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>>. Acesso em: ago. 2018.
- GEIGER, Monique. *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur: une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon-Bruzelles-Paris)*. Dijon: Société des Amis des Musées de Dijon, 2005.
- GUFFEY, Elizabeth E. *Drawing an elusive line: the art of Pierre-Paul Prud'hon*. Newark: University of Delaware Press, 2001.
- GUICHARD, Charlotte. La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles: identité, réputation et marché de l'art. *Sociétés & Représentations*, v. 25, n. 1, 2008, p. 47-77.
- HANSELAAR, Saskia. Lucile Messageot, épouse Franque. *Dictionnaire des femmes de l'ancienne France*. Siefar, 2014. Disponível em: <http://siefar.org/dictionnaire/fr/Marguerite-Frn%C3%A7oise-Lucie_Messageot>. Acesso em: ago. 2018.
- HASKELL, Francis. *La norme et le caprice – Redécouvertes en art: aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. Paris: Champs-Flammarion, 1999. (1^{re} éd. 1976).
- JOCONDE. Portail des collections des musées de France. Ministère de la Culture. *Portrait de l'artiste, de Sophie Rude*. Disponível em: <http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_I=REF&VALUE_I=00000077522>. Acesso em: ago. 2018.
- KLUMPKE, Anna. *Rosa Bonheur*. The artist's (auto)biography. Ed. by Gretchen Van Slyke. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- LAFONT, Anne. Introduction. In: LAFONT, Anne (Dir.). *Plumes et pinceaux*. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850). Anthologie. Dijon: Presses du réel/INHA, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/inha/3722>>. Acesso em: ago. 2018.
- LANG, Gladys Engel; LANG, Kurt. *Etched in memory: the building and survival of artistic reputation*. Chicago: University of Illinois Press, 2001 (1^{re} éd. 1990).

- MATONTI, Frédérique. *Hérault de Séchelles ou les infortunes de la beauté*. Paris: La Dispute, 1998.
- MILO, Daniel. Le phénix culturel: de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750). *Revue française de sociologie*, v. 27, n. 3, p. 481-503, 1986.
- NOCHLIN, Linda. (1971). Why have there been no great women artists?. In: _____. *Women, art and power and other essays*. Boulder: Westview Press, 1988, p. 147-158.
- NODIER, Charles. *Essais d'un jeune barde*. Paris: Chez Mme Cavanagh, 1804, p. 94-95.
- OPPENHEIMER, Margaret A. *The French portrait: revolution to restoration*. Exhibition catalogue. Northampton, MA: Smith College Museum of Art, 2005.
- PRÉAUD, Tamara (Ed.). "Sèvres' workmen list". The French Porcelain Society, sans date. Disponível em: <<http://www.thefrenchporcelainsociety.com/publications/monographs>>. Acesso em: ago. 2018.
- RENÉ-JEAN. Madame Victoire Jaquotot, peintre sur porcelaines. *Archives de l'art français*, nouvelle série. Tome VII, 1913, p. 509-517.
- RMN-GP – La Réunion des musées nationaux – Grand Palais. Disponível em: <<https://www.rmngp.fr/les-activites-de-la-rmn-gp/la-rmn-et-le-grand-palais-reunis>>. Acesso em: ago. 2018.
- SOFIO, Séverine. Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle. *Travail, genre et sociétés*, 19, 2008, p. 23-39.
- _____. "Toutes les directions sont incertaines et combattues": les peintres, les critiques et l'imposition de la bataille romantique. *Sociétés et Représentations*, v. 40, n. 2, 2015, p. 163-181.
- _____. *Artistes femmes*. La parenthèse enchantée (XVIII^e-XIX^e siècles). Paris: CNRS Éditions, 2016a.
- _____. "Portrait of the artist at work". Painting self-portraits in late eighteenth-century France. *Arts et Savoirs*, 6, 2016b. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/aes/795>>. Acesso em: ago. 2018.
- THE NELSON-ATKINS Museum of Art. *Portrait of a boy*. Disponível em: <<http://art.nelson-atkins.org/objects/30590/portrait-of-a-boy;jsessionid=11AA5D4E66FE3A6F75D91C3B43E21C1E?ctx=d7c44af1-d93f-46ab-acd1-73c13aeobcd8&idx=0>>. Acesso em: ago. 2018.
- VIGÉE LE BRUN, Louise Élisabeth. *Souvenirs*. v. I. Paris: H. Fournier, 1835.
- WHITE, Harrison et Cynthia. *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1991.
- WOLF, Naomi. *The beauty myth: how images of beauty are used against women*. New York: William Marrow & Cie, 1991.

Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)

[*Other protagonists of Argentine art: women artists in the National Salons (1924-1939)*]

Georgina G. Gluzman[†]

RESUMO • A partir de 1911, os Salões Nacionais da Argentina ofereceram às mulheres artistas a oportunidade de tornar seu trabalho notório e ganhar reconhecimento. Este artigo analisa suas participações desde 1924, ano da consagração de Raquel Forner, até 1939, quando Ana Weiss de Rossi obteve o prêmio máximo. Além disso, são analisadas as trajetórias de três artistas (Catalina Mórtola de Bianchi, María Carmen Portela Cantilo e Hildara Pérez de Llansó) que encontraram no Salão Nacional um caminho (embora não fosse o único) para serem apresentadas ao público e à crítica. A recepção, a fortuna crítica e a inserção nos museus dessas cinco mulheres artistas, quatro das quais foram eliminadas da história da arte, são examinadas.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Mulheres artistas; Salões Nacionais; Argentina. • **ABSTRACT** • From 1911

onward, the National Salons in Argentina offered women artists a chance to make their work known and gain recognition. This article analyzes their interventions from 1924, the year of consecration of Raquel Forner, to 1939, when Ana Weiss de Rossi was distinguished with the maximum award. In addition, the trajectory of three artists (Catalina Mórtola de Bianchi, María Carmen Portela Cantilo and Hildara Pérez de Llansó) who found in the National Salons a way (although not the only one) presented themselves to the public and critics are analyzed. The reception, the critical fortune and the insertion in museums of these five women artists, four of whom have been displaced from the histories of art, are examined. • **KEYWORDS** • Women artists; National Salons; Argentina.

Recebido em 4 de abril de 2018

Aprovado em 28 de agosto de 2018

GLUZMAN, Georgina G. Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 51-79, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p51-79>

† Universidade Nacional de San Martín (UNSAM, Buenos Aires, Argentina).

A fines de 1932 el célebre semanario porteño *Caras y Caretas* publicaba un resumen visual del año artístico (Figura 1). Entre los veintiocho elegidos como los representantes más destacados del año, en una selección que incluía artistas como Foujita (1886-1968) y Fernando Fader (1882-1935), se distinguía apenas una mujer: la artista francesa Léonie Matthis (1883-1952), radicada en Buenos Aires desde hacía ya décadas.



Figura 1 – Las artes plásticas en 1932. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1932, sin paginar

Algunos días más tarde la portada del suplemento color del periódico *La Prensa* mostraba un panorama muy diferente (Figura 2). Allí se reproducían obras de diversas pintoras, cuya actuación había sido destacada durante ese mismo año, particularmente en el contexto del Salón Nacional: Ana Weiss de Rossi (1892-1953), Raquel Forner (1902-1988), Dina Mongay (1910-?) y María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal (1902-1986).



Figura 2 – Obras de pintoras argentinas. *La Prensa*, Sección Cuarta, Buenos Aires, 1 de enero de 1933, p. 1

Estos dos polos ejemplifican los extremos entre los que se movió el reconocimiento a las mujeres artistas en dos publicaciones de gran circulación e indudable impacto. A partir de un trabajo hemerográfico profundo y de una minuciosa reconstrucción de carreras artísticas desplazadas de los relatos heroicos de las décadas de 1920 y 1930, este ensayo aspira a visibilizar una manifestación obliterada de la cultura artística femenina: la participación en los Salones Nacionales y su inscripción en la literatura artística nacional, archivo de indudable carácter patriarcal y marcado por un linaje paterno (SCHOR, 2007).

Los objetivos principales de este artículo son cuatro. En primer lugar, cuantificar la presencia femenina en los Salones Nacionales y comprender cabalmente la envergadura de su actuación en este contexto, una tarea que no ha sido realizada de modo sistemático. En segundo lugar, analizar los premios discernidos a dos mujeres artistas de singular importancia: Raquel Forner y Ana Weiss de Rossi. En tercer lugar, examinar las características de la participación femenina, determinando tácticas y negociaciones, mediante tres estudios de casos de tres artistas de diversos orígenes, estilos y medios. Estos dos últimos puntos se vinculan con un cuarto objetivo:

comprender cuál fue la recepción de estas artistas y cómo se vincula con su presencia (o ausencia) en las historias del arte.

El desarrollo de este artículo está ligado al pensamiento feminista y a su crítica a la historia del arte, en particular a la necesidad de tener acceso al pasado de las mujeres. En diversas latitudes las historiadoras feministas del arte de la década de 1970 visibilizaron que la disciplina, lejos de ser una construcción objetiva basada en criterios de verdad universales, era un cuerpo de conocimientos excluyente y fundado sobre premisas sexuadas, desde la categoría de “genio” hasta la de “bellas artes”.

Ya desde las últimas décadas del siglo XIX las mujeres artistas comenzaron a gozar de una cierta visibilidad en el campo artístico local. En efecto, el período de entresiglos fue singularmente rico en lo concerniente a su actuación (GLUZMAN, 2016a). La educación artística para las mujeres se expandió de modo notable en el período finisecular y en las primeras décadas del siglo XX. La Academia Nacional de Bellas Artes, con un perfil claramente profesional, fue un sitio de enorme importancia para las artistas. En efecto, la mayor parte de las artistas consideradas en este ensayo compartieron la formación en este espacio, aunque algunas, como Raquel Forner, profundizaron su formación en el exterior del país.

Desde 1911 en adelante las exposiciones artísticas anuales de carácter nacional brindaron a las mujeres artistas una posibilidad de dar a conocer su obra y de obtener reconocimiento en un ámbito de prestigio. Marta Penhos y Diana Wechsler han señalado que el Salón Nacional fue un “fuerte regulador de la producción artística”, constituyendo el espacio legitimador más claro de la práctica artística local durante varias décadas (PENHOS; WECHSLER, 1999, p. 7 y 10). Las mujeres actuaron ininterrumpidamente en este ámbito desde sus inicios, pero en este ensayo nos enfocaremos en un período limitado, marcado por dos hitos de la actividad artística de las mujeres.

ENTRE EL RECONOCIMIENTO Y LA INVISIBILIDAD

El período elegido para este ensayo comprende dieciséis exhibiciones anuales. El certamen del año 1924 estuvo marcado por la entrega de un galardón oficial a una mujer, pues el Tercer Premio en la categoría de pintura fue otorgado a Raquel Forner. El año 1939 también señaló la presencia de las mujeres en las premiaciones: Ana Weiss de Rossi se consagraría con la obtención del Gran Premio Adquisición en la misma categoría. Por lo tanto, es posible establecer una periodización claramente definida.

Como ha explicado Séverine Sofio con relación a los trazos a seguir para el estudio de las mujeres artistas en la Francia decimonónica, es necesario basar el análisis sobre una fuente que sea amplia, exhaustiva y con ciertas características puntuales:

[...] dont le contenu ne serait ni déterminé *a posteriori* (comme un dictionnaire), ni le résultat d'une sélection institutionnelle (comme les registres du Conseil supérieur des Beaux-Arts où ceux des sociétés de graveurs). Les livrets de Salon répondent à ces critères, au moins, comme nous le verrons, pour la première moitié du XIX^e siècle. (SOFIO, 2006, p. 56).

En efecto, en nuestro caso el análisis de los catálogos de los Salones Nacionales ha revelado una participación sostenida de las mujeres en este espacio. Esta presencia, aunque numéricamente importante, no ha recibido atención por parte de los historiadores del arte. En las dieciséis muestras consideradas actuaron unas doscientas veintisiete mujeres artistas. Sin embargo, la historia del arte ha sido singularmente excluyente. En la actualidad apenas unos pocos nombres son conocidos y recordados por la disciplina: Emilia Bertolé (1896-1949), Clara Carrié (1901-1985), Raquel Forner y Noemí Gerstein (1910-1996), entre algunos otros nombres aislados.

El análisis cuantitativo de la participación femenina en Salones Nacionales entre 1924 y 1939 demuestra que, aunque la actividad de las mujeres haya crecido, este incremento no fue ni sostenido ni constante (Figura 3). En otras palabras, el esquema evolutivo de incorporación progresiva de las mujeres a la escena de las artes no puede ser sostenido y se torna necesario considerar el tema con nuevos enfoques, lejos de las propuestas heredadas.

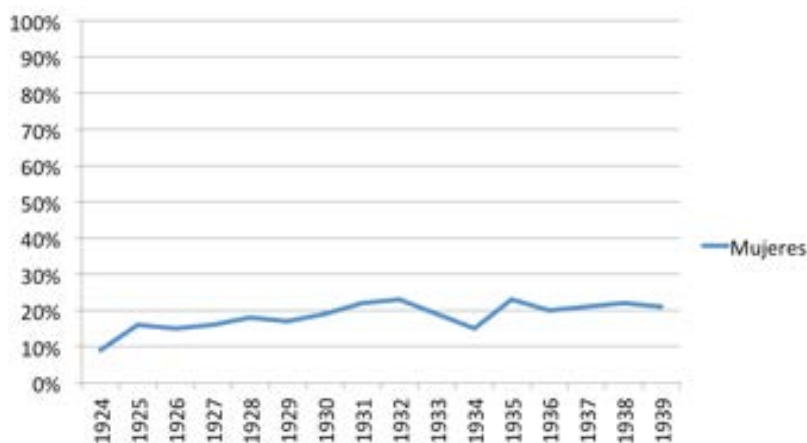


Figura 3 – Porcentajes de mujeres artistas participantes en Salones Nacionales en Buenos Aires entre 1924 y 1939 (categorías pintura, escultura y grabado). Pesquisa basada en los catálogos oficiales del Salón Nacional

Los orígenes históricos del relato de la presencia creciente de las mujeres en la escena artística de las décadas de 1920 y 1930 se encuentra en los influyentes escritos del artista, escritor, crítico e historiador del arte José León Pagano (1875-1964). Su incansable actividad como crítico en el influyente periódico *La Nación* no puede ser disociada de su intención por dar forma a una historia sistemática del arte nacional. En rigor, ambas tareas se hallan profundamente unidas, al punto de hallarse fragmentos prácticamente idénticos en sus reseñas sobre exposiciones y en su obra consagratoria, *El arte de los argentinos*, publicada entre 1937 y 1940.

El crítico e historiador del arte presentaba en esta obra un desarrollo cronológico de las actividades artísticas en Argentina y establecía cuatro momentos dentro de la historia del arte argentino: el temprano período de los precursores, el de los

organizadores (correspondiente al período de los llamados primeros modernos) (MALOSETTI COSTA, 2001), el de los aportes de la pintura al *plein air* y el del arte de avanzada. Su propuesta historiográfica incluía la inscripción de las mujeres artistas en cada etapa historia del arte argentino.

Si bien las mujeres estaban presentes en todos las fases descriptas por Pagano, adquirirían mayor relevancia desde la época de los organizadores, donde se destacaban las trayectorias de María Obligado Soto y Calvo (1857-1938) y Julia Wernicke (1860-1932). En tal sentido, Pagano daba cuenta de la actividad artística femenina, que estaba oculta en el relato de quien a menudo es considerado el padre fundador de la historia del arte argentino: el artista y gestor Eduardo Schiaffino (1858-1935). Resulta provechoso citar *in extenso* este fragmento, dado que aquí son visibles los alcances y limitaciones del aporte de Pagano a la justipreciación de la actividad de las mujeres en el arte argentino:

No faltaban mujeres pintoras; pero hacían, ¿cómo decirlo? hacían pintura de cámara, de puertas adentro, pintura femenina, de flores, de frutas. Si alguna se aventuraba un poco más y exhibía academias, ya no se miraba eso con buenos ojos, y el comentario social oponía reparos no leves a tamaña falta de tacto. (PAGANO, 1937, p. 395).

El comentario de Pagano es una declaración de prescripciones, debajo de las cuales subyacen ideas muy claras respecto del rol de las mujeres del período inmediatamente anterior a las décadas de 1920 y 1930. En rigor, las artistas de entresiglos no sólo produjeron cuadros de flores, según la caracterización estereotipada de las obras hechas por mujeres que ofrecía el autor.

El efecto de las palabras del influyente crítico sería doble. En primer lugar, Pagano daba el espaldarazo definitivo a la consolidación de la figura de la mujer artista argentina del período de entresiglos como una diletante, eternamente entregada a la ejecución de cuadros de ramillete. En segundo lugar, al amplificar la diferenciación entre la actividad artística durante el período de entresiglos y las décadas de 1920 y 1930, Pagano creaba una distinción profunda entre ambos períodos. Este segundo punto demostraría ser crítico para la inscripción de las mujeres en las historias del arte argentino, pues quedarían establecidas las condiciones favorables que la escena artísticas de estas dos décadas. Así, establecía el duradero paradigma de desarrollo lineal de la actividad artística de las mujeres que ha imperado en la literatura histórico-artística posterior, donde no obstante son escasamente conocidas. Ahora bien, el análisis minucioso de los Salones Nacionales da cuenta de otro panorama.

En efecto, la participación media femenina en este ámbito de exposición durante estos años fue de apenas 18,5%. Este número, de por sí reducido, se torna todavía más bajo si consideramos que las décadas de 1920 y 1930 estuvieron marcadas por un ingreso masivo de las mujeres a la fuerza laboral y a los estudios de diversa índole (BARRANCOS, 2002, p. 82). En particular, la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, que ofrecía perfeccionamiento en diversas disciplinas artísticas, tenía sus puertas abiertas a las mujeres y una cantidad nada desdeñable de ellas pasó por sus aulas en estos años (GLUZMAN, 2016b).

Por supuesto, el Salón Nacional estuvo lejos de ser el único espacio de legitimación

abierto a las mujeres. Los salones provinciales, en los que expusieron también desde fechas tempranas, y las exposiciones individuales en galerías privadas (Witcomb, Amigos del Arte y Nordiska, entre otras) brindaron otras posibilidades de inserción en el campo local. En otras palabras, el alto número de mujeres artistas activas en Argentina no se vio inmediatamente reflejado en los Salones Nacionales. Sin embargo, un amplio grupo de mujeres continuaban apostando sus posibilidades de visibilidad a la presencia, sostenida o esporádica, en los Salones Nacionales.

LA HORA DE LOS PREMIOS: RAQUEL FORNER Y ANA WEISS DE ROSSI

En este contexto, el año 1924 marcó una ruptura en la representación femenina. En efecto, en ese año la pintora Raquel Forner obtendría el Tercer Premio en la categoría de pintura. En 1939 Ana Weiss de Rossi obtuvo el Gran Premio Nacional en la misma categoría. Nos proponemos examinar estos dos casos.

El caso de Raquel Forner y su premiación en 1924 da cuenta del impacto de las nuevas tendencias en el campo artístico nacional. En efecto, el 21 de septiembre se inauguraba en Buenos Aires el Salón Nacional, donde predominaban los paisajes luminosos. No obstante, en el mismo ámbito se pudieron ver manifestaciones de corte novedoso: el pintor Emilio Pettoruti (1892-1971) regresaba tras una larga estadía en Europa, al tiempo que se sumaban nombres como los de Horacio Butler (1897-1983) o Héctor Basaldúa (1895-1976), quienes enviaban sus obras desde París (WECHSLER, 1999).

Forner irrumpió con una fuerza inusitada en el horizonte del Salón Nacional. La joven artista, ya claramente comprometida con una estética renovadora, apostaba al Salón Nacional como espacio de legitimación e incluso consagración. Forner presentó tres obras: *Sol*, *Figura* y *Mis vecinas*, óleo que le valdría el Tercer Premio en la categoría de pintura.

Destruída por la propia artista, *Mis vecinas* daba cuenta del importante ingreso de la modernidad urbana al Salón Nacional (Figura 4). Resuelta por medio de amplios planos de colores saturados, la obra representaba dos tipos femeninos contemporáneos: la niña con su muñeca y la mujer sumida en el orden doméstico: entregada a la crianza y al trabajo manual.



Figura 4 – Raquel Forner, *Mis vecinas*, destruido. Reproducción tomada de *Fray Mocho*, Buenos Aires, 1924. Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires

Aunque algunas voces críticas evaluaron negativamente la participación de Forner, no fueron pocos o aislados los comentarios favorables. Desde las páginas de *La Prensa*, un relevante periódico porteño, se señalaba:

Raquel Forner, cuyo cuadro “Mis vecinos” ha merecido la recompensa de un justo tercer premio, pone también en el conjunto de la muestra un fresco y bienvenido propósito de renovación. Técnica independiente, libertad de criterio, emoción en las formas e intuición de color, son las cualidades más sobresalientes en esta joven artista, a la que cabe augurar un hermoso porvenir en la pintura argentina de mañana. “Estudio” y “Sol” completan sus envíos al Salón de este año, dándonos una categórica definición de su personalidad, orgullosamente conforme consigo misma. (PINTURA Y..., 1924).

De este modo, Forner hacía su aparición en los anales de la historia del arte argentino: se elogiaban su autonomía y sensibilidad. El pintor y crítico de arte José María Lozano Mouján (1888-1934) integraba el jurado de la sección de pintura, como representante de los artistas, en el Salón Nacional de 1924. Pocos meses después de haber dado su voto a Forner Lozano Mouján escribió un extenso artículo referido a la sorpresa que le había producido la obra de la joven pintora:

Quando, hace aproximadamente tres meses, los miembros del Jurado de pintura del último Salón Nacional nos reuníamos para examinar por primera vez las obras presentadas al certamen llamaron grandemente mi atención tres cuadros de vibrante colorido que llevaban al pie una firma, para mí, hasta entonces desconocida.

Desde ese preciso instante, por varias razones, nació en mí algo así como una curiosidad por conocer a la autora de los mencionados trabajos, la señorita Raquel Forner, novel pintora que ha conseguido llamar la atención del público, desde la primera vez que enseñara obras y también dar la nota más llamativa de la reciente exposición.

Los tres óleos acusaban una personalidad neta; pero debo confesar que mi curiosidad estribó sobre todo en que no imaginase en manos femeninas una paleta tan vigorosa y masculina. (LOZANO MOUJÁN, 1924).

Así, Lozano Mouján contribuía a la conformación de la figura de Forner: la artista ingresaba como una personalidad singular, fuertemente “masculina”. Sin embargo, el autor destacaba algunas líneas después que Forner era “una jovencita graciosa y muy femenina”. La doble valencia de Forner, como renovadora viril y como mujer sensible, se transformaría en una constante en la literatura artística nacional.

El año 1925 marcó un punto de singular importancia para la artista y para su futura inscripción en los archivos del arte argentino: el jurado del Salón Nacional rechazó una parte de su envío (Figura 5).



Figura 5 – Raquel Forner, *Figura*, destruido. Reproducción tomada de *Martín Fierro*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1925, p. 177

La pintura en cuestión era una indudable contribución a la construcción de la iconografía de la “mujer nueva”, que atrajo a Forner y a otras artistas en estos años. En la obra una muchacha de cuerpo entero se enfrentaba desafiante y con un vestido claramente moderno a los espectadores.

La revista *Martín Fierro*, auténtica plataforma de esta nueva sensibilidad, publicaba un suelto donde se disputaba el derecho del jurado de rechazar la obra y se afirmaba que la misma era “de una generación que tiene sensibilidad distinta y una verdad mejor, porque es más nueva” (L. M., 1925). El artículo, que reproducía la obra en cuestión, calificaba a Forner de “niña” de “ojos nuevos”. Esta caracterización

de la artista quedaría establecida en la literatura artística nacional. De este modo, Forner ingresaría como una presencia insoslayable, y una de las pocas femeninas, dentro el grupo de los artistas renovadores de las décadas de 1920 y 1930.

Las otras dos pinturas que Forner envió al Salón Nacional, *Un ciego* y *Una mujer*, fueron aceptadas y bien recibidas. En efecto, la Comisión Nacional de Bellas Artes consideró el óleo *Un ciego* para los premios municipales que se entregaban año tras año: Forner fue preseleccionada junto a otros once pintores para estos galardones, que terminaría perdiendo frente a Guillermo Butler (1880-1961) y Lorenzo Gigli (1889-1971) (HAN SIDO..., 1925). Más allá de cómo se haya dirimido la contienda, la artista no enfrentó una campaña de censura o silenciamiento, sino que por el contrario desde su aparición en el panorama local en 1924 ocupó siempre lugares destacados, que a su vez le han valido una presencia permanente en las historias locales del arte.

Existe un factor más a considerarse en la fortuna crítica de Forner, quien como ha sido indicado complementó su formación en Europa. Su estadía europea la apartó simbólicamente de muchas mujeres artistas del período, cuyos viajes a menudo tuvieron un carácter episódico y carecieron de la inmersión del suyo. Aunque muchas artistas de este tiempo realizaron viajes, incluso extensos a Europa, carecieron de esa mitología bohemia que caracterizó a la figura de Forner.

El caso de Ana Weiss de Rossi es representativo de los lugares marginales acordados por la disciplina a las mujeres. La fortuna crítica de la artista, primera mujer que obtuvo el galardón máximo en la categoría de pintura, ha seguido otros caminos y su huella se ha perdido parcialmente. Weiss había sido una artista precoz, activa desde su adolescencia. Su obra ha sido analizada generalmente a partir de las muchas obras que dedicó a sus hijos y a su vida familiar, recortando tan sólo un fragmento de su producción (BALDASARRE, 2011). Expositora en los Salones Nacionales desde 1912, Ana Weiss encarnó la figura de la artista moderna, atenta a la composición y al color y abocada a un amplio rango temático, en sus primeros años. En 1922, por ejemplo, Lozano Mouján la señalaba como una de las más destacadas artistas de la “última generación”. El artista y crítico destacaba “su renombre tan personal”, su “sinceridad” y sorprendentemente – si consideramos su fortuna crítica y olvido – “su paleta varonil” (LOZANO MOUJÁN, 1922, p. 150).

La artista, casada con el también renombrado pintor Alberto María Rossi (1879-1965), expuso sostenidamente en el Salón Nacional, obteniendo diversas recompensas, entre las que se hallan el Tercer Premio Nacional de Pintura (1926), el Tercer Premio Municipal de Pintura (1927), el Segundo Premio Nacional de Pintura (1932), el Primer Premio Municipal de Pintura (1933) y el Primer Premio Nacional de Pintura (1935). Esta escalada de reconocimientos culminaría en 1939 cuando la artista obtuvo el Gran Premio Adquisición de Pintura por su obra *La abuelita* (Figura 6).



Figura 6 – Ana Weiss de Rossi, *La abuelita*, 1939, óleo sobre tela, 137 x 121,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes

El óleo era representativo de un aspecto de la producción de la artista: sus lienzos abocados al estudio de lazos familiares, en cuya muy favorable recepción resonaban los ecos del “matrimonio de artistas” que componía con Rossi. El destacado crítico de arte Eduardo Eiriz Maglione señalaba:

Ana Weiss de Rossi conquistó el Gran Premio, tras una larga labor candorosa, de femeninas peculiaridades, exenta de vulgaridades y desfallecimientos. En “La abuelita”, dos figuras en plácida intimidad, la distinguida pintora se repite. Se repite en el tema y en la paleta. Ello puede significar una censura: carencia de fecundidad; ello puede significar, también, una aprobación, como disciplina, si la reiteración no es meramente mecánica, si la insistencia es perfectiva. (EIRIZ MAGLIONE, 1940, p. 18 y 20).

De este modo, se destacaba la persistencia de Weiss de Rossi y su capacidad de perfeccionar su intención estética. La artista era ya una fuerte opositora a las tendencias renovadoras sobre las que se expresaba en 1933 de la siguiente manera:

- ¿Cómo puede definirnos, de acuerdo con sus convicciones, el arte de la pintura?
- Creo – dice – que la pintura no debe apartarse de la naturaleza. Para que ésta sea traduca en verdadera obra de arte, deber ser “sentida” y expresada con talento.
- ¿Y qué influencias atribuye – preguntamos – a las escuelas extremistas?
- Funestas – contesta con decisión, – pues arrastran a muchos pintores de grandes cualidades, pero sensibles al falso espejismo de “ser considerados modernos”, o lo que es lo mismo, a estar con la última moda... lo cual representa un ideal muy efímero. (GUTIÉRREZ, 1933).

Las voces que apoyaron la decisión del jurado de otorgar el premio a Ana Weiss de Rossi enfatizaban su humanismo: “Se discurre hoy de neohumanismo. El arte, espíritu alado o alma viajera, torna a suelo firme tras perseguir sombras errátiles. A la deshumanización sucede la rehumanización del arte [...]. Salió gananciosa Ana Weiss de Rossi, por ejemplo” (PAGANO, 1939).

Estas opiniones, aunque cuantiosas, no tuvieron gran peso a la hora de conformar los relatos sobre el arte argentino. Desde la enormemente influyente revista *Sur*, el artista y crítico de arte Julio E. Payró (1899-1971) sentenciaba: “Luego, existe una secesión. Es innegable. Por un lado está el arte moderno, viviente. Por otro, el arte clásico, conservador” (PAYRÓ, 1939, p. 89). De este modo, Weiss de Rossi quedaría fuera del archivo del arte que supuestamente vale la pena estudiar, del que quedaba doblemente excluida por ser mujer y por no haber adherido a los postulados más renovadores de su tiempo.

Los premios acordados a Ana Weiss de Rossi no han sido suficientes para garantizarle un estatuto dentro de las historias del arte. Tampoco han sido lo bastante poderosos para valerle un espacio de exposición permanente en el Museo Nacional de Bellas Artes. En rigor, el Gran Premio de 1939 significaba precisamente que *La abuelita* pasaba a integrar las colecciones del Museo, aunque la obra languidezca desde hace décadas en la reserva, de la que sólo ha emergido temporariamente. Del mismo modo, otras artistas también vieron, esperanzadas, el ingreso de sus obras al Museo Nacional de Bellas Artes. Los resultados serían desalentadores.

OTROS NOMBRES: ALGUNAS TRAYECTORIAS FEMENINAS EN EL SALÓN NACIONAL

A menudo, las mujeres eran presentadas en las reseñas como una categoría separada y tratadas como ejemplo de un estilo femenino, aunque este nunca fuera explicitado. Sin embargo, las experiencias de las mujeres en el Salón fueron tan diversas como sus trayectorias, elecciones expresivas y orígenes. Aspiramos en este punto a presentar el camino de tres artistas (una grabadora, una escultora y una pintora) que encontraron en el Salón Nacional una vía, aunque no fuera la única, para presentarse al público y la crítica. Se trata de Catalina Mórtola de Bianchi (1889-1966), María Carmen Portela Cantilo (*circa* 1896-1984)² e Hildara Pérez de Llansó (1897-?).

2 Entrevista realizada por la autora a Ana Ugalde el 20 de noviembre de 2015 en Olivos.

Pintora y aguafuertista, Catalina Mórtola de Bianchi comenzó su actuación en el Salón en 1913. Expuso en diversas oportunidades en el período (1924, 1926 y 1933). Mórtola de Bianchi debía su formación, como muchas artistas expositoras en este período, a la Academia Nacional de Bellas Artes. Su dedicación al grabado debe entenderse en este contexto, pues el grabado estuvo abierto a un amplio número de mujeres. Además de presentar su obra en el Salón Nacional, en estos años Mórtola de Bianchi expuso de manera individual en Amigos del Arte (1925, 1930, 1933) y en la Dirección Nacional de Bellas Artes (1937) (ALGUNAS NOTAS..., 1933).

Mórtola de Bianchi, hoy olvidada, fue una artista sumamente celebrada en estas décadas. José León Pagano fue una figura clave en esta visibilización. En efecto, Pagano se ocupó de la artista ya en 1925, cuando se inauguró la muestra *Exposición de aguas fuertes*, en Amigos del Arte³. En aquella ocasión el crítico de arte escribía:

Que la señora Mórtola de Bianchi realiza sus aguafuertes con un vivo sentido del color es evidente. En algunas imita la técnica pictórica, comunicando al grabado la agilidad del toque ligero y cromático de la pincelada, En otras va más lejos aun, y se empeña en obtener efectos de luz radiante. Pero no se detiene en el fenómeno físico. A estos elementos, muy apreciables sin duda, une otro más delicado, más íntimo: el de la emoción. [...] La señora de Bianchi ve en las formas de las cosas algo que las relaciona entre sí, y descubre en ellas un motivo de simpatía, que su espíritu traduce luego en emoción de arte. A este don de sinceridad se debe su riqueza expresiva. Por eso hay vigor y trazo enérgico en el “El ombú” y suave delicadeza en “El pozo”, y por eso es tan sugerente “Desembarcadero”. (PAGANO, 1925).

El ombú es un ejemplo representativo de su producción en el terreno de los apuntes paisajísticos, con una clara presencia de elementos naturales con tonos dramáticos (Figura 7).

3 *Exposición de aguas fuertes de Cata Mórtola de Bianchi*. Buenos Aires: Amigos del Arte, 8 al 17 de octubre de 1925 (cat. exp.).

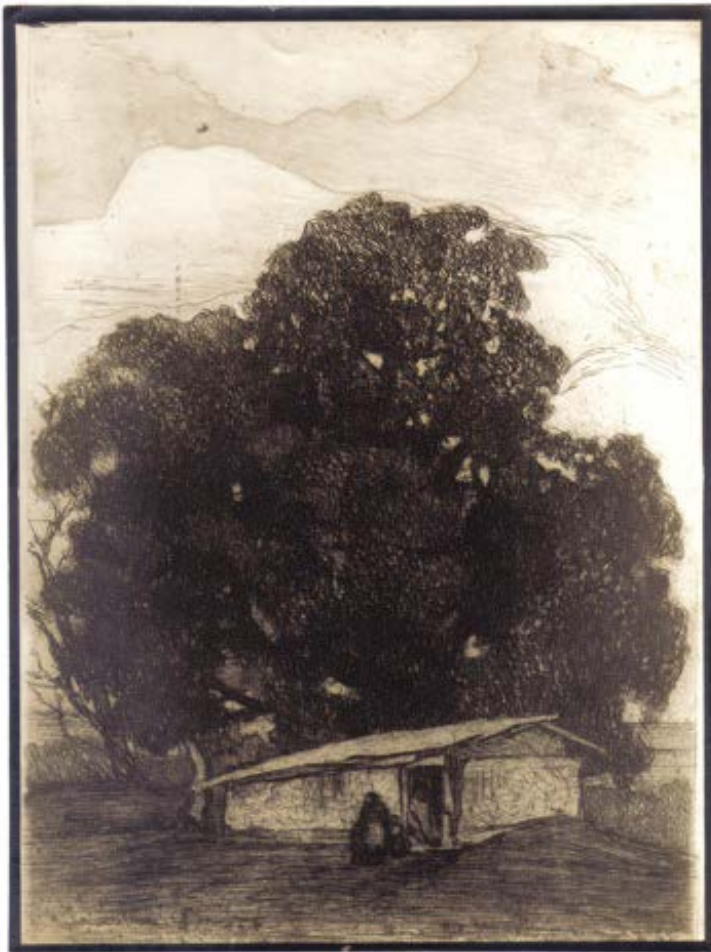


Figura 7 – Catalina Mórtola de Bianchi, *El ombú*, aguafuerte, 34 x 24,5 cm.
Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Su producción fue bien recibida y la célebre coleccionista Victoria Aguirre adquirió una copia de esta obra. Sus dos primeros envíos al Salón continuaron en este género: en 1924 expuso *Los sauces del Manzano* (aguafuerte) y en 1926 *Nuestro suelo*, *En descanso* y *Noche clara* (aguafuertes). Sin embargo, en 1933 la artista cambió radicalmente su dirección. En ese año expuso el aguafuerte *Triunfadora* (Figura 8).



Figura 8 – Catalina Mórtoła de Bianchi, *Triunfadora*, aguafuerte, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1933

Como otras obras no alineadas con su estilo y género tradicionales, *Triunfadora* no concitó la atención de la crítica o del jurado. En *La Prensa*, por ejemplo, se comentó: “También interesan vivamente las puntas secas de Amadeo Dell’Acqua, las xilografías de Víctor L. Rebuffo, el aguafuerte de Catalina Mórtoła de Bianchi (cuyo título ni el corte en la parte superior se explican bien)...” (PINTURA Y ESCULTURA, 1933). *Triunfadora* es una imagen fragmentaria de la espalda de una mujer, caracterizada por la reducción de la distancia entre artista y modelo. Es un cuerpo fuerte, robusto y útil, cuyo dinamismo contrasta con la tradicional pasividad femenina en los desnudos del Salón Nacional.

Las osadas perspectivas sobre el cuerpo de las mujeres, presentes en otras obras de Mórtoła de Bianchi ejecutadas este período, daban cuenta nuevo tipo femenino. En *Lucía*, expuesta en Amigos del Arte en 1933 (PAGANO, 1933), representaba una figura fuerte, misteriosa y ondulante (Figura 9).



Figura 9 – Catalina Mórtoła de Bianchi, *Lucía*, aguafuerte, ubicación actual desconocida. Expuesta en Amigos del Arte en 1933. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Se trataba de obras innovadoras que muestran cuerpos femeninos desplegados en el espacio, pero que precisamente por su audacia ya no hallaban cabida cómoda en el Salón, donde las participaciones de Mórtoła de Bianchi se volverían esporádicas.

Por su lado, la escultora y grabadora María Carmen Portela Cantilo comenzó su participación en el Salón en 1930, donde actuó hasta 1944, año en que se trasladó a Uruguay. A pesar de su fuerte compromiso político y su actuación en la multipartidaria Junta de la Victoria, la artista ha sido excluida del relato de los artistas heroicos antifascistas. Su compleja vida personal da cuenta de las profundas dificultades asociadas a la conciliación entre la práctica artística, el compromiso político y la tradicional estructura familiar.

La presencia de las mujeres escultoras en el ámbito del Salón Nacional fue constante en el período considerado. Ya desde 1911 comenzaron a participar, en un comienzo tímidamente. En el período considerado en este ensayo expusieron aproximadamente cuarenta escultoras, entre las que fueron premiadas Hilda Ainscough, María Carmen Portela Cantilo y Cecilia Marcovich. Ellas se abocaron al trabajo con diversos materiales, desde la cera hasta el bronce.

Formada con Agustín Riganelli en escultura y con Alfredo Guido en grabado, la joven artista María Carmen Portela Cantilo obtuvo un reconocimiento ya desde su primera intervención en el Salón (ALBERTI, 1956, p. 30). *La Nación* elogió esta aparición:

Detengámonos ahora ante un nombre nuevo en el arte, el de la señora María Carmen P. C. de Araújo Alfaro. Le bastó presentarse para triunfar. No era cosa fácil prescindir de sus envíos. Son tres cabezas, dos de mujer y una viril. Se intitulan “Amparo”, “Retrato” y “Estudio”. No se advierte en ellas – huelga decirlo – ni vacilaciones ni desmayos. Atrae, por el contrario, su justeza afirmativa. Una pregunta surge natural ¿cómo se manifestó esta vocación tan claramente definida? ¿Quién la guió, qué maestros tuvo, si ha tenido algunos? No se identifican a través de sus obras. Modeladas con positivo saber, esas cabezas traen algo más que un modo técnico experto. Se imponen por el “sentido” de la forma. Significan por su espíritu, por lo característico de toda obra bien lograda. Hay allí una sensibilidad y una inteligencia, delicada aquélla, fina ésta. Subrayemos esta aparición. (XX SALÓN..., 1930).

Así, Portela Cantilo hacía su entrada en el ámbito más visible de la escena artística nacional. En 1933 obtendría el tercer premio municipal en la categoría de escultura por *Torso* (FUERON OTORGADOS..., 1933). Finalmente, en 1935 obtendría el segundo premio nacional, la distinción más alta otorgada a una mujer en la escultura hasta el momento. La obra distinguida en aquella ocasión fue *Figura para un estanque* (Figura 10).



Figura 10 – María Carmen Portela Cantilo, *Figura para un estanque*, yeso, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1935. Fotografía: Archivo General de la Nación

En *La Nación* se comentaba: “Mujer de gusto delicado, dibujante de fina sensibilidad, escultora ya definida por su claro sentir plástico, trae a este Salón una nota de inconfundible contenido estético” (LA ESCULTURA..., 1935). Las líneas serenas de la *Figura para un estanque* eran interpretadas como resultado de un implícito estilo femenino, moldeado por su “gusto delicado”.

La producción gráfica de Portela Cantilo, grabados a menudo descriptos como finos y gráciles, le valieron la entrada al Museo Nacional de Bellas Artes. Sus

esculturas, enormes y ambiciosas, no han tenido la misma suerte. Encontraron una inserción en ámbitos menos centrales, como el museo municipal de la ciudad Bellas Artes de Buenos Aires, donde se hallan *Figura de una atleta* (presentada en el Salón Nacional de 1940), *Pobres mujeres* y *Torso* (presentada en el Salón Nacional de 1930).⁴

Finalmente, la pintora Hildara Pérez de Llansó expuso con regularidad en el Salón Nacional durante el período considerado: en 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938 y 1939 estuvo entre los expositores. Egresada de la Academia Nacional de Bellas Artes con el título de Profesora de Dibujo, Pérez de Llansó obtuvo sus dos primeros reconocimientos en 1926: un premio estímulo y el tercer premio municipal por su óleo *Abstracción* (Figura 11) (LOS PREMIOS..., 1926).



Figura 11 – Hildara Pérez de Llansó, *Abstracción*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1926. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Se trataba de un retrato de una joven mujer, sumida en sus pensamientos: su vestimenta expresaba una pertenencia clara de clase, sumándose a las decenas de figuras de mujeres elegantes que abundaban en el Salón por aquellos años. En efecto, la artista realizó retratos de damas de la alta sociedad (Figura 12).

4 Legajos de *Figura de una atleta*, *Pobres mujeres* y *Torso*, inventarios 164, 77 y 21, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.



Figura 12 – Hildara Pérez de Llansó, *Retrato de Germaine de Ullmann*, pastel, ubicación actual desconocida. Reproducción tomada de *Plus Ultra*, Buenos Aires, 31 de julio de 1927

En 1927 llegaría el turno de la incorporación al Museo Nacional de Bellas Artes: su óleo *Martita* fue adquirido en el Salón Nacional con destino al principal museo del país, aunque luego fue trasladado a la ciudad de Bahía Blanca (Figura 13)⁵. La obra daba cuenta de otra faceta de la producción de Pérez de Llansó: tipos más bien populares, niños, ancianos y mujeres decididamente modernas.

5 Legajo de *Martita* de Hildara Pérez de Llansó, inventario 6099, Museo Nacional de Bellas Artes.



Figura 13 – Hildara Pérez de Llansó, *Martita*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes/Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Esta última iconografía fue asomando en la producción de Pérez de Llansó hacia 1929, cuando expuso en el Salón Nacional su óleo *Impresión* (Figura 14). Se trataba de una joven, indudablemente moderna y urbana, mirando con cierta indolencia a los espectadores. La artista rescataba en una fugaz visión un encuentro momentáneo.



Figura 14 – Hildara Pérez de Llanzó, *Impresión*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1929. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Refiriéndose a la obra, la crítica señaló acertadamente en aquella oportunidad:

Hildara Pérez de Llanzó ha evolucionado hacia una forma más sintética y depurada de pintar. Ahora va a la realidad inmediata del objeto, prescindiendo naturalmente de todo eufemismo retórico. Su pintura se ha hecho sencilla y descriptiva: ha ganado intimidad, se ha “emancipado”, pero sin caer en teorizaciones programáticas. Como exponente de su nueva manera presenta un retrato de mujer, una impresión directa de la vida, rica de plástica y tonalidad, con la que refuerza, por ser indicio de lozana plenitud, su destacada posición en el grupo de nuestros artistas jóvenes. (HOY SERÁ..., 1929).

En tal sentido, Pérez de Llanzó era descripta como una artista moderna, aunque estaba lejos de las tendencias vanguardistas que luego la historiografía canonizaría, es decir, aquellas directamente vinculadas a las corrientes europeas de la primera posguerra. El mismo articulista de *La Prensa* señalaba:

Entre estos pintores de tendencia moderna, más o menos solidarios con la llamada escuela de Montparnase y otros, igualmente meritorios, pero que buscan su expresión plástica por caminos opuestos, debemos mencionar aún a Lorenzo Gigli, Miguel Victorica, Antonio Pedone, Hildara Pérez de Llanzó, A. Gramajo Gutiérrez, J. Gavazzo Buchardo y Dora Cifone. Siguen todos, unos de tiempo atrás, de ayer los otros, direcciones concordantes con el movimiento de la nueva pintura, pero en términos quizá más moderados. (HOY SERÁ..., 1929).

Esta nueva dirección de la artista parece no haber sido reconocida por la crítica y las instituciones. Sus mujeres modernas se desvanecieron y dejaron su sitio a otros temas que se tornarían centrales en su producción: las vistas del Riachuelo, las figuras del noroeste argentino y, nuevamente, los retratos de jóvenes elegantes.

CODA: DEL ESTILO FEMENINO A LAS RESERVAS DE LOS MUSEOS

Con ocasión de la inauguración del Salón Nacional de 1931, *La Prensa* publicó una serie de notas gráficas, una de las cuales estaba dedicada a las mujeres expositoras (Figura 15). En el siguiente artículo ilustrado, “La pintura en el XXI Salón Nacional de Bellas Artes”, publicado el mismo día, no había artistas mujeres. Todas las mujeres representadas bajo el implícito concepto de un supuesto estilo femenino han permanecido, sin excepción, en los márgenes de la historia del arte.



Figura 15 – Obras presentadas por pintoras en el XXI Salón Nacional de Bellas Artes. *La Prensa*, Sección Cuarta, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1931, sin pagar

En tal sentido, es necesario recordar que, de las cinco artistas analizadas en este texto, apenas una ha merecido un lugar en las narrativas sobre el arte de las décadas de 1920 y 1930: se trata de Raquel Forner, la única de estas artistas cuyo estilo fue descrito como varonil y vigoroso. Esta primera clasificación impuesta a las artistas ha sido clave para su visibilidad posterior. Asimismo, la canonización de un relato modernista y de corte evolucionista ha mantenido que existen artistas “de primera” y artistas “de segunda”, prescindibles en las narrativas históricas.

La modernidad de las obras realizadas por estas mujeres ha sido cuantificada mediante una serie de variables: la adopción de determinados recursos plásticos, la experiencia del viaje a ciertos “centros” y su inserción en selectos grupos de artistas. De este modo, otras experiencias femeninas de la modernidad (tales como la contribución a nuevas iconografías femeninas, la profesionalización plena y la presencia en el mercado) han sido ignoradas.

Finalmente, es menester recordar que las cinco artistas estudiadas en este artículo están representadas, y con más de una obra en la mayor parte de los casos, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, solamente Raquel Forner integra la muestra permanente de obras. Los visitantes que recorren hoy las salas de la institución de mayor envergadura del país se llevan una versión empobrecida de la agencia de las mujeres.

En marzo de 2018, en conmemoración del Día Internacional de la Mujer, el colectivo de trabajadoras del arte Nosotras Proponemos instó a las autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes a iluminar durante un breve período de las tardes de marzo únicamente las obras de mano femenina (Figuras 16 y 17)⁶. El resultado fue francamente desolador.



Figura 16 – Hersilia Álvarez, registro de la acción promovida por Nosotras Proponemos en el Museo Nacional de Bellas Artes, marzo de 2018. Es visible la obra de Raquel Forner, *El drama*, 1942

6 Véase <https://goo.gl/SBggGi>. Consulta: 3 de abril de 2018.



Figura 17 – Nosotras Proponemos, llamado a la acción de visibilizar las obras de mujeres artistas, 2018

Entre las escasas obras iluminadas se hallaban dos obras de Raquel Forner que, como auténtica heroína moderna, ha ocultado otras experiencias femeninas en el arte. El Museo Nacional de Bellas Artes, a pesar de las obras de mano femenina que duermen en las reservas o que fueron enviadas a museos “menores”, reproduce el “*patriarchivo*” al que se ha referido Griselda Pollock (2008, p.44). La creación de nuevos relatos, nuevas curadurías y nuevos enfoques se impone, más que como una moda intelectual, como una necesidad de devolver la presencia de las mujeres en la historia del arte y de cuestionar de modo permanente su siempre velada presencia en la memoria.

SOBRE A AUTORA

GEORGINA G. GLUZMAN é secretária acadêmica do Instituto de Pesquisa em Patrimônio Cultural da Universidade Nacional de San Martín (UNSAM) e pesquisadora assistente do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (Conicet) da Argentina.

E-mail: ggluzman@udesa.edu.ar

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Rafael. *María Carmen Portela*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- ALGUNAS NOTAS de interés. *El Hogar*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1933, p. 69.
- BALDASARRE, María Isabel. Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX. *Separata* 9 (16), octubre de 2011, p. 21-32.
- BARRANCOS, Dora. *Inclusión/exclusión*. Historia con mujeres. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- EIRIZ MAGLIONE, Eduardo. El XXIX Salón Nacional. *Anuario Plástica 1939*. Buenos Aires: Iglesias & Matera, 1940, p. 14-23.
- FUERON OTORGADOS los premios instituidos por la Municipalidad y el Jockey Club. *La Nación*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1933, sin paginar.
- GLUZMAN, Georgina. G. *Trazos invisibles*. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923). Buenos Aires: Biblos, 2016.
- _____. La Cárcova después de la Cárcova. En: MALOSETTI COSTA, Laura (Ed.). *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, p. 73-85.
- GUTIÉRREZ, Ricardo. Sereno y valiente es el juicio de Ana Weiss de Rossi sobre las escuelas de vanguardia. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 29 de abril de 1933, sin paginar.
- HAN SIDO adjudicados los premios municipales de pintura. *El Día*, La Plata, 19 de noviembre de 1925, sin paginar. Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.
- HOY SERÁ inaugurado el XIX Salón Nacional De Bellas Artes. *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1929, p. 17.
- L. M. Un cuadro rechazado. *Martín Fierro*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1925, p. 177.
- LA ESCULTURA en el XXV Salón Nacional. *La Nación*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1935, sin paginar.
- LOS PREMIOS municipales del Salón Nacional. *La Nación*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1926, sin paginar.
- LOZANO MOUJÁN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: Librería de A. García Santos, 1922, p. 150.
- _____. Notas de arte. *Atlántida*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1924, s. p. Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

- PAGANO, José León. Mórtola de Bianchi. *La Nación*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1925, sin paginar. Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- _____. Cata Mórtola de Bianchi. *La Nación*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1933, sin paginar. Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- _____. *El arte de los argentinos*, tomo I. Buenos Aires: Edición del autor, 1937.
- _____. Oficialmente inaugurarse hoy a las 15 el XXIX Salón Nacional de Bellas Artes. *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1939, sin paginar.
- PAYRÓ, Julio E. Salón de Artes Plásticas. *Sur*, Buenos Aires, noviembre de 1939, p. 89-94.
- PENHOS, Marta; WECHSLER, Diana. Introducción. Tras los pasos de la norma. En: PENHOS, Marta; WECHSLER, Diana (Coord.). *Tras los pasos de la norma*. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, p. 7-14.
- PINTURA Y Escultura en el Salón Nacional. *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1924, s. p.
- PINTURA Y Escultura. El XXIII Salón Nacional de Artes Plásticas a inaugurarse hoy es uno de los más completos realizados hasta el presente. *La Prensa*, Buenos Aires 21 de septiembre de 1933, sin paginar.
- POLLOCK, Griselda. Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma. En: ARAKISTAIN, Xavier; MÉNDEZ, Lourdes (Ed.). *Producción artística y teoría del arte*. Nuevos debates I. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso, 2008, p. 42-63.
- SCHOR, Mira. Linaje paterno. En: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (Comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 111-129.
- SOFIO, Séverine. Méthodes quantitatives et terrain historique: quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIXe siècle?. *Sociologie de l'Art*, 2006/2, OPuS 9 & 10, p. 47-67.
- WECHSLER, Diana B. Salones y contra-salones. En: PENHOS, Marta; WECHSLER, Diana (Coord.). *Tras los pasos de la norma*. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, p. 41-98.
- XX SALÓN Nacional de Bellas Artes (La escultura, II). *La Nación*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1930, sin paginar.

Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza

[*Women and cultural heritage: the challenge of preserving what is invisible*]

Jaqueline Vassallo¹

Trabalho realizado no âmbito do Projeto HAR I + D + i HAR2014-52434-C5-3-P. “Vida cotidiana, cultura gráfica e reforma católica no mundo hispânico: tolerâncias, resistências e censuras”, MIMECO (Espanha), 2015-2018.

RESUMO • Neste artigo, pretendemos refletir sobre as estratégias desenvolvidas pelo feminismo em relação à problematização, avaliação, visibilidade e institucionalização do patrimônio cultural das mulheres. Procuramos dar exemplos concretos de algumas estratégias elaboradas pelo feminismo acadêmico que foram seguidas por um grupo de arquivistas argentinos para a identificação de documentos relacionados com e sobre as mulheres, no Arquivo Geral e Histórico da Universidade Nacional de Córdoba e na Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da referida Universidade, tanto na elaboração de instrumentos descritivos como na organização de arquivos pessoais. • **PALAVRAS-CHAVE** • Feminismo; patrimônio cultural das mulheres;

arquivos de/sobre mulheres. • **ABSTRACT** • In this article, we intend to reflect on the strategies developed by feminism in relation to the problematization, evaluation, visibility and institutionalization of women’s cultural heritage. We tried to give concrete examples of some strategies developed by academic feminism that were followed by a group of Argentine archivists to identify documents related to and about women in the General and Historical Archives of the National University of Córdoba and the Library of the Faculty of Philosophy and Human Sciences, both in the elaboration of descriptive instruments and in the organization of personal files. • **KEYWORDS** • Feminism; women’s cultural heritage; files from/about women.

Recebido em 18 de abril de 2018

Aprovado em 7 de novembro de 2018

VASSALLO, Jaqueline. Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 80-94, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p80-94>

¹ Universidade Nacional de Córdoba (UNC, Córdoba, Argentina).

A MANERA DE PRESENTACIÓN

Desde hace algunos años, el feminismo ha propiciado la producción de nuevos conocimientos y el surgimiento de una nueva cultura de la información, luego de transitar un largo proceso para que la identidad cultural y social de las mujeres se afianzara. Fue así como se crearon centros de documentación, archivos, bibliotecas, librerías y museos de/sobre mujeres con miras a preservar, potenciar y difundir el patrimonio cultural de las mujeres².

El feminismo cuestionó la forma androcéntrica de la organización de archivos, bibliotecas, centros de documentación, librerías y museos. Interpeló la invisibilización, dispersión y hasta la falta de interés en la preservación, conservación y difusión de documentos, otras fuentes de información y un sinnúmero de bienes culturales producidos por/con mujeres o sobre mujeres.

En esta dirección, las académicas que se abocaron a los estudios de historia de/con mujeres y de género debieron visitar, releer y re interpretar las fuentes que utilizaban para sus estudios, entre las que se hallaban, obviamente, los documentos de archivo.

Fue así como surgieron nuevas preguntas a viejas fuentes ya trabajadas, como también se evidenció la necesidad de contar con otras que no hubieran surgido de una institución “oficial”, incluso comenzaron a interpretarse los vacíos y ausencias de los registros tradicionales, como sujetos históricos. Preguntas y replanteos que tomaron nuevos sentidos en el marco del surgimiento y expansión de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre las estrategias que fueron llevadas adelante por el feminismo en relación) a la problematización, valoración, visibilización e institucionalización del patrimonio cultural de las mujeres. Y en segundo lugar, procuraremos dar ejemplos concretos de algunas estrategias diseñadas por el

2 El concepto de patrimonio cultural es complejo y muy abarcativo. Está compuesto por todos los bienes de la cultura, materiales e inmateriales que tengan un interés artístico, histórico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o industrial, incluidas las particularidades lingüísticas (TANODI; RAPELA; VASSALLO, 2005).

feminismo académico que fueron seguidas por un grupo de archiveras argentinas para la individualización de documentos relacionados con y sobre mujeres, en el Archivo General e Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba y en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de dicha Universidad, tanto en la elaboración de instrumentos descriptivos como en la organización de archivos personales.

NUEVOS/VIEJOS ESPACIOS PARA EL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS MUJERES

En un trabajo reciente, Lagunas, Ramos y Cipolla señalan que la categoría Patrimonio es un elemento que permite abordar la cultura de las mujeres como “capital cultural” y se sirvieron de las reflexiones formuladas por García Canclini, para concluir que históricamente, la producción cultural de las mujeres se halla en la esfera específica de las “desigualdades y del patrimonio no legitimado” (LAGUNAS; RAMOS; CIPOLLA, 2017). Ahora bien, según ya hemos afirmado en un estudio anterior, el feminismo académico de fines el siglo XX ha jugado un rol central en el diseño de recursos metodológicos, estrategias de conservación, de acceso y difusión de fuentes de información, que dio lugar a la creación unidades de información especializadas. Muchas de ellas surgieron mientras se producía la institucionalización de los estudios sobre la “mujer” y de género en los ámbitos universitarios, y se las consideró necesarias para poder cumplir con sus agendas de investigación y docencia. Pero también se necesitó confeccionar instrumentos y auxiliares descriptivos para la “identificación, localización y el uso de la información” (VASSALLO, 2016)

Ana María Muñoz Muñoz, apunta que las bibliotecas, archivos y centros de documentación son espacios patrimoniales surgidos de la mano del feminismo de la segunda ola, están dedicados fundamentalmente a conservar el patrimonio cultural elaborado por las mujeres y sobre ellas, a “salvaguardar y construir su memoria histórica de cara a futuras generaciones”, que a la vez generan conocimiento y revisten de autoridad el elaborado por y sobre las mujeres; es decir, se trata de espacios legitimadores y difusores que contribuyen a visibilizar los saberes femeninos y a romper con el silencio en torno a ellas (MUÑOZ MUÑOZ, 2016).

Fue así como se crearon algunas nuevas bibliotecas en Estados Unidos, Europa – y más recientemente en América Latina –, como también se reforzaron a nivel institucional las ya fundadas por las sufragistas después de la Primera Guerra Mundial, como sucedió, por ejemplo, con La Biblioteca Popular de la Mujer, fundada en marzo de 1909 por Francesca Bonnemaison en Barcelona, la primera biblioteca para mujeres en toda Europa dedicada exclusivamente a la formación cultural y laboral de las mujeres, y que con el correr de las décadas se convirtió en el Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison³.

3 Cabe recordar que las primeras bibliotecas de mujeres y para mujeres surgieron en Europa, a principios del siglo XX. La militancia de las sufragistas influyó decididamente en ello, justamente porque dentro de la igualdad reclamada, se encontraba el acceso a la educación, y especialmente, a la universitaria. Véase: Biblioteca Francesca Bonnemaison, s. d.

Los centros de documentación especializados en estudios de las mujeres o referidos a temáticas de género surgieron más tardíamente durante las últimas décadas del siglo XX. Desde entonces proporcionan información previamente procesada, tratada, abreviada, seleccionada de la forma menos gravosa, en términos de tiempo y dinero para los usuarios. Algunos emergieron de bibliotecas a las que poco a poco se fueron añadiendo funciones de centro de documentación, y generalmente están vinculados a organismos de igualdad (TORRES RAMIREZ; MUÑOZ MUÑOZ, 2000, p. 39).

Muchas de estas unidades de información también albergan fondos documentales donde se conservan y están abiertos a la consulta. Entre las bibliotecas que cuentan con documentos de archivo – y que han recibido la denominación de “archivos en bibliotecas” –, podemos citar a la Fawcett Library, la Bibliothèque Marguerite Durand, o el Centro de Documentación del *International Information Center and Archives for the Women’s Movement (IIAV)*.

Los archivos especializados surgieron a partir de los años 80 en Europa y Estados Unidos, sin embargo comenzaron a consolidarse durante la última década del siglo XX y en el inicio del nuevo milenio. Varios se crearon para acoger archivos particulares e incluso archivos personales de mujeres destacadas. Entre ellos, podemos citar el Archive of the German Women’s Movement (Kassel, Alemania)⁴, fundado en 1983 por un grupo de académicas feministas con el objetivo de reunir y conservar documentos relacionados con el movimiento feminista alemán y la vida cotidiana de las mujeres entre 1800 y 1970. En tanto que Christine Bard organizó a partir del año 2000, en Angers (Francia), los Archivos del feminismo (CAF). Este archivo alberga varias colecciones importantes, como los documentos de Cécile Brunschvicg, feminista del partido radical (1877-1946) y subsecretaria de Estado del gobierno de León Blum – en tiempos en que las mujeres no tenía derecho a voto. Cuenta también con los cuadernos de debate de la Asociación feminista, el Conseil National des Femmes Françaises (CNFF), fundado en 1901, y múltiples archivos privados de militantes. Algunos de sus catálogos pueden consultarse en línea y desde el año 2005 la institución recibe a grupos de archivistas miembros de la Asociación de Archivistas franceses, donde se desarrollan jornadas de estudio y trabajo conjunto⁵.

Como decíamos más arriba, además de la creación de estas unidades de información especializadas, se confeccionaron obras referenciales, de referencia e instrumentos descriptivos en distintos soportes para recuperar, localizar y resguardar la información producida sobre estudios de/con mujeres y de género, pero también para individualizar fuentes primarias y secundarias que se hallan en bibliotecas y archivos generales o no especializados⁶. Recursos a los que debemos

4 Archive of the German Women’s Movement, véase: AddF, s. d.

5 Archivos del feminismo, véase: Archives du Féminisme, s. d.

6 Para las Ciencias de la Documentación, las obras de referencia son las que han sido especialmente diseñadas como instrumentos eficaces para la obtención de información: repertorios biográficos, anuarios, guías o directorios, cronologías, entre otros. Las segundas, ofrecen información referencial: bibliografías, catálogos de bibliotecas, catálogos colectivos índices de artículos de publicaciones periódicas, revistas de resúmenes, índices de citas, boletines de sumarios y bibliografías de bibliografías (TORRES RAMIREZ; MUÑOZ MUÑOZ, 2000, p. 44).

sumar la transcripción de documentos y la re edición de obras producidas por mujeres o sobre mujeres que sirvieran como fuentes para la realización de este tipo de estudios. Comenzaron a realizarse a fines de los años 80, pero se consolidaron en los 90. Inicialmente, aparecieron en soporte papel, pero poco a poco pasaron a tener formatos digitales.

Por su parte, las redes – entendidas como instrumentos colectivos que facilitan la recuperación de la información bibliográfica – se gestaron en Europa a fines de los años 80.

Una red europea que tiene entre sus objetivos facilitar la información bibliográfica y documental entre unidades de información especializadas es WINE (Women's Information Network in Europe), como parte de un trabajo en cooperación que realizaron IIAV y WISE. Por su parte, en España se conformó en 1995 la Red de Centros de Documentación y Bibliotecas de Mujeres, conformada por más de 40 unidades de información, que dependen de organismos universitarios, asociaciones de mujeres y organismos de la igualdad (MUÑOZ MUÑOZ; ARGENTE JIMENZ, 2010).

Paralelamente y cuando el feminismo radical – vinculado al feminismo cultural – posibilitó el surgimiento de redes de organizaciones e instituciones de mujeres que se convirtieron “en espacios de libertad, protección, apoyo y comunicación”, surgieron las librerías especializadas, que tenían el objetivo de generar y difundir una cultura alternativa “que estableció la especificidad de los valores” (CASTELLS, 1999, p. 222). Una de las primeras iniciativas fue la Librería de Mujeres de Milán, fundada en 1975, de la mano del feminismo de la diferencia italiano, que la concibió como una empresa feminista que no reivindicaba la igualdad con los varones, sino que por el contrario, remarcaba la diferencia con ellos⁷.

No debemos olvidar que el feminismo de la diferencia propugna “que lo que hacen las mujeres puede ser significativo y valioso, sea igual o no a lo que hacen los varones”. Entre las fórmulas para crear otro “orden simbólico” se le dio importancia a distintas expresiones artísticas, como el cine, la literatura, la música y las artes plásticas (VARELA, 2005, p. 120).

Las librerías, que se multiplicaron por numerosos países de occidente, incluso en Argentina, también se convirtieron en lugares de encuentro de mujeres o de grupos feministas, donde se realizan actividades culturales múltiples. Incluso, también hasta allí llegaban mujeres buscando respuestas o soluciones a problemas personales, por ejemplo, el nombre de clínicas o especialistas que se dedicaran a la práctica el aborto (ROBLES; MEDIAVILLA, 2000).

En igual sentido, podemos mencionar el surgimiento de museos como espacios culturales especializados que mayormente se dedican a rescatar del olvido la historia de las mujeres, apoyar a mujeres artistas y propiciar la defensa de los derechos de las mujeres y la equidad de género. La creación de museos de mujeres supuso un campo de “reflexión inusual”, porque se recuperó lo que no debía “darse por perdido”. En este punto, resulta interesante la reflexión realizada por López Fernández Cao:

7 Librería delle donne, véase: <http://www.libreriadelledonne.it/chi-siamo>.

Una vez establecido el carácter androcéntrico de los museos es entonces razonable pensar en dos vías de actuación: introducir un punto de vista tendente a la igualdad y que reduzca el marcado androcentrismo, o construir museos de mujeres que reflejen el protagonismo de éstas en la construcción humana. (LOPEZ CAO, 2011, p. 78).

De allí que la autora proponga no sólo la necesidad de crear museos especializados, sino también trabajar en museos “con mujeres” (LOPEZ CAO, 2011, p. 80).

Cabe recordar que el primer museo de mujeres fue creado en Bonn (Alemania) hacia 1985. Ciudad que desde 2012 también es sede de la Asociación Internacional de Museos de Mujeres (IAWM), entre cuyos objetivos se encuentran el promover la visibilidad de los museos de las mujeres y de género, la cooperación global, el apoyo mutuo y su reconocimiento internacional en el mundo de los museos. Funciona como una suerte de red de mediación entre museos especializados, así como monitorea sus actividades e iniciativas. La mayoría de ellos surgió por iniciativa de pequeños grupos de mujeres y no de la agenda cultural estatal. En algunos países de América Latina, como Argentina, México, Perú y Costa Rica, también existen en la actualidad museos de este tipo (ALARIO TRIGUEROS, 2010, p. 19-24).

El uso de las nuevas tecnologías no ha sido indiferente al feminismo, no es casual que haya surgido de su seno hace ya unos años el Ciberfeminismo y cuyas raíces teóricas se hunden en el feminismo francés de la tercera ola. De allí la existencia de páginas web feministas que surgieron del intento de traducir las revistas tradicionales de papel en formato electrónico y el uso de las redes electrónicas, a partir del año 1996 (VARELA, 2005, p. 35).

HISTORIA, MUJERES Y ARCHIVOS: EL COMPLEJO CAMINO DE TRABAJAR CON O SIN FUENTES

Una de las primeras cuestiones que se plantearon al inicio de los estudios sobre/con mujeres y género fue el “encontrarlas” en los archivos estatales o institucionales como sujetos históricos; lo que no significó que hasta ese momento, los historiadores y las historiadoras no las hubieran “visto” ni incluido en sus estudios, solo que lo hacían siguiendo otras perspectivas historiográficas⁸.

En su obra *Mi historia de las mujeres*, Michelle Perrot recogió los debates que venían dándose en la academia feminista europea y norteamericana sobre el desafío que supuso encontrar los registros y las voces de las mujeres para “perforar los estereotipos en documentos mayormente producidos por varones” (PERROT, 2006, p. 32). Pero también dio un paso más allá del aludido “silencio de las fuentes” – que supone la destrucción de documentos producidos por mujeres o referidos a ellas por parte de sus propias autoras o por terceros; y se refirió a las deficitarias condiciones de acceso a los archivos personales que pudieron ser conservados de

8 En esta sección del trabajo se recogen versiones preliminares de ponencias presentadas en el VIII Congreso de Archivología de Mercosur (Montevideo, Uruguay, 2009) y en las XIV Jornadas Interescuelas (Mendoza, Argentina, 2013).

manera aleatoria por familiares o particulares interesados. Finalmente, cuestionó las políticas selectivas de admisión de documentos referidos a mujeres o archivos personales, en los archivos públicos o institucionales de Francia:

[...] los archivos públicos, nacionales o departamentales, destinados a hundirse bajo los expedientes administrativos, los reciben de manera selectiva. Escritores, políticos o empresarios franquean el umbral, pero es mucho más difícil para la gente común, y más aún para las mujeres. (PERROT, 2006, p. 34).

Es sabido que los archivos son unidades de información destinadas a ser guardianes del patrimonio cultural en general y del documental en particular, que se encargan de darles tratamiento archivístico, conservar y difundir ese patrimonio. El patrimonio documental constituye una herencia fundamental de nuestra cultura y de nuestra memoria histórica que hay que transmitir en las mejores condiciones a las generaciones futuras. Se trata de un conjunto de documentos y de fondos documentales de carácter histórico y valor permanente, que pueden ser tanto públicos como privados, referidos a un ámbito territorial determinado y que está debidamente regulado. Está integrado por

[...] los documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o entidad de carácter público, por las personas jurídicas en cuyo capital participe mayoritariamente el Estado u otras entidades públicas y por las personas privadas, físicas o jurídicas, gestoras de servicios públicos en lo relacionado con la gestión de dichos servicios. (apud CRUZ MUNDET, 2011, p. 98).

Como ya hemos señalado, el patrimonio documental de las mujeres que resguardan (o no resguardan) los archivos estatales o institucionales, así como la organización de archivos especializados e incluso personales – a nivel público o privado –, las políticas de acceso y la difusión de sus fondos ha estado en la agenda del feminismo académico desde hace varias décadas.

Sin embargo, la UNESCO, como una institución que tiene “competencias excepcionales” a nivel mundial en los ámbitos de la educación, la ciencia, la cultura, la comunicación y la información, demoró trabajar en la vinculación del patrimonio cultural con la problemática de género en general, y en la consideración de los archivos, como parte del patrimonio cultural mundial de las mujeres, en particular.

Una de las primeras iniciativas surgió en el año 2015 en el “Informe Igualdad de género. Patrimonio y creatividad”, donde se plantea la vinculación de las mujeres con el rol de conservadoras y trasmisoras del patrimonio inmaterial (UNESCO, 2015). Sin embargo, podemos evidenciar que su contenido se halla en consonancia con un discurso más cercano al feminismo de la igualdad y teñido de esencializaciones que ya han sido cuestionadas por el feminismo académico hace unos años.

En otro orden, cabe mencionar que los archivos personales de mujeres o los que albergan documentos relacionados con su historia, comenzaron a ser considerados de interés en forma reciente, por países tales como los Países Bajos, Estados Unidos o México, para ser presentados en el Programa Memoria del Mundo de la UNESCO, y a

cuyo Registro lograron ingresar. Se trata de estados en los que los debates académicos y políticos sobre la cuestión de género han tenido gran desarrollo.

A manera de ejemplo, citaremos el archivo personal de Astrid Lindgren, una de las autoras de libros para niños del siglo XX más famosa del mundo, que fue presentado por los Países Bajos en el año 2005 y de inmediato fue recomendado para su inclusión en el Registro de la Memoria del Mundo. Tres años más tarde, también presentaron el Diario de Ana Frank, uno de los libros más leídos a nivel mundial, que fue inscripto en el Registro en 2009.

Hacia 2012, México propuso la inclusión de los fondos del Archivo Histórico del Colegio de Vizcaínas que contienen documentos relativos a la educación y la vida cotidiana de estas mujeres con más de 300 años de historia, y que fue inscripto en el Registro en 2013. El mismo año, Estados Unidos presentó la postulación de la colección permanente de material escrito, oral y audiovisual que ofrece una perspectiva única de la labor de Eleonor Roosevelt en materia de derechos humanos, y terminó inscripto en 2013 (UNESCO, 2013).

En Argentina, aunque se produjo una eclosión de investigaciones sobre historia de/con las mujeres y estudios de género a partir de los años 90 – y que con el tiempo llegaron a institucionalizarse en la mayoría de las universidades públicas –, las reflexiones en torno a las fuentes documentales, su ordenamiento, conservación y acceso se iniciaron hace unos pocos años.

A los primeros – y pioneros aportes – realizados por Cecilia Lagunas sobre el patrimonio cultural de las mujeres y la creación del archivo oral promovido por la investigadora Mirta Zaida Lobato, debemos sumar la iniciativa de Paula Caldo y Yolanda de Paz Trueba, quienes organizaron en 2012 la I Jornada de discusión: “Experiencias femeninas, Estado, sociabilidad y alteridad a fines del siglo XIX y primera mitad del XX en Argentina”, en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Esta reunión permitió fijar algunos acuerdos que se plasmaron en la convocatoria para una mesa temática en el marco de las Jornadas Inter-escuelas de Historia que se realizó en 2013 en la ciudad de Mendoza. En 2013 se unió al equipo de trabajo Jaqueline Vassallo quien, desde la Universidad Nacional de Córdoba fijaba como inquietud explícita el vínculo mujeres y archivos, que fue oportunamente presentada a discusión en eventos académicos relacionados con el campo de la Archivística, desde el año 2009.

El trabajo y las preocupaciones conjuntas derivó en la creación de la organización de la Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos (RIIHMA), que pretende ser un espacio plural y multidisciplinario, destinada a promover la generación de conocimiento en torno a la temática y que posibilite, en un marco institucional, el sostenimiento y crecimiento de las actividades, la racionalización e intercambio de recursos, además de colaborar con la vinculación de los/as investigadores/as. El fin de la misma, es constituirse en un marco de debate y reflexión en torno al vínculo historiográfico entre Historia, mujeres y unidades de información, que habilite un modo de mirar, y que incluya a las mujeres en los repositorios documentales distinguiendo en ellos las marcas femeninas (RIIHMA, s. d.).

RIIHMA surgió con el propósito de sistematizar información sobre las unidades de información que abonan el crecimiento de dicha temática. Enfatizar la circulación

de datos sobre los archivos no resulta menor, tratándose de la producción del conocimiento histórico.

Como señalamos al inicio del trabajo, la mirada de género sobre las unidades de información, incluye, obviamente la reflexión sobre los documentos que albergan, o sobre las fuentes, como suelen aludir a ellos los y las historiadoras.

Como ha escrito Valeria Pita, la relación que une a los historiadores e historiadoras con las fuentes es indiscutible, ya que no sólo es imposible trabajar sin contar con ellas, sino que muchas veces se convierten en obsesiones y desvelos. Para las historiadoras preocupadas en rastrear a las mujeres en el pasado, las fuentes siempre resultaron un problema, cuando se las hallaba o cuando no había registros ni menciones. Si ellas están o no registradas en los documentos albergados en los archivos estatales, siempre hay algo que necesitamos explicar, hay relaciones de poder que indagar, hay sujetos que detectar y relaciones sociales e instancias que habilitar (PITA, 2016).

Algunas ausencias en los documentos oficiales podrían justificarse en la forma en que están organizados los archivos estatales, puesto que los asuntos de estado prevalecen en sus ejes organizativos, y son justamente aquéllos de los que las mujeres estuvieron fuera durante largos años (CALDO, 2016). En este sentido, podemos afirmar que los archivos públicos oficiales fueron organizados con criterios androcéntricos, tal como existió una escritura androcéntrica de la Historia.

Por su parte, sabemos que en muchos casos, las huellas de las mujeres fueron difusas y hasta invisibles ya que sus archivos personales se han mantenido tradicionalmente en la esfera privada, sin formar parte de sistemas archivísticos de consulta pública. Al depender del interés y los recursos de particulares y familiares para su conservación, los fondos suelen ser cercenados por lo que en muchos casos nos encontramos con archivos fragmentarios, dispersos y de difícil acceso (GARCIA, 2016).

Es por ello que el desafío de intentar organizarlos, conservarlos y abrirlos al acceso público es enorme, pero no imposible.

Inscriptas en este feminismo académico que propone nuevas modalidades de organización, conservación y difusión, nos propusimos trabajar en distintos proyectos de investigación junto a un grupo de archiveras profesionales entre los años 2012 y 2017, en la visibilización de documentos vinculados a las mujeres que transitaban la Universidad Nacional de Córdoba, como sujetos históricos y cuya historia hasta el momento, también fue escrita en clave androcéntrica.

De esta suerte, confeccionamos un instrumento descriptivo que permite individualizar a las primeras egresadas de las instituciones desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, con el fin de facilitar el acceso a fuentes primarias que se hallan en el Archivo General e Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba (en adelante, AGH). Y en una segunda etapa, nos dedicamos a organizar el archivo personal de la primera egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de dicha Universidad, la poeta Malvina Rosa Quiroga.

La iniciativa de visibilizar las primeras egresadas de la Universidad Nacional de Córdoba, la institución más antigua de Argentina con más de 400 años de historia, se efectivizó con la confección de un **Índice** tomando como base los Libros de Grado

fechados entre los años 1884 y 1950 y que se encuentran albergados en el Archivo General e Histórico de dicha Universidad⁹.

Los Libros de Grados son los únicos originales en los que aparecen identificados todos los egresados y egresadas de la institución desde sus inicios en el siglo XVII hasta la actualidad. Reúnen las actas de Colación de Grados en las que constan la fecha del acto, las autoridades oficiantes, el tipo de grado recibido y el nombre de los egresados y egresadas. Cada acta se inicia con la indicación del lugar, fecha y las autoridades que la suscribieron, el grado académico (notaria, farmacéutica, abogada, profesora de inglés, contadora o bioquímica) y a continuación aparece el listado de las personas que lo obtuvieron, acompañados de sus datos personales nombres y apellido, nacionalidad, estado civil y edad. El documento finaliza con la firma de las autoridades correspondientes.

Se trata de documentos muy poco consultados por los investigadores, a pesar de la riqueza de la información que conservan. Para obtener los datos de las primeras egresadas y luego plasmarlos en el Índice, fue necesario revisar cada una de las actas que componen los libros donde fueron encuadernadas, en cuyos registros aparecen mezcladas junto a los varones, tal como cursaban la mayoría de las carreras.

Consideramos que este instrumento descriptivo es una herramienta significativa para poder acceder al ingreso de las mujeres a las aulas de la Universidad, dándole un sentido y un significado que va más allá de los nombres concretos que hilvanan el relato de lo acontecido. Cuenta con diversas posibilidades de búsqueda: un índice onomástico, uno cronológico y otro por grado académico. A los que se les sumó un listado de las primeras egresadas de cada profesión y otro de egresadas extranjeras, por el gran número de ellas que aparece en los registros. Tiene formato de libro electrónico y es de acceso abierto (UNC, 2016).

El Índice nos revela que las primeras mujeres que se decidieron a cumplir el sueño de realizar estudios superiores, lo hicieron a partir de 1884, al graduarse de parteras en una Universidad que era caja de resonancia de las confrontaciones

9 El Archivo General e Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba (en adelante AGH) constituye una unidad de apoyo académico-administrativo que custodia la documentación universitaria y tiene como función reunir, organizar y preservar el patrimonio documental de la Universidad pública. Los orígenes de esta unidad de información se remontan al siglo XVII, cuando la universidad jesuítica comenzó a dictar clases de artes, teología y cánones. En 1767, con motivo de la expulsión de la Compañía de Jesús, se dispuso el traslado de los documentos a Buenos Aires, razón por la que quedaron bajo la custodia de la Junta de Temporalidades. Sin embargo, al poco tiempo, los franciscanos gestionaron el reintegro de los documentos para poder llevar adelante la gestión de la institución, y fue así como algunos de ellos regresaron al archivo, salvo los libros contables. En la actualidad, el AGH depende del Rectorado, específicamente, de Secretaría General y está ubicado en la Manzana Jesuítica que fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en noviembre del año 2000. Alberga documentos históricos relacionados con las distintas etapas históricas de la Universidad Nacional de Córdoba, que tiene más de 400 años de existencia, como por ejemplo, Libros de Exámenes de Teología y Filosofía (siglos XVII y XVIII), Libros de las Sesiones de los Claustros (siglos XVIII y XIX), Libros de Grados (siglo XVII hasta mediados del XX), Actas de Sesiones del Consejo Superior (siglo XIX), Resoluciones Rectorales (siglo XX), entre muchos otros documentos que hacen a la vida de la institución y sus múltiples actores. Véase: UNC, s. d.

entre el liberalismo de la dirigencia política local y nacional – embanderada tras la modernización – y el conservadurismo – anclado en la jerarquía eclesiástica. Por ese entonces, la Facultad de Medicina aparecía como un espacio en el que se debían discutir y tomar decisiones en torno a la salud reproductiva de las mujeres, como la planificación familiar, embarazos de riesgo o aborto terapéutico. Desde sus inicios, la facultad estuvo en manos de profesionales liberales, y muchos de ellos, eran extranjeros; es por ello que parte de su cuerpo docente y de gobierno fue muy criticado por los sectores más reaccionarios de la Universidad y de la política local (ROITEMBURD, 2000, p. 52-53).

La Escuela de Parteras ofrecía un espacio de formación superior y reconocimiento práctico, así como la posibilidad de revalidar los títulos adquiridos en universidades extranjeras; aunque tampoco debemos olvidar que con su creación, la corporación se proponía combatir y erradicar el curanderismo e impedir la realización de abortos, que estaban asociados a las prácticas de las comadronas (BARRANCOS, 2013).

La elección de carreras vinculadas a la medicina no representaba una ruptura brusca con la división sexual del trabajo, ya que las mujeres se habían ocupado siempre y dentro de sus familias, de la atención de la enfermedad y del cuidado de la salud de sus miembros. Por lo tanto, la decisión de estas jóvenes se movió dentro de los cánones que no abandonaban del todo el orden establecido. Incluso, implicó una estrategia que les permitió aprovechar los intersticios que el sistema de género les dejaba, antes que enfrentarse abiertamente a ellos (ITATI PALERMO, 2006).

Entre las primeras egresadas encontramos un gran número de extranjeras, ya que se trata de una época que coincide con la fase de inmigración masiva y la radicación en Córdoba de muchas familias llegadas sobre todo de Europa, en las que existían valores que admitían la educación de las mujeres puesto que en ello veían una oportunidad de integración y de movilidad socio-económica.

Detrás de las parteras, se graduaron farmacéuticas, odontólogas, bioquímicas y doctoras en medicina y cirugía. Muchas también transitaron los increíbles días de la Reforma de 1918, pero su participación resulta hasta hoy, invisibilizada. La década del 20 trajo la primera notaria, Mercedes Orgaz y la primera abogada, Elisa Ferreyra Videla.

Sin lugar a dudas, el ingreso a estas carreras tan ligadas al prestigio, la burocracia y poderes estatales, fue un poco más tardío. Ellas debieron compartir las aulas con sus compañeros varones, repitiendo en las clases de derecho civil, su singular consideración de incapaces relativas de hecho y en derecho constitucional, la falta de derechos políticos.

Durante los años 30, las mujeres comenzaron a graduarse en profesiones “masculinizadas” como la arquitectura y la ingeniería civil; y luego, aparecieron las primeras traductoras y profesoras de francés, inglés, alemán e italiano.

Una década más tarde, se graduaron las primeras doctoras y licenciadas en Filosofía, a las que se sumaron, contadoras públicas y doctoras en ciencias naturales, en tiempos en que las mujeres argentinas obtuvieron los derechos políticos gracias al peronismo.

El AGH contiene muchos otros tipos documentales que revelan la participación de las mujeres en distintos estamentos de la Universidad – como estudiantes, egresadas, docentes, investigadoras y no docentes; incluso, la llegada al rectorado de la primera mujer en el año 2006, la filósofa Carolina Scotto.

La recuperación del archivo personal de Malvina Rosa Quiroga se inscribe en un segundo momento del proyecto, en vísperas de que la Facultad cumpliera 70 años de historia cuya historia institucional en general y de las mujeres que la transitaron en particular, aún espera ser profundizada e incluso, escrita.

Sabemos que los archivos personales son aquellos que contienen los documentos generados y recibidos por un individuo a lo largo de su existencia, independientemente del soporte, incluyendo todas sus funciones y actividades. El carácter privado de la mayoría de ellos, hace que generalmente sean poco accesibles a la consulta pública, sobre todo cuando no media la autorización del formador o de sus herederos y, además, no suelen formar parte de otros sistemas archivísticos. De esta suerte, el acceso a estos documentos se torna difícil porque implica la intervención de una persona extraña en el interior de una memoria personal y familiar.

A nuestro juicio, esta inaccesibilidad es aún más pronunciada en el caso de los fondos documentales producidos por mujeres ya que muchos de ellos fueron destruidos total o parcialmente por sus autoras o por terceros y, cuando esto no ocurrió, se mantuvieron en la esfera privada, conservados de manera aleatoria por familiares o particulares interesados. La situación se agrava por la falta de interés de los archivos públicos, que no han sido demasiado receptivos a la hora de aceptar las donaciones de este tipo de fondos (GARCIA, 2016).

Como sostiene Leonor Arfuch, los documentos personales permiten asomarse a una intimidad a menudo póstuma y, fuera de la intención del autor, pueden ser rescatados y analizados como huella vívida, fragmento, revelación, testimoniando no sólo las vidas individuales, sino también la vida colectiva y la identidad cultural de la sociedad (ARFUCH, 2010, p. 112). En los casos que nos ocupan, es necesario comprender las circunstancias, espacios, tiempos y motivaciones que hicieron factibles todas y cada una de las fases constitutivas de estos archivos: desde la génesis documental hasta la firme voluntad de protección y custodia del documento.

De acuerdo a Reinaldo Marques, los escritores y escritoras realizan tradicionalmente múltiples prácticas archivísticas: conservan originales de sus obras, correspondencia, recopilan y clasifican recortes de prensa, fotografías, etcétera. En este sentido, estos acervos no son sólo archivos personales utilitarios a las actividades del productor sino que constituyen verdaderas *imágenes* de sí mismos, preservando para la posteridad la memoria de su formación intelectual, sus relaciones afectivas y profesionales (COELHO, 2017).

Fue entonces que nos propusimos trabajar en la recuperación, organización y digitalización del archivo personal de Malvina Rosa Quiroga (1900-1983), la primera egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, quien se dedicó a la poesía, la filosofía y la actividad docente.

El archivo cuenta con numerosa y variada documentación vinculada a su vasta actividad literaria, académica e intelectual. En efecto, Quiroga ejerció la docencia primaria, secundaria y universitaria. Asimismo, se dedicó a la crítica literaria, en algunos espacios periodísticos locales. Participó en congresos de filosofía en el país y en el extranjero, pronunció conferencias, integró jurados literarios y entre 1925 y 1978 publicó siete libros de poesía.

Tras su fallecimiento, sus documentos quedaron en custodia de sus sobrinas

que, con el fin de colaborar con la difusión del legado, cedieron en préstamo parte del acervo – fundamentalmente el epistolario –, por lo que el archivo se encuentra fragmentado y disperso en la actualidad¹⁰. Asimismo, otros documentos, como fotografías, fueron conservados por motivos afectivos.

En el año 2015, los documentos que permanecieron en poder de sus sobrinas fueron cedidos gratuitamente para su conservación, tratamiento y puesta en valor, al equipo de investigación “Fuentes de información para el estudio de las mujeres: El Archivo Personal de Malvina Rosa Quiroga (CIFYH UNC)”¹¹. En el año 2016, la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC “Elma K. de Estrabou” autorizó la instalación del fondo en sus dependencias, constituyéndose en el primer archivo personal de una mujer que conserva la institución.

En cuanto a su conformación, la tipología documental es variada y se corresponde con la trayectoria académica y literaria de la productora. Las fechas extremas podrían establecerse entre 1900 y 1995, incluyendo documentos póstumos. Entre el material se destacan cuadernos de poemas originales manuscritos, que corresponden a las obras “Estrella y soledad”, de 1949 y una serie extensa de poemas escritos a lo largo de varios años, reunidos algunos en el libro “Fervor” publicado en 1982 y otros que permanecen inéditos. Dada la gran cantidad de tachaduras, enmiendas y sobrescritos que presentan estos originales permiten estudios de crítica genética de la obra.

Hay, asimismo, una importante serie de fotografías que abarcan desde la infancia hasta la vejez de la poeta, en este caso no se conservan los negativos sino las copias positivas en papel, tanto en blanco y negro como color. Estas imágenes recorren tanto su actividad pública (fotos de viajes con motivos académicos y homenajes) como su vida privada, principalmente fotos familiares realizadas en el ámbito doméstico (GARCIA, 2016).

A manera de conclusión, diremos que el patrimonio cultural de las mujeres – en todas sus modalidades-, ha tenido hecho un largo recorrido, no solo en su producción, sino también en su reconocimiento y su visibilización. Es así como el feminismo en sus múltiples expresiones ha contribuido en resguardar, ordenar y preservar todo aquello que fuera susceptible de ser quemado, vendido o tirado; de todo aquello que no era considerado como valioso para la memoria, la cultura o la historia de un país o de una región. Guardar, ordenar, reunir, institucionalizar, lo que nadie ve, lo que pocos guardan y valoran, lo que las instituciones rechazan, lo que se olvida. Es por ello que estamos convencidos que pensar la Archivística desde una perspectiva de género, al poner en práctica sus reglas en pos de rescatar y organizar archivos personales de mujeres o al confeccionar instrumentos descriptivos para localizar los documentos que se refieren a ellas en archivos generales, es un camino válido en pos de la salvaguarda del patrimonio cultural de las mujeres.

10 El extenso epistolario fue cedido en préstamo a pedido de una escritora cordobesa, con el fin de la elaboración de una biografía de la poeta, aunque el proyecto no se concretó los documentos no han podido ser recuperados hasta el momento por la familia.

11 “Fuentes de información para el estudio de las mujeres: El Archivo Personal de Malvina Rosa Quiroga (CIFYH UNC)” Proyecto categoría A, avalado y subsidiado por SeCyT UNC, periodo 2014 – 2015. Dirigido por Jaqueline Vassallo

SOBRE A AUTORA

JAQUELINE VASSALLO é professora titular da Escola de Arquivologia da Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade Nacional de Córdoba (UNC) e pesquisadora independente do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (Conicet) da Argentina.
E-mail: jaquelinevassallo@ffyh.unc.edu.ar

REFERÊNCIAS

- AddF Forschungsinstitut & Dokumentationszentrum. Archiv, Bibliothek und Forschungszentrum zur Geschichte der deutschen Frauenbewegung. Disponible en: <<http://www.addf-kassel.de/de/archiv-der-deutschen-frauenbewegung>>. Fecha de acceso: 5 nov. 2018.
- ALARIO TRIGUEROS, Teresa. Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo. *HereMus*, n. 3. Gijón: Trea, 2010, p. 19-24.
- ARCHIVES du Féminisme. Disponible en: <<http://www.archivesdufeminisme.fr>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- BARRANCOS, Dora. La universidad esquivada las primeras egresadas (1884-1910). In: *Universidad Nacional de Córdoba. Cuatrocientos años de Historia*. Tomo I. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2013, p. 363-377.
- BIBLIOTECA Francesca Bonnemaison. Disponible en: <<http://ajuntament.barcelona.cat/biblioteques/bibfbonnemaison/es/canal/biblioteca>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- CALDO, Paula. La mujer detrás del pseudónimo... reflexiones en torno a una pesquisa de historia con mujeres. In: VASSALLO, Jaqueline; DE PAZ TRUEBA, Yolanda; CALDO, Paula (Coord.). *Género y documentación: relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba: Brujas-Ciecs Conicet, 2016, cap. 7, p. 139-153.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. V. 2. México: Siglo XXI, 1999.
- COELHO, Haydée Ribeiro. MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, Apr. 2017, p. 181-184. <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2017191181184>
- CRUZ MUNDET, José Ramón. *Diccionario de archivística*. Madrid: Alianza, 2011.
- GARCIA, Noelia. Vida y obra documentada. Aproximación a los archivos personales de mujeres a través del archivo de la poeta Malvina Rosa Quiroga. In: VASSALLO, Jaqueline; DE PAZ TRUEBA, Yolanda; CALDO, Paula (Coord.). *Género y documentación: relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba: Brujas-Ciecs Conicet, 2016, cap. 3, p. 61-75.
- ITATI PALERMO, Alicia. El acceso de las mujeres a la educación universitaria. *Revista Argentina de Sociología*, año 4, n. 7, 2006, p. 11-46.
- LAGUNAS, Cecilia; RAMOS, Mariano; CIPOLLA, Damián. Patrimonio cultural de las mujeres: historias de vidas de mujeres en los museos. *La Aljaba. Segunda Época. Revista de Estudios de la Mujer*, v. 18, July

2017. Disponible en: <<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/aljaba/article/view/1815/1774>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- LIBRERIE delle Donne di Milano. Disponible en: <<http://www.libreriadelledonne.it/chi-siamo>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- LOPEZ FERNANDEZ CAO, Marián. ¿Es necesario un museo de mujeres?. In: *Patrimonio en femenino*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, p. 77-81.
- MUÑOZ MUÑOZ, Ana María. Historia de las bibliotecas de mujeres en España. In: VASSALLO, Jaqueline; DE PAZ TRUEBA, Yolanda; CALDO, Paula (Coord.). *Género y documentación: relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba: Brujas-Ciecs Conicet, 2016, cap. I, p. 17-37.
- _____; ARGENTE JIMENZ, Montse. Red de Centros de Documentación y Bibliotecas de Mujeres: cooperación entre las bibliotecas feministas españolas. *El profesional de la información*, v. 19, n. 5, septiembre-octubre 2010, p. 504-509. PERROT, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PITA, Valeria. De documentos, indicios y mujeres. Una aproximación desde la historia social con perspectiva de género. In: VASSALLO, Jaqueline; DE PAZ TRUEBA, Yolanda; CALDO, Paula (Coord.). *Género y documentación: relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba: Brujas-Ciecs Conicet, 2016, cap. 6, p. 127-137.
- RIIHMA – Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos. Disponible en: <<https://riihma.oowebhostapp.com>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- ROBLES, Lola; MEDIAVILLA, Marisa. Las librerías de mujeres en España. *Métodos de Información*, v. 7, n. 35-36, Enero-Marzo 2000, p. 57-62.
- ROITEMBURD, Silvia. *Nacionalismo católico. Córdoba (1862-1943): Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2000.
- TANODI, Branka; RAPELA, Virginia; VASSALLO, Jaqueline. *Patrimonio documental y bibliográfico: regulación Jurídica en la Argentina*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba, 2005.
- TORRES RAMIREZ, Isabel de; MUÑOZ MUÑOZ, Ana María. *Fuentes de información para los estudios de las mujeres*. Granada: Universidad de Granada, 2000. (Colección Feminismos).
- UNC – Universidad Nacional de Córdoba. Archivo General e Histórico. Disponible en: <<http://archivodelauniversidad.unc.edu.ar>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- _____. Archivo General e Histórico. Índice de las Primeras Mujeres Egresadas de la UNC 1884-1950. Publicado en 2 mayo 2016. Disponible en: <<http://archivodelauniversidad.unc.edu.ar/2016/05/02/indice-de-las-primeras-mujeres-egresadas-de-la-unc-1884-1950>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Memoria del Mundo. 2013. Disponible en: <<http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- _____. *Igualdad de género – patrimonio y creatividad*. 2015. Disponible en: <<http://www.unesco.org/new/es/culture/gender-and-culture/gender-equality-and-culture/the-report>>. Fecha de acceso: 15 abr. 2018.
- VARELA, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B, 2005.
- VASSALLO, Jaqueline. Género y documentación: el desafío de encontrar a las mujeres en el Archivo General e Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba. In: VASSALLO, Jaqueline; DE PAZ TRUEBA, Yolanda; CALDO, Paula (Coord.). *Género y documentación: relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba: Brujas-Ciecs Conicet, 2016, cap. 2, p. 39-59.

Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito

[*Júlia Lopes de Almeida on the scene: outlines of the writer's personal archive and unpublished theater*]

Michele Asmar Fanini¹

RESUMO • O artigo elege como fonte privilegiada de investigação o arquivo pessoal da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), aqui apreendido como um projeto, a um só tempo, (auto)biográfico e estético, e busca oferecer uma visão panorâmica do repertório dramaturgical inédito nele abrigado, composto de documentos autógrafos e datiloscritos. Como tencionamos evidenciar, tais manuscritos contribuem não apenas para o redimensionamento do legado literário da escritora, mas para os estudos dedicados ao cultivo de uma memória das artes dramáticas que vicejaram ao longo da “*belle époque tropical*”, da qual as teatrólogas foram, quando não eclipsadas, expressamente sub-representadas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Júlia Lopes de Almeida; historiografia literária brasileira; arquivo pessoal; textos teatrais inéditos. • **ABSTRACT** • The article seeks to

investigate the personal archive of the carioca writer Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), considering it as a project, at the same time, (auto)biographic and aesthetic, and also aims to provide an overview of the unpublished dramaturgical texts, comprised of handwritten and typed manuscripts, located in this diversified repertoire. As this text intends to underscore, the above-mentioned documents can contribute not only for the enlargement of Júlia Lopes de Almeida's literary legacy, but also for those studies devoted to the preservation of the legacy of the drama that flourished during the “*tropical belle époque*”, in which women playwrights were, if not totally overlooked, at least, explicitly under-represented. • **KEYWORDS** • Júlia Lopes de Almeida; Brazilian literary historiography; personal archive; unpublished dramaturgical texts.

Recebido em 15 de março de 2018

Aprovado em 9 de setembro de 2018

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 95-114, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p95-114>

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

JÚLIA LOPES DE ALMEIDA EM CENA

Em 20 de julho de 2017, a Academia Brasileira de Letras (ABL) completou 120 anos de existência. Fundada na cidade do Rio de Janeiro, sob a égide de Machado de Assis, com vistas a se tornar a principal instância de consagração literária do país, em um momento em que os escritores buscavam investir a profissão de prestígio e legitimidade, a agremiação firmou-se como um ambiente marcadamente masculino. A eleição da primeira mulher como acadêmica da ABL, a escritora Rachel de Queiroz, ocorreu somente oito décadas após sua criação, em 1977. Se, em alguma medida, a história da ABL não deixa de ser ilustrativa do modo como determinadas forças extraliterárias se configura(va)m e de como se trava(va)m as lutas simbólicas por reconhecimento e distinção no interior do campo literário brasileiro, desde sua formação, quando então apreendida sob o prisma específico das assimetrias de gênero, ou melhor, das lacunas historiográficas por elas “engendradas”, seus bastidores se convertem em fonte pródiga para a compreensão dos modos pelos quais certa política da consagração se forjou, na qual a participação das mulheres foi, quando não sistematicamente invisibilizada, expressamente objetada.

Nesse sentido, cabe destacar, de saída, que o longo lapso marcado pela *ausência* feminina nos quadros da ABL não correspondeu propriamente ao desinteresse das escritoras em disputar uma de suas quarenta cadeiras, mas, antes, sinalizou sua *presença* como parte do *inenarrável*. Subjazia, nas fímbrias desse prolongado decurso, a *latência* de sua *presença*. Tratava-se, pois, de *ausências* repletas de significados. Entre a intenção de ingresso e a formalização das candidaturas se interpunha um impedimento social travestido de sina: o fato de serem mulheres². Malgrado a eleição de Rachel de Queiroz represente, nesse sentido, uma espécie de ponto de inflexão na história da ABL, permanece ainda muito pouco conhecido todo o período

2 Em 1951, uma alteração no Regimento Interno da ABL – que se estendeu até 1976 – tornou oficial uma interdição que, até então, era tácita: a possibilidade de candidatura era restrita aos brasileiros “do sexo masculino”. Isso posto, ainda que muitas ausências femininas encontrem explicação na compleição “androcêntrica” da agremiação e, é claro, nesse impedimento regimental, e ainda que outras tantas ausências sejam sintomáticas, no limite, da “interiorização da dominação”, nos termos de Bourdieu (2003), é preciso redobrado cuidado para não incorreremos no erro de absolutizá-las.

precedente, quando a proposição de candidatura correspondia, ora tácita, ora explicitamente, a uma prerrogativa masculina.

Tendo isso em vista, dedicaremos as próximas linhas deste texto à escritora que protagonizou o primeiro e mais emblemático vazio institucional da ABL produzido pela barreira do gênero. Referimo-nos a Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), proeminente prosadora carioca, cuja expressiva produção literária ainda contrasta com a exígua frequência com que seu nome se vê incluído no repertório temático dos estudiosos e críticos da literatura brasileira.

Com a intenção de melhor compreendermos os bastidores desse não ingresso e, assim, conferirmos visibilidade a um episódio que, a despeito de sua densidade simbólica, permanecia à sombra dos registros historiográficos, acessamos pela primeira vez, em 2007, o arquivo pessoal da escritora³. Inúmeras pastas, cuidadosamente organizadas, desfrutavam de um “teto todo delas”: um espaçoso cômodo no casarão de seu neto, Claudio Lopes de Almeida, localizado em Santa Teresa, histórico bairro do Rio de Janeiro⁴. Logo nas primeiras buscas documentais, complementadas por consultas ao acervo da ABL (Biblioteca Lúcio de Mendonça e Arquivo Múcio Leão, especificamente), localizamos um artigo publicado no *Estado de S. Paulo*, em 3 de dezembro de 1896, no qual Lúcio de Mendonça inclui o nome de Júlia Lopes de Almeida na lista extraoficial de membros fundadores da Academia. Até onde nos é dado saber, a tímida ressonância da indicação entre os demais postulantes, amparada na alegação pretensamente impessoal de que a agremiação estaria sendo concebida à imagem e semelhança de sua congênere francesa, a Académie Française de Lettres, em cujo Regimento Interno a expressão *homme de lettres* adquiria sentido literal, culminou em um desfecho sugestivo, que viria a assumir os contornos de uma gentileza compensatória: o ingresso do cônjuge da escritora, o jornalista Filinto de Almeida⁵, que passou a ser considerado por alguns como o “acadêmico consorte”.

Em que pese a inexistência de registros oficiais acerca dos bastidores dessa valsa das cadeiras, o episódio nos possibilita inferir que, se, por um lado, a arbitrariedade da decisão não arrefeceu o vigor criativo de Júlia Lopes de Almeida, haja vista a forma regular com que continuou a produzir e a publicar seus escritos, por outro, deixou evidente sua posição em falso no ainda incipiente campo literário brasileiro, uma vez que o considerável prestígio que desfrutava entre seus pares não se mostrara suficiente, a ponto de assegurar sua presença no seletivo rol dos imortais. Estávamos, pois, diante não apenas da primeira lacuna institucional feminina na ABL, mas de um acontecimento ilustrativo das forças sociais que, ocultamente, operavam na fabricação do cânon literário, eclipsando o protagonismo das mulheres que tencionavam fazer da pena um ofício. Em meio às estratégias classificatórias engendradas nas lutas por reconhecimento – que respaldavam as apreciações críticas e

3 A análise em questão correspondeu ao ponto de partida de minha tese de doutoramento, *Fardos e fardões: mulheres na Academia de Letras (1897-2003)*, realizada no Departamento de Sociologia da Universidade, sob a orientação da profa. dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda e com o auxílio financeiro do CNPq.

4 Em fins de 2010, Claudio Lopes de Almeida doou o arquivo pessoal da escritora à Academia Brasileira de Letras. Retomaremos este assunto mais adiante.

5 Francisco Filinto de Almeida nasceu na cidade do Porto (Portugal), em 4 de dezembro de 1857. Chegou ao Brasil aos 10 anos de idade, tendo fixado residência no Rio de Janeiro, em 1868. Embora não tenha cursado o ensino superior, obteve projeção como jornalista e escritor. Fonte: Coleção Filinto de Almeida. Arquivo da ABL; De Luca, 1999.

guiavam a hierarquização das obras e dos autores –, o gênero se destacava como uma potente fonte extraliterária de validação e ampliação, no caso dos homens, ou mitigação, no caso das mulheres, do capital simbólico, ou então, como uma espécie de critério reputacional sub-reptício, mas decisivo, na formulação do juízo estético.

Para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária significava contrariar expectativas sociais naturalizadas em torno dos papéis que tradicionalmente lhes competia desempenhar, estritamente relacionados ao âmbito privado (maternidade e afazeres domésticos). O peso do gênero sobre o destino social das escritoras era tal que aquelas que conseguiam transpor a barreira do anonimato, seja abrindo mão do escudo dos pseudônimos, seja desvinculando-se do estigma do amadorismo, eram, não raro, vistas como excepcionais, dotadas de um talento incomum. Sob o cintilante véu de uma aparente neutralidade, os rótulos de amadora e excepcional atuavam complementarmente como trunfos semânticos de deslegitimação⁶, concorrendo para a atualização das distorções subjacentes à dinâmica mesma do campo literário, ao pressuporem que em apenas uma minoria de escritoras reluzia a “chama do gênio”, ou, então, que a produção autoral consistia em uma atividade eminentemente masculina (cf. SIMIONI, 2008, p. 22).

No caso de Júlia Lopes de Almeida, oriunda de família tradicional, “criada entre livros e rendas” (MOREIRA, 2003, p. 78) e testemunha ocular das transformações histórico-sociais que marcaram a passagem do Brasil Império para o Brasil República, sua produção literária não deixou de representar um canal de manifestação da mulher burguesa, culta e desejosa de reconhecimento profissional (cf. MOREIRA, 2003, p. 78). Sem confrontar veementemente a lógica iníqua que regia o ciclo de produção e consagração literárias, e a despeito de todos os óbices sociais acima destacados, Júlia Lopes de Almeida conseguiu forjar uma carreira de sucesso, notabilizando-se em vida, a ponto de ser considerada “a autora mais publicada da Primeira República” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 74)⁷, para não mencionar seu duradouro elo com a imprensa, desempenhando a função de assídua colaboradora (ELEUTÉRIO, 2005, p. 75). Tal projeção, como mostraremos adiante, não pode ser compreendida se desvinculada do engenhoso equacionamento que promoveu entre seus diferentes papéis – como escritora, esposa e mãe –, de modo a assegurar que “o riscar da caneta não perturba[sse] a paz do lar” (WOOLF, 2013, p. 10).

6 Como assinala Maria de Lourdes Eleutério (2005, p. 71), “no sistema cultural em formação, o trabalho intelectual da mulher soa estranho ao mundo masculino das letras, podendo ser admitido apenas excepcionalmente. Há formas veladas de deslegitimação e mesmo dúvidas recorrentes sobre se elas eram as verdadeiras autoras do que produziam”.

7 À exceção do volume de novelas *A isca* (1922), bem como dos romances *A falência* (1901) e *Pássaro tonto* (1934), Júlia Lopes de Almeida publicou seus livros, primeiramente, sob a forma de folhetim, prática, à época, bastante comum. Como romancista, publicou, além das duas obras supracitadas, *Memórias de Marta* (1889), *A família Medeiros* (1892), *A viúva Simões* (1897), *A intrusa* (1908), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha* (1914) e *A casa verde* (1932), este escrito em parceria com Filinto de Almeida; como contista, *Contos infantis* (1886), em coautoria com sua irmã, Adelina Lopes Vieira, *Traços e iluminuras* (1887), *Ânsia eterna* (1903), *Histórias da nossa terra* (1907) e *Era uma vez* (1917); como cronista, *Livro das noivas* (1896), *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Eles e elas* (1910); como dramaturga, *A herança* (1909) e *Teatro* (1917). Publicou ainda *A árvore* (1916), coletânea de crônicas e poemas, em parceria com seu filho Afonso Lopes de Almeida, *Jornadas no meu país* (1920), registros sobre a viagem que fez ao sul do Brasil (o livro traz ilustrações de seu filho caçula, Albano Lopes de Almeida), *Jardim florido, jardinagem* (1922), *Oração a Santa Doroteia* (1923) e *Maternidade* (1925).

Por mais que se tratasse de uma escritora bem-sucedida, desconhecíamos, todavia, a magnitude de seu legado, o que apenas as consultas a seu arquivo pessoal nos facultariam mensurar. Isso porque Júlia Lopes de Almeida fez coincidir sua extensa e intensa trajetória literária com a preparação e a organização de sua documentação, patrimônio simbólico do qual fazem parte manuscritos ainda inéditos e inexplorados, a exemplo daqueles coligidos no volume *A (in)visibilidade de um legado*. A descoberta desse repertório tanto reforçou materialmente o que já se sabia a respeito da verve criativa e versatilidade estilística da escritora, como lançou as bases a partir das quais novas hipóteses sobre sua fatura literária poderiam ser formuladas, pois, como observadora atenta e narradora atilada, fez-se intérprete da efervescente “*belle époque tropical*”⁸.

A despeito de a dramaturgia não haver se destacado como “o território de eleição”⁹ de Júlia Lopes de Almeida, ou ao menos como aquele que a consagrou, há bons motivos que nos conduzem a indagar acerca do lugar ocupado por tal arte em seu percurso social e profissional. Vejamos alguns deles: em primeiro lugar, seu *début* literário se deu quando contava 19 anos, por meio da publicação de uma crítica teatral. Na companhia do pai, Valentim Lopes, Júlia Lopes havia assistido à récita da jovem atriz italiana Gemma Cuniberti (1872-1940), no Teatro Municipal de Campinas. Atento ao entusiasmo da filha à saída do espetáculo, Valentim a convence a elaborar, em seu lugar, uma crônica narrando suas impressões. Surpreendida com a inesperada “encomenda”, a jovem, embora titubeante, aceita a proposta, cumpre o combinado e tem seu texto, batizado de “Gemma Cuniberti”, publicado em dezembro de 1881 pela *Gazeta de Campinas*¹⁰. Foi também na cidade do interior paulista que Júlia Lopes de Almeida concebeu, em 1883, o texto teatral de *O caminho do céu*, ao que tudo indica, fruto de sua primeira investida como dramaturga¹¹.

Ainda sobre suas incursões autorais, quinze textos teatrais trazem sua assinatura, dos quais apenas quatro haviam sido publicados (*A herança*, *Quem não perdoo*, *Doidos de amor* e *Nos*

8 É digno de nota o trabalho realizado pela Editora Mulheres, fundada em 1996 pelas pesquisadoras Zahidé L. Muzart, Elvira Sponholtz e Susana B. Funck, recentemente interrompido com o falecimento de Zahidé Muzart. Como parte de um recorte mais amplo, dedicado ao “resgate de obras de escritoras brasileiras”, reedições de importantes obras de Júlia Lopes de Almeida trazem esse selo editorial, tais como *A Silveirinha* (1997), com “Introdução” de Sylvia Paixão; *A viúva Simões* (1999), “Introdução” de Peggy Sharpe; *A falência* (2003), “Introdução” de Elódia Xavier; *Memórias de Marta* (2007), “Introdução” de Rosane Salomoni; e *A família Medeiros* (2009), “Introdução” de Norma Telles. Sobre Júlia Lopes de Almeida, consultar, além das pesquisadoras acima citadas, os trabalhos de: Sadlier, 1993; De Luca, 1999; e Moreira, 2003.

9 Tomo aqui de empréstimo a expressão utilizada por Décio de Almeida Prado (2003) no “Prefácio” à *Moratória*, para se referir a Jorge Andrade.

10 Em entrevista concedida a João do Rio, Júlia Lopes de Almeida lembra que “só mais tarde, muito mais tarde, é que vim a saber a doce invenção de meu pai. O Castro [da *Gazeta de Campinas*] nunca exigira um artigo a respeito da Gemma...” (apud RIO, 1905).

11 Embora a obra dramática em questão apareça catalogada no arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida como *O caminho do bem*, durante o processo de transcrição do manuscrito autógrafo, e graças à constatação do professor Marcos Antonio de Moraes, foi possível uma importante retificação de seu título. Trata-se, na verdade, de *O caminho do céu*.

jardins de Saul)¹². Cabe aqui destacar que *A herança*, peça que marcou sua estreia formal como dramaturga, lhe rendera o prêmio da Exposição Nacional, em 1908. Por sua vez, compunha o expressivo repertório de inéditos, além do supracitado *O caminho do céu*, os manuscritos de *A última entrevista*, *A senhora marquesa*, *Vai raiar o sol*, *As duas irmãs*, *Laura*, *O dinheiro dos outros*, *O broche*, *Aquela noite*, *Os humildes* e *As urtigas*. A flagrante desproporção entre os textos teatrais publicados, encenados e aqueles mantidos distantes das casas editoriais e dos palcos nos fornece uma sugestiva amostra do quão densa era a manta de desconhecimento depositada sobre a produção autoral feminina do período.

Na esteira destas considerações, merece destaque a declaração da própria Júlia Lopes de Almeida, publicada tanto na edição francesa do romance *Memórias de Marta*¹³, quanto no periódico *A Noite*, em 1925, na qual esclarece que *A senhora marquesa*, *Vai raiar o sol* e *O dinheiro dos outros* estariam a caminho do prelo¹⁴. Por motivos que nos escapam, a escritora não chegou a testemunhar a concretização de seus projetos editoriais, tarefa a qual nos propusemos a cumprir, nove décadas depois, sob a forma de homenagem póstuma. Além das três obras, constam do repertório publicado em *A (in)visibilidade de um legado* os textos de *O caminho do céu*, *A última entrevista* e *Laura*, por julgarmos se tratar de obras igualmente concluídas¹⁵.

Antes, porém, de abordarmos o repertório temático dos textos dramatúrgicos propriamente ditos, o que faremos na última seção do artigo, buscaremos mostrar que tais manuscritos fazem parte de um projeto mais amplo, a um só tempo, (auto)biográfico e estético, ao qual a escritora se dedicara ao longo de sua vida: a produção e organização de seu já mencionado arquivo pessoal. Se, como bem definiu Artières (1998, p. 32), “arquivar a própria vida é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte”, no caso de Júlia Lopes de Almeida, seu arquivo pessoal, tal como uma obra ensaística, condensa “narrativas” esclarecedoras a respeito de sua trajetória profissional e, mais especificamente, de sua relação com o fazer literário. Descortiná-las é não somente uma forma de situar sua produção dramatúrgica inédita nesse extenso conjunto, mas de percorrer aqueles caminhos tortos que a reaproximariam, quase 115 anos depois, da Academia Brasileira de Letras. Se, nos idos de 1897, a escritora não chegou a integrar o “panteão” dos Acadêmicos, em 2010, com a incorporação de seu arquivo pessoal à coleção da agremiação, seu ingresso simbólico viria a ser, enfim, consumado.

12 Os textos dramatúrgicos – *Quem não perdoa*, *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul* – foram enfeixados no volume *Teatro* (1917), publicado pela Tipografia Renascença Portuguesa.

13 Muito embora sem datação precisa, Rosane Salomoni (2005, p. 59) estima que a edição do romance em questão tenha sido publicada entre 1925 e 1932 pela editora Truchy-Leroy.

14 Trata-se do artigo “Saudades antes da ausência”, uma homenagem do periódico em questão à escritora, que estava de mudança com a família para a capital francesa, onde a filha primogênita, Margarida Lopes de Almeida, laureada com o prêmio Viagem a Paris pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1924, realizaria um estágio subvencionado.

15 Os textos teatrais não contemplados no volume aproximam-se de esboços detalhados, espécie de roteiros nos quais a escassez do discurso direto é (re)compensada pela farta utilização de didascálias/rubricas.

O ARQUIVO PESSOAL DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA COMO PROJETO (AUTO)BIOGRÁFICO E ESTÉTICO

Como ponto de partida, convém destacar que o bairro carioca que abrigou o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida até 2010 foi o mesmo onde a escritora residiu com seu cônjuge, Filinto de Almeida, e filhos por mais de duas décadas, entre os anos de 1900 e 1925, quando, então, se mudam para Paris.

A menção à residência de Santa Teresa se faz relevante, ao menos, por três motivos. O primeiro deles diz respeito à forma como fora adquirida. Segundo nos informou Cláudio Lopes de Almeida, grande parte do montante empregado em sua construção adveio, ironicamente, dos proventos obtidos por Júlia Lopes de Almeida com a venda de seu romance *A falência*. Para que se possa ter uma ideia do sucesso editorial alcançado pelo livro, em 1901, quando de sua publicação, *A falência* contou com duas edições sucessivas pela editora A Tribuna, ficando as subseqüentes a cargo da Francisco Alves. A tiragem expressiva se fez acompanhar de uma elogiosa recepção crítica. José Veríssimo (1910, p. 141), por exemplo, chegou a afirmar que “com seu novo livro, *A falência*, a Sra. D. Júlia de Almeida toma decididamente lugar [...] entre os nossos romancistas”. Embora editado às vésperas de a escritora completar 40 anos de idade, quando já contava 15 anos de matrimônio – Júlia e Filinto se casam na cidade de Lisboa, em 1887 –, o romance é fruto de um antigo projeto, que remonta à época em que era ainda solteira.

Um segundo motivo é o Salão Verde, nome atribuído por Júlia e Filinto de Almeida à área da residência dedicada à realização de tertúlias e saraus. Como se sabe, os “salões de caráter acentuadamente literário” se afiguravam como emblema das práticas culturais burguesas que marcaram o alvorecer do século XX, tendo sua difusão sido sintomática “[d]a crescente valorização das letras e [d]a espécie de aliança que elas fizeram com o mundanismo” (BROCA, 2005, p. 60). Quanto ao Salão Verde, situado no terraço da residência, Claudio Lopes de Almeida esclarece que fora assim batizado por se tratar de um grande espaço a céu aberto, aprazível, cercado de plantas, como a reivindicar “a vida de uma província que não se quer cidade” (MACHADO, 2002, p. 9). A rusticidade do local destoava do requinte dos ambientes congêneres, comumente situados no interior das residências.

Hilda Machado (2002, p. 9) inclui Júlia e Filinto de Almeida entre as “famílias de artistas e mecenas que no século XX imprimem sua poderosa marca à área”. Ainda que regido com maestria pelo casal de anfitriões, foi Júlia Lopes de Almeida quem se projetou como titular do Salão Verde, a ponto de ter sido considerada “sucessora brasileira” de Madame de Staël, “a francesa dona de salão literário e engajada” (MACHADO, 2002, p. 64)¹⁶. Talvez por se tratar de “espaço[s] semipúblico[s], situado[s] entre a casa e a rua”, os salões literários tenham se convertido em um poderoso acicate à emancipação feminina, ou então, em “um dos poucos territórios onde as mulheres tinham um lugar reconhecido e onde efetivamente desenvolveram formas originais de sociabilidade em torno do exercício e do debate literário” (HOLLANDA, 1993, p. 21).

Uma vez que, às escritoras, não era franqueado o acesso às reuniões realizadas por seus pares nos cafés e confeitarias, Júlia Lopes de Almeida, ao que parece, encontrou

16 Conforme Hilda Machado (2002, p. 66), “o Salão Verde foi uma das mais famosas obras de Júlia”.

como saída a essa interdição tácita a criação de um espaço alternativo, em sua própria residência, dedicado a tais fins. Diferentemente de sua vizinha e contemporânea, Laurinda Santos Lobo, que herdara do tio, o político Joaquim Murtinho, um dos mais ilustres “salões literomusicais da República Velha” (MACHADO, 2002, p. 9), o Palacete Murtinho, e que nutria pela arte uma paixão, por assim dizer “desinteressada” (que vinha acompanhada da prática do mecenato), Júlia Lopes de Almeida fundou um espaço literário como forma de facilitar seu trânsito, como profissional das letras, em um universo ainda infenso à presença feminina¹⁷.

A informalidade do Salão Verde, associada ao prestígio dos anfitriões, fez com que o espaço se firmasse como um importante “ponto de confluência da intelectualidade carioca”, por onde passaram quase todos os grandes nomes da literatura nacional – poetas, pintores, músicos, intelectuais brasileiros e estrangeiros, especialmente portugueses e franceses –, conforme nota publicada na *A Gazeta de São Paulo*, em 14 de junho de 1922.

Um terceiro motivo que nos leva a aludir ao casarão de Santa Teresa relaciona-se ao epíteto por meio do qual se notabilizara, qual seja, “um lar de artistas”, cunhado por João do Rio (1905) para intitular o já citado texto de sua autoria, em cujas linhas inaugurais reproduz uma longa declaração de Júlia Lopes de Almeida, na qual rememora um episódio de sua juventude que culminaria justamente na produção da crítica teatral “Gemma Cuniberti”. Em suas reminiscências, a escritora ressalta, a um só tempo, sua precoce ligação com as letras, os cuidados que buscava tomar para manter seus escritos em segredo e o inesperado incentivo que recebera justamente de quem mais temia que os descobrisse: seu pai.

Na sequência do texto, João do Rio (1905) busca familiarizar o leitor com o ambiente em que viviam Júlia e Filinto de Almeida, um “*cottage* admirável, construído entre as árvores seculares da estrada de Santa Teresa” e que, muito embora localizado “a dez minutos da cidade”, parecia estar “perdid[o] num afastado bairro”:

Não há vizinhos; não há trânsito pela estrada, a não ser o bonde de quarto em quarto d’hora. Uma grande paz parece descer das árvores. Todas as janelas estão abertas. A sala, de um largo conforto inglês, tem uma biblioteca com os livros preferidos dos poetas, um vasto *bureau* cheio de papéis e revistas, e uma porção de quadros com assinaturas notáveis de Sousa Pinto, Amoedo, Parreiras... Um perpétuo cenário de apoteose divisa-se das janelas, – o cenário do Rio com o seu estrépito de sons e de cores, o tumulto das ruas estreitas, os montes escalavrados de casas, o perfume dos jardins e a enorme extensão da baía ao fundo. (RIO, 1905).

Além das referências ao *modus vivendi* do casal, descrito por meio da ênfase a certos objetos capazes de atestar refinamento do gosto e *status*, como é o caso da coleção de livros e das obras de arte executadas por artistas de renome, João do Rio registra também suas primeiras impressões sobre o temperamento dos anfitriões:

17 Nas palavras de Hilda Machado (2002, p. 64), “a roda do casal que se reunia nos cafés e confeitarias era um universo exclusivamente masculino. Os jantares eram *only for men*: Júlia não podia ir. Ela começa então a receber”.

Filinto ostenta um “ar levemente imperioso”, enquanto Júlia recende “bondade” (RIO, 1905). A expressão “um lar de artistas” enlaça esse contraste, o realça e amplifica. Se, por um lado, “lar” simboliza acolhimento, privacidade, harmonia, podendo ser tomado como um sinônimo, digamos, adocicado, de esfera doméstica, por outro, o termo “artistas” remete às relações extramuros, ao mundo social ao qual Júlia e Filinto de Almeida pertenciam. Com efeito, seria possível conceber a expressão não simplesmente como síntese de uma complementaridade entre gênero e personalidade, de um “sentimento de mútua admiração”, para falar como o próprio João do Rio, mas, e primordialmente, como alusiva à harmoniosa vida conjugal e profissional do casal, à parceria artística que constituíram. Como avalia Simioni,

[...] a contradição de personalidades era uma analogia à questão dos gêneros: um se contrapunha ao outro, porém, dessa dissensão nasceria um equilíbrio duradouro. Tal síntese se materializava na construção de um *lar de artistas* [...]. Subjacente à noção de lar existia a ideia dos papéis diversos ocupados por homens e mulheres naquela estrutura doméstica, como o do pai, que representava a figura do provedor, enquanto a mãe incumbia-se dos cuidados diários com a reprodução da família. Essa divisão sexual poderia aparecer também nas próprias carreiras artísticas. O que ocorrera com o casal de escritores Júlia e Filinto Lopes de Almeida e que fora tomado como um exemplo a ser seguido, como uma solução para a “questão feminina”. (SIMIONI, 2008, p. 75)¹⁸.

Tanto é que, durante a entrevista, Júlia Lopes de Almeida afirma ser *A casa verde* seu romance predileto (dentre aqueles de sua lavra), pelo simples fato de ter sido “escrito de colaboração com meu marido. *A casa verde* lembra-me uma porção de momentos felizes...” (apud RIO, 1905, p. 5). Somado a isso, a própria denominação utilizada por Cláudio Lopes de Almeida para batizar a pasta à qual fora destinada parte da documentação referente ao imóvel exprime essa complementaridade: “Casa Julinto”. Em vista do exposto, seria possível considerar, na senda de Simioni, que a escolha de João do Rio por essa expressão não tenha sido fortuita, já que não só traduz a afinidade existente entre o casal, como seu emprego aponta para a mitigação do “problema do ingresso feminino nas instâncias públicas da vida social” (SIMIONI, 2008, p. 73).

Dito de outra forma, Júlia Lopes de Almeida soube transformar o “anjo do lar”, para lembrar Woolf (2013, p. 14), em um aliado de seu percurso literário, cuidando para que suas asas não fizessem sombra em seus escritos. O sacrifício e o altruísmo não antagonizavam com a autonomia de seu pensamento. Esse espírito conciliatório, arriscamos dizer, teria concorrido para sua conversão em “símbolo de

¹⁸ Nessa linha de juízo, Norma Telles (2012, p. 448-449) lembra que “a escritora-mãe tendia a ser melhor aceita, não porque vissem mérito na dupla jornada e na sobrecarga de trabalho, mas porque era tida como mais normal”.

realização para aquelas mulheres que pretendiam expressar-se através das letras” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 75)¹⁹.

Feitas estas observações sobre a “Casa Julinto”, continuaremos em Santa Teresa, mas agora com nossa atenção voltada para o imóvel vizinho, de propriedade de seu neto, Claudio Lopes de Almeida. Assim que acessamos a sala de visitas pela primeira vez, foi possível notar que, mais do que guardião da memória de sua avó, o herdeiro simbólico mantém viva sua imagem, cultua sua presença, por meio da salvaguarda de diferentes tipos de objetos que lhe pertenceram, alguns dos quais dispostos, como peças decorativas, sobre o mobiliário do cômodo, tal o caso de um tinteiro e da máquina de escrever da marca Remington Portable, adquirida em Paris, aos quais, nos esclarece o neto, a escritora recorria com considerável frequência. Compõem também a decoração da sala dois retratos de Júlia Lopes de Almeida executados, respectivamente, pelos artistas plásticos Berthe Worms (1895)²⁰ e Richard Hall (1914). Além das duas telas, localizamos, embora apenas nas versões reprografada e digitalizada, uma aquarela assinada por Rodolfo Amoedo, provavelmente concebida no início do século XX. Por certo tais imagens faziam parte da “porção de quadros com assinaturas notáveis” a que se referia João do Rio (1905) ao descrever o casarão de Santa Teresa.

19 Ainda de acordo com Maria de Lourdes Eleutério (2005, p. 82), “tomada como símbolo da emancipação feminina que circunscrevia as letras às horas roubadas da maternidade e dos deveres da casa, Júlia figurou sempre como mulher empreendedora e celebrada justamente porque conciliava os mais diversos papéis sociais da nova mulher”.

20 A tela em questão fora exposta, em 1895, na II Exposição Geral de Belas Artes, organizada pela Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro. Sobre Berthe Worms, cf. Simioni, 2008, p. 231 e ss.



Figura 1 – Retrato de Júlia Lopes de Almeida, pintado por Berthe Worms, em 1895, e oferecido pela retratista à escritora. A tela se encontra sob a guarda de Cláudio Lopes de Almeida



Figura 2 – Retrato a óleo de Júlia Lopes de Almeida executado por Richard Hall, em Paris, em 1914. Imagem também incluída no livro *Dona Júlia* (1938), de Filinto de Almeida. A tela foi doada por Claudio Lopes de Almeida à Academia Carioca de Letras, da qual Júlia Lopes de Almeida é patrona da Cadeira 26



Figura 3 – Aquarela de Rodolfo Amoedo, provavelmente executada no primeiro decênio do século XX, publicada em *A Cigarra* (n. 12, 1959, p. 88)

Ao nos dirigirmos à sala de jantar da residência de Claudio Lopes de Almeida, nos deparamos com uma expressiva coleção fotográfica que pertenceu à escritora, improvisadamente disposta sobre a mesa: assomavam-se ali cenas cotidianas da família Almeida, bem como inúmeras imagens de Júlia Lopes de Almeida, algumas das quais em *close*, flagrando-a em diferentes fases de sua vida. Juntamente com as telas, tais fotografias são fonte ilustrativa, como anteriormente sugerido, de seu empenho em forjar, ao longo de sua carreira, um repertório que expressasse, imageticamente, tal qual uma “narrativa”, sua atuação literária, representada, a um só tempo, como profissão e passatempo²¹.

Longe, pois, de se afigurar como uma “feliz coincidência”, muitas são as passagens da obra de Júlia Lopes de Almeida que tematizam as relações entre formação cultural/intelectual e gênero, em especial no concernente à apreensão (denunciativa) da leitura como atividade indesejável e, quando não, interdita às mulheres. Na crônica “Livros”, por exemplo, a autora lembra que “os pais antigos proibiam a leitura às filhas, afirmando que os livros eram os piores inimigos da alma” (ALMEIDA, 1914, p. 35). Para mantê-las distanciadas desses “perigosos conselheiros”, simplesmente “não as ensinavam a ler!” (ALMEIDA, 1914, p. 35). Muito mais do que temáticas características de sua obra, o “fazer literário” e a “prática da leitura” transbordam para seus registros pictóricos e a “perenizam” como escritora, leitora e apreciadora das artes.

Seguindo as pistas contidas no arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida, é

21 À análise pormenorizada desse repertório visual dedicamos o artigo “Júlia Lopes de Almeida em ‘retrato e prosa’: a propósito dos diálogos entre as imagens da escritora e sua produção literária” (FANINI, 2013).

possível nele reconhecer um projeto, como dito, (auto)biográfico e estético, em cuja “lógica de acumulação” (FRAIZ, 1998, p. 60) se destaca o interesse da escritora em legar à posteridade “determinada imagem de si e de sua obra” (BRITTO, 2011, p. 12). A análise da configuração e do conteúdo do material nos facultou constatar, por um lado, a preponderância dos registros profissionais e, por outro, a relevância do papel desempenhado pelos herdeiros em sua composição, haja vista que ao menos nove pastas são fruto exclusivo de tais intervenções. O panorama aqui delineado nos conduz a algumas considerações. A mais evidente, expressa nas (sub)divisões do arquivo produzidas quando esteve sob a guarda da filha e do neto, diz respeito ao fato de a preservação, a ampliação e o (re)arranjo documentais não haverem cessado com o falecimento da titular, tendo atravessado gerações: Margarida Lopes de Almeida se transformou em sua legatária direta, tendo transmitido o arquivo a Claudio Lopes de Almeida. O ciclo familiar se encerrou na terceira geração, já que, como apontamos, em fins de 2010, o neto doou a documentação à Academia Brasileira de Letras.

Quando se tem em conta que, “no caso dos arquivos pessoais, cabe a uma pessoa física, o(a) titular do arquivo, escolher os documentos que, no fluxo dos papéis manuseados cotidianamente, merecem ser retidos e acumulados”, ou, o que dá no mesmo, que é dele(a) que emanam os “critérios e interesses” que atuam como “eixo de sentido [em seu] processo de constituição” (HEYMANN, 1997, p. 42), logo se percebe que o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida abarca dimensões irrastráveis, elusivas, por ter estado “sujeito a múltiplos processos de seleção e reordenamento interno”, decorrentes não somente do “caráter mutável e polissêmico da memória, (re)atualizável a cada momento” (HEYMANN, 1997, p. 44), mas da complexificação desse jogo mnemônico, do qual a filha e o neto da escritora tomaram parte ativamente.

Considerando-se que a linearidade, a unidirecionalidade e a coerência das histórias de vida não passam de um golpe de “ilusão biográfica”, como já assinalou Bourdieu (1996), da mesma forma, os arquivos pessoais comportam um estoque de idealizações, expectativas e projeções – o que nos remete às intrincadas e nem sempre explícitas “intenções acumuladoras”, como diria Heymann (1997), que animam sua produção –, na medida em que, de um modo geral, também resultam de um “esforço de apresentação, ou melhor, de produção de si mesmo”, no qual o(a) titular se converte em uma espécie de “ideólogo(a) de sua própria vida” (BOURDIEU, 1996, p. 189; 184). Margarida e Claudio Lopes de Almeida desempenharam fundamental papel nesse processo, dando continuidade, cada qual a seu modo, às “narrativas” que vinham sendo tecidas pela escritora. O ponto em comum entre Júlia Lopes de Almeida e seus legatários parece residir na aposta em um “futuro [que] pudesse avaliar corretamente sua atuação e fazer-lhe justiça” (HEYMANN, 1997, p. 48).

Sob esse prisma, a doação do arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida à ABL é, no mínimo, instigante: mais do que simplesmente representar a interrupção de um ciclo hereditário ou anunciar um novo tipo de intervenção em sua ordenação (promovida

por arquivistas ou documentalistas profissionais), tal decisão simbolizou o ingresso *post mortem* da escritora na agremiação que, em 1897, havia lhe cerrado as portas²².

Em linhas gerais, o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida nos permite (re)conhecer lances privilegiados de seu percurso, até mesmo em termos dos contrastivos cenários histórico-sociais que lhe serviram de pano de fundo – o despontar da escritora se deu na “Campinas Imperial” e sua consagração no “Rio de Janeiro da Primeira República” (DE LUCA, 1999, p. 278). Em suas pastas, estão resguardados registros de suas contribuições para a imprensa, palestras, conferências, esforços de seus projetos literários, obras não publicadas, informações sobre as relações sociais que estabeleceu com outros escritores, representações visuais por meio das quais forjou seu autorretrato como profissional das letras etc. Nos interstícios de seus manuscritos se entrevê o empenho com que fazia dissipar sua “energia autoral”, para utilizar uma expressão de Miceli (2007, p. 157). No caso específico de seus textos teatrais inéditos, essa verve, aliada ao fato de que alguns manuscritos estariam a caminho do prelo (o que significaria um total de sete obras publicadas), dá mostras de que, para além de espectadora assídua e crítica teatral bissexta²³, Júlia Lopes de Almeida pretendia ser reconhecida como dramaturga, almejando ver seu nome inscrito em um campo ainda bastante desguarnecido de assinaturas femininas.

OS TEXTOS DRAMATÚRGICOS INÉDITOS À LUZ DE SEU REPERTÓRIO TEMÁTICO

Um dos traços característicos da fatura dramatúrgica localizada no arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida é o protagonismo feminino, tal o caso de *A senhora marquesa*, *O caminho do céu*, *A última entrevista* e *Laura*, o que não deixa de ser sintomático da recorrência com que o ambiente doméstico é convertido em cenário das tramas. Sempre descrito com minúcia nas linhas iniciais dos textos teatrais, de modo a possibilitar que o leitor possa imaginar a cena e o palco tal como foram pensados pela autora, o mundo privado (e, mais amiúde, o lar burguês) emerge como um microcosmo do mundo social, como um espaço capaz de metonimizar o espírito de uma época.

Angulações distintas desse espaço emblematizado podem ser depreendidas das referências tanto à “organização material da moradia”, para falar como Vânia Carvalho (2008, p. 20-22), quanto, e mais esparsamente, à ênfase conferida à composição indumentária das personagens, fontes demarcadoras de *status*, indicativas de sua extração social e situação de classe. Os entrecchos são, assim,

22 Por não se tratar de uma imortal, o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida fora incorporado ao de Filinto de Almeida. Mesmo que não seja indicativa de uma tentativa de reparação histórica, a acolhida do arquivo pela ABL poderá concorrer para sua valorização simbólica, uma vez que “a franquia de um arquivo privado ao público por qualquer meio, especialmente sua inclusão no acervo de uma instituição de preservação da memória, conduz a sua publicização, e conseqüentemente a sua caracterização efetiva como arquivo” (VIANNA; LISSOVSKY; SÁ, 1986, p. 74).

23 À guisa de ilustração, localizamos em seu arquivo a crítica teatral “A grande artista”, redigida sob o impacto que *Le refuge* lhe causara, peça destaque da temporada de inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, protagonizada pela atriz francesa Gabrielle Réjane (1856-1920).

saturados de ingredientes cênicos alusivos a certos hábitos e valores característicos da sociedade do entresséculos (XIX-XX), notadamente, do mundo burguês, “um mundo em que o que realmente conta é a aparência, das roupas que se veste ao interior das casas, ao *décor*” (TELLES, 2012, p. 79). Com efeito, o perspicaz reposicionamento, cena a cena, das lentes da autora busca desfocar o binarismo entre as esferas pública e privada, de modo a capturar, em um movimento intrusivo, voltado para a dimensão da reclusão, da intimidade, da vida supostamente protegida dos olhares forasteiros, justamente aquilo que a extrapola, aquilo que seus espaços, mobília e certos itens do vestuário trazem engastado, material e simbolicamente, do mundo extramuros.

Portanto, com o auxílio da ambientação cênica, entremeada à menção a certos componentes da apresentação visual das personagens, Júlia Lopes de Almeida concebe como pano de fundo de sua fatura dramática um campo de forças simbólicas, no qual o interior das residências, argutamente desvelado, sugere a latência do espaço público. Não seria, contudo, equivocado enxergar na aparente sub-representação do mundo exterior uma referência ao fato de que a distância em relação à rua pode também ser um indicador de posição social, o que, por exemplo, fica evidente na fala da personagem Maria, de *Vai raiar o sol*, ao assinalar que a rua exala “o ar fatigado dos que trabalham... e a gente malvestida... e os pobres a quem não podemos socorrer...”.

Grosso modo, quando tomados em conjunto, os textos teatrais oferecem uma pintura multicolor de certas práticas e costumes urbanos da *belle époque* tropical, ou então, nos termos de Faria (2012a, p. 10), uma “fisionomia moral de toda essa época” apreendida, o mais das vezes, sob a ótica herdada do realismo, na qual temas como a escravidão, a agiotagem, o arrivismo social, o conflito intergeracional, a educação feminina, a assimetria das relações de gênero, a estratificação social e o correspondente preconceito de classe, o casamento por interesse, as conveniências sociais, os vícios humanos (a jogatina figura como o mais recorrente) e suas virtudes (a humildade, a retidão de caráter, a generosidade etc.) ganham destaque, ainda que por meio de personagens de papel, ao encarnarem tipos sociais, por vezes caricatos, representativos da vida cotidiana da virada do século. Dentre as figuras dramáticas a compor os entrecos estão o político bem-sucedido, o agiota avaro, o misógino, o capitalista, a mãe extremosa, a *vieille fille* sonhadora e laboriosa, a jovem instruída, o órfão da escravidão, o caça-dotes, o fidalgo empobrecido, a burguesa nobilitada, o médico altruísta, o(a) arrivista social, o escritor estreado e até mesmo integrantes da *parvenue* lisboeta. À semelhança de sua antecessora, a escritora Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), considerada fundadora “da tradição da dramaturgia brasileira no feminino” (ANDRADE, 2008, p. 14), Júlia Lopes de Almeida, o mais das vezes, delinea “o caráter das personagens em função das ideias que defendem” (FARIA, 2012c, p. 179).

Quanto à forma, Júlia Lopes de Almeida se dedicou tanto à produção de dramas, gênero teatral que conferia maior prestígio aos autores (FARIA, 2012c, p. 8), quanto à comédia (em três e quatro atos). Nas comédias, convém sublinhar, a dramaturgia parecia pouco afeita à “licenciosidade da farsa” (FARIA, 2012c, p. 21) e, sob esse aspecto, menos interessada em extrair dos enredos um “efeito cômico” *per se*, em causar o riso fácil e desinteressado, do que em obter efeitos, quando não morais, desconcertantes, lançando mão, para tanto, de tiradas espirituosas, sequências transbordantes em intrigas, mal-entendidos, trapaças.

À guisa de conclusão, é possível dizer que, nos manuscritos em questão, a sociedade do entresséculos (XIX-XX), com suas excentricidades e trivialidades, sua fina estampa e dissimulações, suas burlas e dissensões, concessões e condenações, seu decoro e sua torpeza, dilemas e tensões, ocupa todo o proscênio. Para a sua representação, Júlia Lopes de Almeida coadunou, à exploração de um diversificado repertório temático, uma acurada composição (estética e psicológica) das personagens, a atenção tanto à dimensão performativa dos entretchos (frise-se a frequência com que a autora recorria às rubricas/didascálias), quanto à ambientação, aos seus desvãos, e especialmente àquilo que os espaços privados trazem incrustado do além-muros, ingredientes a evidenciar uma pena experimentada e sintonizada com a produção dramatúrgica do período.

SOBRE A AUTORA

MICHELE ASMAR FANINI é doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo, pós-doutora pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), com pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), da qual resultou o livro *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida* (Intermeios/Fapesp, 2016).

E-mail: michele.fanini@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O caminho do céu*. Manuscrito autógrafo inédito. Campinas, 1883. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida
- _____. *A herança*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1909. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. (1896). *Livro das noivas*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves & Cia., 1914. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *Teatro – Quem não perdoa, Doidos de amor e Nos jardins de Saul*. Porto/Portugal: Editora Renascença, 1917. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. (1906). *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves, 1922a. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. (1910). *Eles e elas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1922b. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *A senhora marquesa*. Manuscrito datiloscrito inédito. Rio de Janeiro, 192?. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.

- _____. (1913). *Correio da roça*. Romance epistolar. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1987. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *A última entrevista*. Manuscrito autógrafo inédito, s.d. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *As duas irmãs*. Manuscrito autógrafo inédito, s.d. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *Laura*. Manuscrito datiloscrito inédito, s.d. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *Vai raiar o sol*. Manuscrito autógrafo inédito, s.d.
- _____. *O dinheiro dos outros*. Manuscrito datiloscrito inédito, s.d. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- ANDRADE, Valéria. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.
- _____. *O florete e a máscara*. Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.
- _____. *Maria Ribeiro: teatro quase completo*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?* Rio de Janeiro – século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.); FERNANDES, Florestan (Coord.). *Pierre Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRITTO, Clovis Carvalho. *Economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- _____; LIMA, Solange Ferraz de. Individuo, gênero y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920. In: AGUAYO, Fernando; ROCA, Loures (Org.). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005, p. 271-291.
- CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle (Ed.). *Significant others: creativity & intimate partnership*. New York: Thames and Hudson, 1993.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Feist e coordenação de Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHARTIER, Roger. *A força das representações: história e ficção*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Chapecó: Argos, 2011.
- DE LUCA, Leonora. O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, n. 12, 1999, p. 275-299.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entreséculos (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- ELIAS, Norbert. *Sociedade de corte*. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Prefácio de Roger Chartier; tradução do prefácio: André Telles. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FANINI, Michele Asmar. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2016.
- FARIA, João Roberto. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. (Org.) *Antologia do teatro brasileiro*. Cronologia, notas e biografias de Elizabeth Azevedo. São Paulo: Penguin Companhia, 2012a.

- _____. (Dir.). *História do teatro brasileiro*: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. J. Guinsburg e João Roberto de Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2012b.
- _____. Maria Angélica Ribeiro: crítica à escravidão. In: FÁRIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. J. Guinsburg e João Roberto de Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2012c, p. 179.
- FONTA, Sergio (Org.). Quem não perdoa, *de Júlia Lopes de Almeida*. O esplendor da comédia e o esboço das ideias: dramaturgia brasileira dos anos 1910 a 1930. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o Arquivo de Gustavo Capanema. *Estudos Históricos*, v. II, n. 21, 1998, p. 59-87.
- GOBLOT, Edmond. *La barrière et le niveau*. Étude sociologique sur la bourgeoisie. Paris: Félix Alcan. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1930.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Muller. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 19, 1997, p. 41-67.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O que querem os dicionários?. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993a, p. 13-34.
- _____; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993b.
- LOW, Seta; LAWRENCE-ZÚÑIGA, Denise (Ed.) *The anthropology of space and place: locating culture*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo*: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da vida privada no Brasil – República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato. *Novos estudos – Cebrap*, n. 77, 2007, p. 155-182.
- MOREIRA, Nadilza. *A condição feminina revisitada*: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, 3, 1995, p. 85-94.
- OFFEN, Karen. Gênero: uma invenção americana?. Tradução de Lericé Garzoni e revisão técnica da tradução de Charles Monteiro. *ArtCultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 13, n. 23, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *A moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 2003.
- RIBEIRO, Maria Angélica. (1877). *Um dia na opulência*. In: ANDRADE, Valéria (Org.). *Maria Ribeiro*. Teatro quase completo. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- _____. (1862). *Cancros sociais*. In: ANDRADE, Valéria (Org.). *Maria Ribeiro*. Teatro quase completo. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- RIO, João do. Um lar de artistas. O momento literário. *Gazeta de Notícias*, 25 mar. 1905. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- SADLER, Darlene. Modernidade e feminino em *Eles e elas*, de Júlia Lopes de Almeida. *Travessia*: Cruz e Sousa, S.C., n. 26, 1993, p. 233-242.

- SALOMONI, Rosane Saint-Denis. *A escritora, os críticos, a escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- _____. Introdução. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Marta*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. (1980). *Teatro ao Sul*. Exercícios de leitura. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008. (Coleção Espírito Crítico).
- TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. Apresentação de Edgard de Assis Carvalho. Prefácio de Margareth Rago. São Paulo: Intermeios, 2012.
- VERÍSSIMO, José. Um romance da vida fluminense. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Maurício, SÁ, Paulo Sérgio Moraes. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo e Administração*, v. 2, n. 10-4, 1986, p. 62-76.
- WOOLF, Virginia. *Profissão para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill

[*Art system and gender: portraits of artists by Hildegard Rosenthal and Alice Brill*]

Helouise Costa[†]

Este texto é uma versão ampliada das apresentações realizadas no Latin American Studies Association International Congress (Lasa, 2016) e no I Seminário Internacional Arquivos, Mulheres e Memórias (IEB/Sesc, 2017). Agradeço a Ana Paula Simioni e a Deborah Dorotinsky pela interlocução e incentivo para o enfrentamento do tema.

RESUMO • A ascensão dos regimes totalitários na Europa na década de 1930 provocou grande fluxo imigratório para as Américas. Nesse contexto chegaram ao Brasil as jovens Hildegard Rosenthal e Alice Brill, oriundas da Alemanha, que iriam se dedicar profissionalmente à fotografia nas décadas de 1940 e 1950, respectivamente. O crescimento industrial e urbano do país no pós-guerra expandiu o campo das artes, o que resultou no surgimento dos primeiros museus de arte moderna, da Bienal de São Paulo e no aumento do número de galerias comerciais. Tais mudanças foram registradas por Rosenthal e Brill, que fotografaram artistas, reproduziram obras e documentaram exposições. Este ensaio se propõe a analisar retratos de artistas produzidos por Rosenthal e Brill, refletindo sobre o papel da fotografia na representação da identidade feminina em transformação na sociedade brasileira do período pós-guerra. • **PALAVRAS-CHAVE** • Fotografia;

arte; gênero; Hildegard Rosenthal; Alice Brill. •

ABSTRACT • The rise of totalitarian regimes in Europe during 1930s has brought about a great flow of immigrants to the Americas. In this context the young Hildegard Rosenthal and Alice Brill came to Brazil from Germany to work professionally in photography in the 1940s and 1950s, respectively. The post-war industrial and urban growth of the country expanded the field of arts, resulting in the emergence of the first museums of modern art, the São Paulo Biennial and the increase in the number of commercial galleries. Such changes were recorded by Rosenthal and Brill, who photographed artists, reproduced works and documented exhibitions. This essay proposes to analyze portraits of artists produced by Rosenthal and Brill, reflecting on the role of photography in representing the feminine identity in transformation in Brazilian society post-war. • **KEYWORDS** • Photography; art; gender; Hildegard Rosenthal; Alice Brill.

Recebido em 2 de maio de 2018

Aprovado em 20 de setembro de 2018

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p115-131>

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

Os estudos sobre a contribuição de mulheres artistas vêm conquistando cada vez mais espaço no Brasil nos últimos anos, porém, o mesmo não se pode dizer em relação à fotografia. Raras são as pesquisas que têm se voltado para a atuação de mulheres fotógrafas no país, sob a perspectiva de gênero, o que em grande medida reflete a precariedade das práticas arquivísticas voltadas para esse segmento nas instituições de preservação da memória, sejam públicas ou privadas. De fato, quem se dispõe a investigar as relações de gênero na arte de uma maneira geral acaba por se deparar com “os silêncios da história” no que tange às trajetórias femininas (PERROT, 2005; SIMIONI, 2017), fenômeno que diz respeito à organização das fontes documentais e bibliográficas, em instituições públicas voltadas à memória a partir de critérios androcêntricos². Daí resulta, no nosso caso específico, que as narrativas sobre a história da fotografia brasileira começam a tratar da participação das mulheres somente após a Segunda Guerra Mundial, quando a presença feminina aumenta significativamente em relação às décadas anteriores³. Mesmo assim se ignora, quase sempre, que as questões de gênero tencionaram necessariamente as diferentes práticas no âmbito da fotografia e determinaram os lugares sociais que as fotógrafas tiveram condições de ocupar.

A fim de adensar essa discussão analisaremos alguns dos retratos de artistas produzidos por Hildegard Rosenthal e Alice Brill, imigrantes que chegaram ao Brasil no contexto do grande fluxo de deslocamento para as Américas provocado pela ascensão dos regimes totalitários na Europa a partir da década de 1930. O crescimento industrial e urbano do país no pós-guerra possibilitou a ampliação do campo das artes, o que resultou no surgimento dos primeiros museus de arte moderna, da Bienal de São Paulo e das primeiras galerias comerciais dedicadas às novas vertentes artísticas. Tais mudanças foram testemunhadas por Rosenthal e Brill, que se dedicaram profissionalmente à fotografia nas décadas de 1940 e 1950,

2 Essa questão foi colocada por Jaqueline Vassallo na conferência apresentada no I Seminário Internacional Arquivos, Mulheres e Memórias, intitulada “Gênero y documentación: nuevos desafíos teórico metodológicos”, 2017. Ver: Miranda, 2017.

3 Esse aumento deve-se principalmente à chegada de mulheres imigrantes ao Brasil a partir da década de 1930, que passaram a se dedicar profissionalmente à fotografia. Ver: Ibrahim, 2005.

respectivamente. Embora a atuação das duas não seja concomitante, é possível identificar diversos temas coincidentes em suas produções fotográficas, entre os quais destacamos a cidade de São Paulo em processo de modernização e o ambiente artístico local. Iremos, primeiramente, problematizar a construção das biografias das duas fotógrafas para em seguida analisar suas imagens. O objetivo é investigar o papel da fotografia na representação da identidade feminina no circuito de arte que se encontrava em plena transformação naqueles anos no Brasil.

BIOGRAFIAS EM CONSTRUÇÃO

As biografias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill⁴, enquanto fotógrafas imigrantes modernas, começaram a ser construídas na década de 1970 pelos primeiros pesquisadores que investiram na recuperação de seus trabalhos, buscando situar suas contribuições para além da reportagem e da documentação. Nesse processo destaca-se a atuação de Walter Zanini, historiador da arte e então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), que realizou a primeira exposição individual de Rosenthal, em 1974, e incorporou o conjunto de fotografias, apresentado na ocasião, ao acervo do museu (ver: COSTA, 2008, p. 159-160). Essa exposição foi um marco no reconhecimento de sua obra, e depois dela Rosenthal iria integrar inúmeras mostras, inclusive as edições da Bienal de São Paulo de 1977 e 1979. Ainda no ano de 1974 o MAC/USP incorporou um conjunto expressivo de fotografias de Alice Brill (COSTA, 2008, p. 161)⁵.

Outra contribuição importante para o resgate da produção fotográfica de Rosenthal e de Brill foi dada pelo historiador Boris Kossoy. Ele foi responsável pela produção dos primeiros textos histórico-críticos a respeito de Hildegard Rosenthal e pela inclusão da fotógrafa no Programa de História Oral do Museu da Imagem e do Som (MIS), que resultou num importante depoimento gravado em 1981⁶. Nesse período, a maioria das informações sobre Rosenthal e Brill foram coletadas por meio de entrevistas realizadas diretamente com elas ou pelo acesso dos interessados aos seus respectivos arquivos pessoais.

Um segundo momento nesse processo inicia-se em 1996, quando o Instituto Moreira Salles (IMS) adquire fotografias e negativos de Hildegard Rosenthal, bem como o direito sobre suas imagens. A sua coleção é composta de cerca de 3.440 negativos (TITAN, 2008,

4 Hildegard Rosenthal (Zurique, Suíça, 1913-São Paulo, SP, 1990); Alice Brill (Colônia, Alemanha, 1920-Itu, SP, 2013). Hildegard Rosenthal nasceu na Suíça quando seus pais estavam de passagem por Zurique, porém foi registrada em Frankfurt, cidade onde vivia sua família e na qual passou sua infância e adolescência.

5 Não há registros de exposições das fotografias de Alice Brill realizadas no período. Ela participou de inúmeras mostras, apresentando, porém, a sua produção em pintura e gravura. Ver: "Cronologia" (IMS, 2005).

6 Segundo Boris Kossoy (1999, p. 78), o depoimento de Hildegard Rosenthal foi gravado no dia 25/5/1981, tendo como entrevistadores ele próprio, além de Hans Gunter Flieg, Moracy de Oliveira e Eduardo Castanho.

p. 48-51)⁷. No ano 2000 o Instituto investe na compra do material de Alice Brill, nos mesmos moldes, e adquire algo em torno de 14 mil negativos (TITAN, 2008, p. 52-53). A partir dessas aquisições o IMS iniciou o trabalho de conservação e catalogação das imagens, a realização de exposições e a organização de publicações, o que ampliou, sobremaneira, o conhecimento disponível sobre as duas fotógrafas por meio dos diversos conjuntos de imagens trazidos a público e da divulgação de informações inéditas ou pouco difundidas sobre suas trajetórias⁸. Destaca-se a realização de duas mostras individuais, acompanhadas da publicação dos respectivos catálogos: “Hildegard Rosenthal: cenas urbanas” (1999) e “O mundo de Alice Brill” (2005). Mais recentemente o IMS apresentou a exposição “Alice Brill: impressões ao rés do chão” e publicou uma espécie de portfólio de suas imagens (2015)⁹.

Acrescentem-se, como fechamento desse panorama acerca da construção das biografias de Rosenthal e Brill, as diversas pesquisas acadêmicas realizadas nos últimos anos, que têm contribuído para a ampliação do conhecimento sobre as duas fotógrafas¹⁰. O interesse acerca de suas trajetórias e da produção fotográfica que realizaram vem se ampliando de maneira significativa, manifestando-se, inclusive, entre pesquisadores estrangeiros (FOSTER, 2005; HURD, 2011).

DUAS TRAJETÓRIAS E ALGUMAS COINCIDÊNCIAS

As trajetórias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill possuem muitos pontos em comum, entre os quais a origem germânica, a fuga do nazismo e a emigração para o Brasil na década de 1930¹¹. Além disso, ambas se identificavam com a cultura judaica. Alice Brill era judia de origem, ao passo que Hildegard Rosenthal aproximou-se do judaísmo por meio de suas relações profissionais, das amigas e do casamento com um homem judeu. Nascidas em 1913 e 1920, respectivamente, foram mulheres que podemos identificar, em muitos aspectos, com o ideal da “nova mulher” largamente difundido no período entreguerras. Tal ideal abarcava o acesso ao estudo formal, a

7 A filha da Hildegard Rosenthal - Dorothea Rosenthal - conta, em entrevista, ter presenciado a mãe descartando um grande número de fotos, negativos e documentos relativos a suas atividades profissionais como fotógrafa, o que talvez explique, em parte, o reduzido número de negativos que restou em relação ao extenso período de sua atuação. Ela fala também do projeto de publicar um livro sobre a trajetória de sua mãe (ZARATTINI, 2015).

8 Cabe ressaltar que os arquivos pessoais de Rosenthal e Brill ainda se encontram com suas respectivas famílias, o que dificulta, ou mesmo impossibilita, o dimensionamento de toda a documentação que deixaram. Ver: Zarattini, 2015.

9 A exposição teve curadoria de Giovanna Bragaglia e foi apresentada em São Paulo entre setembro de 2015 e fevereiro de 2016. O portfólio de fotografias de Brill foi publicado juntamente com outros quatro volumes referentes aos seguintes fotógrafos: Guilherme Santos, Luciano Carneiro, Otto Stupakoff e Jorge Bodansky. Ver: Burgi; Titan, 2015.

10 Citamos apenas as pesquisas que tratam exclusivamente de uma ou de ambas as fotógrafas. Seguem os títulos em ordem cronológica: Gonçalves, 2007; Alarcon, 2008; Dines, 2013.

11 Alice Brill chegou ao Brasil em 1934, aos 14 anos de idade, e Hildegard Rosenthal, em 1937, com 24 anos.

luta pela independência financeira por meio do trabalho e a liberdade de realizar as suas próprias escolhas amorosas¹². Não por acaso a fotografia colocava-se como uma atividade estratégica para essas “novas mulheres” devido ao acesso facilitado aos equipamentos fotográficos, à relativa rapidez do aprendizado da técnica, à possibilidade de trabalhar em trânsito e à ampliação do mercado de trabalho.

Os avanços técnicos reduziram muito o peso dos materiais, que se tornaram relativamente mais baratos e mais eficientes. [...] para aquelas que rompiam com o trabalho de estúdio, a fotografia oferecia as ruas, dando-lhes motivo para se tornarem “flâneuses”, num momento em que as mulheres da burguesia só raramente saíam para andar sozinhas. Era também uma profissão que lhes permitia ganhar a vida mais facilmente [...] já que as revistas ilustradas e a publicidade tiveram um crescimento importante. Podemos considerar, portanto, a fotografia como um canal de acesso privilegiado dessas jovens mulheres à modernidade, sendo que elas próprias iriam contribuir com suas fotografias para construir uma nova imagem das mulheres. (GONNARD, 2016 – tradução minha).

Junte-se a isso o fato de que a emigração frequentemente abria novas perspectivas de atuação em mercados carentes de profissionais especializados, como no caso dos países da América Latina, além de oferecer um grande manancial de novos temas a serem registrados.

No Brasil, as mulheres que atuaram na área de fotografia, na primeira metade do século XX, dividiam-se entre as assistentes empregadas em estúdios fotográficos comerciais e as prestadoras de serviços independentes que registravam eventos ou atendiam clientes em domicílio, de maneira esporádica¹³. Havia, ainda, as raras proprietárias de estúdios comerciais. Essas eram, em geral, viúvas de fotógrafos que, após anos de assistência ao marido em seu ofício, assumiam suas tarefas, ou mulheres imigrantes que contavam com experiência pregressa e recursos para manter estabelecimentos próprios¹⁴. As posições de Hildegard Rosenthal e Alice Brill como profissionais nas décadas de 1940 e 1950 no Brasil eram, portanto, pouco usuais. Elas atuaram como retratistas, repórteres fotográficas e documentaristas em períodos consecutivos: enquanto Rosenthal trabalhou por cerca de dez anos, entre o final das décadas de 1930 e 1940, Brill dedicou-se à fotografia entre 1948 e meados da década de 1960. Ao que tudo indica, a formação técnica que obtiveram no

12 Sobre a “nova mulher” e a fotografia, ver: Godeau, 2005.

13 Além dos nomes levantados por Carla Jacques Ibraim em sua dissertação de mestrado, entre os quais ela destaca Gioconda Rizzo, Sophia Pretzel, Adrienne e Irene Lenthe, Edith Hoffmann e Eva Hori, pesquisas recentes têm trazido a público fotógrafas até então desconhecidas, como Fanny Volk (c.1867-1948), que dirigiu um estúdio próprio em Curitiba entre 1904 e 1918, e Judith Munk (1925-2006), assistente e depois sócia do fotógrafo Kurt Klagsbrunn no Rio de Janeiro na década de 1940. Ver: Ibrahim, 2005; Simão, 2010; Lissovsky; Mello, 2013.

14 A viúva do fotógrafo Vincenzo Pastore, Elvira Pastore, é um exemplo desse tipo de atuação. Ver: Beltramim, 2016. Sobre as fotógrafas imigrantes que abriram estúdios próprios ver: Ibrahim, 2005.

exterior colocou-se como fator determinante para que se firmassem na fotografia num período em que a profissionalização do meio ainda era incipiente no país¹⁵.

Outro ponto em comum entre as trajetórias de Rosenthal e Brill diz respeito à ligação que estabeleceram com o circuito artístico local. Pouco tempo após chegarem ao Brasil, foram apresentadas a artistas e intelectuais por Lasar Segall e Paulo Rossi Osir, respectivamente. Por meio desses dois artistas passaram a integrar uma rede formada, em grande parte, por imigrantes residentes em São Paulo, muitos dos quais de origem judaica. Rosenthal veio de Paris com uma carta de apresentação endereçada a Segall, tendo sido muito bem recebida por ele, que a indicou para documentar salões de arte e realizar fotografias para artistas¹⁶. Já Alice Brill conheceu Osir na livraria em que trabalhava como atendente, no centro da cidade, e logo se tornou sua aluna no ateliê de pintura, que passou a frequentar após o horário comercial. Lá conheceu Mario Zanini, Alfredo Volpi e Reboló Gonsales, entre outros artistas, o que lhe possibilitou tomar parte das atividades do Grupo Santa Helena. Cabe destacar o papel agregador de Lasar Segall e Paulo Rossi Osir como professores e incentivadores de jovens artistas. Eles eram naquele momento artistas maduros e bem estabelecidos, que gozavam de reconhecimento e lutavam em prol da consolidação da arte moderna no Brasil¹⁷.

O acesso facilitado de Hildegard Rosenthal e Alice Brill ao circuito artístico de São Paulo resultou numa extensa produção voltada para esse segmento, na qual se encontram retratos de artistas, reproduções de obras de arte e documentação

15 Quando ainda era estudante de Pedagogia, Hildegard Rosenthal interessou-se por fotografia, o que a fez ingressar em um curso ministrado por Paul Wolff, adepto da fotografia em 35 mm e entusiasta do uso da câmera Leica. Algum tempo depois se aprofundou em técnicas de laboratório em um curso no Instituto Gaedel. No ano de 1933 viajou para Paris, onde intensificou a sua prática em fotografia. O seu primeiro emprego no Brasil foi como técnica de laboratório na Kosmos, estabelecimento fotográfico localizado no centro da capital paulista. Pouco depois participou da criação da agência Press Information e passou a produzir fotografias para publicações nacionais e estrangeiras. Já Alice Brill estudou nos Estados Unidos, entre 1946 e 1947, a fim de complementar sua formação artística. Durante esse período dedicou-se ao aprendizado prático e teórico da fotografia, na Universidade do Novo México, com o intuito de utilizá-la para seu sustento. Em seguida atuou como assistente de um estúdio fotográfico em Nova York. Após o regresso ao Brasil, solicitou a alteração de seu registro de comerciária para fotógrafa (Arquivo Nacional – Registro de estrangeiros, 13/7/1948). No ano seguinte assinou a ata de fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), passando a documentar as obras de arte e as exposições do museu. A partir de 1951 inicia colaboração com a Habitat, revista do Museu de Arte de São Paulo (Masp) dirigida por Pietro Maria Bardi em parceria com Lina Bo Bardi. As informações contidas nesta nota podem ser encontradas em: Kossoy (1999), Alarcon (2008) e Hurd (2011).

16 Rosenthal comenta sobre Segall: “Ele era formidável, se prontificou a me dar endereços de amigos, não comercialmente mas para efeito de reportagem”. Mais adiante ela completa: “O meu grande trabalho aqui no Brasil foi sobre o Salão de Maio. Lá conheci Tarsila, o Flávio de Carvalho, eu tinha uma boa comunicação com eles falando em francês, tirei fotos deles, do Brecheret” (ROSENTHAL, depoimento ao MIS, 1981).

17 Infelizmente não encontramos documentos sobre o entendimento que Lasar Segall e Paulo Rossi Osir tinham da fotografia. Sabemos, contudo, que Segall cultivava um apreço especial por essa mídia, tendo colecionado e encomendado fotografias a profissionais como Kurt Klagsbrunn ou a fotógrafos amadores próximos de seu círculo familiar, como Gregori Warchavchik. Fonte: Arquivo Lasar Segall.

de exposições. Nesse conjunto de imagens chama-nos atenção uma significativa presença de mulheres, ao contrário do que se vê, por exemplo, na produção de Hans Gunter Flieg e Peter Scheier. Fotógrafos imigrantes alemães que também documentaram o circuito de arte da capital paulista no período, Flieg e Scheier raramente direcionaram suas câmeras para mulheres artistas, independente do fato de que nas décadas de 1940 e 1950 ocorreu um aumento significativo do número de mulheres no circuito de arte paulistano¹⁸.

Nesse contexto, o empenho de Rosenthal e Brill em retratar mulheres artistas parece indicar o propósito de dar visibilidade à presença feminina na arte e, eventualmente, valorizar a sua produção artística. Uma análise mais detida, no entanto, evidencia que independentemente das intenções originais das fotógrafas, as suas imagens nos permitem identificar diversas contradições e ambiguidades características dessa nova situação. A fim de demonstrar essa hipótese iremos nos deter nos retratos de artistas pertencentes aos círculos de convivência mais próximos de Rosenthal e Brill¹⁹, tomados nos ateliês, tipo de representação recorrente nas revistas ilustradas de grande circulação, tanto nacionais quanto estrangeiras, naquelas décadas. Além disso, adotou-se como princípio confrontar retratos de homens e mulheres, considerando que a representação fotográfica convencional do ateliê, até então, buscava afirmar o fazer artístico como prerrogativa masculina e conferia à mulher um papel passivo e subalterno, como modelo ou assistente²⁰.

HILDEGARD ROSENTHAL: VISITANDO LASAR SEGALL E YOLANDA MOHALYI

Dos retratos de artistas produzidos por Hildegard Rosenthal, os mais divulgados pertencem à série em que ela registra Lasar Segall (1889-1957) trabalhando em seu ateliê. Avesso a ser fotografado durante o seu processo de trabalho, Segall permite a Rosenthal que acompanhe a execução do quadro *Navio de emigrantes*, pintado entre 1939 e 1941, desde os primeiros esboços²¹. O tema aproxima o pintor e a fotógrafa que, em diferentes momentos, chegaram ao Brasil de navio na condição de imigrantes.

18 Os arquivos dos fotógrafos Hans Gunter Flieg e Peter Scheier encontram-se depositados no Instituto Moreira Salles. Parte da documentação do circuito artístico produzida por Scheier pode ser encontrada também no Arquivo do Masp e no Arquivo Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

19 Segundo depoimento de Hildegard Rosenthal, a maioria dos retratos de artistas que produziu foram encomendados por eles próprios para fins de divulgação de seus trabalhos e pagos por meio de quadros que posteriormente ela iria vender em momentos de necessidade (ROSENTHAL, depoimento ao MIS, 1981).

20 Sobre a representação de ateliês de artista ver: Bergstein, 1995; Valle; Dazzi, 2015.

21 A disponibilidade de Lasar Segall em posar para essas fotos e o uso que posteriormente fez delas para a divulgação de seu trabalho na imprensa nos levam a crer que se tratou de uma demanda do próprio artista. Segundo depoimento de Dorothea Rosenthal à autora (5/10/20107), Hildegard não cobrou de Segall pela produção dessas fotografias em função da gratidão pelo apoio que recebeu dele quando chegou ao país.



Figura 1 – Hildegard Rosenthal. Lasar Segall, em frente à obra *Navio de imigrantes*, 1941 (circa), Vila Mariana, São Paulo, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 005HR148

Nessa fotografia vemos Lasar Segall posando entre o quadro, situado à sua esquerda, e um desenho preparatório, que se encontra a suas costas (Figura 1). Vestindo um avental sujo, ele tem nas mãos um outro estudo do quadro, em versão reduzida. Curiosamente, Rosenthal dá mais destaque ao desenho de grande formato do que à tela propriamente dita. A direção do olhar do artista, no entanto, indica claramente a hierarquia que havia entre o quadro e os desenhos. Hildegard Rosenthal constrói sua foto apoiando-se na própria estrutura do quadro de Lasar Segall. Ela posiciona a figura do artista no local para onde convergem as diversas linhas diagonais que compõem as suas obras e estabelece rebatimentos entre diversos elementos presentes na cena. Os pincéis do artista, por exemplo, estão estrategicamente dispostos em formato de V no primeiro plano, replicando, em posição invertida, as cordas que saem do convés do barco, situadas no desenho logo acima. Além disso, o corpo do artista funde-se à chaminé situada ao seu lado e passa a integrar a marcação de ritmo dada pela repetição de tal elemento.

Podemos estabelecer um contraponto entre os retratos de Lasar Segall e dois retratos de Yolanda Mohalyi (1909-1978) produzidos por Hildegard Rosenthal dois anos depois. Imigrante húngara, Mohalyi chegou ao Brasil em 1931 e desde então atuou como professora de arte, primeiro em seu próprio ateliê e depois na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), o que lhe garantiu independência financeira ao longo de sua trajetória²². Mohalyi assimilou as orientações de Segall, que foi seu

22 Uma biografia de Yolanda Mohalyi pode ser encontrada em: Farinha, 2006.

mentor e com quem conviveu por dez anos a partir de 1935. A então jovem artista identificou-se profundamente com a verve expressionista do mestre e, segundo os estudos sobre sua obra, somente a partir da década de 1950 ela iria encontrar um caminho pessoal por meio da pintura abstrata. Dona de uma personalidade introspectiva, de acordo com o depoimento de seus ex-alunos, obteve reconhecimento do circuito artístico a partir do final dos anos 1950. Unidas por afinidades pessoais, Mohalyi e Rosenthal nutriram uma amizade por toda a vida²³.



Figura 2 – Hildegard Rosenthal. Yolanda Mohalyi, em seu ateliê, 1942 (circa), São Paulo, SP, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 005HR108no4

Duas das fotografias de Yolanda Mohalyi, tiradas por Hildegard em 1942, mostram a artista em seu ateliê. Na primeira ela aparece de costas para a câmera – e conseqüentemente para o observador – pintando um quadro em que se vê uma figura feminina seminua de características expressionistas (Figura 2). O ambiente ao redor assemelha-se mais a um espaço doméstico do que a um ateliê. Não há vestígios do material de trabalho da artista e, em vez disso, vê-se sob o quadro um estofado coberto com tecido listrado, um aquecedor de ambientes e alguns livros empilhados. Ao fundo há outra tela pendurada na parede e uma cortina em desalinho. Nota-se, ainda, um barrado decorativo que, devido ao ângulo de tomada da foto, parece emoldurar com delicadeza a margem superior da tela que está sendo produzida.

23 Foi Yolanda Mohalyi quem indicou o trabalho de Hildegard Rosenthal a Walter Zanini, no início da década de 1970, o que resultou na exposição da fotógrafa no MAC/USP em 1974.



Figura 3 – Hildegard Rosenthal. Yolanda Mohalyi, em seu ateliê, 1942 (circa), São Paulo, SP, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 005HRro8no5

Já no segundo retrato de Yolanda Mohalyi o ponto de vista oblíquo e rebaixado indica que a fotógrafa estava agachada ou sentada no chão no momento da tomada, do mesmo modo que a artista (Figura 3). Mais uma vez o ambiente se apresenta como um espaço doméstico em função do tipo de mobiliário que aparece em primeiro plano. Nessa sofisticada composição os livros ganham proeminência e parecem indicar a bagagem intelectual que sustenta a artista²⁴. Mohalyi, no entanto, não se encontra fisicamente no ambiente fotografado. Vê-se apenas a sua imagem refletida num espelho, como se o reflexo simulasse uma foto dentro da foto. E, justamente no local mais distante que a vista do observador consegue alcançar, situa-se um quadro de Yolanda Mohalyi pendurado na parede. A estratégia de construção dessa imagem cria um distanciamento do observador em relação ao sujeito fotografado, estabelecendo enquadramentos sucessivos que revelam um jogo de presenças e ausências. O que Hildegard Rosenthal nos dá a ver, de fato, são os mecanismos de construção das representações por meio de uma imagem que sugere ao mesmo tempo as complexas relações entre fotografia e pintura.

24 É possível identificar na parte de cima da estante, ao lado do espelho, um livro sobre Vincent Van Gogh e outro sobre Sandro Botticelli.

ALICE BRILL: VISITANDO VÍCTOR BRECHERET E FELÍCIA LEIRNER

Dos retratos de artistas produzidos por Alice Brill, iremos analisar um de Victor Brecheret (1894-1955) e outro de Felícia Leirner (1904-1996), que datam do início da década de 1950.

Nascido na Itália, Victor Brecheret veio para o Brasil ainda criança e teve sua formação inicial no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Estudou na Itália e na França entre as décadas de 1910 e 1920, adquirindo, durante esse período, grande apuro técnico, além de desenvolver o gosto pela monumentalidade e pela síntese formal. Entre os anos de 1940 e 1950 Brecheret realizou diversos projetos de esculturas públicas no Brasil²⁵. Alice Brill fotografou o artista durante a execução de um de seus projetos mais ambiciosos, o Monumento às Bandeiras, inaugurado em 1954 por ocasião das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo no Parque do Ibirapuera. Nessa fotografia Brecheret encontra-se no barracão-ateliê montado para a preparação da obra, formada por 29 figuras humanas de grandes dimensões (Figura 4).



Figura 4 – Alice Brill. Victor Brecheret e sua obra, 1951 (circa), Ibirapuera, São Paulo, SP, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 011CXART0904

25 Sobre o artista, ver: Peccinini, 2011.

A foto registra a escala descomunal das figuras representadas pelo artista e seu interesse pela temática indígena. Alice Brill enfatiza a verticalidade dos elementos em cena, a começar pela pilastra de madeira em primeiro plano que corta a imagem de cima abaixo. Forças ascendentes materializam-se na figura do índio com seu cajado, nas tábuas que se sucedem na parede do fundo e na escada em primeiro plano. Trajando terno e gravata, munido de chapéu e sapatos reluzentes, Victor Brecheret posa imponente ao lado de sua criação. Não se trata da imagem do artista laborioso, que se convencionou representar de avental sujo, cercado por seus instrumentos de trabalho, como no caso de Segall. Brecheret apresenta-se como um empreendedor bem-sucedido, posição que lhe permitia desfrutar de recursos públicos para a realização de sua obra, idealizada como marco monumental da história de São Paulo.

É possível estabelecer um contraponto elucidativo das questões de gênero ao compararmos a fotografia de Brecheret que acabamos de analisar e um dos retratos de Felícia Leirner ao lado de uma de suas esculturas. Nascida na Polônia, Leirner imigrou para o Brasil com o marido em 1927. Começou sua trajetória artística estudando pintura com Yolanda Mohalyi e, algum tempo depois, dedicou-se ao aprendizado da escultura com Victor Brecheret²⁶. A escultura de caráter figurativo tornou-se o seu meio de expressão preferencial, porém, nos primeiros anos da década de 1960 aderiu à abstração. O reconhecimento da produção artística de Leirner ocorrerá, de fato, a partir do prêmio de Melhor Escultor Brasileiro que lhe foi conferido pela Bienal de São Paulo, em 1963.

26 Sobre a artista, ver: Leirner (2014).



Figura 5 – Alice Brill. Felícia Leirner e sua obra, 1951 (circa), São Paulo, SP, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 011CXART1208

Nessa fotografia, Alice Brill registra a artista em seu ateliê entre duas de suas obras (Figura 5). De um lado, um nu feminino em bronze e, de outro, um retrato pendurado na parede, compondo um trio de mulheres centrado na figura da artista. A fotógrafa não esconde as marcas de sujeira nas paredes e o mobiliário tosco do ateliê, amontoado à esquerda. O destaque, no entanto, é o contraste entre Felícia Leirner e a escultura de bronze. A artista, vestida com traje de passeio, passa a imagem de uma mulher simples e recatada que segura o braço da figura inanimada como se estivesse em busca de apoio. Já a escultura, devido ao ângulo de tomada da foto, parece ter ganhado vida própria, virando o rosto na direção contrária ao local onde Leirner está posicionada. A organização do espaço também contribui para aprofundar a dicotomia entre as duas. Enquanto Leirner tem atrás de si um dos cantos do ateliê, e parece comprimida pelo mobiliário amontoado ao seu lado, a escultura tem como

pano de fundo a cortina branca suavemente iluminada, sendo os seus contornos valorizados pelo generoso vazio à sua esquerda. Criador e criatura se contrapõem explicitamente, indicando certo desconforto da artista em apresentar-se ao lado de sua obra²⁷.

Cabe-nos chamar atenção para o fato de que as questões de gênero não estão materializadas no modo de fotografar, nos temas escolhidos ou nas características formais das imagens. Elas somente se dão a ver em contextos específicos, a partir de análises contextuais das relações de poder e das práticas de representação que, no nosso estudo de caso, ditavam as normativas do que era ser mulher e artista numa sociedade conservadora e patriarcal como a sociedade brasileira naquele momento. Se é certo que a presença de mulheres no campo das artes aumentou consideravelmente no período da Segunda Guerra Mundial, os retratos produzidos por Rosenthal e Brill não deixam de revelar as contradições e ambiguidades por elas vivenciadas, explicitando uma forte assimetria nas representações de homens e mulheres. Enquanto eles assumem explicitamente a condição de protagonistas das ações desenvolvidas em seus ateliês, elas não parecem tão desenvoltas e ocupam espaços em que predominam elementos característicos do ambiente doméstico. Parece haver uma clara contraposição entre homens que encaram a arte como atividade profissional e mulheres que atuam no limiar de uma prática ainda amadora em diversos aspectos. A diferença entre os temas das obras escolhidas para serem fotografadas só faz reforçar essa impressão, na medida em que os homens estão envolvidos com temas épicos e as mulheres voltam-se à representação do nu feminino.

A análise dessas imagens nos dá a ver, também, que os corpos das mulheres não usufruem da mesma autonomia conferida aos corpos masculinos. Mohalyi coloca-se de costas para a câmera, escondendo o rosto em relação ao observador, ou se transforma num reflexo de si mesma, ao passo que Felícia Leirner aparenta um acanhamento desproporcional à força de seu trabalho. Lasar Segall, por sua vez, é o centro catalisador para onde converge tudo o que existe ao seu redor, enquanto Victor Brecheret é o criador altivo e bem posicionado socialmente, capaz de transformar sua obra num marco monumental da história de São Paulo. Note-se que, na ocasião em que esses retratos foram produzidos, tanto Lasar Segall quanto Victor Brecheret mantinham uma relação de mestre-discípula com Yolanda Mohalyi e Felícia Leirner, respectivamente.

A tomar pelas fotografias aqui analisadas, é possível afirmar que a contribuição de Hildegard Rosenthal e Alice Brill para a representação da identidade das mulheres artistas residiu, voluntariamente ou não, na explicitação da fragilidade do lugar que ocupavam no incipiente circuito artístico local. Sabemos da cumplicidade que sempre se estabelece entre fotógrafo e fotografado e das negociações que estão na base de toda representação. Hildegard Rosenthal e Alice Brill retrataram artistas que integravam uma rede de sociabilidade formada predominantemente por imigrantes,

27 Não é possível afirmar que Felícia Leirner sentia-se, de fato, desconfortável em presença de suas esculturas. Interessa-nos aqui analisar o modo como a sua imagem foi construída por meio desse retrato fotográfico.

em sua maioria de origem judaica, da qual elas próprias faziam parte²⁸. Sem dúvida, as dificuldades que cercavam as condições de trabalho das mulheres fotógrafas eram ainda maiores se comparadas às das artistas, e esse dado parece ter sido determinante para o desfecho das trajetórias profissionais de nossas duas personagens. Rosenthal abdicou do fotojornalismo em 1948, e Brill fez o mesmo cerca de uma década depois. Não parece casual que ambas tenham abandonado a fotografia tão logo tenham podido prescindir dela para sobreviver, passando a utilizá-la apenas para o registro do cotidiano de suas vidas privadas. Tal situação nos leva a indagar em que medida as duas fotógrafas não estariam problematizando o seu próprio lugar ao retratarem mulheres artistas com as quais se identificavam não só enquanto criadoras, mas também pelo destino comum que as trouxe ao Brasil²⁹.

SOBRE A AUTORA

HELOUISE COSTA é professora associada, curadora e coordenadora da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e orientadora nos programas de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte e Interunidades em Museologia da USP.

E-mail: helouise@usp.br

REFERÊNCIAS

- ALARCON, Daniela. *Diário íntimo: a fotografia de Alice Brill*. Monografia de conclusão de curso. Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.
- BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2016.

28 Embora Hildegard Rosenthal e Alice Brill tenham circulado na mesma rede de artistas imigrantes residentes na cidade de São Paulo não há registros de terem se conhecido ou estabelecido algum tipo de relacionamento. Tal fato foi confirmado por Dorothea Rosenthal em depoimento à autora em abril de 2018.

29 Embora Hildegard Rosenthal não reivindicasse para si a condição de artista, foi reconhecida como tal, ainda em vida, ao ter sua produção fotográfica apresentada no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1974, e premiada na Bienal de São Paulo pouco tempo depois. Já Alice Brill considerava a fotografia apenas como forma subsistência. Paralelamente, no entanto, atuava como pintora e gravadora, buscando firmar-se como artista no circuito de arte.

- BERGSTEIN, Mary. The artist in his studio: photography, art and the masculine mystique. *Oxford Art Journal*, v. 18, n. 2, 1995, p. 45-58.
- BURGI, Sergio; TITAN, Samuel (Org.). *A hora e o lugar* – Alice Brill. v. 2. Seleção e apresentação Giovanna Bragaglia. São Paulo: IMS, 2015.
- COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n. 2., jul.-dez. 2008, p.159-160.
- DINES, Iara Schreiber. *Alice Brill e Hildegard Rosenthal, fotografias de além-mar*: modernidade e cosmopolitismo nos olhares sobre São Paulo. Pós-doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.
- FARINHA, Ana Maria Antunes. *Coleção Yolanda Mohalyi: o moderno e o contemporâneo no acervo do MAC USP*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2006.
- FOSTER, David William. Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal's camera. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 1, 2005.
- GODEAU, Abigail Solomon. Nouvelle Femmes et photographie de la Nouvelle Vision dans le creuset de la modernité. *Magazine Jeu de Paume*, Paris, 21/10/2005. Disponível em: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/10/abigail-solomon-godeau-nouvelles-femmes-et-photographie-de-la-nouvelle-vision-dans-le-creuset-de-la-modernite-fr>>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- GONÇALVES, Paula Scarpin. *Vale das Rosas: Hildegard Rosenthal como pioneira do fotojornalismo brasileiro*. Monografia de conclusão de curso. Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.
- GONNARD, Catherine. Eva Besnyö, une femme de son siècle. *Magazine Jeu de Paume*, Paris, 24/7/2012. Disponível em: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/07/catherine-gonnard-eva-besnyo-une-femme-de-son-siecle>>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- HURD, Danielle Jean. *Alice Brill's Sao Paulo photographs: a cross-cultural reading*. Thesis (Master of Arts). Department of Visual Arts, Brigham Young University, 2011.
- IBRAHIM, Carla Jacques. As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- IMS – Instituto Moreira Salles. *O mundo de Alice Brill*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- KOSSOY, Boris. Apontamentos para uma biografia. In: IMS – Instituto Moreira Salles. *Hildegard Rosenthal: cenas urbanas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 78.
- LEIRNER, G. S. (Org.). *Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- LISSOVSKY, Mauricio; MELLO, Márcia (Org.). *Refúgio do olhar: a fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MIRANDA, Danilo Santos de. A presença da mulher nos acervos do IEB. Apresentação. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS, MULHERES E MEMÓRIAS, 1. Centro de Pesquisa e Formação do Sesc/ Instituto de Estudos Brasileiros, 28-31/3/2017. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/127/2017/03/1-Semin%C3%A1rio-Internacional-Arquivos-Mulheres-e-Mem%C3%B3rias.pdf>>. Acesso em: 3 ago. 2018.
- PECCININI, Daisy. *Victor Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: FM Editorial/Martins Fontes, 2011.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- ROSENTHAL, Hildegard. Depoimento a Boris Kossoy, Eduardo Castanho, Hans Gunter Flieg, Moracy de Oliveira. Gravado no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo. Acervo MIS, 25 de maio de 1981.

- SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Dissertação de Mestrado. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2010.
- SIMIONI, Ana Paula. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, études féministes/ estudos feministas*, n. 11, Brasília/Montréal/Paris, janvier/juin 2007 - janeiro/junho 2007. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>>. Acesso em: 2 mar. 2017.
- TITAN, Samuel. Hildegard Rosenthal In: TITAN, Samuel (Ed.). *Um guia para o Instituto Moreira Salles*. São Paulo: IMS, 2008, p. 48-51.
- VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. "Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros". *Aura – Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 3, 2015, p. 38-49.
- VASSALLO, Jaqueline. Género y documentación: nuevos desafíos teórico metodológicos. Conferência. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS, MULHERES E MEMÓRIAS, 1., São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação Sesc, 28 mar. 2017.
- ZARATTINI, Mônica. Livro reúne material inédito sobre Hildegard Rosenthal. *Folha de S. Paulo*, 6/5/2015.

El género y la mascarada en la fotografía de María Santibáñez

[*Gender and masquerade in María Santibáñez' photographs*]

Deborah Dorotinsky Alperstein^I

RESUMO • Este artigo propõe que nas fotografias de María Santibáñez, entre 1920-1930, foram reproduzidos imaginários e experiências do corpo feminino capaz de atuar, que haviam sido apagados nas reconstruções historiográficas enraizadas na concepção da cultura mexicana como dicotomia entre a tradição e a modernidade. Através de temas estilísticos (greco-latino, oriental e espanhol), essas representações femininas criaram um espaço imaginativo para construir modelos de mulheres de classe média com uma vida interior “intensa”. Como fotógrafa de estúdio, María Santibáñez invocou com essa iconografia uma tradição estetizante que elevou seu trabalho de fotografia comercial ao nível de criação artística e ao mesmo tempo afirmou uma experiência cultural sobre o que tinha bom gosto, era delicado, e tinha “classe”. • **PALAVRAS-CHAVE** • Fotografia; pictorialismo;

María Santibáñez; moças modernas; México. • **ABSTRACT** • This article proposes that in María Santibáñez' photographs between 1920-1930, visual imaginaries and experiences of the feminine body's agency were available to women, that have been made invisible by a deeply rooted historiographic dichotomy of Mexican culture torn between tradition and modernity. Through Greco-Roman, Oriental and Spanish themes, these feminine representations created an imaginative space to construct models for middle class women with an “intense” inner life. As a studio photographer, María Santibáñez invoked with this iconography an estheticizing tradition that elevated her commercial studio work to the level of artistic creation while at the same time asserted a cultural experience about what had good taste, was delicate and had “class”. • **KEY WORDS** • Photography; pictorialism; María Santibáñez; modern girls; Mexico.

Recebido em 29 de março de 2018

Aprovado em 1^a de novembro de 2018

DOROTINSKY ALPERSTEIN, Deborah. El género y la mascarada en la fotografía de María Santibáñez. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 132-157, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p132-157>

I Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM, Cidade do México, MX, México).

SILUETAS DE LA VIDA SOCIAL

En enero y febrero de 1921 aparecieron en la sección de retratos femeninos denominada “Siluetas Aristocráticas” en la revista mexicana *El Universal Ilustrado*, dos fotografías tomadas por María Santibáñez. En la primera (Figura 1) la señorita María Teresa Viesca, vestida en un elaborado traje de encajes y listones, peluca blanca, canasta en mano y profusión de rosetas en el frente del vestido, posa sentada sobre una banca con el cuerpo de frente y el rostro inclinado modestamente. Su vestido y el medallón que enmarca la fotografía sugieren otros tiempos pasados, quizás pretenden evocar la gracia femenina dieciochesca. Del ruedo de su vestido resaltan los delicados zapatitos de raso que cubren sus pequeños pies.



Figura 1 - María Santibáñez, “Señorita María Teresa Viesca”, Sección “Siluetas Aristocráticas”, *El Universal Ilustrado*, 20 de enero 1921, n. 194, p. s/n. Hemeroteca de la Biblioteca Lerdo, Secretaría de Hacienda y Crédito Público

En la otra fotografía (Figura 2), un retrato de busto, la señorita Isabel Corona nos mira a los ojos en un perfil tres cuartos con la melena corta cubierta por un coqueto sombrero con velo. Cuerpo y rostro giran en direcciones contrarias encuadrados por un complejo marco florar. Estas fotografías formaron parte de una sección de la revista sobre bellezas femeninas nacionales en la que se mostraban, sobre todo, mujeres de la clase media y media alta mexicanas, así

como estrellas de cine y teatro de revista². En la negociación de la pose con la modelo, Santibáñez pretendió dar a cada una un toque personal que resaltara en el retrato su individualidad y cierta vida interior.



Figura 2 – María Santibáñez, “Señorita Isabel Corona”, Sección “Siluetas Aristocráticas”, *El Universal Ilustrado*, 3 de febrero de 1921, n. 196, p. s/n. Hemeroteca de la Biblioteca Lerdo, Secretaría de Hacienda y Crédito Público

2 En 1919 había una sección llamada “Galería Social”; en 1921 hubo dos secciones, “Siluetas Aristocráticas” y “Siluetas de Artistas Cinematográficas”; para 1926 la sección se llamaba “Siluetas de la Vida Social”.

Después de mirar estas imágenes, surgen varias preguntas. ¿Qué papel juegan las mascaradas fotográficas en las construcciones de identidades?³ ¿Cuál era el atractivo de imitar otras temporalidades en pleno siglo veinte en un país que estaba emergiendo de una Revolución? ¿Cómo responden las imágenes de temas grecolatinos a las alegorías en pinturas como las de Alberto Fuster y a la promoción que hizo José Vasconcelos desde su puesto de Secretario de Educación Pública de la lectura de los clásicos? ¿Cuál es la cultura visual de la que emergen? ¿Es este un escapismo hedonista, que como señala la nota de *Jueves de Excelsior* es propio de la “buena sociedad”? ¿Cómo explicamos estas pequeñas, pero recurrentes anomalías temáticas, en el imaginario fotográfico mexicano de los años veinte, sobre todo frente a los nacientes cánones nacionalistas y modernos de la fotografía directa?

La cultura visual de México durante los años veinte nos presenta un rico mosaico de imágenes que demasiadas veces se han interpretado reduciéndolas a la agenda de una historiografía centrada en lo nacional, y orientada por una muy restringida concepción de lo moderno. Como nos permiten apreciar las dos fotografías con las que da inicio este texto, en los imaginarios que circularon en la prensa ilustrada, en especial los que se refieren a los teatros de revista, el cinematógrafo y el arte, los modelos de feminidad al alcance de las mujeres en el país no se limitaron a la dicotomía entre las *flappers*, o “pelonas”, y las indias bonitas. Es decir, las representaciones de las mujeres mexicanas modernas no se jugaron en la oposición entre modernidad y tradición, sino en una tensión constante entre versiones híbridas de diferentes tipologías femeninas. Tehuanas, chinas poblanas y pelonas se vieron acompañadas por imágenes de las estrellas del cine estadounidense, del teatro y la danza nacional, retratos de las señoritas de buena familia y una pléyade de personajes femeninos impostando identidades exóticas, pasadas o inventadas⁴.

Este artículo abordará varias fotografías pictorialistas realizadas por la fotógrafa

3 Como aclara Tagg (1988, p. 2), “[...] every photograph is the result of specific and, in every sense, significant distortions which render its relationship to any prior reality deeply problematic and raise the question of the determining level of the material apparatus and of the social practices within which photography takes place”.

4 *Flapper* y *pelona*: nombres para designar a las “chicas modernas” de cabello corto, sombrero *cloché* cuyas contrapartes tradicionales fueron la “india bonita” y la mujer mestiza de clase baja. *China poblana*: tipo femenino del costumbrismo mexicano del siglo XIX, vestía falda con lentejuelas bordadas, blusa blanca con hombros descotados y rebozo. *Tehuanas*: mujeres indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec (ZAVALA, 2010, p. 5-II). Zavala (2010, p. 7) se pregunta: “How are we to reconcile Mexican women’s urge to be modern with the countless images in murals, easel paintings, and photographs of beautiful, passive, premodern, corn-fed *indias bonitas*...? And how are we to account for the persistence of this imagery well into the 1940s, a period when Mexican politicians declared the Revolution ‘complete’, and pushed Mexico toward economic, social, and industrial modernization?”. Entiendo que Zavala enfatiza esa dicotomía de forma retórica para resaltar las tensiones en las construcciones de género en la propia invención de la identidad nacional posrevolucionaria. Desgraciadamente la dicotomía entre las pelonas, como chicas modernas, y las indias bonitas como representantes de la “tradición milenaria” y la autenticidad mexicana, invisibiliza otra serie de prácticas visuales de auto-representación de las mujeres mexicanas – sobre todo en la prensa periódica y a través de fotografías e ilustraciones – que no respondían a esa dicotomía, como en el caso de las mujeres que fotografió Santibáñez.

mexicana María Santibáñez durante la década de 1920 y publicadas sobre todo en *El Universal Ilustrado*⁵. En el estudio fotográfico de esta mujer en la ciudad de México, se dieron cita en los años veinte tanto familias “bien” como actrices del teatro y cine nacional. En sus fotografías, así como en otras imágenes presentes en la prensa ilustrada de la época, encontramos las posturas e imposturas de una incipiente clase media alta, que se refugió en el pictorialismo en buena medida como escapismo de una situación política y económica compleja en las desgastantes postrimerías de la Revolución⁶. Estas imágenes le dan cuerpo a una serie de sentimientos, hábitos y expectativas propias de la época, vinculadas con los cambios en la presencia social de las mujeres, su papel en la cultura en espacios como las letras, la danza, el teatro y el cine y sobre todo con la fotografía como su vehículo. La existencia de una pequeña clase media mexicana fue una de las condiciones de posibilidad que hicieron factibles estas modificaciones en los roles de las mujeres y el cambio en su presencia social. Otras fueron el incremento de opciones de consumo de ciertos productos “masivos” en la ciudad, lo cual marcó con mayor fuerza la diferencia entre el campo y los centros urbanos como México y Guadalajara. Además, como señala Sara Lovera, entre 1915 y 1919 las mujeres que habían combatido y defendido a la Revolución se fueron integrando al proceso de pacificación y constitucionalismo, desde donde siguieron como activistas defendiendo los derechos de las mujeres en la nueva estructura del Estado (LOVERA, 2016, p. 148). Se integraron, además, como obreras en fábricas, engrosando las filas de las clases trabajadoras. Esa presencia también afectó las percepciones que las mujeres tuvieron de su propia agencia en el periodo de reconstrucción nacional.

En este artículo reflexionamos sobre una forma de ver y fotografiar paralela a la fotografía vanguardista (considerada “realmente” moderna), para además pensar sobre algunos cambios en las experiencias de esos cuerpos femeninos disfrazados y retratados por María Santibáñez. El artilugio del disfraz y la construcción de la pose, la experiencia de posar, la gestualidad de las modelos y la experiencia de ver fotografías posadas pueden considerarse como disparadores afectivos. Así, pondremos atención en la forma en la que, en los procesos de modernización del país, las mujeres generaron su propia construcción en una suerte de espectáculo visual y al hacerlo fueron construyéndose como sujetos modernos. Además, la posibilidad de ofrecer datos biográficos de la fotógrafa, inexistentes hasta ahora, nos sirven para pensar la relación de la experiencia de vida de María Santibáñez con sus preferencias temáticas y formales.

5 Publicación semanal del diario *El Universal* fundado en 1916 por Félix F. Palavicini. En sus páginas encontramos a la enorme mayoría de fotógrafos y fotógrafas que en esos años producían imágenes en México, y no pocos del extranjero (RODRÍGUEZ; LEDESMA; ÁVILA CANO, 2016; HADATTY MORA, 2016).

6 El desaparecido historiador mexicano Álvaro Matute nos recuerda que el presidente Porfirio Díaz en 1908 había expresado al periodista James Creelman – en la famosa entrevista de 1908 – que el surgimiento de una clase media que podía “sustituirlo mediante un ejercicio democrático del poder” lo hacía sentir que podía retirarse tranquilo. El surgimiento de esa clase media, si bien no era mayoritaria, “resultó lo suficientemente emprendedora para originar, encauzar y dirigir no una democracia sino una revolución” (MATUTE, 2002, p. 54-55).

Partimos de las revistas ilustradas dado que no existe un archivo de María Santibáñez, como los hay para Lola Álvarez Bravo o Tina Modotti⁷. En ese sentido las propias publicaciones deben considerarse como archivo específico para historiar la producción de Santibáñez y descubrir los contextos socio culturales en los que creó y circuló sus fotografías. Aunque las revistas nos permiten ver la fuerza con la que el cine comercial estadounidense impactó la imaginación femenina mexicana, no sentó modelos canónicos absolutos a seguir, ni creó un tipo “normativo” de mujer moderna (WEINBAUM, 2008; ARIZA, 2015; HERSHFELD, 2008; SLUIS, 2016). Se convirtió en una fuente visual más de la cual se abrevó. A decir de las editoras de *The Modern Girl around the World*, una de las cosas que identifica a las chicas modernas de modo global es el uso que hicieron de algunos bienes de consumo y el erotismo explícito con el que posaron; pero en su ejercicio comparativo también descubrieron que no hay un tipo normativo de chica moderna que se derramara prescriptivamente de Europa y los Estados Unidos al resto del mundo. Más bien, valerse de las imágenes de chicas modernas como herramienta heurística sirvió a este equipo de investigadoras para descubrir cómo, para diferentes grupos sociales en distintas partes del mundo y diferentes contextos, se entendió y construyó a ciertas mujeres como “modernas” (WEINBAUM, 2008, p. 115, 147, 225).

Algunos elementos de las representaciones visuales de las chicas modernas de manera global fueron el cabello corto, las cejas delgadas, depiladas y delineadas, la boca pintada (y generalmente sonriente), el uso de ropa más bien provocativa y cuerpos alargados y estilizados (WEINBAUM, 2008, p. 131). En nuestro país, al lado de reportajes dedicados a las modificaciones del cuerpo en esa modernidad pujante – el cuerpo ejercitado, sano, bien formado, perfumado y depilado – en las revistas ilustradas se invocaron personajes de una imaginería greco-romana que argumentaba a favor del buen gusto, el refinamiento, la gracia y en general de una contención del cuerpo a la vez que lo explayaba hacia horizontes de un imaginario social decimonónico que se desvanecía.

En las imágenes de María Santibáñez, la fotógrafa, las actrices y las mujeres de clase media, escenifican alegorías fotográficas – algunas afines al simbolismo finisecular en cuanto a temática – que les permite impostar otras identidades y otra temporalidad imaginada y al hacerlo evadirse de la retórica nacionalista para ampliar un repertorio de emotividades femeninas. A veces vestidas de gitanas, otras de exóticas Nefertitis o revestidas del mundo clásico o el dieciochesco, estas fotografías inscribían a la imagen y a sus modelos en un “buen gusto” sustentado en los valores humanistas de la educación clásica y la cultura física.

7 Lola Álvarez Bravo Archive, Center for Creative Photography en la Universidad de Arizona, Tucson en los Estados Unidos. No hay un archivo que concentre los materiales documentales y fotográficos de Tina Modotti, dispersos en archivos en los Estados Unidos, Rusia, Italia y México.

LA FOTÓGRAFA SANTIBÁÑEZ

Sabemos, gracias a los trabajos de la investigadora Rebeca Monroy, que María Santibáñez inició su trayectoria en la fotografía como asistente/aprendiz del fotógrafo de estudio Martín Ortiz (MONROY NASR, 2015, p. 38-48). La historiografía de la fotografía mexicana no había logrado concretar los datos biográficos de María Santibáñez. Como ha mostrado la investigación para este texto, esa imprecisión se debe a complejidades en la historia familiar de la fotógrafa y a que hasta la fecha no se ha encontrado ni su partida de nacimiento ni su acta de bautismo. Los archivos del Registro Civil han servido como fuente fundamental para reconstruir una pequeña parcela de la historia de vida de María Santibáñez⁸.

El 29 de abril de 1926 la fotógrafa contrajo matrimonio con Alberto Roca Cuxart, pintor, nacido en Barcelona, España. Según el acta de matrimonio, María Santibáñez nació en el estado de Oaxaca en 1895, hija legítima de Luis Santibáñez y Ángela Prieto⁹. Sin embargo, la revisión de los documentos nos muestra un panorama más complicado. Ángela Prieto¹⁰ y Luis Santibáñez¹¹, padres de la fotógrafa, tuvieron tres hijos: Enrique Leonardo (1869-1931)¹², Lucio Adolfo (1872-1954)¹³ y Luis Urbano (1878-1882)¹⁴ que falleció de disentería en la ciudad de Oaxaca. En el acta de defunción

8 Debo toda la información genealógica de María Santibáñez a la generosidad de mi colega del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, Dr. Javier Sanchiz Ruiz, quien ha integrado esa información a la base *Geneanet*, del Seminario de Genealogía Mexicana. Puede consultarse en <<https://gw.geneanet.org/sanchiz?n=santibanez+prieto&oc=&p=maria>>. Se han omitido las direcciones electrónicas de documentos ya que requieren de suscripciones en las bases de *Ancestry* y *FamilySearch*, pero están disponibles para su consulta en la base de *Geneanet* en la referencia proporcionada en esta nota.

9 Acta de matrimonio civil de Roca Cuxart, Alberto y Santibáñez Prieto, María, 29 abril de 1926, Folio 65, Partida 79. México D.F.

10 Ángela Prieto Figueroa (1850-1928); hija de José Prieto y Juana Figueroa según se asentó en el acta de bautismo de Luis Urbano Santibáñez Prieto del 14 de agosto de 1878. Parroquia del Sagrario, Libro de Bautismos Españoles 1875-1879, página 142 vuelta, acta 1105.

11 Luis Santibáñez Azotla, no hay fechas ni de nacimiento ni de fallecimiento. Registro Civil de la Ciudad de México, Acta de nacimiento de Guillermo Santibáñez Prieto, 16 de Julio de 1919, folio 133, acta 288.

12 El acta de bautismo de Enrique Leonardo Santibáñez en los registros parroquiales y diocesanos (1559-1988) de la ciudad de Oaxaca, asienta que fue hijo natural de Luis Santibáñez y Ángela Prieto. Enrique Leonardo fue Cónsul General de México en San Antonio Texas de 1927 hasta su fallecimiento en esa ciudad en 1931. "Enrique Santibáñez, expediente personal", Archivo Histórico "Genaro Estrada" de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, 5-10-10-(1) años 1909-1923, 255 ff.

13 En el acta de bautismo de Lucio Adolfo Santibáñez Prieto se asienta que es hijo natural de Luis Santibáñez y Ángela Prieto. Oaxaca de Juárez, Sagrario Metropolitano de la Catedral de Oaxaca, Bautismos 1871-1874, registro 1543, folio 258, 22 de diciembre, 1872. Lucio Adolfo fue empleado, luego abogado y según su acta de defunción médico homeópata. Acta de Defunción, foja 91, Partida 90, 15 de abril 1954.

14 Luis Urbano Santibáñez Prieto, Muerte 2 de agosto de 1882, Oaxaca, México, Libro de Actas de Defunción 1882, foja 369, registro 738.

de Luis Urbano, se asienta que el padre, Luis Santibáñez ya había fallecido¹⁵. Tanto María como su hermano Guillermo (1897-1972)¹⁶ nacieron más de diez años después del fallecimiento de Luis Santibáñez. Ángela debe haber procreado tanto a María como a Guillermo con otro hombre y los registró como hijos del finado para evitar el escarnio de la sociedad porfiriana. En algún momento vino con María a vivir a la Ciudad de México y registró a Guillermo en 1919, cuando éste tenía ya doce años. Ya que no se localizó documentación del nacimiento de María, lo que otros documentos arrojan son dos fechas probables: 1886 o 1895. La fecha de 1886 se desprende del acta de defunción de la fotógrafa. Sin embargo, fue un desconocido quien levantó el acta, guiado posiblemente por su percepción de la edad avanzada de María, a falta de documentos que revelaran su fecha de nacimiento¹⁷. En cambio, la fecha de nacimiento de 1895 se desprende de la edad que la propia María asentó en el acta de matrimonio civil, 31 años al 29 de abril de 1926¹⁸.

El juego de mascaradas, como vemos, inicia con el maquillaje de documentos que se efectuaba para proteger a los hijos de la posible condena de la sociedad porfiriana. Luego la fotografía convertiría el disfraz en una estrategia visual.

Pero además hay otras cosas importantes que se desprenden de los documentos. Por ejemplo, en el acta de matrimonio nuestra fotógrafa declara como profesión ser “artista fotógrafo”; se autodefine como sujeto moderno a partir de su trabajo, hecho sobre el que insistió al firmar a mano las fotografías que realizó, al igual que sus colegas hombres. Santibáñez se incorporó a la vida laboral a los doce años y hacia 1913 – cuando tenía 18 años – debió ingresar al estudio de Martín Ortiz con quien trabajó siete años. Entre

15 Los hijos naturales son aquellos cuyos padres son solteros o divorciados y que no se encuentran casados, por el civil o por lo religioso, al momento del nacimiento del producto.

16 Guillermo Santibáñez Prieto nació en la Ciudad de México, Registro Civil de la Ciudad de México, registrado el 16 de julio de 1919, folio 133, acta 288 nacido el 5 de mayo de 1897. Falleció en la misma ciudad el 18 de mayo de 1972.

17 Acta de Defunción 301, Partida Núm. 300 Santibáñez viuda de Roca María, 12 de noviembre de 1966. En el acta el desconocido declara que María tenía 80 años al momento de fallecer.

18 Acta de Matrimonio entre Roca Couxart Alberto y Santibáñez María, 29 de abril de 1929, Folio 165, Partida 79, México Distrito Federal, Matrimonios, 1861-1950. La información matrimonial ingresada el 10 de abril de 1926 en el Sagrario Metropolitano del Distrito Federal, en un documento presenta una tachadura donde sobre el “5” de 35 (años) para la edad de María se corrigió con un “0”. Así el acta de matrimonio religioso indica que tenía 30 años, y no 31, como se declaró en el acta del matrimonio civil, error o maquillaje eso ya levanta ciertas sospechas. En la documentación para el matrimonio religioso María declaró que fue bautizada el 28 de julio de 1895 en la Parroquia de Santa María del Tule, Oaxaca. Esa acta no ha sido localizada. Parroquia del Sagrario Metropolitano de México, documento sin número, Información Matrimonial de D. Alberto Roca y Cuxart y de Dña. María Santiváñez (*sic*), recibida en la Parroquia del Sagrario el día 10 de abril de 1926 por el señor cura de la misma, Don Carlos Villegas Cruz.

1919 y 1920 se independizó del maestro¹⁹. Tuvo su primer estudio fotográfico en la calle de Bolívar no. 22, el cual casi tiene que cerrar por falta de ingresos. Para 1920, participó en un certamen de fotografía convocado por *El Universal Ilustrado* y ganó el primer lugar con lo que logró salvar el estudio de la banca rota. Con el premio también incrementó su clientela. El año de su matrimonio, 1926, el fotógrafo Antonio Garduño la demandó por no haber pagado el importe de las fotografías que hizo de la boda. Entre septiembre y octubre de 1926 la demanda se desenvolvió en los juzgados y al final María pagó a Garduño la exorbitante cantidad de doscientos pesos por las fotografías²⁰. Desgraciadamente el expediente no contiene las imágenes que estaban anexas al caso, ni se encuentran éstas en la fototeca del Archivo General de la Nación.

Para 1927, la fotógrafa ya había mudado el estudio a la calle de Ave. Juárez No.62 y retrataba a la alta burguesía mexicana, así como a famosas actrices nacionales. Ese año se desencadenaron una serie de pérdidas familiares que tal vez explican cierta melancolía en sus imágenes; en 1927 perdió una hija, en 1928 falleció su madre, en 1929 perdió un hijo de dos días de nacido y en 1931 a su hermano Enrique²¹. Si bien siguió fotografiando durante la década de los treinta, ahí perdemos su rastro en las publicaciones periódicas²². Hay pocas imágenes *vintage* circulando entre coleccionistas, y la “obra” de esta mujer hay que rescatarla en la hemerografía.

RETRATAR Y APARECER

En 1920, el pintor Carlos Mérida publicó en *El Universal Ilustrado* una nota sobre los fotógrafos retratistas en México. Quiero llamar la atención sobre los comentarios que hace de las imágenes de María Santibáñez:

[...] Hoy nuestros retratistas han observado el movimiento de los studios extranjeros y, amén de profundizar el conocimiento de los claroscuros y los contrastes de negro y blanco, intentan ofrecer un pequeño esbozo espiritual en la fotografía que, hasta ahora, era la simple reproducción de los rasgos físicos de los individuos.

19 En la entrevista ofrecida a la revista *Mujer* en 1927, Santibáñez dice “Comencé a trabajar a los doce años de edad. Al lado del señor Ortiz trabajé siete años”. Si leemos bien lo declarado, no afirma haber entrado a los doce años a trabajar con Ortiz, sino que se incorporó a la vida laboral a esa edad. Si tomamos por buena la fecha de nacimiento de 1895, empezó a trabajar en el estudio de Martín Ortiz en 1913, cuando la fotógrafa tenía 18 años (RÍOS CÁRDENAS, 1927, entrevista atribuida, transcrita en RODRÍGUEZ, 2012, p. 180).

20 “Juicio oral de Antonio Garduño G. contra María Santibáñez 27 septiembre 1926”, AGN Galería 6: Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal/Siglo XX/Archivo Histórico 1/1926/ Caja 2049/ TSJDF Folio: 37358I, 27 de septiembre de 1926, 5 fojas.

21 Acta de Defunción 301, Partida Núm. 300 Santibáñez viuda de Roca María, 12 de noviembre de 1966. Enterrada en el Panteón Español. Sobre la hija fallecida véase María Ríos (1927), reproducido en Rodríguez, 2012, p. 180.

22 Sobre Santibáñez han escrito: Monroy, 2000, p. 39; Monroy, 2005; Torrez, 2011; García Krinsky 2012, p. 16, 95-97; Rodríguez, 2012, p. 38, 44-56; Córdova, 2012, p. 58-79; Ávila Cano, 2016.

[...] Hay tanto arte hoy en las galerías de María Santibáñez, Smarth, Silva, Martín Ortíz y demás caballeros de la lente, como en los salones de la Academia.

[...] María Santibáñez es indiscutiblemente la retratista de la mujer...

[...] María Santibáñez nos dice que la mujer se presta más que el hombre a especulaciones artísticas en el campo de la fotografía y a ese respecto creemos que ella no tiene toda la razón, si consideramos que su labor está supeditada a la necesidad de trabajar determinados modelos; más bien creemos que sea una necesidad espiritual en ella el buscar, en determinados sujetos, la resolución artística de ciertas ideas y emociones.

De ahí su predilección intuitiva por la mujer...

[...] La fotografía moderna nos muestra ya estados del alma, caracteres, aspectos anímicos...

[...] Con una educación de verdadera estudiosa ha seguido paso a paso la evolución de los artistas universales de la cámara y a ello se debe que sin haber salido de México esté a la altura de cualquier fotógrafo del mundo. Conoce a Stieglitz, Abbé, a Henry Manuel, de París. (MÉRIDA, 1920).

El texto de Mérida nos permite apreciar un fragmento de la recepción de la fotografía pictorialista en esos años y nos sirve como pre-texto para pensar sobre la eficacia y vitalidad de estas imágenes fotográficas; su poder. Llama la atención que Mérida supone que hay un “esbozo espiritual” en la fotografía pictorialista, y que éste se debe en parte al seguimiento que hicieron los fotógrafos mexicanos del trabajo de los estudios de los fotógrafos extranjeros; que señale que Santibáñez es “indiscutiblemente la retratista de la mujer” y por último que la fotógrafa posee una necesidad espiritual que la hace buscar en sus modelos la resolución artística de ciertas ideas y emociones, que por cierto en ella son “intuitivas”. Si se trata de una intuición, creo que más bien Santibáñez la tenía sobre la expectativa tanto de sus modelos como de la propia prensa y sus lectoras. Es decir, se trataba de una buena intuición comercial y no de una propiedad innata de sensibilidad particular debida a su condición de mujer.

Respecto a las “emociones” expresadas en las imágenes, de seguro se vinculaban más con la imitación de una gestualidad presente en las imágenes de las actrices, tanto del cine estadounidense como del teatro de revista y cine nacionales. Para el horizonte histórico de Santibáñez, como bien afirma el historiador Carlos A. Córdova (2012, p. 64), “Lo que Mérida tenía frente a los ojos eran los esfuerzos hacia un nuevo retrato, que se fundamentaba menos en la mimesis y la fotogenia, para apoyarse más en la seducción o la estilización”. Estos artilugios estilizados y seductores chocaban de lleno con los proyectos de la fotografía directa (como no posada) que terminaron por convertirse en las formas hegemónicas privilegiadas por la vanguardia fotografía en México.

Las apariciones femeninas en la prensa ilustrada, también nos sirven para comprender la forma en la que se fue constituyendo un campo moderno de visibilidad. Como afirma Liz Conor para el caso de las tipologías de mujer moderna en Australia en los años veinte, hay más en el fenómeno de convertir a la mujer en “espectáculo” – ella lo llama la espectacularización de las mujeres – que el hecho de su cosificación, más que la constante y absoluta pérdida de auto-determinación con la que estas “apariciones espectaculares” se asocian (CONOR, 2004, p. 3). Conor propone utilizar el término “aparición” (*appearing*) como alternativa para investigar

“el impacto de las representaciones visuales de las mujeres en la producción de una nueva subjetividad femenina moderna” (CONOR, 2004, p. 3). Según Conor, estas “apariciones en imagen” alteraron la categoría “mujer” en formas que trastocaron la relación entre la visibilidad de las mujeres y la producción de posiciones para los sujetos femeninos. Es decir, eso que puede parecer una paradoja, el convertirse en espectáculo (objeto de la mirada) termina produciendo una posición del sujeto femenino moderno en tanto “mujer moderna” (agencia de un sujeto particular marcado por una historicidad y una serie de decisiones que se van tomando en la adopción de la pose). Así, estas mujeres que se “producen” a sí mismas para la prensa, al llevar a cabo un acto performático en ese construirse-y-aparecer, ejercen una capacidad de concitación que va más allá de un “devenir imagen” o “devenir objeto”.

La filósofa feminista Judith Butler ha utilizado el término “aparecer” al lado del término “mascarada” como instrumentales en la performatividad del género. En *Gender Trouble*, Butler explica, además, que la performatividad no se constituye de “un” acto aislado, sino de una “repetición y un ritual” (BUTLER, 1990, p. XV)²³. Así, podemos decir que cierta “expectativa” de lo que es o puede ser femenino se constituye en las reiteraciones de las poses fotográficas. De ahí que una entre muchas cosas que aportan estas imágenes en la prensa, es un acceso a las maneras en las que la visualidad – lo que se puede ver, lo que merece ser visibilizado – se va constituyendo.

En los casos que aquí presentamos, también podemos apreciar la forma en la que estas mujeres no solo “aparecen” constituyéndose como sujetos con un género, sino también como miembros de una clase social que también ponen en acto²⁴. En lo que toca a la fotógrafa, su agencia es indudable en la escenificación, la iluminación, el encuadre y foco y la impresión de las imágenes y su entrega a la clientela. También tiene que ver con la mascarada que María parece haber vivido respecto a sus orígenes y que los documentos revelan como un proceso de ocultamiento/reconstrucción.

EL REGRESO DEL CLASICISMO

En las siguientes tres fotografías los retratados se encuentran disfrazados con vestimentas que evocan escenas greco-romanas y en el *attrezzo* se incluyen túnicas – a modo de quitones, peplos e himationes – guirnalda de flores, sandalias, cántaros de barro y fondos difusos. En la fotografía tomada de la publicación *Jueves de Excélsior* de 1923 (Figura 3) y realizada por Foto Star, asistimos a unos “Bailes clásicos de la buena sociedad tapatía”. Por “buena sociedad” se alude ahí a las clases pudientes de la ciudad de Guadalajara, estado de Jalisco. Se trata del registro fotográfico de un recital

23 Butler complejizó el proceso posteriormente en: Butler, 2002, p.12-15.

24 Es posible pensar en la clase y el género como construcciones que se constituyen y sostienen a través de actos performáticos. Sin embargo, como la propia Butler expresa, el tema de la “raza” o más bien “lo racial”, en tanto objeto de una crítica postcolonial o decolonial y anti-racista, tiene dimensiones que no permiten, o hacen sumamente problemática su reducción al concepto de performatividad.

de danza, seguramente inspirado en la danza libre impulsada por Isadora Duncan en la segunda década del siglo XX²⁵.



Figura 3 – Foto Star, “Bailes clásicos en la buena sociedad tapatía”, *Jueves de Excelsior*, febrero 15, 1923, s/p. Hemeroteca de la Biblioteca Lerdo, Secretaría de Hacienda y Crédito Público

25 Ya desde 1917 Eduardo Pastor montaba coreografías, en propuestas como “Los misterios de Afrodita” y para 1918 Norka Rouskaya ofrecía en el Teatro Arbeu “La primavera” de Grieg, que a según Alberto Dallal (1995, p. 139), “le entraba de lleno y con regocijo al neoclasicismo”. Otro ejemplo proviene de la promoción que la prensa hizo de temas grecorromanos en el cine estadounidense, como por ejemplo en la película “Hombre, mujer y matrimonio” (1921) *El Universal Ilustrado*, México, n. 242, 22 de diciembre de 1922: p. s/n.

En dos fotografías realizadas por María Santibáñez, nos encontramos primero con el retrato de la actriz Graciela de la Lara, publicado en la portada de *El Universal Ilustrado* el 29 de abril de 1920. Es la fotografía premiada en el concurso de *El Universal* ganado por Santibáñez (Figura 4): una joven sentada en primer plano y envuelta en un paño abate la mirada y evita nuestros ojos afectando una pose extraña con su mano derecha colocada en una incómoda posición que enfatiza nuestra apreciación de que se trata de una postura forzada. Detrás de ella podemos ver el fragmento de una balaustrada sobre la que descansa una olla de barro. El fondo se nos pierde en la imprecisión nebulosa.

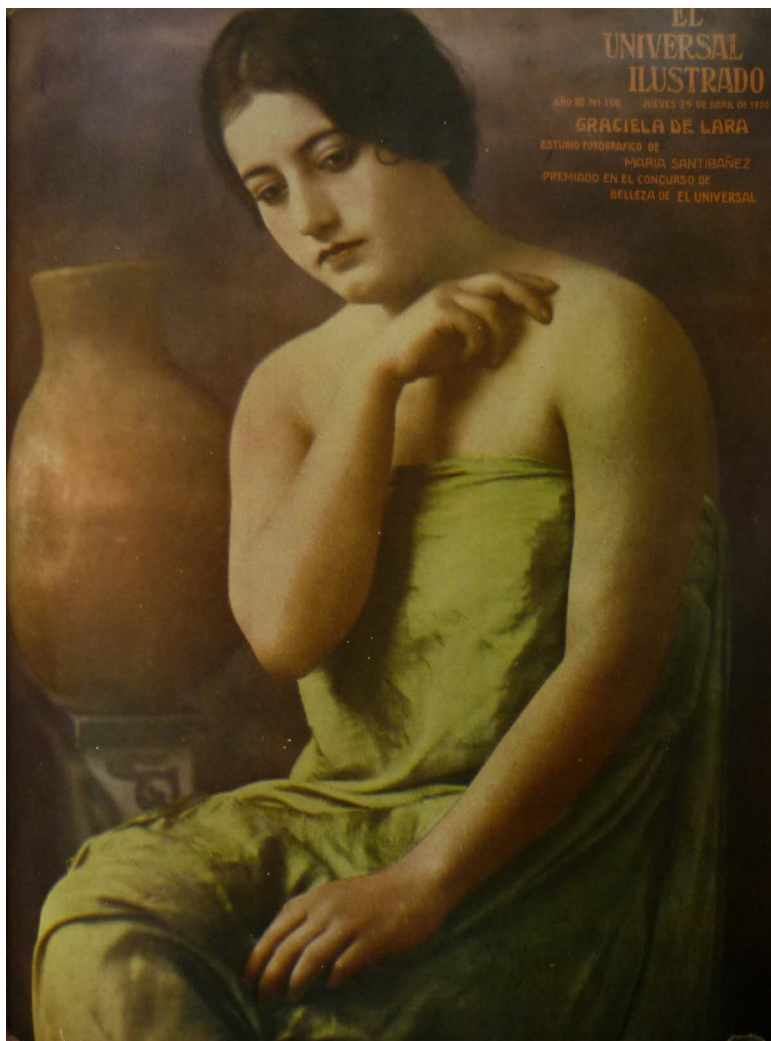


Figura 4 – María Santibáñez (fotógrafa), Graciela de Lara, en *El Universal Ilustrado*, año III, n. 156, 29 de abril de 1920. Hemeroteca de la Biblioteca Lerdo, Secretaría de Hacienda y Crédito Público

En la otra imagen de Santibáñez se repite la idea de la combinación de la retratada con una pieza de barro (Figura 5). Ella también desvía su mirada hacia el interior del jarro por lo que sus bien definidos párpados parecen estar casi cerrados. La ensoñación aparece aquí como ese lugar de fuga al que no tenemos acceso, aunque quizás se refiera a la propia escenificación o mascarada como parcela de la imaginación de la modelo y la fotógrafa. De mayor definición que la primera, esta imagen también resalta la estética pictorialista que suscribía en estos años Santibáñez. Más que un alto contraste pronunciado, que definiría en parte la característica formal de la fotografía directa, considerada de vanguardia, esta otra forma de fotografía moderna en México resaltó el espectro amplio de grises, trabajados para crear elegantes claroscuros a la vez que favoreció un foco suave.



Figura 5 – María Santibáñez, “sin título”. Col. Fotográficas Fundación Televisa, tomado de GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia. *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*. México: Conaculta, 2012, p. 97

Sin embargo, en el encuadre compartió una característica con esas fotografías más afines a los trabajos que Edward Weston y Tina Modotti pusieron de relieve a mediados de los años veinte, en especial el recorte del cuerpo no necesariamente centrado en la composición a diferencia de las imágenes de estudios fotográficos decimonónicos. Hay además en las fotografías modernas un esfuerzo por retratar mujeres que proyecten una cierta vida interior: los ojos entornados mirando al cielo, como en una plegaria, los párpados casi cerrados que podemos imaginar cubren una mirada que explora “la profundidad” (del cántaro, de los sueños propios o bien del consumo y las mercancías). Un guiño simbolista ajeno al gusto de la imagen de vanguardia.

Historiadores del arte como Aby Warburg, y George Didi-Huberman (siguiendo a Warburg), se han detenido a ponderar el posible significado de la supervivencia de ciertas iconografías y la manera en la que sus significados se reactualizan en cada aparición. Warburg investigaba cómo ciertas figuras parecen tener una “vida posterior” a su vida original (*Nachleben*) y Didi-Huberman pregunta si sus reapariciones son espectros o fantasmas que emergen en las tramas de la historia y de la producción artística (WARBURG, 2005; DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 1-30). Preguntábamos más arriba por qué a las clientas de Santibáñez podría haberles interesado retratarse disfrazadas en peplos e himationes y a qué práctica socio cultural podía responder este tipo de imágenes. Adelanto abajo algunas posibilidades.

Para los años veinte en México se ponían en juego en estas fotografías por lo menos cuatro horizontes. Primero una tradición pictórica modernista-simbolista, como en las obras de Alberto Fuster, que antecede a la obra de Santibáñez por una década²⁶. Al igual que los orientalismos de corte romántico relanzados durante el decadentismo, esta particular nostalgia podría provenir de una desilusión con la tecnificación de la vida, el desencanto con la modernización y para México en particular debido a los horrores de la Revolución de los que tanto se ocupó José Clemente Orozco en series como “Los horrores de la Revolución” (1926-28) (INDYCH, 2001). La literatura modernista hizo eco de este gusto por lo grecorromano, como se puede leer de la pluma de José Juan Tablada, por ejemplo, quien dedica unos versos al atuendo de las mujeres griegas en “El Último Ícono” publicado en 1900 en la *Revista Moderna*, con una ilustración de L. Izaguirre que remite, sin duda, a la formación de los alumnos de la Academia y la copia de relieves en yeso y estampas clasicistas (Figura 6). En esta mascarada helenista, se perfila con claridad un rasgo propio de la modernidad mexicana en la que alternaron tehuanas decó, chinas poblanas con zapatillas de ballet, *flappers*, gitanas, odaliscas y mujeres a la greco-romana.

26 Alberto Fuster (1877-1922). Disponible en: <<http://museoblaisten.com/Artista/173/Alberto-Fuster>> Consultado el 28 de marzo de 2018.

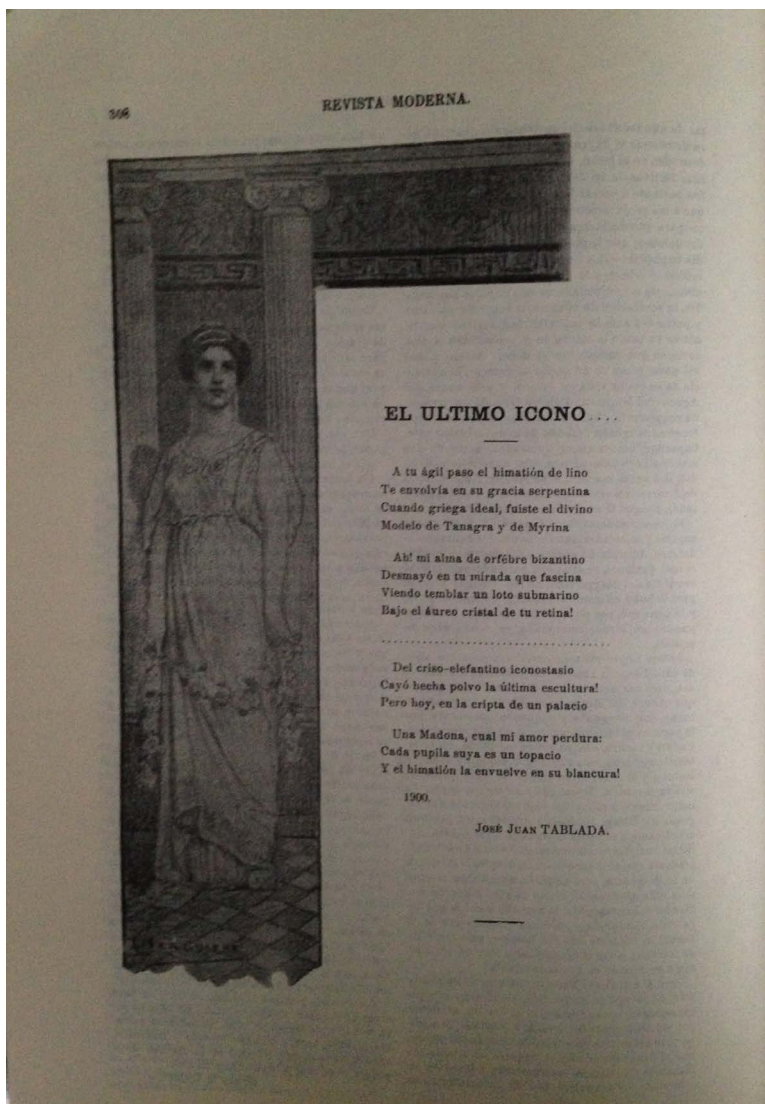


Figura 6 – José Juan Tablada, “El último ícono”, *Revista Moderna, Arte y Ciencia*, año III, n. 20, octubre 1900, p. 308. (Ed. Facsimilar v. III) Dibujo firmado L. Izaguirre

En segundo lugar, recordemos que la política cultural de José Vasconcelos al inicio de los años veinte y desde su puesto como Secretario de Educación Pública ensalzó la importancia de acercar a los niños a la cultura y literatura clásicas para elevar sus espíritus (AA.VV, 1924). No por acaso, como resalta Álvaro Matute, los ateneístas resultaron verdaderos maestros: “enseñaban para formar ciudadanos, crear una *polis* nacionalista, iberoamericana, con sus raíces hundidas en Atenas, en las creaciones dantescas, en Cervantes. Una *polis* sustentada en un *demos* bien formado, sólido y capaz de tomar mejores decisiones” (MATUTE, 2002, p. 54).

Pero este anhelo de elevar la cultura nacional a mejores niveles (europeos) se

vehiculizó desde el porfiriato a través de los bailes, obras teatrales y concursos de declamación en los festivales escolares por lo que formó parte de una corriente más popular aprehendida por la comunidad escolar de padres, maestros y niños desde inicios del siglo XX. Vasconcelos capitalizó mejor de este gusto por lo clásico mediante el uso de una propaganda de Estado más modernizada, como fueron los libros editados por él en la SEP y los murales producidos en la Preparatoria Nacional durante los primeros años de su gestión. Se trataba de otros espacios de visibilización más masivos y también menos modestos que los festivales escolares del porfiriato. Eso lo apreciamos en el primer mural de Diego Rivera, “La Creación” (1922), pintado en el anfiteatro Simón Bolívar en San Idelfonso (Escuela Nacional Preparatoria) pletórico de figuras femeninas alegóricas y en sus murales en la Secretaría de Educación Pública (GONZÁLEZ MELLO, 2008).

En tercer lugar, le debemos este auge del clasicismo al influjo de la fotografía de los clubes pictorialistas europeos y norte americanos, en particular del trabajo de fotógrafos como Gertrude Käsebier o George Henry Seeley que la fotógrafa pudo haber observado en la revista de Stieglitz *Camera Work* que circulaba en México en los años que ésta trabajaba aún con Martín Ortiz, como sugiere Carlos Mérida en la nota que citamos más arriba. Seeley realizó composiciones con mujeres y piezas cerámicas en las que la ambientación nebulosa envuelve a sus mujeres en una contemplación poco mundana. Se trata de un último aliento de la estética del modernismo (como simbolismo) y un arranque de la estética moderna²⁷.

Finalmente, se trata también de una cultura visual compartida con otros países en el periodo de entreguerras que veía en la antigüedad grecolatina la esperanza de un resurgimiento humanista y la reafirmación de un buen gusto apegado a la tradición clasicista, un “llamado al orden” antes de que a nivel formal éste fuera cooptado por el fascismo y los regímenes totalitarios. Este giro se aprecia en la pintura, la escultura, la ópera, el teatro, el cine y la danza, y fortalecía también la asociación del imaginario clasicista con un imaginario clasista (SILVER, 2010).

LAS CHICAS MODERNAS Y LAS NUEVAS MUJERES

Es posible que una de las razones por las cuales se ha despreciado el papel que jugaron los imaginarios fotográficos y gráficos de las revistas en la construcción de modos de representar lo femenino y de visualizar a las mujeres tenga que ver con la forma en la que se construyó la teoría de las vanguardias en las que la dicotomía entre industria cultural (arte popular, cultura de masas) y estética (arte culto) marcaron al periodo del arte moderno. Andreas Huyssen lo explica con mucha claridad cuando habla de ese golfo artificial, refiriéndose a éste como el *Great Divide* (HYUSSEN, 1986). En esa gran división, la fotografía de prensa, como un modo de darse de la cultura de masas, definitivamente había quedado excluida del relato de las historias del arte canónicas. Para restaurar una perspectiva más compleja de la visualidad del periodo posrevolucionario en México es indispensable reconsiderar esas imágenes pues en su masividad educaron la mirada del

27 En México modernismo y arte moderno no significan lo mismo. Véase: Eder, 2001.

público lector y del analfabeto que acudía a escuchar la lectura de artículos y noticias en diferentes espacios públicos de socialización como cantinas, cafés y fondas.

Uno de mis argumentos sobre las fotografías de mujeres que realizó Santibáñez en los años veinte, yace en la insistencia sobre los cambios en una suerte de *ethos* femenino de esa década. Especialmente en las alternativas variadas y más múltiples de modelos de feminidad al alcance de las mujeres. La cobertura que recibieron en las revistas ilustradas los espectáculos cinematográficos, teatrales y dancísticos permiten también guiar nuestra impresión del sentir de esa década de los veinte respecto al lugar del cuerpo, la corporalidad y lo “femenino” y la manera en que esas experiencias, sus expresiones y representaciones se jugaron en las fotografías que la propia prensa diseminó. El eclecticismo, seguramente, es lo que nos hace titubear sobre el sentido que las imágenes de las mujeres fueron adquiriendo. A las mujeres de clase media y alta se les presentó un abanico de posibilidades imaginativas para “aparecer” y construirse una imagen, representarse y en la escenificación de sí mismas desplegar la agencia que las nuevas condiciones de posibilidad sociales y culturales les acercaban.

El trabajo de Conor sobre las tipologías de mujeres modernas en la cultura visual australiana me ha permitido reflexionar sobre las coincidencias y las diferencias en estos tipos femeninos que se jugaron en la espectacularización de las mujeres. Conor detecta en la prensa australiana ciertas tipologías de mujeres: la mujer de negocios (*bussines girl*, refiriéndose más a la mujer que trabaja en una oficina que a una empresaria en el sentido que *bussines woman* tendría ahora); la *flapper*; la *screen-struck girl* (aficionadas del cinematógrafo que emularon a las figuras femeninas en el cine); la participante en concursos de belleza (*Beauty Contestant*) y el maniquí. No pretendo hacer una selección mexicana de tipologías, pero sí insistir, al igual que Conor, que, dado que en la modernidad se intensificó la escena visual y en ella se hizo espectáculo de las mujeres, es en ese campo que podemos encontrar cómo se pusieron en acto las subjetividades femeninas (CONOR, 2004, p. XV). Es decir, revela formas de modernidad que no responden al modelo de UNA modernidad única.

La alegoría fue un recurso pictórico que se actualizó mucho en los años veinte en México en parte por la entrada de la temática nacionalista y popular, pero también porque los sentidos tradicionales de las alegorías se hicieron más opacos²⁸. Para artificar sus fotografías, Santibáñez alegorizó a las mujeres por lo que las vemos representando a una bacante, en una fotografía que evoca más un anuncio comercial en el que llama la atención la desproporción de las uvas que cuelgan del cabello de la modelo (Figura 7), pero que recoge eso que Mérida identifica como las enseñanzas de fotógrafos como Stieglitz en la época de la *Photo-session*. La consigna es sencillez y elegancia, que le viene bien a un público que reafirma una posición social después de la Revolución, aún desnuda del nacionalismo posrevolucionario más populista. Una inclinación por lo escenificado que proviene del teatro de revista y el cine, también se despliega en las fotografías de Santibáñez, que de seguro surgía de la complicidad

28 Así ocurrió en la obra de pintores como Saturnino Herrán, Alberto Fuster, Roberto Montenegro y Ángel Zárraga (GONZÁLEZ MELLO, 2008, p. 21-114).

con las actrices como en los casos de los retratos que hizo de Mercedes Navarro y Gilda Chavarri²⁹ (Figura 8).



Figura 7 – María Santibáñez, “Bacanal” en *Jueves de Excelsior*, México, n. 246, jueves 24 de febrero de 1927, portada, impresión fotomecánica. Colección Julio Romo Michaud, en Rebeca Monroy, “Del medio tono al alto contraste: La fotografía mexicana de 1920 a 1940” en: GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (Coord.). *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*. Barcelona: Lunewerg editores, 2005, p. 127

29 Por ejemplo, Silva ofrece un muestrario fotográfico de poses para tragedias griegas en “A la manera del *Vieux colombier*”, fotografías de Gilda Chavarri por Gustavo Silva en *El Universal Ilustrado*, México, 17 de marzo de 1921, p. 21.



Figura 8 – María Santibáñez, “Una pose de Gilda Chavarri”, *El Universal Ilustrado*, año V, n. 193, 13 de enero de 1921, p. s/n. Hemeroteca de la Biblioteca Lerdo, Secretaría de Hacienda y Crédito Público

No hay que olvidar, que en la definición de la fotografía como arte en el México de los años veinte, no se aplicaba el estigma que Stieglitz prodigó a las fotografías comerciales, autoproclamadas artistas, que como Gertrude Käsebier ejercieron la práctica profesional (HERMANSON MEISTER, 2010, p. 127-128). Había que comer, pagar la renta y mantener actualizado el mobiliario del estudio. Santibáñez se concebía a sí misma como artista pero vivía de su arte. Es paradójico entonces que, en la entrevista a Santibáñez de 1927, afirme que ella no comerciaba con su arte, si de hecho fue ese comercio el que le permitió mantener su independencia (RÍOS CÁRDENAS, 1927, transcrito en RODRÍGUEZ, 2012, p. 180). Y es de este caudal de

imágenes de estudio realizadas para familias y resguardadas en álbumes y cajas de zapatos (otros tipos de archivo), donde encontraremos otra faceta del trabajo fotográfico de Santibáñez.

Dos muestras para concluir, fotografías de la familia Ruiz-Suárez y de los niños Arreola que difieren tanto en su factura. La primera (Figura 9), sobria, con un telón de fondo que simula la sala de una casa, actualiza el *attrezzo* de interior doméstico de clase media y media alta.



Figura 9 – María Santibáñez, Familia Ruiz-Suárez, ca.1930. Col. Javier Sanchiz Ruiz

La segunda (Figura 10), abre el abanico de formatos que se ofrecían a los clientes como en este artefacto coloreado a mano para crear la ilusión de una idílica Arcadia infantil, completo con montura en un marco floral de madera labrada y cubierto por un vidrio convexo que amplifica el efecto de irrealidad. En estas fotografías familiares, Santibáñez se entrega a la historicidad de los atuendos contemporáneos. La ilusión que sobrevive en ambos es la del tranquilo y confortable entorno hogareño burgués.



Figura 10 – María Santibáñez, “Niños Arreola Baz”, c.1927. Col. Cecilia Gutiérrez Arreola (enmarcada 50 cm aprox.)

La pervivencia de temas grecolatinos señala sin duda un hito anómalo en la imaginería de los años veinte en México. Las mujeres de clase media, al parecer, actuaron en esta imaginería como pantallas en las que proyectaron afirmaciones sobre una emotividad e introspección femenina profunda, quizás contrapuesta a

la frivolidad o vacuidad de la *flapper* – como chica moderna por excelencia – o a la “india bonita” a la que consideraron ejemplo de un provincialismo ingenuo. A pesar de la buena acogida que estos temas tuvieron en la prensa periódica del periodo, a la luz de una historiografía que privilegió la construcción del discurso nacionalista posrevolucionario, estos temas también “modernos”, quedaron silenciados. Por otro lado, la ausencia de un archivo concreto sobre la producción de Santibáñez como fotógrafa de estudio – al igual que de otros fotógrafos pictorialistas – no ha ayudado a ampliar nuestra lectura de las otras modernidades que se pusieron en juego a la par del proyecto nacionalista, de ahí que resulte urgente voltear a las revistas ilustradas de 1920 como “archivos específicos” en los que se despliegan modos de ver modernos no regidos por el discurso nacionalista. En cualquier caso, el retorno de los espectros clasicistas sugiere una imagen de la modernidad mexicana mucho más compleja que la bipolar que nos ha legado hasta hora la historiografía.

SOBRE A AUTORA

DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN é pesquisadora do Instituto de Pesquisas Estéticas da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM).
E-mail: deborahd@unam.mx

REFERÊNCIAS

- AA.VV. *Lecturas clásicas para niños*. 2 vols. México: Secretaría de Educación Pública, 1924.
- ARIZA, Julia. Las otras. Presencia de lo oriental, lo afroamericano y lo indígena en la representación de mujeres en la prensa periódica ilustrada argentina de las primeras décadas del siglo XX. *Revista 19e20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponible en: <<http://www.dezenovevinte.net/uah1/jariza.htm>>. Consultado el 5 nov. 2016.
- ÁVILA CANO, Arturo. María Santibáñez. La belleza que redimió a una fotógrafa. En: RODRIGUEZ, José Antonio; LEDESMA, Brenda; ÁVILA CANO, Arturo. *100 años de fotografía en EL UNIVERSAL*. México: Secretaría de Cultura/El Universal, Compañía Periodística Nacional, S.A. de C.V., 2016, p.113-125.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Nueva York y Londres: Routledge, 1990.
- _____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CONOR, Liz. *The spectacular modern woman: feminine visibility in the 1920s*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- CÓRDOVA, Carlos A. *Tríptico de sombras*. México: Conaculta/Cenart/Centro de la Imagen, 2012.
- DALLAL, Alberto. *La danza en México – tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*. México: Unam-IIE, 1995.

- DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen superviviente: historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada 2009.
- EDER, Rita. Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano. En: _____ (Coord.). *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Conaculta/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia. *Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*. México: Conaculta, 2012.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. México: Unam-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- HADATTY MORA, Yanna. *Prensa y literatura para la revolución: la Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. México: Unam/El Universal, 2016.
- HERMANSON MEISTER, Sarah. Crossing the line: Frances Benjamin Johnston and Gertrude Käsebier as professionals and artists. En: BUTLER, Cornelia; SCHWARTZ, Alexandra (Ed.). *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- HYUSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- INDYCH, Anna. Made fot the USA: Orozco's Horrores de la Revolución. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, v. XXIII, n. 79, 2001, p. 153-164. <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2001.79.2087>.
- LOVERA, Sara. Mujeres del porvenir. Movimiento, obra y pensamiento feminista en la lucha por la democracia en México. En: MARTÍNEZ, Arturo (Coord.); ORTEGA JUÁREZ, Joel (Comp.). *La izquierda mexicana del siglo XX*. Libro 2. Movimientos sociales. México: Unam, 2016, p.145-159.
- MATUTE, Álvaro. (1993). *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones*. Vida cultural y política, 1910-1929. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Editorial Océano, 2002.
- MÉRIDA, Carlos. Retrataristas mexicanos. *El Universal Ilustrado*, México, 21 de octubre de 1920, p.14-15.
- MONROY NASR, Rebeca. Nota en sección Testimonios del Archivo. *Alquimia*, México, Año 3, n. 8, enero-abril 2000, p. 39.
- _____. Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940. En: GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (Coord.). *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*. España: Lunwerg Editores, 2005, p. 118-139.
- _____. Preciosismo fotográfico: María Santibáñez. *Alquimia*, México, año 18, n. 53, enero-abril 2015, p. 38-48.
- RÍOS CÁRDENAS, María (entrevista atribuida). La artista María Santibáñez. *Mujer, periódico independiente para la elevación moral e intelectual de la mujer*, México, n. 5, 1^o de junio de 1927, p. s/n.
- RODRÍGUEZ, José Antonio. *Fotógrafas en México 1872-1960*. Madrid: Turner, 2012.
- _____; LEDESMA, Brenda; ÁVILA CANO, Arturo. *100 años de fotografía en El Universal*. México: El Universal, Compañía Periodística Nacional, 2016.
- SILVER, Kenneth E. *Chaos and classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. Catálogo de exhibición. Nueva York: Salomon R. Guggenheim Foundation, 2010.
- SLUIS, Ageeth. *Deco body, Deco city: female spectacle and modernity in Mexico City, 1900-1939*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 2016.
- TAGG, John. *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- TORREZ, David. María Santibáñez: fama, olvido, rescate y fascinación. *Alquimia*, México, año 14, n. 41, enero-abril 2011, p. 6-15.

- WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza 2005.
- WEINBAUM, Alys Eve et al. (Ed.) *The modern girl around the world: Consumption, modernity, and globalization*. Kindle edition, Duke: Duke University Press, 2008.
- INDYCH, Anna. Made for the USA: Orozco's Horrores de la Revolución. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, v. XXIII, (79) 2001, p. 153-164. <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2001.79.2087>.
- ZAVALA, Adriana. *Becoming modern, becoming tradition: women, gender and representation in Mexican art*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

Uma artista completa, a imprensa e a reputação de Guiomar Novaes

[A full-blown artist, the press and the Guiomar Novaes' reputation]

Fernando Pereira Binder¹

Partes deste texto estão desenvolvidas no sexto capítulo da tese de doutorado *Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes* (Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 2018).

RESUMO · Na década de 1920 Guiomar Novaes (1894-1979) possuía uma posição única no universo artístico brasileiro, posição mantida por toda a sua vida mas que não garantiu a segurança de seu arquivo pessoal. Este artigo relaciona brevemente a fragmentação e as ameaças sofridas pelo acervo da pianista às distinções de gênero entre intérpretes e compositores que existiam (e ainda existem) na chamada música erudita. A cobertura da imprensa de recitais realizados entre 1913 e 1914 é usada para investigar a criação da reputação de artista da pianista. O conceito de mundo artístico de Becker (1982) revelou o papel de jornais e revistas para mobilizar expectativas e afetos no público paulista e brasileiro, colaborando, assim, para torná-la um símbolo nacional. · **PALAVRAS-CHAVE** · Crítica musical; mundo artístico; reputação artística; pianolatria; arquivo pessoal de

intérprete. · **ABSTRACT** · In the 1920s Guiomar Novaes (1894-1979) had a unique position in the Brazilian artistic world, a position maintained throughout his life but that did not guarantee the security of her personal archive. This paper briefly relates the fragmentation and threats suffered by the pianist's collection to the gender distinctions that exist between interpreters and composers that existed (and still exists) in the so-called classical music. The press coverage of recitals conducted between 1913 and 1914 is used to investigate the creation of the pianist's reputation as an artist. Becker's concept (1982) of the art world revealed the role of newspapers and magazines in mobilizing expectations and affections in the public of São Paulo and Brazil, and thereby collaborating to make her a national symbol. · **KEYWORDS** · Musical criticism; art world; artistic reputation; pianolatria; performer personal archive.

Recebido em 25 de julho de 2018

Aprovado em 2 de novembro de 2018

BINDER, Fernando Pereira. Uma artista completa, a imprensa e a reputação de Guiomar Novaes. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 158-180, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p158-180>

¹ Escola Municipal de Música, Fundação Theatro Municipal de São Paulo (EMM, São Paulo, SP).

OS DESCAMINHOS DA MEMÓRIA DA MAIOR BRASILEIRA VIVA

Em abril de 1925 a revista *Fon-Fon!* apresentou o resultado de seu concurso nacional para eleger “os maiores brasileiros vivos”. As personalidades mais votadas pelos leitores do periódico carioca foram apresentadas em um quadro de retratos estampado em página dupla (Figura 1).



Figura 1 – Resultado do concurso nacional “Os maiores brasileiros vivos” (*Fon-Fon!*, n. 14, 4 de abril de 1925, p. 46-47)

Os 51 eleitos para esse “panteão” da Primeira República foram divididos em 17 categorias. As mulheres eram apenas cinco e estavam em três categorias: cantor, ator e músico. Apesar do gênero masculino no rótulo – não havia homens entre os cantores –, as vencedoras foram Bidu Sayão, Zola Amaro e Lydia Salgado. Entre os atores, Itália Fausta ocupou a terceira posição, atrás de Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira. Comparada às suas colegas, a vitória de Guiomar Novaes foi dupla: conquistou o primeiro lugar em sua classe superando competidores homens. Guiomar foi eleita a maior musicista viva do Brasil à frente dos compositores Francisco Braga e Heitor Villa-Lobos.

Apesar dessa altíssima reputação, que foi mantida por toda a sua vida, a memória de Guiomar não teve a mesma sorte que a de seu colega de geração e de pódio. Enquanto a de Villa-Lobos é preservada em um museu que leva seu nome, o arquivo pessoal de Guiomar Novaes começou a dispersar-se com ela ainda em vida.

Em correspondência trocada entre os musicólogos Arnaldo Senise e Cleofe Person de Mattos, em dezembro de 1983, surgem as primeiras notícias sobre o extravio do espólio de Guiomar (falecida em 1979) que estava “parcialmente disponível, por ter-se perdido grande parcela”². A parte que restava e que fora inspecionada por Senise passara às mãos de Ney Ávila Blanco. Aficionada por Guiomar e colecionadora de antiguidades, Ney descobriu o acervo ao responder a um anúncio de venda de móveis. Esse primeiro expurgo ocorreu durante a mudança da pianista da famosa casa na rua Ceará, 457, no bairro de Higienópolis, para um apartamento em Cerqueira César. Relembrando a ocasião, Ávila conta que

Guiomar mudou-se várias vezes no fim da vida. E, com essas mudanças, o material histórico ficou todo guardado em uma garagem. Com medo da possibilidade de aquele acervo ser danificado, recolhi e guardei muitas destas coisas. Tenho discos, roupas, sapatos, fotos, alguns rolos de pianola, correspondência e material de imprensa. E quero que tudo isso seja restaurado e preservado para o Brasil. (MEDEIROS; SAMPAIO, 2011, p. 184).

Até recentemente essa coleção estava em Piracaia, cidade do interior do estado de São Paulo, para onde Ney se mudara e onde faleceu em 2014. Em agosto de 2018, partes desse acervo foram recolhidas ao Instituto Piano Brasileiro, em Brasília. Uma parcela foi resgatada dentro do imóvel onde Ney morou, outra parte foi recolhida na rua em uma caçamba de entulho:

Para a limpeza do casarão vendido, os familiares de Ney Ávila colocaram uma caçamba de entulhos em frente o imóvel. Entre restos de papéis, plantas e lixo, outra parte do acervo pertencente à falecida proprietária foi encontrada contendo diversos livros, partituras e mais itens sobre a pianista Guiomar Novaes. (SPECHT, 2018).

2 Acervo Cleofe Person de Mattos, série Atividades Institucionais/Associativas, subssérie Sociedade Brasileira de Musicologia. Disponível em: <http://www.acpm.com.br/CPM_51-II-03.htm> (item 12).

Outro lote de documentos e objetos de Guiomar Novaes está nas mãos de João Antônio Parizoto, que o herdou do professor de piano Ciro Gonçalves Dias Júnior, falecido em 2017, de quem João foi assistente por muitos anos. Ciro conheceu Guiomar em 1952, e conviveu com ela e a família por 25 anos (MEDEIROS; SAMPAIO, 2011, p. 186).

Como explicar o triste destino dos documentos de uma das artistas brasileiras mais importantes do século XX? Em primeiro lugar é preciso ter em vista a opção da pianista em manter sua vida pessoal reservada e distante do público, desestimulando o culto à sua personalidade³.

Outro motivo para a dispersão do arquivo pessoal de Guiomar foi a falta de uma instituição que o recebesse e o preservasse. Foi isso que fez Arminda Villa-Lobos, a segunda esposa do compositor carioca, ao criar o Museu Villa-Lobos, que ela dirigiu por mais de duas décadas⁴: institucionalizar o acervo do marido. Enquanto esteve viva, Ávila assumiu a função da família em guardar e preservar os documentos pessoais da pianista. Com a morte da colecionadora o acervo ficou desprotegido e quase acabou tragicamente perdido.

Mas qualquer comparação entre os destinos dos dois arquivos precisa considerar a natureza e o *status* distintos das atividades artísticas de seus formadores: Guiomar era pianista, Villa-Lobos, compositor. Em seus recitais, concertos e registros fonográficos ela executava música que não era sua, produzia recriações de obras de arte criadas por outros artistas, por compositores como Villa-Lobos. Existe uma farta literatura sobre a clivagem de gênero na chamada música erudita mostrando como a atividade de compositor foi socialmente construída como masculina⁵. No mundo do piano do qual Guiomar participou, a carreira de intérprete estava aberta às mulheres, mas as outras áreas, como a composição, a crítica e o ensino virtuosístico, continuavam dominadas pelos homens (cf. TOFFANO, 2007, p. 160).

Ocorre que as instituições dedicadas à memória musical ainda são fortemente pautadas para a preservação de obras originais e não suas interpretações⁶. Por isso, os acervos que acabam selecionados para a preservação são aqueles que possuem partituras, ou seja, aqueles que preservam um tipo específico de documento escrito, documentos que registram as obras musicais originais de um compositor. Portanto a prática atual de preservação de acervos musicais reproduz as distinções de gênero registradas na produção e recriação de obras artísticas musicais.

Existem dois trabalhos biográficos importantes sobre Guiomar Novaes: a tese de

3 Sobre o assunto, ver: Binder, 2017.

4 O Museu Villa-Lobos foi criado em 1960 por Clóvis Salgado, ministro da Educação e Cultura durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek. Para a história de sua criação e o papel de Arminda nele, ver: Belchior; Antunes, 2011.

5 Para as construções sobre gênero, criatividade artística e profissionalismo, ver: Citron, 1993. Para a afirmação e negação da feminilidade nas atividades de intérprete e compositor, ver: Green, 1997. Sobre o dilema entre compositora e intérprete, ver: Silva, 2008.

6 Em outra oportunidade examinei a relação entre intérpretes, arquivos e memória (BINDER, 2017).

livre-docência de Maria Stella Orsini (1988, v. I, p. 11)⁷, um monumento em quatro volumes fartamente documentado, e o livro dos jornalistas Luciana Medeiros e João Carlos Sampaio (MEDEIROS; SAMPAIO, 2011, p. 21), cujo foco é a carreira de Guiomar nos Estados Unidos.

A trajetória profissional de Guiomar Novaes foi analisada por Jaci Toffano (2007) e Dalila Carvalho (2012). Toffano (2007, p. 17-22) estudou a profissão de pianista de concerto no Brasil em dois períodos distintos: na década de 1920 e no fim do século XX. Carvalho (2012, p. 22) estudou o imbricamento das convenções de gênero na construção da vocação profissional e o exercício do ofício musical. Em suas conclusões, ambas afirmam que o êxito de Guiomar representava uma transgressão às normas sociais de seu tempo, segundo as quais a mulher deveria dedicar-se à família e aos filhos (TOFFANO, 2007, p. 137; CARVALHO, 2012, p. 67).

A distribuição desproporcional de gênero entre os premiados do concurso “Os maiores brasileiros vivos” deixa claras as desigualdades de acesso e sucesso nos mundos do trabalho e do conhecimento. Já a concentração das mulheres nas carreiras artísticas mostra a importância delas como lugar de afirmação da excelência feminina. Se a carreira de pianista internacional representava uma transgressão ao ordenamento social, como Guiomar Novaes conquistou o *status* de Artista?

Um problema que enfrentei em meu doutoramento ao estudar Guiomar Novaes foi não poder contar com fontes organizadas e acessíveis⁸. No caso de Guiomar, desvendar o papel de jornais e revistas torna-se especialmente importante pois a imprensa periódica tem sido o principal manancial de informação sobre a carreira da pianista.

Para entender como Guiomar ascendeu ao topo da hierarquia musical brasileira, utilizo como referencial teórico os conceitos de reputação e mundo artístico propostos pelo sociólogo americano Howard Becker (1982). Tais ferramentas revelam a rede de pessoas e convenções que atuaram na construção social da reputação da artista de Guiomar Novaes.

UMA DATA ESQUECIDA

Guiomar Novaes nasceu em São João da Boa Vista em 1894. Por volta de 1902 ela passou a estudar piano com o italiano Luigi Chiaffarelli (1856-1923), àquela época um dos mais respeitados professores do país. Em fins de 1909 ela partiu para a Europa como bolsista do governo paulista para estudar com Isidor Phillippp no Conservatório de Paris, onde conquistou o prêmio de láurea da escola, o *Premier Prix*, em 1911.

Guiomar permaneceu na Europa até meados de 1913. De volta a São Paulo em agosto, dali a um mês ela debutava no Theatro Municipal. O palco, que mal completara dois anos, recebeu-a em 15 de setembro de 1913.

7 A tese de livre-docência de Orsini (1988) posteriormente foi resumida e publicada em forma de livro (ORSINI, 1992).

8 Durante meu doutoramento, realizado entre 2014 e 2018, que versou sobre a pianista, procurei Ciro Dias e Marcia Ávila de Albuquerque (a herdeira de Ney Ávila). Ambos me negaram o acesso aos documentos que possuíam (BINDER, 2018).

Hoje, sua estreia no Municipal está praticamente esquecida. À medida que sua carreira avançou, esse concerto perdeu importância frente aos realizados em Nova York, no final de 1915, e à sua participação polêmica na Semana de Arte Moderna em 1922. Esse processo de reavaliação, reordenamento e esquecimento de êxitos e conquistas em uma longuíssima carreira, como foi a de Guiomar Novaes, não é surpreendente. Ainda assim é preciso reconhecer o papel que a ausência de documentos sobre a ocasião causa.

A inexistência de um programa⁹ do concerto¹⁰ de estreia de Guiomar no Theatro Municipal certamente contribuiu para seu esquecimento. Orsini (1991, p. 88), por exemplo, comenta laconicamente: “Em 15 de setembro de 1913, fez sua *rentrée* no Municipal de São Paulo”. A importância desse concerto pode ser medida pela importância do palco, um símbolo do projeto artístico e civilizatório da burguesia cafeeira paulista, “um teatro monumental [que] representava um dos pilares de sua administração modernizadora”¹¹. Hoje, engolido pelos prédios ao seu redor, o Municipal perdeu muito da monumentalidade original¹².

Outros concertos, cujos programas foram preservados, ganham uma dimensão que esse jamais terá, pois deixaram um artefato que pode ser reproduzido em livros, revistas e na internet. O programa é um testemunho histórico do evento, que, privado de seu vestígio material, tem sua lembrança e perpetuação embaraçada, mesmo que sua informação possa ser recuperada em outras fontes. Programas de concerto são documentos/monumentos (cf. LE GOFF, 2003, p. 528-530) que desempenham papel fundamental para a construção da reputação dos músicos.

O DISCURSO DAS CAPAS: AFETOS E EXPECTATIVAS NA IMPRENSA PAULISTANA

A reputação de um artista é a soma dos valores atribuídos às suas obras (BECKER, 1982, p. 23). Logo, o valor que hoje conferimos a Guiomar Novaes é diferente daquele dado pelos paulistas em meados da década de 1910. Para nós a carreira de concertista internacional foi construída a partir dos Estados Unidos. A projeção obtida na América do Norte marcou-a tão fortemente que, do início de sua carreira na Europa, sobrevivem em sua biografia como episódios significativos o exame de admissão no Conservatório em 1909 e a conquista do Premier Prix em 1911. No concerto de estreia no Theatro Municipal de São Paulo em 1913, a carreira de Guiomar estava começando.

Os paulistas acompanharam sua trajetória na Europa pela imprensa local. Jornais

9 Programa de concerto é um impresso com informações sobre o espetáculo. No início do século XX era uma pequena folha avulsa com a lista das obras e seus autores.

10 Modernamente, chamaríamos a estreia de Guiomar de recital, pois ela apresentou-se sozinha. Mantive a palavra “concerto”, pois este era o termo corrente na época.

11 A administração do prefeito Antônio Prado (THEATRO MUNICIPAL, 2011, p. 27).

12 “[...] o seu espetacular potencial cenográfico, dominando todo o Vale do Anhangabaú, a partir do topo da colina do Chá. [...] Seu efeito simbólico arquitetônico e urbanístico externo se equiparava ao prodigioso poder de catalisação cultural que emanava internamente do seu palco. Nesse sentido, o teatro atuava como uma caixa de emissão e repercussão de símbolos sem igual” (SEVCENKO, 1992, p. 232).

e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo noticiavam suas apresentações, as críticas feitas na imprensa europeia e até cartas de brasileiros que a viram e ouviram por lá.

Certamente um pequeno grupo de pessoas conseguiu escutar Guiomar antes da estreia em algum sarau em um palacete burguês ou na casa de seu ex-professor. Outra oportunidade que o público de especialistas – críticos, professores e aficionados bem relacionados – tinha para julgar os méritos e fraquezas dos pianistas eram as apresentações nos salões das lojas de música e dos grandes jornais. Alheio a esses círculos, o restante do público dependia da imprensa, que informava sobre a presença e a fama dos músicos de passagem pela cidade. Portanto, olhar a cobertura prévia dos concertos nos jornais revela um discurso endereçado a um público leigo mais numeroso, que talvez nem pudesse ir ao teatro. A cobertura da imprensa nos mostra uma forma de comunicação em que fotos, manchetes, legendas e notícias foram usadas para criar e mobilizar expectativas e afetos em seus leitores.

Em 20 de junho de 1913, Guiomar Novaes estampava a primeira página do *Correio Paulistano* (Figura 2 – lado esquerdo). Uma fotografia sua de corpo inteiro noticiava retumbantemente que a pianista retornaria a São Paulo. Essa mesma fotografia foi reproduzida dali a dois meses, quando Guiomar chegou à cidade; em sua legenda lia-se: “a notável pianista chega hoje a S. Paulo” (*Correio Paulistano*, n. 17.889, 20 de agosto de 1913, p. 2). Dessa vez a notícia estava na segunda e não na primeira página. Finalmente, em 21 de agosto, o *Correio* descrevia a recepção dada a ela no dia anterior na *gare* da Luz, onde seu ex-professor e suas ex-colegas a esperavam.



Figura 2 – No lado esquerdo, o anúncio do retorno de Guiomar Novaes a São Paulo; no direito, a foto comemorando o concerto no Theatro Municipal (*Correio Paulistano*, n. 17.928, 20 de junho de 1913, p. 1; n. 18.016, 16 de setembro de 1913, p. 1)

A forma como o *Correio Paulistano* cobriu o retorno de Guiomar era a mesma dispensada às autoridades de Estado e do clero, às personalidades da política e às celebridades das letras e das artes: primeiro se noticiava o agendamento da viagem, no dia da chegada prevenia-se o público sobre o fato, por último descrevia-se a recepção feita na Estação da Luz. Ou seja, a convenção jornalística informava a um leitor pouco inteirado no mundo do piano paulistano que uma grande artista chegava à cidade.

Em 6 de setembro, o nome sem a imagem de Guiomar voltava à primeira página do *Correio*. O título da matéria sobre sua estreia resume bem o tom da cobertura dada pelo jornal: “A grande pianista brasileira dará um concerto em S. Paulo – No Theatro Municipal – Vai ser um extraordinário sucesso” (*Correio Paulistano*, n. 18.006, 6 de setembro de 1913, p. 1).

Ainda naquele mês Guiomar voltou a ser assunto de capa no *Correio Paulistano* outras três vezes: a última delas foi no dia seguinte ao concerto. Nessa ocasião seu retrato ocupou cerca de 20% da primeira página (Figura 2 – lado esquerdo); em sua legenda lia-se: “A notável pianista brasileira Guiomar Novaes, pensionista do Estado na Europa, onde alcançou grandes triunfos, e que obteve ontem, no Theatro Municipal de S. Paulo, um sucesso colossal” (*Correio Paulistano*, 16 de setembro de 1913, p. 1).

A cobertura dada por *O Estado de S. Paulo* começou em um tom diferente do de seu concorrente. Não houve menção sobre os preparativos da viagem de volta, e a recepção na Estação da Luz recebeu poucas, mas bastante elogiosas, linhas: “uma virtuose de qualidades notáveis e uma pianista que faz honra ao nome paulista” (*O Estado de S. Paulo*, n. 12.664, 21 de julho de 1913, p. 2 – grifos meus). Diferentemente do *Correio*, a primeira notícia sobre o concerto no Theatro Municipal foi escondida pelo *Estado* (Figura 3 – lado esquerdo). Colocada em uma posição de pouca visibilidade e separada por uma virada de página, a notícia mostra um claro desprestígio. Da mesma forma, o estilo e os elogios no texto do *Estado* eram mais sóbrios e comedidos:

Estamos certos de que esse concerto marcará época no nosso microcosmos artístico. É que a jovem virtuose volta-nos consagrada pelos centros mais cultos da velha Europa, onde o seu brilhante talento recebeu as homenagens dos mais autorizados críticos da arte. [...] todas as preciosas qualidades que a tornam hoje, no mundo artístico, *mais alguma coisa do que uma menina prodígio, e sim, uma artista na mais elevada acepção da palavra.* (*O Estado de S. Paulo*, n. 12.680, 6 de setembro de 1913, p. 5-6 – grifos meus).

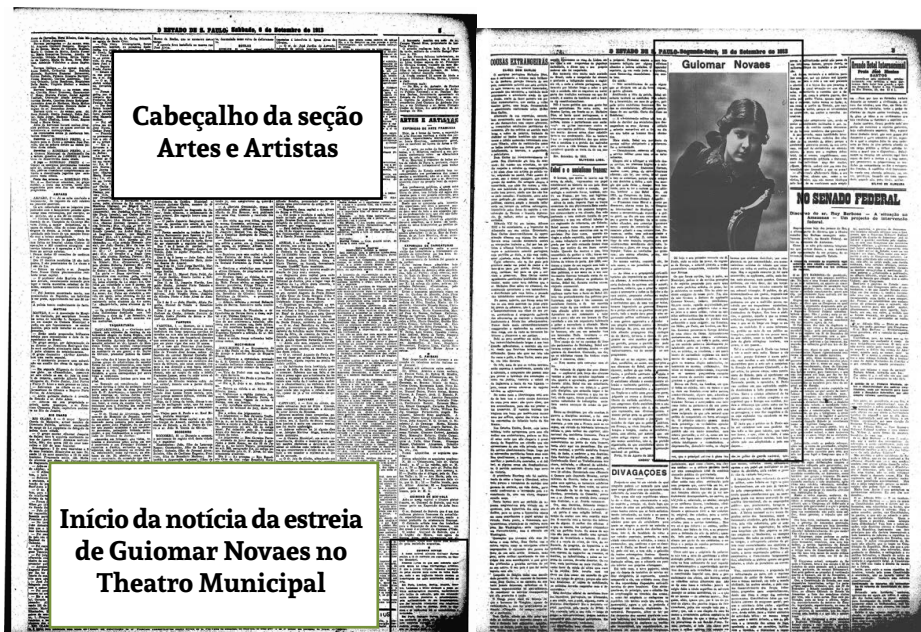


Figura 3 – Lado esquerdo, primeira parte da matéria sobre a estreia de Guiomar Novaes no Theatro Municipal; lado direito, matéria no dia do concerto (*O Estado de S. Paulo*, 6 de setembro de 1913, p. 5-6; n. 12.689, 15 de setembro de 1913, p. 3)

Os preparativos para o concerto apareceram regularmente em pequenas notas nos dois jornais: falavam do piano cedido ao teatro (o mesmo usado pelo virtuose português Viana da Motta em sua última passagem pela cidade), o local de venda dos bilhetes e a procura por eles, a disputa pelos melhores lugares, os convites feitos às autoridades, as flores encomendadas, a preparação dos estrondosos aplausos, os familiares da pianista e os viajantes ilustres que partiam de suas cidades e vinham a São Paulo em razão do concerto etc. No dia 13 de setembro, o *Estado* informava que a lotação estava quase tomada, o *Correio* celebrava “essa festa de arte, que, como é de prever, consagrará definitivamente a nossa distinta patricia” (*Correio Paulistano*, n. 18.013, 13 de setembro de 1913, p. 3).

De alguma forma as altas expectativas afetaram a redação do *Estado* e, na edição do dia do concerto, a exaltação venceu a sobriedade. No corpo do texto lia-se: “Os que forem ouvi-la, logo à noite, ao Municipal podem ir de ouvidos prontos e de espírito preparado para ouvir uma das *mais perfeitas artistas do piano, hoje existentes no mundo*. Não há nisso nenhum exagero da nossa parte” (*O Estado de S. Paulo*, 15 de setembro de 1913, p. 3 – grifos meus).

Nas páginas do *Estado* Guiomar começou como “virtuose de qualidades notáveis”, passou a “artista na mais elevada acepção” e, finalmente, foi celebrada como uma das mais “perfeitas artistas” do mundo. A perfeição foi alcançada no dia de sua estreia e com ela a fotografia da pianista finalmente era estampada pelo jornal (Figura 3 – lado direito). Nas páginas do *Estado* a presença de ilustrações fotográficas era rara¹³. Ou

¹³ Segundo levantamento de Telma Madio (2007, p. 6), em todo o ano de 1913, o *Estado* colocou apenas 11 fotografias em suas páginas. O estudo considerou apenas imagens de fontes reconhecidamente fotográficas.

seja, a mudança de opinião do jornal foi marcada por um recurso gráfico excepcional. A modernidade técnica coroava a alta reputação atribuída a Guiomar.

A presença de imagens na capa do *Correio Paulistano* tornou-se diária em 7 de julho de 1912. A partir daquele domingo, o canto superior direito da primeira página passou a ser o espaço costumeiro para exibir estadistas, monumentos, grandes fatos, feitos e heróis do momento. Entre junho e setembro, Guiomar Novaes figurou várias vezes na galeria das celebridades que desfilavam na primeira página do jornal.

A entusiasmada cobertura realizada pelo *Correio Paulistano* explica-se em parte pela ligação do jornal ao Partido Republicano Paulista (PRP). O partido controlou a política e o governo paulista durante boa parte da Primeira República, e o *Correio* era o órgão de comunicação oficial do partido, posição explicitamente colocada em seu cabeçalho¹⁴. Não eram gratuitas, portanto, as sucessivas referências à participação do governo paulista em prol da educação de Guiomar publicadas no *Correio*.

Uma pesquisa mais extensa nos periódicos da época pode nos revelar detalhes sobre a importância, o significado e os efeitos dessa exposição para a reputação dos artistas. Do que se sabe até o momento, Guiomar Novaes foi a primeira pianista paulista a ter sua fotografia nas manchetes dos jornais, a ter seu rosto exposto nas tabacarias dos cafés e estações ferroviárias – os postos de vendas usuais desses periódicos na cidade –, a ter seu nome apregoado pelos *bambinos*, os garotos que vendiam jornais e revistas nas ruas do centro de São Paulo¹⁵.

ARTISTA COMPLETA OU NÃO?

A crítica de Félix de Otero sobre a estreia de Guiomar Novaes publicada em *O Estado de S. Paulo* (n. 12.690, 16 de setembro de 1913, p. 4) desafinou o coro dos paulistas. Gaúcho com formação musical feita em Berlim, Otero se estabeleceu em São Paulo em 1894, atuando como professor de piano, compositor e crítico. Ele foi uma figura importante no periodismo musical da época, foi colaborador e redator-chefe da revista *Música para Todos* (1896-1899), criou e dirigiu a *Revista Artística* (1899-1901) e durante muitos anos foi o crítico musical do *Estado*. Suas posições germanófilas e wagnerianas em um meio afrancesado e dominado pela ópera italiana renderam-lhe polêmicas e desavenças, inclusive com Luigi Chiaffarelli, o professor de Guiomar.

Embora Otero reconhecesse o talento de Guiomar e os avanços que ela fizera na Europa, o programa e o desempenho de Guiomar não foram convincentes. As obras escolhidas não eram de grande responsabilidade, e a interpretação dada a elas não teria sido tecnicamente perfeita. A interpretação dada à Sonata n. 17, op. 31, n. 2 “Tempestade”, de Beethoven, era estilisticamente inadequada. Na *Marcha turca das ruínas de Atenas*, de Beethoven, os efeitos dinâmicos foram insuficientes, faltava vigor físico à pianista. Mas o que provocou a ira dos paulistas contra Otero foi a afirmação de que Guiomar não era uma artista acabada. Para ele, a propalada perfeição artística da pianista era produto de um amor-próprio patriótico inconsciente que precisava ser

14 O PRP era a voz da oligarquia cafeeira paulista, era a fala do estado paulista (cf. THALASSA, 2007, p. 80-81).

15 Sobre os *bambini* e os pontos de venda dos periódicos, ver: Martins, 2001, p. 232-234.

alimentado a qualquer custo. A incompletude de Guiomar devia-se a sua juventude e a sua formação incompleta:

Do completo artista-virtuoso dos nossos dias exige-se uma cultura geral muito superior que o leve a assenhorar-se com perícia de todos os segredos da sua arte e lhe permita pisar com a máxima firmeza e convicção no terreno acidentado da Arte geral.

Inúmeros exemplos testemunham que só com a experiência de uma idade madura e com a segura observação adquirida em contínuos e prolongados estudos se consegue a formação de uma pronunciada individualidade artística.

[...]

Percorra a senhorita Guiomar as páginas da história de nossa arte e verá que os Imortais que vivem no Parnaso não tiveram a ele fácil acesso. O “gradus ad Parnassum” é escabroso e exaustivo e os que o percorrem não se apoiam nos sucessos fáceis e fugazes – porque são frágeis. (*O Estado de S. Paulo*, 16 de setembro de 1913, p. 4).

Mais do que a interpretação, Otero criticava, de forma paternalista e enviesada, a formação incompleta de Guiomar – ela não possuiria conhecimentos sobre estética e linguagem musical (como contraponto, harmonia, forma e instrumentação, por exemplo). Não existem notícias de que Guiomar tenha estudado qualquer uma dessas disciplinas, nem quando foi aluna de Chiaffarelli, nem quando esteve em Paris¹⁶. Aliás, Chiaffarelli teve atitudes distintas em relação à formação musical de João de Souza Lima¹⁷, outro menino prodígio que também foi seu aluno. Souza Lima foi encaminhado para estudar composição com Agostino Cantù, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

A crítica de Otero foi uma “declaração de guerra” a Vicente de Carvalho. Membro das academias Paulista e Brasileira de Letras, Vicente era um intelectual de enorme prestígio. Em 20 de setembro ele publicou o primeiro de uma série de oito artigos nos quais refutava as afirmações de Otero, criando uma acalorada polêmica que ecoou fortemente na imprensa paulistana. A principal fonte de seus argumentos foram as críticas aos concertos de Guiomar na Europa, cujos elogios, por serem de estrangeiros, estariam isentos do “patriotismo inconsciente” (*O Estado de S. Paulo*, n. 12.695, 21 de setembro de 1913, p. 7) denunciado por Otero.

Outro motivo para aquela escolha era o reconhecimento que Vicente fazia de si: sendo leigo em matéria musical ele era incapaz de julgar os méritos propriamente musicais de Guiomar. Portanto, não surpreende que, em seu oitavo e derradeiro artigo, ele procure justificar o reconhecimento público ao qual Guiomar faria jus com argumentos de forte apelo emocional. Nesses argumentos, Carvalho mobiliza três componentes fundamentais para entender a dimensão do fenômeno Guiomar Novaes: a pátria, a civilização e o amor.

16 Guiomar tomou aulas de análise musical com Furio Franceschini, mas isso foi em data posterior ao período analisado (cf. OLIVEIRA, 1981, p. 59).

17 Souza Lima nasceu em São Paulo e iniciou seus estudos de piano com o irmão José Augusto. Depois dos estudos com Chiaffarelli, seguiu para o Conservatório de Paris com bolsa do Pensionato Artístico. Além de pianista teve uma carreira importante como maestro. Publicou uma autobiografia (LIMA, 1981).

A essa artista, que não veio procurar em nós aplausos sem eco de que não precisa e sim nosso carinho, de tanta valia para o seu coração afetuoso; a essa patrícia, que não nos deve quase nada, e a quem nós devemos a sua glória, em que participamos; a essa artista maravilhosa que é nossa patrícia, que tanto nos honra e tanto nos ama, não neguemos o que lhe podemos dar: o nosso entusiasmo enternecido.

[...]

Para que, pela nossa ingratidão contrastando com as seduções do mundo que a aclama, não a desliguemos de nós; para que em toda parte onde a aclamarem, e no seu coração, ela seja sempre como é hoje, a brasileira, “*la brésilienne*”, “*la brasiliana*”, “*the Brazilian*”, “*die Brazilierin*” Guiomar Novaes. (*O Estado de S. Paulo*, n. 12.717, 13 de outubro de 1913, p. 6).

Para Vicente de Carvalho, Guiomar chegara consagrada da Europa, não era o reconhecimento de seu valor que ela buscava no Brasil, as “palmas sem ecos”, antes o carinho e o afeto. Guiomar dava aos brasileiros motivos para se orgulharem de si mesmos e de sua nacionalidade. O motivo de orgulho não se assentava na diferença com os europeus, mas em sua semelhança: a música, o instrumento, os compositores e os valores estéticos eram os estabelecidos pelo Velho Mundo. Guiomar os venceu no campo e pelas regras deles. Aquela pequena paulista, que alguns daqueles paulistas conheceram ainda menina, realizou o sonho dourado da elite republicana: éramos ao mesmo tempo brasileiros e europeus.

Não foram só os textos de jornais e revistas os únicos canais pelos quais a polêmica liderada por Vicente de Carvalho se desenrolou. Desenhos, caricaturas e piadas logo foram usados contra Otero. Na contenda, sua militância em favor de Richard Wagner (Figura 4) e as antigas divergências com Chiaffarelli (Figura 5) foram mobilizadas na revista *O Pirralho* por Juó Bananère e Voltolino para criticá-lo.

Wagner em palestra com Guiomar Novaes



WAGNER — Não faça caso, menina, quando *elle* fala de mim é ainda mais perverso. . .

Figura 4 – Charge de Voltolino satirizando Félix de Otero por sua crítica a Guiomar Novaes (*O Pirralho*, n. 110, 27 de setembro de 1913, p. 3)

O gumprimento do maestro Brotero

(Io be dissi che illo dava goiçe)



J. Bananere — Eh! Guiomara, non ligue!... Istu é révia delli, pur causa che vucê non prendeu musiga agiundo c'oe'li.

Figura 5 — Juó Bananère satirizando Félix de Otero por sua crítica a Guiomar Novaes (*O Pirralho*, 4 de outubro de 1913, p. 2)

GLÓRIAS PAULISTAS NA CAPITAL FEDERAL

Em julho de 1914 o escritor e jornalista Amadeu Amaral comemorava em sua coluna no *Estado* o sucesso de alguns músicos paulistas no Rio de Janeiro e na Europa. O amor-próprio dos paulistas rejubilava, dizia ele (*O Estado de S. Paulo*, n. 12.983, 8 de julho de 1914, p. 4).

Amaral referia-se aos êxitos de Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Walter Burle Marx, todos pianistas, e do violinista Francisco Chiaffitelli, cujos concertos repercutiram bem na imprensa carioca. A esses sucessos somavam-se ainda boas notícias vindas da Europa sobre a violinista Celina Branco, que estudava no Conservatório de Bruxelas, e o tenor José Bustamante Camargo, que cantava em Paris (*O Estado de S. Paulo*, n. 12.977, 2 de julho de 1914, p. 10). Isso provava a Amaral que São Paulo era mais do que a terra do café: havia um pequeno foco de vida artística.

Esse reconhecimento público nos indica que o pianismo paulistano havia

alcançado um novo estágio, para o qual foram decisivos os sucessos obtidos por Antonietta Rudge e, principalmente, Guiomar Novaes, em concertos dados no Rio de Janeiro entre junho e julho de 1914. O próprio texto de Amaral ecoava notícias saídas na imprensa carioca e prontamente repercutidas na paulista.

Um dos assuntos desse diálogo público feito nas páginas dos jornais era uma conversa surgida em uma recepção oferecida pelo poeta e escritor Coelho Netto em sua casa no Rio de Janeiro. Nessa conversa, publicada em *O Paiz*, cogitava-se a promoção de um concerto com Guiomar e Antonietta juntas. A ideia causara enorme entusiasmo entre os convidados, e logo se acrescentou às duas a violinista Paulina d'Ambrósio. Por fim, o jornal lembrava que as “três distintas patricias, três glórias nacionais [...], por uma curiosa coincidência, são elas três [...] nascidas em S. Paulo” (*O Estado de S. Paulo*, n.12.977, 2 de julho de 1914, p. 10). Publicada na imprensa carioca a 1º de junho, a notícia foi republicada na imprensa paulista no dia seguinte.

Guiomar estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de junho de 1914. Em sua crítica sobre o espetáculo, o caledado e temido crítico Oscar Guanabarro começava revelando o principal motivo que o fizera sair de casa: a familiaridade com o nome da pianista paulista. A razão para escutá-la era satisfazer sua curiosidade sobre os verdadeiros méritos de Guiomar – se ela fazia jus aos elogios que a precediam. Afinal, argumentava ele:

Alguém, por ela, incumbira-se de transcrever na imprensa desta capital tudo quanto a seu respeito se publicava na Europa [...]; mas, devido à experiência de longos anos de tirocínio, púnhamos de reserva o que a seu respeito líamos, ainda que sentíssemos certo prazer tendo conhecimento de mais uma patriciasinha, que, pelo seu talento, atraiu sobre si as atenções do público e da imprensa de importantes capitais europeias. (*O Paiz*, n.10.855, 27 de junho de 1914, p. 3).

O depoimento de Guanabarro é valioso por vir de um ator envolvido nos meandros da imprensa. Os seus anos de “tirocínio” levaram-no a suspeitar da idoneidade ou competência de seus colegas europeus. O crítico conhecia as convenções de seu ofício, das críticas encomendadas e dos concertos não assistidos, por exemplo. Ou seja, os críticos não eram confiáveis. O texto de Guanabarro mostra igualmente o papel da imprensa em criar, alimentar e amplificar expectativas e afetos: mesmo que os elogios feitos a Guiomar fossem falsos, eles eram prazerosos, alimentando em Guanabarro um misto de sentimentos patrióticos e afetivos.

Segundo o jornal *O Paiz* (n. 10.854, 26 de junho de 1914, p. 4), o Theatro Municipal não estava completamente tomado, mas sua ocupação era “mais que regular”. O público, por sua vez, esteve entusiasmado durante todo o recital, que fora “magnífico”, “caloroso”, “verdadeiramente impressionante”.

A descrição feita no *Jornal do Commercio* foi em outra direção, carregada nas tintas: Guiomar levou “frêmitos à alma do carioca”, foi “aplaudida com delírio”, “inflamou o espírito do auditório para as manifestações de glorificação”. Tudo isso não se dera por motivos patrióticos ou vaidades:

a causa de toda aquela exaltação que se processou rapidamente, começando por demonstrações de agrado, crescendo num impulso de admiração, avolumando-se nos gestos irreprimíveis dos aplausos amplificando-se nas aclamações e explodindo em uma apoteose, teve origem na grandeza artística que a excelsa pianista revelou. (*Jornal do Commercio*, n. 176, 26 de junho de 1914, p. 5).

E foi esse tom “apoteótico” que predominou na grande imprensa carioca no resto da passagem de Guiomar Novaes pelo Rio de Janeiro. Após o sucesso do primeiro concerto, um segundo foi organizado. O Teatro Lírico foi escolhido pela necessidade de um “teatro maior para conter todos os admiradores da brilhante pianista que ainda não puderam aplaudi-la no primeiro concerto” (*Jornal do Commercio*, n. 179, 29 de junho de 1914, p. 6). Tomado por uma “enchente”, o “velho teatro, cujas vastas dimensões são bem conhecidas, regurgitava”, foi um “verdadeiro delírio”. Ao final, a multidão que se aglomerou à porta do teatro esperando pela pianista cercou o carro que a levaria e “acompanhou-a até longa distância, vitoriando-a sem interrupção” (*O Paiz*, n. 10.862, 4 de julho de 1914, p. 3).

Um terceiro concerto foi marcado no Salão de Empregados do Comércio, outros dois no Teatro Lírico. O penúltimo foi intitulado Festival Artístico Popular por ter ingressos a preços módicos, dando oportunidade a pessoas de menor poder aquisitivo. No derradeiro e último concerto, Guiomar se apresentou como solista convidada pela Sociedade de Concertos Sinfônicos¹⁸.

O anonimato é um problema para quem usa textos jornalísticos como fonte histórica. Em razão das muitas pessoas e atividades envolvidas na produção dos textos (repórteres, redatores, revisores, chefes de redação, linotipistas, diagramadores, ilustradores etc.), é praticamente impossível identificar as alterações ocorridas durante o processo editorial. Ainda que a autoria nem sempre seja conhecida, os objetivos e expectativas criados pelos textos jornalísticos são identificáveis.

Segundo Oscar Guanabarro, alguém promoveu o nome de Guiomar Novaes na imprensa carioca durante o período em que ela estivera na Europa. Guiomar não possuía idade, autonomia nem contatos para tal. Duas pessoas em seu círculo íntimo poderiam ter conduzido essa campanha: Luigi Chiaffarelli e Gelásio Pimenta. Chiaffarelli é uma opção óbvia, afinal ele fora o professor da pianista. Mas Gelásio é o candidato mais forte. Ele apoiou Guiomar quando ela ainda era menina. Também era um homem da imprensa e havia passado por diversos jornais e revistas paulistas antes de criar *A Cigarra*, periódico que marcou época em São Paulo. Sua revista estava engajada na promoção do “progresso paulistano”, da pujança do café e dos feitos realizados no estado e na cidade de São Paulo¹⁹.

Desde o início, Guiomar Novaes sempre esteve presente na revista. No primeiro número, de março de 1914, foi uma fotografia sua; no número 6, a coluna Consultório Grafológico era inaugurada com a análise de sua caligrafia, que revelava:

18 Datas dos concertos de Guiomar no Rio de Janeiro: 25 de junho no Teatro Municipal; 2 de julho no Teatro Lírico; 12 julho, Salão dos Empregados do Comércio; em 23 de julho foi o Festival Artístico Popular; 25 de julho, Sociedade de Concertos Sinfônicos.

19 Sobre essa fase do periodismo paulista, ver: Martins, 2001, p. 532-538.

Espírito e coração de eleição; inteligência lúcida e criadora; grande sensibilidade feminina. Paixão profunda, alucinada pela arte. Amor ao sucesso, à glória, à celebridade.

[...]

Não é vaidosa, nem orgulhosa, nem ambiciosa, porque em sua alma tudo é equilíbrio e harmonia. O seu grafismo tem um aspecto de uma partitura, como reflexo que é do seu grande talento de virtuose musical. (*A Cigarra*, n. 6, 25 de junho de 1914, p. s.n).

Como Guiomar poderia ter amor ao sucesso e não ser ambiciosa, não foi explicado.

Após os êxitos no Rio de Janeiro, em julho de 1914, Guiomar foi capa de *A Cigarra* (Figura 6). Gelásio Pimenta, que tinha relação pessoal ela²⁰, usou-a seu favor para promover seu periódico. No carnaval de 1915 Guiomar estava entre as 32 moças que desfilaram no curso da Avenida Paulista no caminhão de *A Cigarra*; em maio ela participou de um sarau na casa de Pimenta, evento que logicamente foi registrado em uma foto nas páginas da revista (*A Cigarra*, n. 19, fevereiro de 1915; n. 21, maio de 1915).



Figura 6 – Guiomar Novaes na capa da revista *A Cigarra*, n. 8, agosto de 1914

20 O necrológio de Gelásio Pimenta no *Correio Paulistano* (21 de setembro de 1924, p. 3) menciona a profunda admiração dele por Guiomar.

Pimenta logo deve ter intuído que Guiomar interessava a uma parcela de leitores que desde cedo ele procurou cativar: as alunas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A *Cigarra* publicava regularmente notícias e fotos sobre a escola. Uma delas retratava o veterano João Gomes de Araújo com suas alunas de canto. Um rapaz alto e novo destoava no grupo: era Mário de Andrade (Figura 7).



Figura 7 – João Gomes de Araújo com suas alunas de canto do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e Mário de Andrade, em 1914 (*A Cigarra*, n. 7, 16 de setembro de 1914, p. s. n.)

Estevam Lucchesi, reformador e afinador de pianos, também percebeu que a associação à imagem de Guiomar Novaes era uma boa estratégia de *marketing*. Um anúncio seu em *O Estado de S. Paulo* reproduziu um bilhete manuscrito de Guiomar em que ela recomendava sua oficina, cujos serviços “rivalizam aos melhores profissionais” da Europa (Figura 8).

B. MAGHADO & COMP.
Santos, 14 de Setembro de 1914.

ESTEVAM LUCCHESI
PIANOS

Afina e reforma — Telephone 48-88
CONS. NEBIAS, 41-A
Prático em fabricas da Europa.
GUIOMAR NOVAES, a gentil pianista,
gloria mundial, assim diz:

11ª Sr. Estevam Lucchesi

Saudações.

*Comuniquei-lhe que
fiquei muito edificada
com a afinação e concerto que
V.ª fez em meu piano,
portanto creio que os seus
trabalhos rivalissem aos
melhores profissionais que
seu conhecido na Europa
onde V.ª esteve se aperfei-
çoando.*

*Recomendo pois os
trabalhos da sua arte
a todos que desejarem
reformular e afinar seus
pianos.*

*Assigno-me com
afeto e consideração
Guiomar Novaes.
A. Paulo 14.01.14*

AVISO
Fallencia do Banco do Castelo Rural
de Dois Corregos
O abaixo-assinado, tendo sido nome-

Figura 8 – Anúncio de Estevam Lucchesi com a recomendação de Guiomar Novaes sobre seus serviços de reforma e manutenção (O Estado de S. Paulo, n. 13.052, 15 de setembro de 1914, p. 9)

GUIOMAR NOVAES, UM SÍMBOLO NACIONAL

Em 1913 Guiomar Novaes voltava da Europa laureada pelas plateias e críticos europeus. Quem foi à sua estreia no Theatro Municipal de São Paulo foi para ouvi-la e para coroá-la. Os cinco concertos no Rio de Janeiro, em 1914, confirmavam à capital

do país a alta reputação que a acompanhava. Mais que paulista, naquele momento Guiomar Novaes se tornava uma *artista brasileira*.

O fenômeno Guiomar Novaes ultrapassou o caráter de prova do sucesso do projeto civilizatório republicano. Proclamada a República, os vários grupos que derrubaram o Império passaram a lutar pela imagem que o novo regime deveria projetar em uma batalha por símbolos, alegorias e mitos, a batalha pela “formação das almas”. Segundo José Murilo de Carvalho, a inexistência de uma identidade coletiva era uma das dificuldades que o novo regime enfrentava para legitimar-se. Por isso, “a busca de uma identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação seria a tarefa que iria perseguir a geração intelectual da Primeira República” (CARVALHO, 2012, p. 32).

Guiomar foi importante de duas maneiras ao menos na construção dessa identidade coletiva. A primeira foi como símbolo nacional, alguém com quem as camadas urbanas poderiam se identificar, mulheres inclusive. A segunda era a possibilidade que seus concertos proporcionavam ao público de exercitar *in loco* o sentimento patriótico.

Para DeNora a *performance* musical atua como agente estruturador de categorias e de experiências sociais. A execução das obras de piano de Beethoven em Viena ajudou a estruturar percepções sobre formas de tocar masculinas e femininas. Ou seja, tocar a música de Beethoven era uma maneira de desempenhar distinções (construídas) de gênero (DeNORA, 2002). Então, podemos dizer que a *performance* contribuiu para a criação de uma identidade, nesse caso, a identidade de gênero.

A *Grande fantasia triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro*, de Louis Moreau Gottschalk, foi um dos cavalos de batalha de Guiomar Novaes. Durante toda sua carreira ela era recorrentemente pedida no bis de seus concertos. Em 1897, seu professor Luigi Chiaffarelli descreveu músicas desse tipo como “espalhafatosas, *steeple-chases* [corridas de obstáculos] dos dedos, dos punhos, de todo o corpo. – Mas tanto barulho, ia eu dizer suadouro, por quê? Para fazer efeito. Uma parte do público gosta” (*Revista Música para Todos*, abril de 1897, p. 191).

A corporalidade que a música demandava da intérprete também foi incorporada pelo público que, com o tempo, passou a colocar-se em pé durante sua execução. Ou seja, o público comportava-se como se o próprio hino nacional estivesse sendo tocado. Guiomar tocava a *Grande fantasia* regularmente desde 1906; a primeira notícia mencionando tal comportamento da plateia é de 1914 (*O Estado de S. Paulo*, n. 12.845, 19 de fevereiro de 1914, p. 4). Ao levantar-se de suas cadeiras, o público participava de uma ação coletiva realizando e experimentando um sentimento patriótico. O deslumbramento provocado por Guiomar inflamava o orgulho nacional da plateia, criava-se pela música uma identidade coletiva forte.

Nesse sentido, cabe lembrar que, antes dela, o único músico brasileiro que alcançou semelhante projeção nacional e internacional foi o compositor campineiro Antônio Carlos Gomes, com a ópera *O guarani*, em 1870. Após o êxito nos Estados Unidos, a partir de 1915 Guiomar superou Carlos Gomes e colocou-se em um patamar que nenhum outro artista brasileiro havia experimentado até então: ser reverenciado na Europa e na América do Norte, pelo Novo e pelo Velho Mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A altíssima reputação conquistada por Guiomar Novaes não garantiu a salvaguarda de sua memória documental – parte importante dela acabou na rua em uma caçamba de entulho. O desinteresse dos herdeiros de seu acervo contribuiu para sua fragmentação, e parte importante quase foi tragicamente perdida. A natureza e o *status* de sua produção artística são fatores que contribuíram para esse destino – como intérprete, sua produção é considerada recriação de obras originais de outros artistas. Por isso, acervos como o dela não atraem o interesse das instituições de memória musical, que tradicionalmente se ocupam em preservar obras originais produzidas por compositores. Essa distinção entre criação e recriação, entre compositor e intérprete, reproduz a clivagem entre atividades consideradas masculinas e femininas.

O uso da imprensa periódica como fonte histórica tem sido a principal solução encontrada para superar a falta de fontes organizadas sobre Guiomar Novaes. Mas a crítica ao uso das informações encontradas em jornais e revistas precisa ir além dos textos em si. É necessário analisar as orientações editoriais e os interesses comerciais dos veículos, o público leitor e o emprego de recursos técnicos e estilísticos, como fotografias, ilustrações, títulos, diagramação do conteúdo etc. As coberturas do concerto de estreia de Guiomar Novaes no Theatro Municipal feitas pelo *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo* mostram como esses elementos foram usados para mobilizar expectativas e afetos no público paulistano.

As análises da carreira de Guiomar Novaes insistem no caráter transgressor às normas sociais que sua atividade concertística representava: ao invés dos filhos e da família, concertos e recitais. A análise da construção social de sua reputação de artista indica a necessidade de matizar esta afirmação, de investigar os limites transponíveis e intransponíveis nas atividades musicais. Nas fontes consultadas, não se encontraram reações repressivas que colocassem em risco a carreira de Guiomar. A crítica de Félix de Otero alude a preconceitos de gênero típicos da época: falta de vigor intelectual (repertório de pouca responsabilidade) e físico (falta de dinâmica musical). Mas as censuras de Otero foram violentamente combatidas por Vicente de Carvalho, ou seja, havia quem a apoiasse e a defendesse.

Certamente as fontes utilizadas aqui possuem limites. As cartas de Guiomar poderiam explicar o que ela achou das críticas e por que ela mesma não se defendeu das admoestações de Otero. Mas a defesa enfática que Vicente de Carvalho e outros fizeram dela mostra que havia pessoas dispostas a colaborar para que ela rompesse as fronteiras do casamento e da maternidade.

Por último, é preciso refletir se o exemplo de Guiomar Novaes pode ser usado como modelo. Ela foi uma virtuose, ela alcançou um nível de excelência artístico altíssimo, muito superior ao de outros pianistas, que, portanto, tinham limites e horizontes de atuação imensamente mais modestos que os de Guiomar. Seria interessante, então, investigar até que ponto a raridade de sua excelência e o símbolo nacional que ela se tornou contribuíram para a aceitação da transgressão que ela representava.

SOBRE O AUTOR

FERNANDO PEREIRA BINDER é professor de História da Música da Escola Municipal de Música da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.
E-mail: fernandobinder@yahoo.com.br

REFERÊNCIAS

- BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BELCHIOR, Pedro; ANTUNES, Anderson. Presença de Arminda: processos de construção da memória no Museu Villa-Lobos (1956-1985). *Museologia e Patrimônio*, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Unirio, v. 4, n. 2, p. 51-74, 2011.
- BINDER, Fernando Pereira. O silêncio dos arquivos: dos manuscritos do século XVIII à memória de Guiomar Novaes. Comunicação. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS, MULHERES E MEMÓRIA, 1, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc e Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, 2017.
- _____. Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- CARVALHO, Dalila Vasconcelos de. *O gênero da música: a construção social da vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CITRON, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- DeNORA, Tia. Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790-1810. *Poetics*, v. 30, n. 1, 2002, p. 19-33.
- GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LIMA, João de Souza. *Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música – autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: Ibrasa, 1981.
- MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: *O Estado de S. Paulo. História*, São Paulo, v. 26, n. 2, 2007, p. 61-91.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.
- MEDEIROS, Luciana; SAMPAIO, João Luiz. *Guiomar Novaes do Brasil: a trajetória da pianista em Nova York*. São Paulo: Kapa, 2011.
- OLIVEIRA, José da Veiga de. Guiomar Novaes, uma plenitude de artista. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, IHGSP, v. CXCIV, n. 77, 1981, p. 47-70.
- ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: uma vida, uma obra*. São Paulo. V. I. Tese (Livro-docência). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1988.
- _____. *Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor*. São Paulo: Companhia Ilimitada, 1992.

- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Eliana Maria de Almeida Monteiro da. *Clara Schumann*: compositora x mulher de compositor. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SPECHT, Thamires. Acervo de Guiomar Novaes é encontrado em Piracaia (SP), e é enviado ao IPB. 10 ago. 2018. Disponível em: <http://institutipianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Acervo_de_Guio-mar_Novaes_e_encontrado_em_Piracaia>. Acesso em: 20 set. 2018.
- THALASSA, Ângela. *Correio Paulistano*: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- THEATRO Municipal de São Paulo*: 100 anos – Palco e plateia da sociedade paulistana. Texto de Marcia Camargos. Ensaio fotográfico de Cristiano Mascaro. São Paulo: DMP, 2011.
- TOFFANO, Maria Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag*: o paradoxo feminista. Brasília: EDU-UNB, 2007.

Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI

[*Researching the female Brazilian composers in the 21st century*]

Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel¹

RESUMO • O presente artigo foca as motivações, os resultados, a metodologia e a utilização da tecnologia, arquivos e fontes na construção e desenvolvimento da pesquisa “Cartografias da canção feminina: compositoras brasileiras do século XX” desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) no pós-doutorado em História Cultural no Departamento de História do Instituto de Filosofia e ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp). • **PALAVRAS-CHAVE** • Composição feminina; música popular; compositoras

brasileiras. • **ABSTRACT** • This article focuses on the motivations, results, methodology and use of technology, archives and sources in the construction and development of the research “Cartographies of the female song: Brazilian composers of the 20th century” developed with the support of Foundation for Research Support of the State of São Paulo (Fapesp) in postdoctoral studies in Cultural History in the Department of History of the Institute of Philosophy and Human Sciences of the State University of Campinas (IFCH/Unicamp). • **KEYWORDS** • Female composition; popular music; Brazilian composers

Recebido em 30 de março de 2018

Aprovado em 5 de outubro de 2018

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 181-192, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p181-192>

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

Quando realizei minha pesquisa de mestrado sobre as compositoras da Vanguarda Paulista (MURGEL, 2005), fui indagada por vários colegas e em simpósios sobre outras compositoras brasileiras. O fato de escolher algumas delas como personagens de minha pesquisa chamou a atenção para a falta de conhecimento sobre a autoria feminina na canção popular. Nos cursos que ministrei no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp) e em palestras, perguntava aos alunos e ouvintes se podiam citar de cabeça algumas delas, cinco, talvez. Algumas eram lembradas facilmente – as que estiveram de alguma forma em minisséries recentes, como Chiquinha Gonzaga ou Maysa. Nomes de outras compositoras que também são intérpretes, com produção extremamente rica e conhecida, como Rita Lee e Marina Lima, por exemplo, eram dificilmente lembrados.

Na época de graduação, o trabalho para sustentar minha vida era tocar em bares, e claro que sempre me interessei pelos compositores das músicas que cantava. Entendia que uma canção era como um poema ou um livro: se gostássemos, era evidente que deveríamos nos interessar por quem compôs, mas percebi rapidamente que, para o público que pedia canções, não era bem assim – são incontáveis as vezes que me pediram “London, London” do RPM ou “De noite na cama” de Marisa Monte (ambas de Caetano Veloso). São poucas as pessoas realmente interessadas nas autorias das composições, com mais frequência entendendo o intérprete como autor, o que é reforçado nos dias de hoje na maioria dos *sites* com letras de canções ligadas somente aos intérpretes ou nos programas escolhidos para ouvir canções *on-line*, como Spotify ou Youtube, com algumas exceções.

Esse desconhecimento não é exclusivo de nossas terras. Nos Estados Unidos, por exemplo, a maior parte das gravações tem seus autores (quando os tem) anotados apenas por iniciais ou pelo sobrenome, tornando difícil a busca de compositores ou do seu gênero. Ainda sobre essa questão, especificamente, Rita Lee já afirmava em “Pagu” que “minha mãe é Maria Ninguém”, coberta de razão. A canção pode remeter à de Carlos Lyra, gravada em 1960, mas creio que a compositora foi um pouco mais direta em relação ao trecho. As mulheres não têm sobrenomes, carregam sempre o nome dos homens, pais ou maridos, e mesmo o do pai é perdido nas gerações seguintes. A historiadora Michelle Perrot afirma que

Pelo casamento, as mulheres perdiam seu sobrenome, o que ocorria na França, mas não somente aí. É bastante difícil, e mesmo impossível, reconstituir linhagens femininas. A pesquisa demográfica chamada TRA iniciada por Jacques Dupâquier, que estabeleceu a genealogia das famílias cujo patronímico começa por *Tra*, para estudar os fenômenos de mobilidade social, desistiu de incluir as mulheres por conta disso. (PERROT, 2007, p. 21).

Na história isso se repete: como lembra a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, mesmo quando se trata de dez mulheres e um homem, em português o plural fica no masculino, “eles” (GAGNEBIN, 1982). Assim, as mulheres desapareceram nos estudos sobre, por exemplo, o movimento operário no início do século XX, lembrando que a maior parte das indústrias eram têxteis, e a maior parte dos “operários” eram na verdade operárias. Claro que há exceções entre historiadores, como os estudos de Margareth Rago, que dão a devida visibilidade às mulheres anarquistas e operárias (cf. RAGO, 1985; 2001).

Ao me debruçar sobre as compositoras brasileiras, encontrei dois livros de pesquisadoras que também haviam feito o mesmo em meados dos anos de 1980: *Nós, as mulheres (notícias sobre as compositoras brasileiras)*, de Eli Maria Rocha (1986), e *Mulheres compositoras: elenco e repertório*, de Nilcéia Cleide da Silva Baroncelli (1987), ambas também compositoras. Elas levaram cerca de dez anos pesquisando em arquivos para publicar seus livros. Nilcéia Baroncelli levantou 2.400 compositoras no mundo inteiro, 180 das quais brasileiras, eruditas e populares. Eli Maria Rocha centrou sua pesquisa nas compositoras eruditas brasileiras, tendo levantado 174 delas. Em tempos de pesquisa somente em livros e arquivos, é evidente a dificuldade e, ao mesmo tempo, o sucesso obtido pelas duas pesquisadoras. Em meu próprio levantamento, utilizando a tecnologia da internet, com seus acervos digitais, além de discografias, dicionários, biografias, livros e artigos diversos, identifiquei cerca de 7,5 mil compositoras brasileiras. Minha proposta inicial era buscar somente as que iniciaram suas produções no século XX, mas parcerias entre compositoras expandiram a pesquisa para o século XXI, sendo o levantamento mais superficial, mas com a pretensão de continuidade assim que terminar a publicação do montante encontrado até o momento. E, ainda, alguns achados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional acabaram por levar a pesquisa também ao século XIX.

Com o montante encontrado, algumas das propostas iniciais do projeto de pesquisa tiveram que ser adiadas, como entrevistas com compositoras e detalhamento da obra na busca de uma poética feminista (cf. MURGEL, 2010), já que o trabalho empírico se tornou muito extenso. Na pesquisa, foram privilegiados dados biográficos básicos – data e local de nascimento, nome completo e fontes para pesquisa. O que se apresentou, nesse primeiro momento, foi um rico arquivo de compositoras para os próximos passos de uma nova pesquisa e também para futuros pesquisadores, já que esse material está sendo publicado *on-line* juntamente com a indicação das fontes utilizadas (MURGEL, 2018). A decisão pela publicação *on-line* levou em conta não somente a possibilidade de consulta para outros pesquisadores como também a quantidade das obras levantadas, mais de 3 mil páginas listando aproximadamente 35 mil obras. A publicação é separada por séculos, e, ao clicar em cada nome, abre-se uma nova página com os dados básicos sobre a compositora.

O 1º registro (Figura 1) refere-se à primeira citação ou gravação da obra, e o campo “Dúvida sobre o gênero?” se tornou necessário: o levantamento pouco antes do encerramento da pesquisa estava na casa de 7.633 compositoras, mas vários nomes comuns aos dois gêneros foram eliminados após a certificação de não se tratar de mulheres, como Alcione, Zezé ou Sirley, por exemplo. Alguns nomes femininos foram confirmados como sendo de homens, como, por exemplo, Elias D’Ângelo, cujo nome real, segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), é Deolinda Matos da Silva. Como vários nomes de compositoras(es) não puderam ter seu gênero certificado, a anotação foi mantida nas fichas.

A. Brumatti

1º Registro	1960
Nº de obras encontradas	20
Dúvida sobre o gênero?	
Estilo	Popular
Nome completo	Amália Brumatti Ferreira Gomes
Data Nascimento	
Local	
Data Falecimento	
Local	
Instrumento?	
Fontes:	
Memória Musical	
ECAD	
Observações	
Levantamento em andamento	

Figura 1 – Ficha de dados de compositora do século XX (MURGEL, 2018)

Em seguida, há uma listagem das obras encontradas:

COMPOSITORA	OBRA	NOME	PARCEIROS	1º	ECAD	MM	ESTILO	GRAVAÇÕES
A. Brumatti	A estrela Dalva	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	1976	2003	1976		Antonieta
A. Brumatti	Alegria de amar	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Aloísio Silva e Canarinho	1961		1961		Moacyr Franco
A. Brumatti	Bicho da cara preta	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	1960		1960		Moacyr Franco
A. Brumatti	Brincadeira tem hora	Amália Brumatti Ferreira Gomes		2006	2006			
A. Brumatti	Menino apaixonado	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	1961	2006	1961		Antônio Carlos
A. Brumatti	Meu time, meu amor	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	2006	2006			
A. Brumatti	Mulher de verdade	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	2009	2009			
A. Brumatti	O amor é traçoieiro	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	1962		1962		Roberto Luna
A. Brumatti	O bicão	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	2007	2007			
A. Brumatti	O gato miou	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	2006	2006			
A. Brumatti	O homem da Vila Isabel	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	1968		1968		Canarinho
A. Brumatti	O poema da vida	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Roberto Cópia	1961	2006	1961		Trio Tamba Tajá
A. Brumatti	Samba da Bahia	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	1961		1961		Canarinho
A. Brumatti	Samba da cortição	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	2007	2007			
A. Brumatti	Saudade doída	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	1961		1961		José Orlando
A. Brumatti	Tema de Malazarte e Zé Carnêro	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	1979	2015	1979		Canarinho e Amália Brumatti
A. Brumatti	Tereza	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	2006	2006			
A. Brumatti	Tu és meu grande amor	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	2009	2009			
A. Brumatti	Twist do balanço	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Antônio Aguillar	1962	2006	1962		Canarinho
A. Brumatti	Valsa de natal	Amália Brumatti Ferreira Gomes	Canarinho	2007	2007	N/D		Canarinho

Figura 2 – Listagem de obras de compositora do século XX (MURGEL, 2018)

Das fontes consultadas, as mais utilizadas foram: *Discografia brasileira em 78 rpm – 1902-1964* (AZEVEDO et al., 1986); *Mulheres compositoras: elenco e repertório* (BARONCELLI, 1987); *Nós, as mulheres (notícia sobre as compositoras brasileiras)* (ROCHA, 1986); *Storia Della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino al nostri giorni (1549-1925)* (CERNICCHIARO, 1926); *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, arias, lundús, etc.* (COUTINHO, 1876); e *Enciclopédia da música popular brasileira: erudita, folclórica e popular* (MARCONDES, 1999). Dos arquivos on-line, foram consultados: Acervo Musical do Instituto Moreira Salles, Base de Dados de 78 RPM da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), Base de Dados de Partituras da Fundaj, Catálogo da Editora Mangione, Catálogos de Discos e Partituras da Biblioteca Nacional, Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Discoteca do Centro Cultural São Paulo (Discoteca Oneyda Alvarenga), Enciclopédia Ilustrada do Choro no séc. XIX (Casa do Choro), Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Instituto Memória Musical Brasileira, Instituto Piano Brasileiro, MPBNet e Projeto Disco de Cera.

Como os estudos de Nilcéia Baroncelli e Eli Maria Rocha, minha própria pesquisa também carrega silêncios – biografias não encontradas, nomes citados por autores como compositoras sobre os quais não encontrei rastros além dessas citações², compositoras que assinavam como “amadoras”, “uma jovem fluminense” ou “uma niteroiense”³, nomes reconhecidos de compositoras das quais não encontrei a obra⁴, a certeza de que, como diz Virginia Woolf, muitas obras que passaram para a posteridade como *anônimas* ou *tradição popular* podem ter sido criadas por mulheres:

[...] Quando, porém, lemos sobre uma feiticeira atirada às águas, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma bruxa que vendia ervas, ou até sobre um homem muito notável que tinha mãe, então penso estarmos na trilha de uma romancista perdida, uma poeta reprimida, de alguma Jane Austen muda e inglória, alguma Emily Brontë que fazia saltar os miolos no pantanal ou careteava pelas estradas, enlouquecida pela tortura que o talento lhe impunha. De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher. (WOOLF, 1990, p. 63)

Imaginava, também, que a maior dificuldade se daria com as autoras de meados do século XIX ao início do século XX, mas a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional foi uma fonte de pesquisa inestimável sobre elas, já que as partituras editadas eram costumeiramente enviadas ou propagandeadas pelos jornais do período, tanto nos cariocas como nos editados em Pernambuco e São Paulo.

A dificuldade maior, para minha surpresa, se deu de fato com autoras mais recentes, de meados do século XX para frente, quando as compositoras passaram a adotar nomes reduzidos que se repetem, como, por exemplo, “Ana Maria” – foram

2 Isso aconteceu especialmente em uma fonte comum a todos os dicionários sobre a canção brasileira, o livro *Storia Della Musica Nel Brasile: 1549-1925*, de Vincenzo Cernicchiaro, publicado em 1926.

3 Duas partituras na Biblioteca Nacional assinadas por “amadoras”, e os pseudônimos em: Coutinho, 1876, v. I.

4 Como exemplo, Beatriz Ferrão é considerada a primeira compositora brasileira, em artigos encontrados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e por Eli Maria Rocha, mas suas obras não são citadas.

encontradas 14 diferentes: Ana Maria Siqueira Iório, Ana Maria Pereira Barbosa, Ana Maria Mendes da Silva, Ana Maria Pereira da Silva, Ana Maria de Souza, Ana Maria dos Santos, Ana Maria Reis Barros, Ana Maria Vilela Martins, Ana Maria da Silva, Ana Maria Vieira da Silva, Ana Maria Marcelino da Silva Nunes, Ana Maria Pereira, Ana Maria de Oliveira Espírito Santo e Ana Maria Cavalcante de Oliveira. Ana Maria Iório, parceira de Odair José em várias canções como Ana Maria, incluindo “Uma vida só (Pare de tomar a pílula)”, assina depois suas canções como Diana e atualmente como Dianah.

Também surgiram dificuldades com a abreviação de nomes⁵ ou, ainda, quando compositoras adotaram nomes masculinos, como Alessandro ou Demétrio⁶. Até mesmo Dolores Duran assinou algumas composições com o nome de “Durando”, lembrando que, a partir dos anos de 1940, a moral burguesa estava em seu auge em relação ao recato exigido às mulheres, e uma compositora – portanto, uma “mulher pública” – não era bem-vista socialmente. Pode-se perceber um lapso de informações sobre as compositoras entre o período em que os jornais e revistas não publicam mais as notas sobre compositores em geral, limitando-se no máximo a comentar artistas consagrados, até o advento da internet, quando uma grande massa de artistas até então desconhecida consegue finalmente expor seus trabalhos. O período silenciado nas publicações acompanha a ditadura militar (início dos anos de 1960) chegando até a popularização da internet, já a partir do século XXI. Percebe-se nesse período que a própria imprensa promove um “apagão cultural”, aliado ao crescimento de uma produção musical massificada centrada em sucessos fáceis e versões, facilmente observada em movimentos como a Jovem Guarda (não retirando, é preciso explicitar, seu valor e seu impacto cultural no Brasil dos anos de 1960, incluindo a Tropicália) ou na canção popular romântica dos anos de 1970, chegando aos ritmos populares capturados e impostos pelas grandes gravadoras e emissoras de televisão nos dias de hoje, resumidos basicamente ao sertanejo e ao *funk*, em que compositoras e compositores são comumente ignorados em relação aos intérpretes.

Se a indústria fonográfica e os *sites* sem autoria reforçam a invisibilidade das compositoras, não estão sozinhos na empreitada. Já escrevi algumas vezes sobre biografias que também reforçam essa invisibilidade, como a de Carmen Miranda, por Ruy Castro, que duvida, sem qualquer documento que fundamente sua afirmação, da autoria da letra de Carmen na pareceria com Pixinguinha de “Os home implica comigo”; do Dicionário Cravo Albin, que insinuava que as parcerias de Almira Castilho pertenciam de fato a Jackson do Pandeiro⁷; ou de Hermeto Paschoal, que, ao falar, em entrevista ao programa Ensaio (TV Cultura, 29 de dezembro de 1990), sobre suas duas maiores influências, Luiz Gonzaga e Pixinguinha, mostra a canção “Bem-te-vi atrevido”, de Lina Pesce, como sendo de autoria de Pixinguinha (cf. MURGEL, 2016, p. 69-70).

5 Como exemplo já apresentado, A. Brumatti é a assinatura da compositora Amália Brumatti Ferreira Gomes em suas canções.

6 Marisa Vieira de Barros e Maria Lúcia Gil de San Juan Demétrio Zahra, respectivamente.

7 Recentemente, o Dicionário Cravo Albin publicou uma nova biografia de Almira Castilho, dando-lhe o crédito que merece como compositora.

No caso de Almira Castilho, em entrevista (cf. MOURA, 2001) ela afirmou que todas as canções gravadas por Jackson do Pandeiro no período em que estiveram juntos eram dos dois, ora um assinava, ora o outro. Mas, se os biógrafos de Jackson do Pandeiro insistem apaixonadamente em creditar “Chiclete com banana” (Gordurinha e Almira Castilho) a ele, considerando a fala de Almira, deveriam também considerar que o nome dela aparecesse nas outras parcerias dos dois no período, o que obviamente não ocorre.

Os apagamentos também acontecem quando escutamos uma música de que gostamos muito sem nos perguntar quem são seus compositores, ou ainda quando as rádios dizem que a canção é só de um dos autores ou do intérprete – um exemplo disso é Anastácia, que fez as letras de muitas canções extraordinárias musicadas por Dominginhos, como “Só quero um xodó”, “Tenho sede” e “Contrato de separação”. As duas primeiras, mais conhecidas, são quase sempre atribuídas somente a Dominginhos ou eventualmente a Gilberto Gil, que gravou ambas. “Contrato de separação”, gravada por Nana Caymmi, é uma das mais belas letras da compositora, em que sugere se separar da saudade. Isso ainda acontece. Alice Ruiz me contou sobre como é comum suas letras serem atribuídas somente a seus parceiros musicais, como Itamar Assumpção e Arnaldo Antunes, por exemplo. A canção “Socorro” (Arnaldo Antunes e Alice Ruiz), por exemplo, é eventualmente interpretada em verso pela poeta⁸, e já foram algumas vezes que o público apontou como é “linda a interpretação do poema de Arnaldo”.

Outra forma de apagamento que pude perceber na pesquisa é em relação aos direitos autorais das compositoras. Uma das fontes encontradas, o catálogo digital do Ecad, reafirmou esse apagamento. Ao comparar as obras nas discografias com os registros do Ecad, notei que grande parte das compositoras sequer tem registro, incluindo as que iniciaram sua produção no século XXI, o que foi bastante surpreendente. Muitas delas tiveram seus nomes suprimidos por seus parceiros ou intérpretes no momento do registro – estão nos discos, mas desaparecem no momento da arrecadação de direitos autorais.

Um caso que pode bem registrar essa questão é o da compositora Dora Vasconcelos (1910-1973), uma das primeiras embaixadoras brasileiras, que se tornou amiga de Villa-Lobos nos anos de 1950. As biografias encontradas contam que ela foi a ponte entre o Brasil e os Estados Unidos na divulgação da bossa nova, nos anos de 1960, quando foi cônsul-geral do Brasil em Nova York. Poeta, ela fez algumas letras para canções de Villa-Lobos, como “Melodia sentimental”, “Canto triste”, “Canção de amor (Floresta Amazônica)” e “Veleiro”, que foram gravadas por diversos nomes da música brasileira, como Olívia Byington, Ney Matogrosso, Teca Calazans, Elizeth Cardoso, Cida Moreyra, Mônica Salmaso e Zizi Possi, entre muitos outros intérpretes. Dessas citadas, as três primeiras constam como sendo apenas de Villa-Lobos no Ecad, “Veleiro” não está registrada, e há apenas duas canções anotando a parceria dos dois: “Sete vezes” (não encontrei gravações ou interpretações) e “Eu te amo”, que teria sido interpretada por Ana Caram. Esta última, acredito que seja um erro (entre os

8 Alice gravou sua interpretação do poema no disco *Paralelas*, em parceria com Alzira Espíndola (Duncan Discos, 2005).

muitos encontrados) no Ecad – Ana Caram (também compositora) interpretou “Eu te amo”, de Tom Jobim e Chico Buarque, no CD *The other side of Jobim*, gravado nos Estados Unidos em 1992.

Levando em conta a importância de Dora Vasconcelos como poeta e o fato de ser uma das poucas diplomatas brasileiras a alcançar os mais altos postos da carreira, constata-se que as canções citadas foram gravadas não só pela beleza melódica inconfundível de Villa-Lobos, mas também por suas letras. Se a família do compositor recebe seus direitos pela execução de sua obra, o mesmo não acontece com a família de sua parceira.

Com o tempo restrito da pesquisa e no intuito de compreender como é efetuado o registro no Ecad, conversei com a compositora Lucina, que me explicou que ele é realizado por uma das seguintes associações de compositores: Associação Brasileira de Música e Artes (Abramus), Associação de Músicos Arranjadores e Regentes (Amar), Associação de Intérpretes e Músicos (Assim), Sociedade Brasileira de Autores Compositores e Escritores de Música (SBACEM), Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam), Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (Socimpro) e União Brasileira de Compositores (UBC). A inscrição nessas associações é gratuita, e o compositor deve enviar, além dos dados da obra e parceiros, cópias digitais das composições. É a associação escolhida que vai repassar para o Ecad as obras, assim os compositores precisam estar cadastrados e registrar toda a sua produção para garantir o recolhimento de seus direitos na execução das obras. Se o parceiro não está cadastrado em uma associação, mesmo assim seu nome deve ser registrado junto com a obra, pois dessa forma seus direitos estarão guardados, sendo pagos tão logo se liguem a alguma dessas. Um interessante estudo sobre a arrecadação de direitos autorais na canção popular foi realizado por Rita de Cássia Lahoz Morelli em sua tese de doutorado na área de antropologia, *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira* (MORELLI, 1998), disponível no Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp⁹.

Outra forma de arrecadação está na gravação das composições por terceiros – aqui entram as editoras, como Mangione, Irmãos Vitale e muitas outras. São elas que recebem dos cantores pela gravação das obras de seus autores. Esse sistema já deu muitos problemas, especialmente pela compra das editoras por grandes gravadoras, que muitas vezes se apropriam dos direitos dos compositores. Muitos dos autores acabaram optando por criar e administrar suas próprias editoras: Arnaldo Antunes, por exemplo, criou a Rosa Celeste; Chico Buarque, a Marola; e, entre as compositoras, Zélia Duncan criou a Duncan Edições Musicais.

Finalmente, o registro da obra pode (e deve) ser feito também na Biblioteca Nacional, no Escritório de Direitos Autorais (EDA), como propriedade intelectual – mas isso é bastante oneroso aos artistas: em março de 2017, o valor por obra registrada era de R\$ 20,00. Por esse valor, um artista pode registrar várias canções com o mesmo autor, mas para cada parceria diferente deve haver um registro distinto. A cobrança impossibilita o registro pela maior parte das artistas – são poucas as

9 Agradeço ao parecerista deste artigo a indicação do texto, assim como suas observações pertinentes.

compositoras que têm condições financeiras para pagar por esse serviço. Isso acaba por prejudicar o maior acervo público para pesquisa do Estado brasileiro e também os pesquisadores, já que a maior parte dos registros de canções, a partir do século XX, não serão encontrados na Biblioteca Nacional. No caso dos direitos de execução, ligados ao Ecad, foi possível perceber a quantidade de autoras que têm seus direitos lesados por parceiros, ou por intérpretes que registram sua obra em seu nome.

Se a questão do apagamento se tornou evidente com esse levantamento, outras possibilidades de recortes temáticos se evidenciaram: classe e etnia e, seguindo Foucault (1999, 2001) em *História da sexualidade*, sujeições e subjetivações nas construções de gênero.

No recorte de classe, é possível perceber que boa parte das compositoras populares do século XIX e início do XX são de regiões (Rio de Janeiro, Manaus, Recife, Salvador ou São Paulo) e de classes mais abastadas, como é o caso de Gina Araújo e Marília Batista, que além de compositora e cantora se apresentava ao violão nas rádios na época em que o instrumento era malvisto inclusive para os homens. Uma possível interpretação seria a de que as classes altas da sociedade do período não compactuavam com os temores das classes médias sobre a moral vigente em relação às mulheres.

Vamos encontrar também muitas compositoras negras que são lembradas nas pesquisas acadêmicas e muitas outras que ainda não foram estudadas sob o recorte étnico – Chiquinha Gonzaga é uma das mais pesquisadas, mas temos também Auta de Souza, Dona Ivone Lara, Dolores Duran, Clementina de Jesus, Lia de Itamaracá, Dalva Damiana de Freitas, Teresa Cristina, Leci Brandão, Angélica Faria, Andréa Wolff, Elza Soares, Carolina Maria de Jesus, Alaíde Costa, Tia Ciata, Almira Castilho, Carmen Silva, Carmen Costa, Negra Li, Áurea Maria, Alcione, Izzy Gordon, Clécia Queiroz, Elisa Lucinda, Elizeth Cardoso, Ellen Oléria, Zezé Motta e Leni Andrade, somente para citar algumas poucas para o volume encontrado. Inicialmente, não havia efetuado esse recorte em minha pesquisa, ele foi se evidenciando em seu andamento, mas há muito a ser estudado nesse campo.

Sobre as subjetivações e sujeições nas construções de gênero, chamou a atenção a quantidade de compositoras religiosas, em especial evangélicas, com produção muito intensa em pouco tempo, marcadamente na virada do século XX para o XXI e se estendendo aos dias atuais. Alguns estilos são marcados, inclusive entre as compositoras, pela repetição de discursos misóginos e de inimizade entre as mulheres, como o samba-canção, nos anos 1940 e 1950, e atualmente o sertanejo das vertentes mais recentes, o evangélico ligado às igrejas pentecostais e neopentecostais e também em algumas canções do *funk*. Torna-se evidente que há uma relação estreita entre a sociedade em que vivemos e as produções musicais de cada período, como já foi apontado por diversos pesquisadores da canção popular, como Ruy Castro, Rodrigo Faour, Zuza Homem de Mello e Lyra Neto, para citar alguns. É interessante notar que, se as resistências e subjetivações ocorriam em sambas-canções de Dolores Duran (como na ironia de “Prece de Vitalina”, parceria com Chico Anysio, ou em “Fim de caso”, por exemplo), Maysa (“Ouça”) e Aylce Chaves (“Lama”, parceria com Paulo Marques), a expansão dos movimentos feministas na última década tem referenciado também o *funk* (por exemplo, em MC Carol e Karol Conka) e o chamado “feminejo” (sertanejo femista, com Maiara e Maraísa).

Em recente entrevista ao jornal digital *Nexo*, o historiador Gustavo Alonso Ferreira, autor de *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*, chama a atenção para as mulheres no gênero sertanejo “poderem dizer” coisas que só eram permitidas aos homens¹⁰:

Ir a motel, chorar em bar, beber até cair, dar o troco, etc. – o que é relativamente novo é o fato de a mulher falar isso também. Até porque a hegemonia da temática da “pegação” e do amor afirmativo também é relativamente nova na seara sertaneja [...]. (FERREIRA apud LIMA).

Perceber as mudanças discursivas nesses gêneros é uma interessante perspectiva para futuras pesquisas, com o cuidado, no entanto, de entender que a apropriação dos discursos de sujeição ligados ao gênero masculino pelo feminino não é feminismo – quando há a sujeição do outro, continuamos no conhecido terreno do patriarcado.

SOBRE A AUTORA

ANA CAROLINA ARRUDA DE TOLEDO MURGEL

é doutora em História Cultural e pesquisadora colaboradora do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp).
E-mail: acmurgel@gmail.com

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Miguel Ângelo de [“Nirez”] et al. *Discografia brasileira em 78 rpm – 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.
- CASA DO CHORO. Instituto Casa do Choro. Acervo: autores. Disponível em: <<http://www.casadochoro.com.br/acervo/Cards>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- CCSP – Centro Cultural São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Acervo. Discoteca Oneyda Alvarenga. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/site/desfrute/colecoes>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

¹⁰ Vale dizer que alguns dos temas apontados pelo historiador, como “beber até cair” ou “chorar em bar”, já foram cantados e compostos pelas mulheres no samba-canção há mais de 60 anos, a exemplo da já citada “Lama”, de Aylce Chaves e Paulo Marques, ou “Bar da noite”, de Bidú Reis e Haroldo Barbosa.

- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia Della Musica nel Brasile: dai tempi coloniais sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.
- COUTINHO, A. A. da Cruz. *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, arias, lundús, etc.* Porto: Typ. de Antonio José da Silva Teixeira, 1876.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN da Música Popular Brasileira. Instituto Cravo Albin. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- ECADNET. Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad). Portal para consulta dos repertórios nacional e estrangeiro de obras musicais e fonogramas cadastrados no banco de dados do Ecad. Disponível em: <<https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/home>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- FBN – Fundação Biblioteca Nacional. Catálogo de discos. Disponível em: <http://catcrd.bn.br/scripts/odwpor1zk.dll?INDEXLIST=discos_pr:discos>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- _____. Catálogo de partituras. Disponível em: <http://catcrd.bn.br/scripts/odwpor1zk.dll?INDEXLIST=partituras_pr:partituras>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- _____. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *História da sexualidade 2: O uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco. Base de dados. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=341>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- _____. Partituras. Disponível em: <<http://bases.fundaj.gov.br/partit.html>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 43, n. (3/4), Prefeitura do Município de São Paulo, São Paulo, 1982.
- IMMUB – Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <<http://immub.org/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- IMS – Instituto Moreira Salles. Acervo musical. Disponível em: <<http://acervo.ims.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- IPB – Instituto Piano Brasileiro. Enciclopédia. Disponível em: <<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- LIMA, Juliana Domingos. O que é o “feminejo”. E qual o lugar das mulheres na história da música sertaneja. *Nexo*. 14 jan. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/gfpPyW>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- MANGIONE. 80 anos de música brasileira. Catálogo. Disponível em: <<http://www.mangione.com.br/catalogo.html>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.
- MPBNet. Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Tese (Doutorado em Antropologia). Campinas: Departamento de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro – o rei do ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Alice Ruiz, Alzira Espindola, Tetê Espindola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- _____. *“Navalhanaliga”*: a poética feminista de Alice Ruiz. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

- _____. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 3. São Paulo: Sesc, 2016.
- _____. *Cartografias da canção feminina*: compositoras brasileiras no século XX [... e um passeio pelos séculos XIX e XXI]. Pesquisa de Pós-Doutorado em História Cultural. Disponível em: <<http://www.compositoras.mpbnet.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PROJETO DISCO DE CERA – Arquivo Nirez. Disponível em: <<http://www.projetodiscodeceranirez.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar – Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- _____. *Entre a história e a liberdade*: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo. São Paulo: Unesp, 2001.
- ROCHA, Eli Maria. *Nós, as mulheres (notícias sobre as compositoras brasileiras)*. Edição da autora, 1986.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

Acervo de pesquisa, memórias e mulheres: o Laboratório de Estudos de Gênero e História e as ditaduras do Cone Sul

[Collection of research, memories and women: the Laboratory of Gender Studies and History and the Southern dictatorships

Janine Gomes da Silva¹

Joana Maria Pedro²

Cristina Scheibe Wolff³

RESUMO • Este artigo apresenta a trajetória do Laboratório de Estudos de Gênero e História – LEGH, da Universidade Federal de Santa Catarina, bem como discute a importância de acervos acadêmicos de pesquisa para contribuir na disseminação de informações sobre o período das ditaduras civil-militares do Cone Sul. Todo o material coletado sobre gênero, feminismos e ditaduras no Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Bolívia e Chile, vem propiciando várias análises, utilizando-se das mais variadas fontes documentais e possibilitando um estudo comparativo a partir de diferentes pesquisas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Laboratório de Estudos de Gênero e História; acervo; gênero; ditaduras; Cone Sul. •

ABSTRACT • This article presents the trajectory of the Laboratory of Gender Studies and History – LEGH, Federal University of Santa Catarina, as well as discusses the importance of academic research collections to contribute to the dissemination of information about the period of civilian-military dictatorships of the Southern Axis. All the material collected on gender, feminisms and dictatorships in Brazil, Argentina, Paraguay, Uruguay, Bolivia and Chile, has provided several analyzes, using a variety of documentary sources and enabling a comparative study based on different researches. • **KEYWORDS** • Laboratory of Gender Studies and History; collection; genre; dictatorships; Southern axis.

Recebido em 19 de abril de 2018

Aprovado em 9 de outubro de 2018

SILVA, Janine Gomes da; PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. Acervo de pesquisa, memórias e mulheres: o Laboratório de Estudos de Gênero e História e as ditaduras do Cone Sul. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 193-210, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p193-210>

1 Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC, Brasil).

2 Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC, Brasil).

3 Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC, Brasil).

Los archivos, materia y memoria, están llamados a ocupar un espacio relevante en la lucha contra la amnesia colectiva que afecta a nuestro pasado reciente o remoto.

A frase que tomamos como epígrafe para nos aventurarmos a falar sobre a relação entre acervo acadêmico de pesquisa, memórias e mulheres está inscrita na parede de uma das salas do Archivo del Terror, em Assunção, no Paraguai. Embora a documentação sobre a qual vamos falar não caracterize um modelo clássico de arquivo e esteja muito mais próxima da discussão de acervos acadêmicos ou de centros de documentação e pesquisa, é a importância dos arquivos, como, por exemplo, o arquivo citado, que nos inspira. Chamado de Archivo del Terror, desde que foi descoberto em 22 de dezembro de 1992, o hoje Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos, que funciona junto ao Museo de la Justicia, apresenta-se como um espaço de memória da ditadura que o país viveu de 1954 a 1989, sob o comando de Alfredo Stroessner, e procura “promover a recuperação da memória histórica cidadã” (CORTE SUPREMA DE JUSTICIA, 2010). Seu acervo abriga diferentes documentos da inteligência do país e as comunicações das autoridades paraguaias policiais e militares, bem como documentos da chamada “Operação Condor”⁴, contendo informações sobre outras ditaduras do Cone Sul, como as da Argentina, do Chile e do Brasil. Seu acervo documental (que inclui documentos comprobatórios de violação de direitos humanos) é considerado por muitos como um dos mais volumosos dos anos de repressão na América do Sul. A descoberta e o uso político desse acervo fizeram com que esses documentos ficassem conhecidos como “papéis que ressignificaram a memória do stronismo” (PAZ; AGUILAR; SALERNO, 2008). A ditadura de Stroessner é considerada uma das mais violentas do Cone Sul, e o impacto da descoberta do Archivo del Terror extrapola as discussões sobre a história da ditadura naquele país, mas infere também para as ditaduras de outros

4 Operação de inteligência criada no Chile, com o apoio da Argentina, Brasil, Bolívia, Paraguai e Uruguai, que perseguia militantes de esquerda oriundos de qualquer um desses países, onde estivessem. Ver: Vera, 2002, p. 107.

lugares da América do Sul. Assim, o significado dessa epígrafe, mesmo não inscrita em outras paredes, acompanhou nossas visitas em diferentes espaços de memória – arquivos, museus e centros de documentação e pesquisa no Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Bolívia e Chile. Na Tabela 1 podemos visualizar os períodos em que vigoraram essas ditaduras.

Países	Golpe militar	Redemocratização
Argentina	1966 e em 1976	1973 e em 1983, respectivamente
Brasil	1964	1985
Chile	1973	1988 (1990?)
Paraguai	1954	1989
Uruguai	1973	1985
Bolívia	1964	1982 (com interrupções)

Tabela 1 – Períodos ditatoriais dos países estudados. Dados extraídos de: Sader, 2006

Desde março de 2004, uma equipe de pesquisadoras/es do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)⁵ vem desenvolvendo, junto ao Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH), estudos que tematizam o período das ditaduras civil-militares no Cone Sul a partir de perspectivas de gênero. Essas pesquisas, inicialmente, procuraram constituir uma narrativa histórica sobre o período de ressurgimento do movimento feminista no Brasil, chamado de “Segunda Onda”, a partir de meados dos anos 1970, focalizando a maneira como, apesar da ditadura e dos preconceitos antifeministas, muitas mulheres e alguns homens começaram a se pensar como feministas no período de 1964 a 1985. Para tanto mapearam a maneira como essas ideias circularam; perceberam como foi o contato com a circulação de ideias do feminismo nacional e internacional; observaram os livros que o estavam divulgando; perceberam a participação em movimentos sociais e o contato com pessoas que influenciaram no sentido de constituir uma identificação com o feminismo. Também problematizaram a participação das mulheres e o uso do gênero e das emoções na resistência às ditaduras, seja em movimentos de luta armada, seja em organizações de direitos humanos, no Cone Sul. Todo o material coletado sobre o feminismo no Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Bolívia e Chile,

5 No início, as professoras Cristina Scheibe Wolff, Joana Maria Pedro e Roselane Neckel, juntamente com bolsistas de iniciação científica, mestrandas/os, doutorandas/os e pós-doutorandas/os. E, a partir de 2011, também começou a fazer parte da equipe a professora Janine Gomes da Silva.

a partir de diferentes pesquisas⁶, vem propiciando várias análises, possibilitando um estudo comparativo com outros países, em especial aqueles do Cone Sul, que, como o Brasil, viveram períodos de ditaduras. Nesta comparação, observam-se como se constituíram os vários grupos feministas, como atuaram, suas relações com as ditaduras e os movimentos de resistência, seus processos de constituição, de identificação e de diferença, entre outros temas.

Trabalhamos com uma perspectiva de história cruzada ou comparada (HAUPT, 1998) e, apesar de a maioria de nossas pesquisas viajar por todo o Cone Sul, nosso ponto de partida é a ditadura civil-militar brasileira, que, instaurada em 1964, marcou profundamente a história do país no século XX. Esse regime, iniciado por um golpe militar, estendeu-se até 1985 sob o comando de sucessivos governos militares, extremamente autoritários, que legislaram utilizando-se dos atos institucionais, como, por exemplo, o AI-5 (BRASIL, 1968), um dos mais terríveis, que impôs sérias restrições à participação política. E, quando fazemos referência a uma ditadura civil-militar, concordamos com pesquisadoras/es brasileiras/os que argumentam que fica “cada vez mais evidenciado uma responsabilidade ampliada pela existência do regime ditatorial, abrangendo, além dos militares, numa posição inegável de protagonismo, diferenciados segmentos civis” (REIS FILHO, 2015, p. 240). O governo militar elaborou uma nova constituição em 1967 e dissolveu o Congresso Nacional. Com um discurso nacionalista e desenvolvimentista, essa ditadura teve uma importante popularidade na década de 1970, com o chamado “Milagre econômico”. Mas, associado ao nacional-desenvolvimentismo, houve uma forte repressão a todas/os aqueles contrários ao governo. Com um discurso de “impedir o comunismo” no país, o regime civil-militar reprimiu a liberdade de expressão, censurou, prendeu, torturou, matou, desapareceu e exilou homens, mulheres e crianças... Foi somente em 1979, com a revogação dos atos institucionais, que se encerrou o Estado de exceção (REIS FILHO, 2015, p. 238), o que não significou, nesse ano, o fim da ditadura, que perdurou até 1985. Os abusos de um “terrorismo de Estado” em nome da segurança nacional marcaram a história brasileira nos anos 1960-1970. Ousamos falar em “terrorismo de Estado”, pois, segundo muitos sobreviventes do regime, o que vivenciaram nas prisões e nas sessões de tortura foi um “terror”, mas também compartilhamos a análise de Catoggio Maria Soledad (2010), que, ao pesquisar sobre a ditadura militar argentina, menciona a concepção de “terrorismo de Estado”. Ao falar sobre a Argentina – tortura, desaparecimentos e

6 Entre outros, destacam-se os seguintes projetos: “Movimentos de mulheres e feminismos em tempos de ditadura militar no Cone Sul (1964-1989)”, “Do feminismo ao gênero – circulação de teorias e apropriações no Cone Sul (1960-2008)”, “Gênero, feminismo, mulher e mulheres: apropriações no Cone Sul (1960-2008)” e “Vidas clandestinas: relações de gênero na clandestinidade, um estudo comparativo no Cone Sul sobre apropriações de teorias feministas (1960-2008)”, coordenados por Joana Maria Pedro; “O gênero da resistência na luta contra as ditaduras militares no Cone Sul 1964-1989”, “Lágrimas como bandeira: emoções e gênero na retórica da resistência no Cone Sul” e “Políticas da emoção e do gênero na resistência às ditaduras do Cone Sul”, coordenados por Cristina Scheibe Wolff; “Espaços de memória. Arquivos e fontes documentais (re)significando as ditaduras militares (Brasil e Paraguai)” e “Gênero, memórias das ditaduras civis-militares e historiografia francesa sobre o Cone Sul (Brasil, Paraguai, Chile e Argentina)”, coordenados por Janine Gomes da Silva. Esses projetos tiveram apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

centros clandestinos de detenção –, podemos estender a análise para os países vizinhos do Cone Sul, como por exemplo o Brasil. Segundo Soledad (2010, p. 4-5), “De fato, a estratégia repressiva não foi estruturada em torno do sistema penitenciário, mas em torno de um sistema clandestino de detenção e desaparecimento de pessoas. Essa estratégia seria mais tarde chamada de ‘terrorismo de Estado’ [...]”⁷.

Contra a ditadura, muitas pessoas se juntaram em diferentes organizações políticas de esquerda. A clandestinidade e o exílio foram uma realidade para muitas/os. Ressalta-se que a circulação de pessoas contrárias aos regimes ditatoriais em seus países para outros países do Cone Sul também ocorreu nesse período. Nossas pesquisas mostraram que essa unidade de conjuntura foi marcada pela circulação de pessoas (militantes da resistência e simpatizantes dos regimes) e pela existência de relações entre os dirigentes desses países, evidenciadas pelo chamado Plano ou Operação Condor. E, especialmente sobre a clandestinidade, Joana Maria Pedro (2017, p. 41) mostrou que as narrativas das pessoas que viveram essa experiência também são permeadas pelo gênero, pois as “mulheres viveram, da mesma forma que os homens, os perigos da clandestinidade, mas suas vivências e narrativas não são as mesmas, nem entre elas, nem na relação com os homens”.

E, quando presas/os pelas forças da repressão, a tortura foi uma prática muito utilizada. A tortura foi algo também muito presente nas experiências de mulheres e homens militantes. Aqueles que não chegaram a ser torturados certamente viveram o período com o medo da tortura. Para todos que a experimentaram, homens ou mulheres, foi traumática. Para as mulheres, nas suas memórias, a tortura quase sempre se reveste de um caráter também de violência sexual. Para começar, o primeiro ato era despír a prisioneira diante de vários homens. Insultos de cunho sexual, como “puta”, “vadia”, “vaca”, “vagabunda”, eram comuns. Isso não significa que os homens não sofreram abuso sexual. Muitas narrativas falam de torturas que focalizavam os órgãos genitais masculinos, mas a principal diferença é que eles raramente falam desses acontecimentos⁸.

Assim, o medo, naqueles tempos sombrios, fez parte da história do Cone Sul. As estratégias usadas pelo terrorismo de Estado foram variadas e, de acordo com Caroline Silveira Bauer,

Por “estratégia de implantação do terror” entende-se o conjunto das práticas de sequestro, tortura, morte e desaparecimento, assim como a censura e a desinformação e suas consequências, principalmente a formação da “cultura do medo”. Essa estratégia pode ser entendida como “projetos”, em seu sentido consciente e racional, pois o terror, como forma de dominação política, foi uma “opção” dos civis e militares responsáveis pelas ditaduras e não uma “fatalidade” ou “imposição” conjunturais. (BAUER, 2012, p. 31).

7 Segundo Soledad (2010, p. 4-5 – tradução nossa): “*De fait, la stratégie répressive n’était plus structurée autour du système pénitentiaire légal mais autour du système clandestin de détention et de disparition de personnes. Cette stratégie, qui serait conceptualisée par la suite comme un ‘terrorisme d’État’ [...]*”.

8 Em trabalho sobre “memórias ‘gendradas’” procuramos mostrar como as memórias das militantes da resistência dos diferentes países do Cone Sul são fortemente marcadas pelo gênero (WOLFF; PEDRO; SILVA, 2015).

Estima-se que no período em que o terrorismo de Estado assolou o Cone Sul, “desapareceram aproximadamente 90 mil pessoas, entre argentinos, chilenos, uruguaios e brasileiros” (BAUER, 2012, p. 29). No Brasil, oficialmente foram 434 casos de mortos e desaparecidos políticos (CNV, 2014). Sobre o período da ditadura brasileira, as mais diferentes temáticas vêm sendo pesquisadas. E os resultados apresentados pela Comissão Nacional da Verdade (CNV) continuam inspirando novas análises.

A CNV, criada pela Lei 12.528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012, tem como finalidade “examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988” (BRASIL, 2011b). A criação da CNV representa um marco na nossa relação com o passado da ditadura. Mas alguns aspectos chamam a atenção, especialmente o fato de abarcar um período anterior à ditadura civil-militar (que começou em 1964), ter um caráter tardio em relação à criação das demais comissões criadas nos países do Cone Sul e não ter “caráter jurisdicional ou persecutório” (BRASIL, 2011b). Antes da criação dessa lei, outras medidas foram tomadas, como a Lei dos Desaparecidos (BRASIL, 1995) e a lei da Comissão de Anistia (BRASIL, 2002). E, em relação à Lei da Anistia, convém lembrar que a mesma, que concedeu perdão aos que cometeram “crimes políticos”, não resolveu os conflitos desse período tão violento, propondo, de certa maneira, uma conciliação, um perdão para esquecer, se pensarmos nas reflexões de Paul Ricoeur (2007).

O Brasil teve tardiamente a sua CNV, o que está relacionado com a forma da chamada transição democrática. Os arranjos políticos desde o fim da ditadura dificultaram uma legislação mais enfática, inclusive no que tange ao acesso aos arquivos da repressão. A abertura das informações sobre o período corria lentamente. Em 2009, no final do governo Luiz Inácio Lula da Silva (2002-2010), foi depositado um projeto de lei que versava sobre o acesso à informação (LAI). A lei n. 12.527 foi promulgada em 18 de novembro de 2011 pela presidenta Dilma Rousseff (BRASIL, 2011b), que sucedeu a Lula. Na mesma data, a presidenta promulgou a lei que criou a Comissão Nacional da Verdade. No Brasil, diferente de outros países do Cone Sul, os arquivos da ditadura não estão reunidos em um fundo específico⁹.

Mencionar a Lei de Acesso à Informação é importante, pois a mesma garante suporte às pesquisas da comissão. De maneira geral, podemos dizer que a CNV trabalhou muito, mas muitos aspectos não foram contemplados¹⁰. Após a entrega do Relatório, em 10 de dezembro de 2014, foi criada, no âmbito da Casa Civil da

9 Especialmente sobre os arquivos da ditadura, ver: Rodrigues, 2015.

10 Ao final do trabalho, o relatório encaminhado apresenta-se em três volumes: I – a criação da CNV e seus antecedentes históricos, as atividades da CNV, as estruturas do Estado e as graves violações de direitos humanos, métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas, dinâmica das graves violações de direitos humanos (casos emblemáticos, locais e autores) e conclusões e recomendações; II – é dedicado aos eixos temáticos: 1) Violações de direitos humanos no meio militar, 2) Violações de direitos humanos dos trabalhadores, 3) Violações de direitos humanos dos camponeses, 4) Violações de direitos humanos nas igrejas cristãs, 5) Violações de direitos humanos dos povos indígenas, 6) Violações de direitos humanos na universidade, 7) Ditadura e homossexualidades, 8) Civis que colaboraram com a ditadura, 9) A resistência da sociedade civil às graves violações de direitos humanos; III – trata sobre os mortos e desaparecidos políticos. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

Presidência da República, “estrutura administrativa temporária, à qual coube organizar o acervo produzido pela CNV ao longo dos seus dois anos e sete meses de atividade” (CNV, 2015). O acervo “reúne milhares de documentos, testemunhos de vítimas e familiares, depoimentos de agentes da repressão política, 47 mil fotografias, vídeos de audiências públicas, diligências e depoimentos, laudos periciais, livros, entre outros” (CNV, 2015). Também vale lembrar que uma parcela importante dos documentos faz parte do acervo da Comissão sob guarda do Arquivo Nacional e que,

[...] na constituição de seu acervo, a CNV recebeu documentos de comissões da verdade estaduais, municipais e setoriais, arquivos de familiares de vítimas da ditadura e documentos oriundos da cooperação com governos de países como Argentina, Alemanha, Chile, Estados Unidos e Uruguai. (CNV, 2015).

Para além das informações do mencionado relatório e das inúmeras pesquisas sobre esse período da história brasileira, uma vasta documentação poderá ser acessada, possibilitando futuras pesquisas. Também, nos últimos anos, uma série de comissões de memória e verdade foram criadas, em diferentes instituições, em vários estados do país. Diferentes universidades também buscam suas histórias do tempo da ditadura. Mas, convém lembrar, mesmo antes de termos acesso ao relatório, o LEGH vem contribuindo com a problematização de diferentes histórias das ditaduras, utilizando-se das mais variadas fontes documentais e a partir de diferentes abordagens metodológicas.

Muitas das pesquisas realizadas no LEGH já foram publicadas e despertam interesse de outras/os pesquisadores/as para acessar as fontes que coletamos. Com a publicação de vários trabalhos¹¹, a equipe do LEGH vem contribuindo com diferentes reflexões sobre o período das ditaduras militares no Cone Sul e, ao mesmo tempo, acumulando um extenso acervo (coleção de documentos, periódicos, entrevistas realizadas a partir da metodologia da história oral, fotografias, entre outros). Neste momento, a documentação pesquisada apresenta uma mostra de diferentes tipos documentais que foram produzidos pelas ditaduras do Cone Sul. E, a partir de 2011, além de trabalhar com as questões de gênero presentes na pesquisa¹², a diversidade da documentação abrigada no LEGH despertou o interesse em problematizar como essas fontes, de diferentes maneiras, podem contribuir para uma reflexão no campo da memória e do patrimônio, especialmente documental. Desse interesse, surgiu a preocupação em não apenas tratar das coleções formadas pela pesquisa referentes aos acervos das ditaduras do Cone Sul, mas em perspectivar a forma como diferentes acervos possibilitam narrativas para o tema das ditaduras ocorridas na América do

11 Além de artigos e capítulos de livros, destacam-se as coletâneas publicadas pelo laboratório. Ver: Pedro; Wolff, 2010; Pedro; Wolff; Veiga, 2011; Crescêncio; Silva; Bristot, 2017.

12 Sobre gênero e feminismos no Cone Sul, ver: Pedro, 2010, p. 115-137.

Sul. E também começamos a organizar a documentação com vistas a disponibilizá-la no Repositório Digital da UFSC¹³.

Sobre o acervo do LEGH podemos, resumidamente, dizer que é composto de fotos digitais, fotocópias e documentos originais (geralmente recebidos como doação), de jornais e revistas feministas, jornais e panfletos de grupos de esquerda, partidos e grupos guerrilheiros, dos diferentes países pesquisados. Sobre a imprensa alternativa de esquerda, por exemplo, temos uma coleção de periódicos (nem sempre completa), com exemplares da Argentina (*Izquierda* e *Estrela Roja*), do Chile (*Compañero*) e do Uruguai (*Vanguardia*, *Tupamaros*, *Marcha* e *Combate*); sobre a imprensa feminista, periódicos da Argentina (*Brujas*, *Todas*, *Persona*, *Mujeres: por fin nosotras*), da Bolívia (*La Escoba*), do Chile (*El Rebelde*), do Paraguai (*La Microfona* e *Enfoques de Mujer*), do Uruguai (*Ser Mujer*, *La Cacerola* e *Cotidiano Mujer*) e do Brasil (*Nosotras*, *Nós Mulheres*, *Chanacomchana*, *Mulherio*). Salienta-se ainda a riqueza de informações presentes em um conjunto documental formado por folhetos, livretos, panfletos e informativos em geral, que abordam diferentes temas, tais como: políticas públicas para mulheres; direitos das mulheres; enfrentamento à violência contra as mulheres; mulheres e meio ambiente; representação política das mulheres; população e meio ambiente; população e desenvolvimento; direitos humanos; organização política – trabalhadores rurais; organização política – mulheres camponesas; organização política – organizações de esquerda; educação inclusiva; e movimentos e ações por memória, verdade e justiça. Também temos no acervo documentos de arquivos policiais, como as cópias do Brasil: Nunca Mais, do Arquivo do Terror do Paraguai e do Arquivo de La Plata, da Argentina, ou de arquivos como o da Anistia Internacional. E, ainda, cópias de documentos semelhantes ao Relatório Brasil: Nunca Mais, mas dos outros países do Cone Sul, bem como *folders* diversos sobre direitos das mulheres e eventos relacionados, no Brasil e no exterior. Dos diferentes países pesquisados, ao longo dos anos, trouxemos cópias de uma riqueza de documentos que inferem sobre grupos de trabalho de direitos humanos, como, por exemplo, do Chile: Centro de Documentação do Arcebispo de Santiago, Comité de Cooperación para la Paz en Chile, Comisión Interamericana de Derechos humanos, Agrupación Nacional de Familiares de Detenidos-desaparecidos.

Outro destaque para o nosso acervo é a biblioteca que fomos criando, aos poucos, para dar conta das pesquisas. A necessidade de conhecer as histórias e as particularidades dos diferentes países do Cone Sul que pesquisávamos nos levou a bibliotecas e livrarias. Atualmente, o LEGH conta com uma biblioteca de cerca de 1.500 livros, a maioria originais, com temáticas variadas que incluem organizações e partidos de esquerda, história desses países, história das mulheres, sexualidade, relações de gênero, história política, aspectos socioeconômicos, autobiografias e biografias de militantes, coletâneas de entrevistas e testemunhos, literatura relacionada ao período.

Mas, além de uma biblioteca especializada sobre a região estudada e dos

13 No momento estamos trabalhando na organização de toda a documentação para disponibilizar no Repositório Institucional (RI) da UFSC, que tem como missão “armazenar, preservar, divulgar e oferecer acesso à produção científica e institucional da UFSC” (UFSC, s. d.).

documentos (originais e cópias) que compõem nosso acervo acadêmico de pesquisa, outra coleção que destacamos é a de entrevistas orais. Atualmente temos um acervo de cerca de 230 entrevistas realizadas com mulheres que foram militantes de esquerda ou feministas de todos esses países nos anos 1960, 1970 e 1980. A coleção também conta com algumas entrevistas realizadas com homens, mas bem poucas, as memórias que buscamos “salvaguardar” no LEGH são das mulheres.

GÊNERO E MEMÓRIA: ALGUMAS HISTÓRIAS

Como já mencionamos, o tema “gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul” inspira a maioria das pesquisas realizadas em nosso laboratório. Desse modo, gênero para nós é uma categoria teórica central e é, podemos dizer, a abordagem de gênero que a torna rica, que traz outras especificidades para as histórias das ditaduras que estudamos e que interliga as outras categorias metodológicas utilizadas. Entendemos gênero como categoria relacional e construção histórico-cultural (SCOTT, 1990; PEDRO, 2005; NICHOLSON, 2000), mas também como prática discursiva e performativa que conforma subjetividades no contexto das relações sociais, políticas e culturais (BUTLER, 2003). Nesse sentido, compreendemos o feminismo como um movimento político, mas também como um conjunto de ideias que se desenvolve historicamente. Um movimento que deve sempre ser compreendido na sua historicidade e que tem uma relação intrínseca com as maneiras pelas quais o gênero tem sido fundamental na construção das hierarquias e maneiras de viver da sociedade ocidental. Desse modo, partir das memórias das mulheres nos parece ser o melhor caminho para a pesquisa, sempre relativizando e contextualizando essas memórias, buscando suas especificidades e motivações. Uma mostra dos temas de pesquisa e nomes de pessoas entrevistadas pode ser verificada no *site* do laboratório (UFSC, s. d.) – em mais de dez anos de pesquisas relacionadas aos feminismos e ditaduras no Cone Sul, criamos um acervo bem diversificado. Desde o início das pesquisas os projetos destacavam a importância de trabalhar com a metodologia da história oral.

No início, nossa ambição como historiadoras acostumadas a usar as fontes de arquivos era simplesmente fazer as entrevistas e usá-las como fontes. Aos poucos, porém, a pesquisa foi se avolumando. Além das entrevistas realizadas por nós mesmas, em diversas viagens a cada um dos países e no Brasil, muitas vezes aproveitando eventos acadêmicos para realizar as entrevistas que exigiam viagens, também passaram a ser adicionadas as entrevistas realizadas por estudantes de doutorado, mestrado e mesmo de graduação. No início das pesquisas, perspectivas como “memória/esquecimento/silêncio” para compreender os traumatismos do passado e a de “memória e identidade” poderem ser “negociadas”, como lembra Michael Pollak (1989 e 1992), as reflexões sobre a “condição de vítima” sustentar reclamações e protestos, discutidas por Tzvetan Todorov (1998), e a memória como sendo “elaborada” no tempo histórico e com sua porosidade e dinâmica sendo um “processo ativo de criações e significações”, como menciona Alessandro Portelli (1997, 1998 e 2001), foram importantes para trabalharmos com a metodologia da história oral. Mas, aos poucos, a necessidade de compreender por que nem sempre

as histórias e lutas feministas do período eram entendidas como parte importante dessa história, do cotidiano dos movimentos de resistência, por exemplo, nos levou a buscar compreender como muitas mulheres, dos diferentes países do Cone Sul, no momento das ditaduras, se identificaram com o feminismo e procuraram transformar a realidade que viviam. Aos poucos, como já mencionamos, fomos trabalhando com a perspectiva de uma memória “genderada”. Ou seja, podemos dizer que a experiência de “ser mulher no movimento” também contribui para “genderizar” as memórias sobre as ditaduras. Nesse sentido, vale observar o diálogo que Luiza Passerini estabelece com o texto clássico de Joan Scott sobre o gênero como categoria de análise histórica e perceber como,

No processo de integração entre História e a história oral, gênero teve uma função, mas não como categoria central e dominante. Seu papel foi aparentemente mais modesto, no sentido que foi usado em sua forma verbal, *gendering*, que se poderia traduzir como “genderizar”, isto é, como uma operação para modificar ou redefinir as abordagens históricas existentes. Assim, em muitos casos, a história oral contribui fortemente com os esforços de “genderizar” a História. (PASSERINI, 2011, p. 99).

Ainda de acordo como Passerini (2011, p. 101), “Outra mudança para a qual a história oral contribuiu foi a necessidade de combinar, com maior frequência e atenção, o gênero como categoria de análise histórica com outras categorias de diferença”. As reflexões dessa autora são importantes para pensarmos no caráter “genderado” das memórias. Em relação aos documentos textuais, por exemplo, essa questão já vinha sendo discutida há muito mais tempo, como, por exemplo, por Martha Ackelsberg, a partir de pesquisa sobre coletivizações anarquistas durante a Guerra Civil Espanhola, ao sublinhar que:

[...] uma vez que as organizações têm sido, na sua maioria, dominadas por homens, e que tais organizações têm “alimentado” os arquivos, a maioria das coleções de arquivos lida muito mais diretamente com atividade organizacional (e, portanto, amplamente masculina) do que com atividade extraorganizacional (em geral, amplamente feminina). Assim, aqueles que desejam perceber o retrato completo devem “ler nas entrelinhas”; devem utilizar-se de registros impressos, memórias e o que mais possa estar disponível além das fontes “documentais” mais tradicionais. Esse é um processo que foi veementemente empreendido por historiadoras feministas, [...] Nossas próprias definições de “luta” – bem como nossas definições de classe – têm sido orientadas pelo gênero. Uma história social mais completa deve reconhecer as diferenças de gênero nas fontes assim como nas nossas definições do que merece ser estudado, a fim de apresentar a complexidade total desses eventos e atividades. (ACKELSBURG, 1996-1997).

Em nossas pesquisas já buscávamos fontes que não apenas dessem visibilidade às lutas das mulheres no período da ditadura, mas que problematizassem seus diferentes papéis, pois entendemos que a noção de gênero é um dos aspectos das relações sociais e que implica especialmente em hierarquias e relações de poder (SCOTT, 1990). Desse modo a metodologia da história oral tornou-se fundamental para

nos tornarmos mais atentas às experiências das mulheres, não para simplesmente incluí-las nos testemunhos e na história, mas como uma maneira de propor uma outra compreensão para a história, assim como observou Alejandra Oberti:

O desassossego pela perda dos entes queridos, o estupor ante a derrota dos ideais, mas também a consciência dos limites destas ideias, traçam uma memória que permite distanciar-se das versões instituídas, propor outras formas de relacionar-se com os fatos do passado e redefinir as dimensões com que se analisa o passado recente para estabelecer uma memória crítica. [...] habilitam a pensar novos vínculos entre o público e o privado, o pessoal e o político, por meio de um movimento que inscreve o geral no singular, o político no privado. Não tentam arrancar do esquecimento as mulheres que participaram dessas experiências para colocá-las em um panteão junto aos heróis, mas recuperam os gestos mais sutis, aqueles mais dificilmente representáveis. (OBERTI, 2010, p. 28-29)¹⁴.

Propor outra compreensão para a história do período das ditaduras do Cone Sul que “inscreve o geral no singular, o político no privado” é, de certa maneira, se aproximar de outras metodologias de narrar histórias, com um olhar mais sensível para as emoções e subjetividades. Desde o início das pesquisas, nossas entrevistadas nos mostram o quanto suas histórias pessoais misturam-se às histórias de suas organizações políticas, de seus países. Nas narrativas, as subjetividades afloram, atribuindo outras nuances a fatos, por vezes, extremamente traumáticos. Margareth Rago, na obra *A aventura de contar-se*, ao problematizar as memórias de ativistas nascidas entre os anos 1940 e o início da década seguinte, nos lembra que:

[...] é de notar que suas memórias progressivamente passam a fazer parte de narrativas mais amplas que visam tanto dar conta de movimentos subjetivos ou de traumas pessoais vividos no contexto político autoritário quanto impedir que a esfera pública, esfera do visível e do dizível, seja circunscrita. Circulando publicamente, essas memórias individuais chegam a compor uma “memória emblemática”, coletiva, que permite o reconhecimento e a identificação de muitas outras mulheres – e não apenas de mulheres –, já que falam de um momento particularmente violento e dramático da vida política nacional. (RAGO, 2013, p. 59).

As mulheres que entrevistamos para as pesquisas do LEGH, que muitas vezes vivenciaram a experiência da prisão, da tortura, do exílio ou da clandestinidade,

14 “El desasosiego por la pérdida de los seres queridos, el estupor ante la derrota de los ideales; pero también la consciencia de los límites de esos ideales, trazan una memoria que permite distanciarse de las versiones estatuidas, proponer otras formas de relacionarse con los sucesos del pasado y redefinir las dimensiones con las que se analizan el pasado reciente para establecer una memoria crítica. [...] habilitan a pensar nuevos vínculos entre lo público y lo privado, lo personal y lo político; por medio de un movimiento que inscribe lo general en lo singular, lo político en lo privado. No buscan a arrancar del olvido a las mujeres que participaron de esas experiencias para colocarlas en un panteón junto a los héroes, sino que recuperan los gestos más sutiles, aquellos más dificilmente representables” (OBERTI, 2010, p. 28-29 – tradução nossa).

a partir de suas narrativas – que muitas vezes apresentam processos coletivos atravessados por suas experiências pessoais –, nos apresentam diferentes versões para a história recente desses países durante as ditaduras. Assim, trazer essas histórias para nossos escritos é uma maneira de contribuirmos com uma historiografia que vem aprofundando as análises no campo dos estudos da memória e da metodologia da história oral. Análises que articulam subjetividade e política, ampliando o conceito de “testemunha”, como por exemplo, o trabalho de Susel Oliveira da Rosa (2013, p. 315-316), que ao escrever sobre a trajetória de três ex-presas e militantes infere que: “Refletir sobre os anos da ditadura no Brasil, problematizando as relações entre lembrança, esquecimento, testemunho e resistência, especialmente no que diz respeito às mulheres, significa ‘aportar versiones diferentes de la dictadura’”.

Como já mencionamos, atualmente temos um acervo de cerca de 230 entrevistas realizadas com mulheres que foram militantes de esquerda ou feministas nos anos 1960, 1970 e 1980. Ao mesmo tempo que desenvolvemos nossas pesquisas, trabalhamos na organização do acervo, com a realização das transcrições e elaboração de catálogos, pois, aos poucos foram aparecendo pessoas interessadas em consultar esse acervo. Ainda não temos uma descrição de todos os temas presentes em cada entrevista. Como dissemos, no início as entrevistas eram realizadas para nossas próprias pesquisas, foi com o tempo, a procura, o interesse, que sentimos a necessidade de uma organização que nos ajude, mas que, especialmente, possa contribuir com outras pesquisas.

Os temas presentes nas entrevistas são muitos. Inferem sobre militância, resistência, movimentos e organizações de esquerda, feminismos, clandestinidade, tortura, prisões, exílio, maternidade, juventude, trajetórias de vida, associações de familiares de desaparecidos, asilos políticos, sindicatos, movimentos cristãos, leituras feministas, feministas marxistas, marxismo, leituras revolucionárias, periódicos, guerrilha e guerrilheiros, entre outros.

Dos diferentes temas das entrevistas realizadas, as histórias das pessoas que se envolveram nas guerrilhas atraem a atenção de diferentes pesquisadoras/es, pois, se os documentos de arquivos nem sempre dão conta das histórias das ditaduras, abordam menos ainda sobre as particularidades e o cotidiano dos diferentes movimentos de guerrilha que ocorreram no Cone Sul.

No Brasil, segundo Cristina Scheibe Wolff (2013, p. 438), entre 1967 e 1974, “vários foram os grupos de esquerda que buscaram uma revolução socialista e que tentaram oferecer resistência armada à ditadura”. Entre os principais grupos estavam a Ação Libertadora Nacional (ALN), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8), a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e o Partido Operário Camponês (POC). De maneira geral, esses grupos “[...] eram formados por pessoas originárias de diversos estratos sociais, em sua maioria jovens estudantes provenientes de movimentos estudantis, trabalhadores fabris e camponeses” (WOLFF, 2013, p. 438). Mulheres e homens participaram da guerrilha, e os grupos armados pareciam uma alternativa naqueles tempos sombrios. Alguns trabalhos falam das guerrilhas e da influência de Che Guevara na formação de grupos guerrilheiros, bem como, especificamente no caso do Brasil, da experiência

da Guerrilha do Araguaia. Falava-se na construção de um “novo mundo” e de um “novo homem”. Mas não era fácil para as mulheres a participação nesses movimentos. Algumas entrevistas do nosso acervo contam sobre a discriminação de gênero, que

[...] podia aparecer de forma sutil e até imperceptível naquele momento histórico em que se considerava natural que as tarefas domésticas e ligadas ao cuidado com as crianças, idosos e doentes fossem realizadas prioritariamente por mulheres e as tarefas consideradas “pesadas”, por homens. (WOLFF, 2013, p. 442).

Das entrevistas que temos em nosso acervo, com mulheres que participaram da resistência e/ou da luta armada, uma questão interessante é como, tantos anos depois, ao serem entrevistadas, elas relatam essas diferenças de tratamento. Helena Hirata, por exemplo, que havia sido militante do POC e que teve que se exilar após 1971, ao ser entrevistada em 2008, menciona, em seu relato das atividades que desenvolvia naquela época, a seguinte frase: “Eu acho que as organizações de esquerda no Brasil eram muito machistas mesmo” (HIRATA, 2008).

A fala de Helena, assim como muitas outras, demonstra um pouco o pensamento das/os revolucionárias/os da época em relação ao feminismo. Maria Amélia de Almeida Teles, militante do PCdoB que participou da Guerrilha do Araguaia, ao ser entrevistada mencionou que não se podia falar em feminismo, pois isso era “coisa de pequeno-burguês” (TELES, 2005).

Diferentes aspectos sobre a luta armada e a guerrilha aparecem nas entrevistas que temos em nosso acervo, tanto do Brasil, quanto dos outros países – as narrativas sobre o cotidiano, as tarefas, o “ter que se masculinizar”, o medo etc. Na maioria das entrevistas a guerrilha ou a militância de esquerda não foram o tema central das entrevistas, mas muitas vezes emergem, com detalhes da época e com percepções do presente, que muito nos ajudam a compreender aquele período¹⁵.

O LEGH E SUA CONTRIBUIÇÃO NA DISSEMINAÇÃO DE INFORMAÇÕES SOBRE O PERÍODO DAS DITADURAS DO CONE SUL

Convencidas da importância do acervo do LEGH, estamos atualmente trabalhando na organização e criação de um “arquivo do feminismo dos tempos da ditadura”. Não se trata de um arquivo clássico, e sim mais próximo de um centro de documentação e pesquisa. Mas pensamos que a chamada virada arquivística (COOK, 1998) pode nos ajudar a pensar qual a melhor maneira de tratar esse acervo, visando contribuir com a memória dos feminismos e das ditaduras do

15 Ainda sobre a temática da guerrilha, ver: Wolff, 2007.

Cone Sul. Salienta-se que os acervos acadêmicos de pesquisa ainda constituem um campo a ser mais explorado nas universidades¹⁶.

O arquivo do LEGH guarda algumas características particulares, que precisarão atender à legislação que regula a formação de arquivos no Brasil, destacando-se a Lei de Arquivos (BRASIL, 1991) e a Lei de Acesso à Informação (BRASIL, 2011a) e as resoluções internas concernentes às instituições federais de ensino e à universidade em particular. E, para além da legislação no trato das questões documentais, as referências no campo da história e arquivologia estão nos auxiliando (ver HEYMANN, 2009; CAMARGO, 2009; e, PROCHASSON, 1998). Desse modo nos perguntamos: para os estudos feministas, não seria o momento de pensarmos metodologias para organizar acervos que já conhecemos, respeitando o conhecimento arquivístico, mas trazendo outras questões para os olhares que podem adensar as análises de documentação? Não seria esta uma forma de dar visibilidade ao nosso acervo? É possível pensar o nosso acervo acadêmico de pesquisa como um “arquivo” que pode contribuir para a visibilidade das lutas feministas no Brasil no período das ditaduras, algo que no atual momento conservador pode ser uma posição acadêmica e política. Não seria este um momento importante para marcarmos nosso acervo como um espaço de memória?

O feminismo do Brasil e dos outros países do Cone Sul tem uma rica história de resistências e conquistas, e as fontes documentais sobre isso constituem o acervo que acumulamos/construímos. Em tempos de uma sociedade “seduzida pela memória”, de acordo com Andreas Huyssen (2000), vemos uma intensa proliferação de espaços de memória. Assim, ao mesmo tempo que pensamos em nosso acervo, também é necessário problematizar a relação das/os historiadoras/es com tais espaços, como assinala Benito Bisso Schmidt (2008) em artigo sobre “Os historiadores e os acervos documentais e museológicos”.

Para concluir, podemos dizer que as possibilidades que acervos acadêmicos de pesquisa apresentam para pensarmos a relação arquivos e memórias são muitas, especialmente quando tratamos de coleções para pensarmos as abordagens feministas. Nesse sentido, alguns estudos que tematizam os desafios e as oportunidades que surgem dos “encontros com sujeitos de arquivo femininos”, nos inspiram¹⁷. É esta relação, da memória, das questões de gênero, dos feminismos e das ditaduras do Cone Sul, que tem marcado a trajetória do LEGH.

16 Para isso o projeto “Mulheres de luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)”, apoiado pelo edital n. 12/2015 da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), tem sido muito importante. Destaca-se que Binah Ire, mestranda em nosso Programa de Pós-Graduação em História e com formação em Arquivologia está realizando um diagnóstico do acervo do LEGH. Seu projeto de dissertação, intitulado “Arquivos & mulheres: gênero e poder na historiografia”, tem como um dos objetivos descrever e contextualizar os principais conjuntos documentais, discutindo sua especificidade temática, sua função na preservação da memória dos estudos feministas e sua constituição como fonte de pesquisa para histórias das mulheres e das relações de gênero.

17 Ver: Buss; Kadar, 2001.

SOBRE AS AUTORAS

JANINE GOMES DA SILVA é professora do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pesquisadora do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC) e do Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC).
E-mail: janine.gomesdasilva@gmail.com

JOANA MARIA PEDRO é professora do Departamento de História da UFSC e pesquisadora do LEGH/UFSC e do IEG/UFSC.
E-mail: joanamaria.pedro@gmail.com

CRISTINA SCHEIBE WOLFF é professora do Departamento de História da UFSC e pesquisadora do LEGH/UFSC e do IEG/UFSC.
E-mail: cristiwolff@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ACKELSBURG, Martha. Arquivos, história social e história das mulheres. *Cadernos AEL*, n. 5-6, 1996-1997, p. 37-50. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2453/1863>>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 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: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- _____. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8159.htm>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- _____. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 9.140, de 4 de dezembro de 1995. Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação ou acusação de participação em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9140.htm>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- _____. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 10.559, de 13 de novembro de 2002. Regime do anistiado político. Regulamenta o art. 8º do Ato das Disposições

- Constitucionais Transitórias e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10559.htm>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- _____. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei de Acesso à Informação. Lei n. 12.527, de 18 novembro de 2012. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei n. 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei n. 11.131, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/L12527.htm>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- _____. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Lei n. 12.528, de 18 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12528.htm>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- BUSS, Helen M.; KADAR, Marlene (Ed.). *Working in women's Archives: researching women's private literature and archival documents*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2001.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMARGO, Ana Maria. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, n. 2, jul.-dez. 2009, p. 26-39.
- CNV – Comissão Nacional da Verdade. Relatório da Comissão Nacional da Verdade, 10 de dezembro de 2014. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- _____. Acervo da Comissão Nacional da Verdade, 5 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/acervo.html>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*, n. 21, 1998, p. 129-149.
- CORTE SUPREMA DE JUSTICIA. *Museo de la Justicia. Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos. Catálogo*. Asunción, 2010.
- CRESCÊNCIO, Cintia Lima; SILVA, Janine Gomes da; BRISTOT, Lídia Schneider (Org.). *Histórias de gênero*. São Paulo: Verona, 2017.
- HAUPT, Heinz – Gerhard. O lento surgimento de uma história comparada. In: BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique (Org.). *Passados recompostos*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1998, p. 205-213.
- HEYMANN, Luciana. O indivíduo fora do lugar. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, n. 2, jul.-dez. 2009, p. 40-57.
- HIRATA, Helena. Entrevista concedida a Cristina Scheibe Wolff. Florianópolis, 28 ago. 2008. Acervo: LEGH.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, Florianópolis, 2000, p. 9-41.
- OBERTI, Alejandra. ¿Qué hace el género a la memoria?. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Org.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010, p. 13-30.
- PASSERINI, Luiza. *A memória entre política e emoção*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- PAZ, Alfredo Boccia; AGUILAR, Rosa Palau; SALERNO, Osvaldo. *Paraguay: Los Archivos del Terror. Los papeles que resignificaron la memoria del stronismo*. Asunción: Museo de la Justicia, 2008.
- PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, v. 24, n. 1, Franca, 2005, p. 77-98.

- _____. Narrativas do feminismo em países do Cone Sul (1960-1989). In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Org.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010.
- _____. Viver o gênero na clandestinidade. In: ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). *História oral e história das mulheres: rompendo silenciamentos*. São Paulo: Letra e Voz, 2017, p. 33-55.
- _____; WOLFF, Cristina Scheibe (Org.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010.
- _____; _____. VEIGA, Ana Maria (Org.). *Resistências, gênero e feminismos contra as ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2011.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- _____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, fev. 1997.
- _____. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 103-130.
- _____. História oral como gênero. *Projeto História*, São Paulo, n. 22, jun. 2001, p. 9-36.
- PROCHASSON, Christophe. “Atenção: verdade!” – Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 105-119.
- RAGO, Luzia Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura no Brasil entre memória e história. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, Georgete Medleg. Les archives de la dictature militaire: les limites de la transition politique au Brésil. In: CORNU, Marie; FROMAGEAU, Jérôme Fromageau (Org.). *Archives des dictatures: enjeux juridiques, archivistiques et institutionnels*. Paris: L’Harmattan, 2015, p. 31-52.
- ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: “Não imagine que precise ser triste para ser militante”*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2013.
- SADER, Emir; JINKINGS, Ivana (Coord.). *Latinoamericana*. Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe. São Paulo: Boitempo, 2006.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Os historiadores e os acervos documentais e museológicos: novos espaços de atuação profissional. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008, p. 187-196. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/anos90/issue/view/721/show/toc>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 15, n. 2, jul.-dez. 1990, p. 5-22.
- SOLEDAD, Catoggio Maria. La dernière dictature militaire argentine (1976-1983): la conception du terrorisme d’État. *Encyclopédie des violences de masse*, 2010, p. 4-5. Disponível em: <<http://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/la-derniere-dictature-militaire-argentine-1976-1983-la-conception-du-terrorisme-da-tat>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. Entrevista concedida a Joana Maria Pedro. São Paulo, 24 ago. 2005. Acervo: LEGH.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1998.
- UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Repositório Institucional. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufsc.br>>. Acesso em: 25 maio 2017.
- _____. Laboratório de Estudos de Gênero e História. Disponível em: <<http://www.legh.cfh.ufsc.br>>. Acesso em: 25 maio 2017.

- VERA, Myrian Gonzáles. Los Archivos del Terror del Paraguay. La historia oculta de la represión. In: CATELA, Ludmila da Silva; JELIN, Elizabeth (Org.). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002, p. 85-114.
- WOLFF, Cristina Scheibe Wolff. Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul, 1968-1985. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, dez. 2007, p. 19-38.
- _____. Em armas: amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 423-446.
- _____; PEDRO, Joana Maria; SILVA, Janine Gomes da. "Gendered" memories: women's narratives from the Southern Cone. In: BENMAYOR, Rina; CARDENAL DE LA NUEZ, María Eugenia; DOMÍNGUEZ PRATTS, Pilar (Org.). *Memory, subjectivities, and representation*. Approaches to oral history in Latin America, Portugal, and Spain. New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 57-73.

Prisciliana Duarte de Almeida

(coleção particular Erich Gemeinder)

Prisciliana Duarte de Almeida (1867-1944), mineira de Pouso Alegre, começou a compor versos muito jovem. Por essa mesma época redigia o jornal Colibri, cuja peculiaridade era que não se imprimia: passava de mão em mão, manuscrito. Posteriormente, convencida da necessidade de uma publicação que se destinasse às mulheres brasileiras, e não tendo recursos para subvencionar uma primeira edição impressa, a escritora fez 50 cópias manuscritas do número inicial, conseguindo, desta forma, subscrições para os números seguintes. A Mensageira, revista da qual foi uma das fundadoras, circulou por cerca de 2 anos (1897-1899).

Casada, mãe de 3 filhos, passou a maior parte de sua vida em São Paulo, onde o marido dirigia o Ginásio Sílvio de Almeida. Prisciliana foi uma da fundadoras da Academia Paulista de Letras, ocupando a cadeira número 8, dedicada à poetisa Bárbara Heliodora. Deixou, entre outros livros, os seguintes trabalhos: Rumores (1890), Sombras (1906), O Livro das Aves (1914) e Vetiver (1939).

Calendário de
escritoras brasileiras
do passado, Arquivo
do IEB/USP, Acervo
Maria Lúcia Mott,
código de referência
MLM-FEM-001

ARTIGOS • ARTICLES)



***S. Bernardo* (Graciliano Ramos, 1934) & *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972)**

[“*S. Bernardo*” (Graciliano Ramos, 1934) & “*S. Bernardo*” (Leon Hirszman, 1972)]

Nelson Tomelin Jr.¹

Este artigo é resultado de pesquisas desenvolvidas no âmbito dos projetos Procad/Capes “Trabalho, cultura e cidade” e Universal Amazonas/Fapeam “Cidade, cultura e saúde: processos trabalhistas, modos de vida, trabalho e resistência de trabalhadores em Itacoatiara (1973-2004)”.

RESUMO • O presente artigo busca refletir sobre literatura, história e sentimentos a partir do romance *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e da adaptação dessa obra para o cinema por Leon Hirszman (1972). Pretende-se assim discutir dimensões do livro, como reflexão sobre o momento em que ele surgiu (anos 1930, anúncio de “revolução” de 30 e Brasil moderno), e do filme (anos 1970, ditadura civil-militar de 1964 e mais um anúncio do Brasil moderno e sem comunismo). Experiência e ambiguidade, como dimensões constitutivas das narrativas traçadas nessas duas importantes obras da cultura brasileira, são evidenciadas aqui como possibilidades de compreensão do lugar da prática e das memórias em campos históricos marcados por fortes contradições sociais. • **PALAVRAS-CHAVE** • *S. Bernardo*; literatura; cinema;

Recebido em 26 de junho de 2017

Aprovado em 1º de outubro de 2018

ditadura. • **ABSTRACT** • The present article seeks to reflect on literature, history and feelings from the novel of *S. Bernardo* (1934) by Graciliano Ramos, and the adaptation of this work to the cinema by Leon Hirszman (1972). The aim is to discuss the dimensions of the book as a reflection on the moment when it emerged (1930s, 1930’s “revolution” and Modern Brazil), and the film (70s, civil-military dictatorship of 64 and another again announcement of modern Brazil and without communism). Experience and ambiguity, as constitutive dimensions of the narratives traced in these two important works of Brazilian culture, are evidenced here as possibilities for understanding the place of practice and memories in historical fields marked by strong social contradictions. • **KEYWORDS** • *S. Bernardo*; literature; cinema; dictatorship.

TOMELIN JR., Nelson. *S. Bernardo* (Graciliano Ramos, 1934) & *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 212-231, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p212-231>

¹ Universidade Federal do Amazonas (UFAM, Manaus, AM, Brasil).

No livro *S. Bernardo* (RAMOS, 1934)², um personagem narrador relaciona as suas memórias à paisagem social de valorizações e desvalorizações contínuas do trabalho, sendo memória e contradição aí simultaneamente engendradas. Esse sujeito, Paulo Honório, foi criado na pobreza e se formou nos princípios da ideologia liberal do esforço próprio. Luta com os meios sociais que alcança, tendo a sabedoria dos trabalhadores, alguns desses seus companheiros nos primeiros anos de caminhada. Conhece a força bruta, mata, é preso, e espera. Trabalha como caixeiro-viajante, empresta dinheiro e toma emprestado, “ganhando aqui, perdendo ali” (RAMOS, 1990, p. 14), fazendo-se com violência num mundo em que idade, peso, “as sobancelhas cerradas e grisalhas”, o “rosto vermelho e cabeludo” (é branco, capital corporal de grande importância) rendem “muita consideração” (RAMOS, 1990, p. 12). Por fim, acumula recursos para adquirir as terras em que um dia serviu na enxada, S. Bernardo, e investe sem descanso na sua modernização. Envolvido na atmosfera social da crença na transformação da natureza e da humanidade em determinado ambiente, pela exploração, o prestigiado fazendeiro de Alagoas propõe casamento a Madalena, sensível professora normalista da instrução pública. É “o iniciador de uma família” (RAMOS, 1990, p. 12), mas a expectativa matrimonial, de ambos, não prospera (o sentimento de ciúme e posse se manifesta como ira do marido e espancamento da esposa). Madalena finda ingerindo veneno, e Paulo Honório, “arrasado”, ouvindo o choro do filho, e perdendo terras (RAMOS, 1990, p. 180).

O romance de Graciliano Ramos (1892-1953), escrito no Brasil de meados dos anos

2 Acompanho neste artigo a grafia dada por Graciliano para o título do romance em 1934, “*S. Bernardo*”, a qual repete o cineasta Leon Hirszman em sua adaptação para o cinema. Vale ressaltar que os projetos editoriais que o livro recebeu posteriormente, já com o substantivo “S.” por extenso na capa, preservaram no corpo do texto a forma abreviada. Com o itálico diferencio o que é texto do que é propriedade.

1920 e início da década de 1930³, é traçado sob o signo da contradição, quando “no interior da luta de classes do período tornava-se possível a emergência de um discurso que colocava a indústria no centro de qualquer projeto político de reordenação da sociedade brasileira” (DECCA, 1983, p. 69). O ímpeto liberal de Paulo Honório e a humanidade de Madalena são faces de um mesmo movimento contraditório, a industrialização do Brasil rural/moderno e o da improvável distribuição de riquezas nesse meio (os trabalhadores empregados no romance de 1934 continuam pobres no filme de 1972). Serão historicamente destruídos os valores do “grande” fazendeiro da pequena e miserável Viçosa, ex-trabalhador do eito, bem como os valores da professora tardiamente “comunista”, esperançosa por “vida nova” (RAMOS, 1990, p. 95)⁴, segura para si e a tia, na propriedade privada de S. Bernardo. Ainda nesse meio, expõe a narrativa o olhar aguçado do autor sobre contradições de anúncio de “revolução” num período em que se conheciam dificuldades em torno de modelos revolucionários de estado alicerçados na divisão entre planejamento e execução (o liberalismo da “revolução” de 1930 e disputas de outros grupos nacionais por esses mesmos valores em 1932, além das ameaças burocráticas do pós-revolução de 1917, já atentos para esses aspectos os críticos anarquistas daqueles momentos)⁵. Também Paulo Honório planeja o registro de suas memórias em livro “pela divisão do trabalho” (RAMOS, 1990, p. 7), mas logo abandona a orientação classista, buscando enfrentar a divisão de si mesmo: diálogo corajoso com viventes que se reproduzem no modo de produção capitalista.

Graciliano Ramos evidencia em *S. Bernardo* relações sociais que são postas por práticas ambíguas, em movimentos de valorizações/desvalorizações também culturais, com difíceis divisões no campo dos sentimentos. Assim, propõe-se, aqui, uma leitura sem gatilhos interpretativos de etapas ou categorias prévias de análise, como consciência e má-consciência, humanidade e desumanidade, prosperidade e ruína, revolução e alienação, sob o risco de serem homogeneizados matizes nesse meio.

As violências e coerções constitutivas do modo de produção capitalista no

3 Em carta de 1^o de novembro de 1932, Graciliano Ramos pondera sobre questões relacionadas ao processo e tempo de escrita da obra, sua tradução do “português” para “um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros de gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel” (RAMOS, 1982a, p. 134). Para referências sobre a relação entre o projeto de escrita de *S. Bernardo* e o conto não publicado de Graciliano Ramos intitulado “A carta” (1924), cf. Moraes, 1992, p. 77.

4 Em *S. Bernardo*, de Leon Hirszman, a cena alcança tensa e amável estatura, com esperança no futuro pelo jovem casal Madalena e Paulo Honório (S. BERNARDO, 1972, aprox. 51min).

5 Importante observar que muito antes de 1956 (relato de Kruschew no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética) já denunciavam os anarquistas, e anarcossindicalistas no Brasil, inclusive na imprensa, as mudanças de rumos por que passava a Revolução Russa com a construção de uma nova ordem burocratizante. Sobre o tema, cf. Oliveira, 2009. Sobre as críticas de anarquistas que viveram o período na União Soviética, cf. Goldman, 2007. Sobre as impressões de Graciliano Ramos quanto à “revolução” de 1932, cf. Ramos, 1982a, cartas 55-62 (período que coincide com o da escrita de *S. Bernardo*).

Nordeste rural de 1930⁶, a reposição contínua das divisões sociais nesse processo, definidoras de exclusões e de misérias relacionadas à transferência de recursos, e sua concentração por uma classe encadeiam-se, reciprocamente relacionadas, por uma “estrutura de sentimentos”⁷ em *S. Bernardo*. Graciliano Ramos reúne anseios afetivos e expressão semântica sintética⁸ através da observação acurada do tempo presente das transformações sociais que, com o fim dos anos 1920 e o golpe de 1930, redefinem racionalidades e políticas produtivas no país, com o ataque a modos de vida e saberes tradicionais do “Brasil moderno” do período (HARDMAN; LEONARDI, 1982, p. 131).

O romance do autor alagoano dialoga com indefinições históricas daquele processo. A *estrutura de sentimentos* forjada pela narrativa das experiências dos personagens de *S. Bernardo* é fonte para a pesquisa sobre formas de vida material e imaterialmente associadas no Nordeste brasileiro dos anos 1930⁹. O cineasta Leon Hirszman recuperará tais perspectivas do romance a partir da experiência da ditadura civil-militar de 1964, quando então se refinavam aqueles modernos princípios produtivos por perseguições contra dissidências e oposições políticas, com “mucicões” inúmeros nos trabalhadores rurais e urbanos, narrando-as a partir de elementos próprios à linguagem cinematográfica, com destaque para grandes planos e primoroso trabalho de atores. Tratar hoje desse tema, com o atual recrudescimento da ideologia neoliberal no Brasil, e graves ameaças à legitimidade das instituições da nossa democracia¹⁰, exige avaliação de características inerentes ao capitalismo: o roubo, a desvalorização do trabalho pela classe dominante, a contínua formação da propriedade privada, a mercadoria, “a regulamentação da ordem estatal – a separação específica entre ‘público’ e ‘privado’ – capaz de garantir a universalização das relações de produção baseadas no trabalho assalariado” (DECCA, 1984, p. 152). A análise de mobilidades em meio social formador de hegemonias culturais

6 O próprio Graciliano Ramos será perseguido e encarcerado em 1936 por Getúlio Vargas, experiência que relata em *Memórias do cárcere*, obra publicada postumamente pela editora José Olympio em 1953.

7 Raymond Williams, crítico literário inglês, articula o conceito de “estrutura de sentimentos” à experiência de certas obras de arte, segundo o autor, estruturas moventes, constituídas, e simultaneamente constituintes, de consciência, de sentimentos e de linguagem, não redutíveis à estética ou à técnica, e ativamente participantes na formação social. Não circunscritas ao campo de análise de supostos “reflexos sociais”, esclarece ainda o autor que “as estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram *precipitadas* e existem de forma mais evidente e imediata” (WILLIAMS, 1979, p. 136). Também sobre essa categoria de análise, cf. Williams, 2002, p. 36.

8 Conforme Antonio Candido (2006, p. 21), “a vocação para a brevidade e o essencial aparece aqui na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos, que terá em *S. Bernardo* a expressão mais alta”. No reverso das palavras de Paulo Honório/Graciliano: “Há por aí volumes que cabem em quatro linhas” (RAMOS, 1990, p. 92).

9 Articulações interpretativas importantes sobre história, política e estética no campo temático *literatura e sociedade dos anos 30*, evidenciando “diferentes relações que se estabelecem entre o ‘livro’ e o realismo rural no romance *S. Bernardo*”, podem ser conferidas em: Alves, 2015.

10 Sobre o golpe de estado de 2016, cassação do mandato da presidenta Dilma Rousseff (2015-2019) e ameaças em curso contra a classe trabalhadora brasileira, cf. Cardozo, 2016.

requer, no entanto, atenção redobrada para movimentos contra-hegemônicos¹¹, com ambiguidades, também de sentimentos, definidas numa relação contraditória, portanto, de experiências *em disputa*: nas palavras de Raymond Williams (1979, p. 136), “*em solução*”.

Williams, em *O campo e a cidade: na história e na literatura*, estudo que analisa contradições ideológicas em abstrações sobre a “metrópole” e do “mundo rural inglês”, indica dimensões investigativas que podem ser observadas na leitura de *S. Bernardo* e sua adaptação para o cinema. Lembra o crítico, sobre a “estrutura geral de sentimentos” e potencial problematizador de obras literárias da Inglaterra do século XIX, que “seria muito menos convincente se não houvesse nada além de alienação, frustração, separação e isolamento, catástrofes finais” (WILLIAMS, 2011, p. 352). Sobre visão “amarga e sombria” de autores do período, identifica o crítico literário perspectivas que sinalizam que

[...] a única saída é reservada ao indivíduo excepcional; seu destino, contudo, é uma mobilidade árdua e ambígua, na qual, na maioria das vezes, ele ou sucumbe após anos de esforço, ou prospera, porém deteriora moralmente, pois as únicas maneiras de chegar ao sucesso partindo de uma situação geral destrutiva levam à exploração do trabalho ou das mentes dos outros, e essa exploração só é possível graças à estupidez, indiferença ou brutalidade dos explorados. (WILLIAMS, 2011, p. 369).

As memórias de *S. Bernardo* são o produto da trajetória de um homem que se relaciona com valores humanos diversos, expressos em meio a fortes contradições e interesses, com camadas afetivas e sociais intermediárias aos extremos de “declínio” e “ascensão”. O narrador Paulo Honório, homem branco, foi pobre, levou puxões de orelha como guia de cego, e teve como mãe adotiva uma ex-escrava. Posteriormente, trabalhou pela consolidação de uma propriedade, adquirindo-a por golpes de juro e depreciações ameaçadoras, contra, é preciso lembrar, a família rica do falecido patrão que um dia o explorou no eito: Salustiano Padilha, primeiro proprietário de *S. Bernardo* (então engenho de “fogo morto”).

Paulo Honório, “um enjeitado” (CANDIDO, 1978, p. 103), filho de pais incógnitos, “trabalhador alugado” (RAMOS, 1990, p. 20), até os 18 anos na enxada, que conheceu “surra de cipó de boi”, e o cárcere, “três anos, nove meses e quinze dias”, foi “o iniciador de

¹¹ A partir de instigante leitura de Antonio Gramsci, Raymond Williams (1979 apud CHAUI, 1986, p. 22), em *Marxismo e literatura*, observa que uma “hegemonia viva é sempre um processo. Não é, senão do ponto de vista analítico, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações, atividades com pressões e limites específicos e mutáveis. Na prática, a hegemonia nunca pode ser singular. Suas estruturas concretas são altamente complexas e, sobretudo (o que é crucial), não existe apenas passivamente na forma da dominação. Deve ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada e é continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são suas. Nesse sentido, devemos acrescentar ao conceito de hegemonia os conceitos de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática”. (A tradução de Marilena Chaui parece atingir com maior precisão as reflexões do autor nesse trecho, podendo ser cotejada com a edição brasileira da obra em: Williams, 1979, p. 115.) Para aprofundar o tema, cf. Gramsci, 2015.

uma família” (RAMOS, 1990, p. 12-13). Desbanca vizinhos de cerca: “Pensei no Mendonça. [...] Quantas braças de terra aquele malandro tinha furtado!” (RAMOS, 1990, p. 33).

Raymond Williams, na obra referida acima, examina a composição da escrita de autores ingleses que presenciaram violentos processos históricos na disputa fundiária, tais como aqueles vividos no meio social do narrador de *S. Bernardo*: “cercamentos”, “heranças”, “as migrações sazonais”, “as feiras de contratação de trabalhadores”, “o pároco intelectualmente arrogante”, “a ética do melhoramento” das terras¹², “a queda de uma família e a ascensão de outra [...] história geral – e cruel – da propriedade e de suas consequências para aqueles que a ela eram sujeitados, um processo secular” (WILLIAMS, 2011, p. 347). *S. Bernardo* encarna dialógica “estrutura de sentimentos”, vinculada nesse entremeio pela costura de desejos, amor, classe, e sofrimentos, pelo trabalho social da memória¹³, reciprocamente relacionados o campo histórico dessa narrativa, os sujeitos e a sua classe, que “como qualquer outra relação, é algo fluido que escapa à análise ao tentarmos imobilizá-la num dado momento e dissecar sua estrutura” (THOMPSON, 1997, p. 10).

Graciliano e igualmente Leon Hirszman expõem em *S. Bernardo* leitura não estática do que seja uma “classe”, ainda nas palavras do historiador inglês E. P. Thompson, “um fenômeno histórico”, “algo que ocorre efetivamente (e cuja ocorrência pode ser demonstrada) nas relações humanas”, “encarnada em pessoas e contextos reais”, “que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria-prima da experiência como na consciência” (THOMPSON, 1997, p. 9-10). Graciliano Ramos, estudioso do marxismo (o autor dos anos 1930 não seria, contudo, o mesmo que escreveu *Viagem*), observou criticamente dicotomias entre teoria e prática social ao longo de sua obra, chegando a postular perspectivas de avanços humanos criados e disseminados mundo afora a partir de valores revolucionários, atento, contudo, para contraditórias experiências nesse

12 Raymond Williams deu importante contribuição para a análise da “ética do melhoramento” na Inglaterra do século XVIII, a modernização racional da terra, período em que o capitalismo agrário já consolidara como “uma estrutura cada vez mais regular de arrendatários e trabalhadores assalariados”, ampliando compreensões no campo da literatura sobre a formação histórica da condição do assalariamento e da conquista liberal do meio. Observa Williams que “uma ideologia do melhoramento – da transformação e organização da terra – tornou-se importante e dominante. As relações sociais que constituíam obstáculos a essa forma de modernização começaram a ser gradualmente destruídas, por vezes de forma impiedosa”. Tais processos de valorização e desvalorização social criavam, “através de cercamentos e anexações de terrenos que visavam formar grandes unidades lucrativas, um número maior de pessoas sem terra e deserdadas, que não podiam sobreviver nem competir nas novas circunstâncias” (WILLIAMS, 2011, p. 104-114).

13 Para a discussão sobre a memória como objeto de estudo e dimensão da prática política, cf. Grupo Memória Popular, 2004.

campo (cf. RAMOS, 2007)¹⁴. Articulado ao meio social de sua experiência, Paulo Honório tece com ironia críticas a Costa Brito e a Padilha: o primeiro, jornalista suspeito, o outro, herdeiro fanfarrão, posteriormente “revolucionário” (RAMOS, 1990, pp. 85 e 174). Madalena será também lembrada aí: “Comunista, materialista. Bonito casamento!” (RAMOS, 1990, p. 131). O personagem Padilha, muito bem interpretado na adaptação de Leon Hirszman pelo ator Nildo Parente, tem realçado traços de suavidade, ligação com a terra, sentimentos (S. BERNARDO, 1972, aprox. 8min50s).

A problematização que aqui se propõe para o campo narrativo das disputas sociais de *S. Bernardo* acompanha E. P. Thompson ao entender com ele que “a mais fina rede sociológica não consegue nos oferecer um exemplar puro de classe, como tampouco um do amor ou da submissão. [...] Não podemos ter amor sem amantes, nem submissão sem senhores rurais e camponeses” (THOMPSON, 1997, p. 10)¹⁵.

Paulo Honório e Madalena, modesta professora primária em Viçosa/Alagoas, arranjam casamento e têm um filho. Entre perseguições autoritárias do marido, confrontos com a própria consciência, a difícil convivência com a condição de vida precária dos moradores da fazenda, e o apaziguamento espiritual pela segurança permitida à tia que a criara com dificuldade econômica extrema, suicida-se: “Seja amigo de minha tia, Paulo. Quando desaparecer essa quizília, você reconhecerá que ela é boa pessoa” (RAMOS, 1990, p. 161). Já envelhecido, aos 50 anos, finada Madalena naquelas violências e contradições, e arruinados os negócios pela “revolução” de 1930 (cf. JUAREZ FILHO, 2006)¹⁶, busca o narrador recompor-se, escrevendo, “à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café” (RAMOS, 1990, p. 10), servido pela cozinheira Maria das Dores, e por Casimiro Lopes, que da varanda lhe faz a segurança.

Paulo Honório alcançou estatura e privilégios naquela sociedade dividida em classes, concorrendo para isso com recursos históricos: “Violências miúdas passaram despercebidas. As questões mais sérias foram ganhas no foro, graças às chicanas de João Nogueira”, seu advogado (RAMOS, 1990, p. 40). A influência sobre a imprensa noticiosa, e a religião, o fazendeiro ajustava com Gondim e Padre Silvestre. Transcorridos dois anos da morte de Madalena, sem os amigos, que “deixaram de vir

14 Nessa obra, publicada em 1954, o autor relata viagem de dois anos antes ao bloco soviético, como membro do Partido Comunista Brasileiro e presidente da Associação Brasileira dos Escritores. Graciliano, avesso a camisas de força ideológicas, reconhece avanços verificados no campo das políticas públicas por cidadania naqueles países, bem como critica contradições de classe e controles burocráticos observados, sem “insinuar que, em trinta e cinco anos, a revolução de outubro haja criado um paraíso, com as melhores navalhas de barba, as melhores fechaduras e o melhor mataborrão” (RAMOS, 2007, p. 11).

15 Em estudo de referência sobre Graciliano Ramos, e por outros vieses analíticos, Carlos Nelson Coutinho lê *S. Bernardo* por categorias reflexivas que destacam sínteses narrativas em torno da “construção de um burguês” e a “necessária tragédia do individualismo” daquela classe, com destaque para a “alienação” do personagem Paulo Honório em “interesse egoísta”, reduzidos os homens a “instrumentos de sua ambição, meios que ele utiliza para a obtenção do fim, da realização individual a que se propõe” (COUTINHO, 1967, p. 153 e 180).

16 Como importante referência sobre formações ideológicas no período, cf. Chauí, 1985. Na historiografia, 1930 aparece como tema que enfeixa a ideologia da industrialização e da memória histórica do desenvolvimento relacionadas a perspectivas de planejamento racional da sociedade. Sobre o tema, cf. Decca, 1984, e Vesentini, 1997.

discutir política” (RAMOS, 1990, p. 179), o narrador inicia a composição da sua dor e humanidade, a narrativa de *S. Bernardo*.

Sublinha Antonio Candido, a respeito do romance *S. Bernardo*, “a humanidade singular” do protagonista, sobreposta aos “fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político”, concepção literária que determina “o importantíssimo caráter de *movimento* dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história”, segundo o crítico, o período que se segue a 1930 (CANDIDO, 1980, p. 123-124).

Na obra do escritor alagoano, e não apenas no referido romance, a força capitalista estruturante do social se espalha em relações históricas constitutivas de hegemonias e contra-hegemonias, com oposições, resistências, cumplicidades, interiorização e subordinação (CHAUI, 1986, p. 22-23). Seria pouco reunir conclusivas interpretações quanto a ser Paulo Honório proprietário, ou reduzi-lo a imperativos sentimentais dominantes: o ciúme que tem de Madalena. Antes, esse sentimento bem como a produção são dimensões de apropriação, eventualmente cingidas pelo “absurdo” (RAMOS, 1990, p. 104), mas humanas. De todo modo, como observa Marx, a apropriação não é necessariamente determinada pela propriedade privada, sendo antes condição de qualquer produção, mesmo do amor¹⁷. Madalena, d. Glória e Paulo Honório, trabalhadores que viveram enormes privações, decidem constituir uma família, e morar juntos, pois “onde comem dois comem três. E a casa é grande, tem uma porção de caritós” (RAMOS, 1990, p. 94).

Os duelos internos de Paulo Honório são travados em relação simultânea e ambígua no tempo presente de suas lembranças e imagens do passado¹⁸, o “teatro da memória” de que nos fala Raphael Samuel¹⁹. A força estreita que orienta o fazendeiro, violência de classe, na conquista da terra e do trabalho alheio – a exploração de Marciano, Rosa, mestre Caetano, e demais trabalhadores de *S. Bernardo* – alcança perspectivas ampliadas na construção dessas memórias. Não foram só os desamores oriundos da relação com Madalena que lhe corroeram o ímpeto produtivo, mas também o movimento de desvalorização social então criado a partir de disputas dentro de sua própria classe: “Ainda por cima os bancos me fecharam as portas. Não sei por que, mas fecharam. E olhem que nunca atrasei pagamentos. Enfim uma pena de caiporismos” (RAMOS, 1990, p. 178). Segundo destaca Antonio Candido: “A bondade

17 “Toda produção é apropriação da natureza pelo indivíduo no interior de e mediada por uma determinada forma de sociedade. Nesse sentido, é uma tautologia afirmar que propriedade (apropriação) é uma condição da produção. É risível, entretanto, dar um salto daí para uma forma determinada de propriedade, por exemplo, para a propriedade privada. (O que, além disso, presumiria da mesma maneira uma forma antitética, a não *propriedade*, como condição)” (MARX, 2011, p. 43).

18 Marilena Chauí (1986, p. 123) aponta como ambígua “a forma de existência dos objetos da percepção e da cultura”, constituídas “não de elementos ou de partes separáveis, mas de dimensões simultâneas”. A partir de Merleau-Ponty, observa, no entanto, que tais ambiguidades “somente serão alcançadas por uma racionalidade alargada, para além do intelectualismo e do empirismo”. Para o aprofundamento de discussões propostas por Merleau-Ponty nessa direção, cf. Merleau-Ponty, 2005.

19 Trata-se de expressão a partir da qual Raphael Samuel (1997) problematiza o tema da memória no campo da pesquisa em história social.

humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la. O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil da sua dureza” (CANDIDO, 2006, p. 37). De todo modo, também Madalena vivencia sentimentos ambíguos nesse romance, como o desânimo pelo filho: “a ama vivia meio doida de sono” (RAMOS, 1990, p. 136), e o compromisso tangencial com a própria profissão: “Foi à escola, criticou o método de ensino do Padilha e entrou a amolar-me [...]” (RAMOS, 1990, p. 107).

Necessário não esquecer, contudo, que as memórias de *S. Bernardo* (romance e filme) são as de Paulo Honório, quem nos apresenta os demais “vivos” e as ambiguidades de fazeres sociais pelos quais se relacionam naquele lugar. Imprevisibilidades no processo histórico de instituição da propriedade em *S. Bernardo* alinham toda a trama em torno da trajetória pessoal, e força social, de Paulo Honório, proprietário miúdo em disputa com maiores por espaço. Nesse romance, o “bicho do subterrâneo” (CANDIDO, 1978, p. 95) reúne contradições do seu meio. Como observa Antonio Candido, constitui “essencialmente uma pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem”. E essa experiência se desenrola num mundo conhecido, o do capitalismo e da degradação extrema, exploração de homens e mulheres em terras e vidas secas, de muitos Fabianos, Sinhás Vitória, Paulos Honório, injustas contas e cercas, contestação de direitos, migração, além de esperança, desejo de parada (cf. RAMOS, 2010). Também o proprietário de *S. Bernardo* percorreu caminhos difíceis e secos: “Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, Viçosa, Alagoas, e logo planejei adquirir a propriedade *S. Bernardo*, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões” (RAMOS, 1990, p. 15).

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório nos informa que saem as suas memórias publicadas sob pseudônimo, com um deslocamento narrativo da sua condição de personagem-autor para a de sujeito histórico (Graciliano Ramos)²⁰, abrindo passagem para um diálogo próximo com o leitor do livro, com quem compartilha o campo social, modo de vida e contradições que aí se evidenciam. Tem aí o romance a condição de história do tempo presente. Os leitores de Paulo Honório conversam com ele enquanto compõe o texto, chegando mesmo a questioná-lo: “– Então para que escreve?”. “– Sei lá!”, responde o narrador (RAMOS, 1990, p. 11).

Paulo Honório conheceu a hegemonia de classe, e foi agressivo nessas disputas. Negou, entretanto, sentidos prontos de justiça e honestidade em meio social de

20 Sem a intenção de associar imediatamente vida e obra, ou justificar desdobramentos de uma na outra, cito, como curiosidade, trecho de carta do autor, de 20 de agosto de 1932, endereçada à esposa, Heloísa Ramos, em que relata o seu cotidiano no período em que escrevia *S. Bernardo*: “Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Gondim, com o Padilha e com a Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre, mas as conversas deles estão-se tornando muito cacetes. Estive um dia em Viçosa e encontrei aquilo transformado. Possibilidade de arranjar qualquer coisa lá – nenhuma. Nem lá nem aqui. Tudo cavado. O que é necessário é esperar o fim da encrenca de S. Paulo. Meter-me em negócio no meio desta atrapalhão é burrice. Estou cansado de fazer coisas incompletas. Vou aguardar o resultado da luta no sul para depois orientar-me. E enquanto não me oriento, conserto as cercas de *S. Bernardo*, estiro o arame farpado, substituo os grampos velhos por outros novos e, à noite, depois do rádio, leio a *Gazeta de Costa Brito*” (RAMOS, 1982a, p. 120-121).

terríveis exclusões. Foi caixeiro-viajante, “marchando no fiado” pelas Alagoas, realizando “embrulhadíssimas” transações, “com gente que fala aos berros”, “de armas engatilhadas” (RAMOS, 1990, p. 14).

A tessitura com que Graciliano Ramos constrói a narrativa de *S. Bernardo* é engendrada em diálogo com a trama histórica das mudanças e transformações do capitalismo agrário. Um “caminho” que supostamente se perfaz “na venda” (RAMOS, 1990, p. 10), narrado em tom de cumplicidade, mas que o trabalho de “composição” do escritor Paulo Honório avança, valendo-se dos “próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 1990, p. 9-10). Importante enfatizar que avulta em sua narrativa a memória das discordâncias de Madalena com a exploração dos trabalhadores de S. Bernardo.

S. BERNARDO, CULTURA E TRABALHO

As análises do presente artigo acompanham ainda perspectivas sugeridas por Antonio Candido em *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos* (1955), tendo observado o crítico sobre *S. Bernardo* a capacidade da síntese que reúne forma e conteúdo, o ser social e a experiência²¹. Sobre o “sentimento de propriedade” de Paulo Honório, observou que “mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas”. Tendo definido aquele romance como “estudo patológico de um sentimento”, observou ainda Antonio Candido que Graciliano teria partido do “pressuposto de que a maneira de viver condiciona o modo de ser e de pensar”. Lembra, contudo, que “não se trata, evidentemente, do resultado mecânico de certas relações econômicas. Uma profissão, ou ocupação qualquer, é um todo complexo, integrado por certos impulsos e concepções que ultrapassam o objetivo econômico” (CANDIDO, 2006, p. 39). Antonio Candido relaciona, assim, como cultura, dimensões subjetivas, trabalho e fazeres sociais.

Graciliano Ramos apresenta um personagem-escritor que conhece o trabalho e a criação com a terra, no Nordeste do primeiro quartel do século XX, bem como a dificuldade de escapar da exploração nesse meio: “Tudo isso é fácil quando está terminado e embira-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatros cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis” (RAMOS, 1990, p. 11)²². Paulo Honório reconhece parceiros que, assim como ele, consumiram-se nessa “empresa”. Com Margarida, sua mãe preta, trabalhou e viveu a infância. No “tacho velho” da doceira, no “centro da pequena casa onde vivíamos. Mexi-me em redor dele vários anos, lavei-o, tirei-lhe com areia e cinza as manchas de azinhavre

21 Análise aprofundada sobre a técnica narrativa que nesse romance imbrica personagem e ação, cf. em Lafetá, 1990, p. 192.

22 O tema da experiência aparece na obra e trajetória pessoal de Graciliano Ramos como dimensão de diálogo e relação com o seu lugar social e político, com trabalho de escrita que dimensiona a dialética no campo das contradições vividas, revalorizando homens e mulheres invisibilizados pela sociedade de classes (RAMOS, 1970). Para mais discussões sobre o conceito de experiência a partir das trajetórias de sujeitos históricos ocultados no campo das ciências sociais, cf. Thompson, 1981, p. 180.

– e dele recebi sustento. Margarida utilizou-o durante quase toda a vida. Ou foi ele que a utilizou” (RAMOS, 1990, p. 58).

O romance *S. Bernardo* trata de ponderações de um narrador sobre aspectos de uma nova experiência, a produção de uma memória: “Quanto às vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. – é preciso convir em que tudo está fora de mim” (RAMOS, 1990, p. 183). A sua escrita é tentativa de reencontro com dimensões vividas, consideradas à luz das alterações constitutivas do homem que se tornou: “fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas” (RAMOS, 1990, p. 187)²³. *S. Bernardo*, a experiência derradeira de Paulo Honório, resguarda compreensão importante sobre as contradições que marcaram a sua trajetória, engendrado o seu mundo social juntamente com as suas expressões pensadas: “Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou” (RAMOS, 1990, p. 187). Ideológico seria procurar “dentro” de Paulo Honório um outro “eu”, ou mais “humano” na origem, ou conspurcado no tempo. Graciliano Ramos não dialogou com tais dicotomias: antes refletiu sobre amor e morte, além de outras contradições.

Relações ambíguas são constitutivas da narrativa de Paulo Honório. Casimiro Lopes, o capataz de *S. Bernardo*, é a expressão acirrada de violências eventualmente ocultadas por contratos “legais” no capitalismo. O “justo” e o “injusto” ganham relatividade histórica nesse personagem. Diz-lhe Marciano: “– [...] A gente se mata por causa dos outros. É ou não é, Casimiro? Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono” (RAMOS, 1990, p. 60). Paulo Honório e Casimiro Lopes são personagens formados mutuamente: “Continuei a estirar o arame farpado e a substituir os grampos velhos por outros novos. Mendonça, de longe, ainda se virou, sorrindo e pregando-me os olhos vermelhos. À tarde, quando voltei para casa, Casimiro Lopes acompanhou-me, carrancudo” (RAMOS, 1990, p. 28). A ordem que aos dois uniu é “desta vida agreste” (RAMOS, 1990, p. 102). A caminhada de Paulo Honório – suas pretensões na vida, “ganhar dinheiro” e apossar-se das terras de *S. Bernardo* – é refeita ao lado do capanga, a partir de episódio de força contra um devedor, quando “o capital se desviava” (RAMOS, 1990). Acompanhado de Casimiro, modifica então históricas e desfavoráveis correlações de força:

Está um exemplo. O dr. Sampaio comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando os dentes. Andei, virei, mexi, procurei empenhos – e ele duro como beira de sino. Chorei as minhas desgraças: tinha obrigações em penca, aquilo não era trato, e tal, enfim, etc. O safado do velhaco, turuna, homem de facão grande no município dele, passou-me um esbregue. Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cancalancó e quando o doutor ia para a fazenda caí-lhe em cima, de

23 Walter Benjamin observa a relação entre o declínio da experiência e o fim do papel social do narrador. Não mais relacionado a partir do contato próximo com as pessoas, por vivências nesse meio, o narrador perde a sua função, desfazem-se as perspectivas dialógicas da sua memória (BENJAMIN, 1996, p. 197-221).

supetão. Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos espinhos dos mandacarus, quipás, alastrados, e rabos-de-raposa.

– Vamos ver quem tem roupa na mochila. Agora eu lhe mostro com quantos paus se faz uma canoa.

O doutor, que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião.

– Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho.

Dr. Sampaio escreveu um bilhete à família e entregou-me no mesmo dia trinta e seis contos e trezentos. Casimiro Lopes foi o portador. Passei o recibo, agradei e despedi-me:

– Obrigado, Deus o acrescente. Sinto muito ter-lhe causado incômodo. Adeus. E não me venha com a sua justiça, porque se vier, eu viro cachorro doido e o senhor morre na faca cega. (RAMOS, 1990, pp. 14-15).

O fazendeiro, sentimentalmente distante do filho, lembra de carinhos do capanga com a criança: “a única pessoa que lhe tinha amizade. Levava-o para o alpendre e lá se punha a papaguear com ele, dizendo histórias de onças, cantando para o embalar as cantigas do sertão. O menino trepava-lhe às pernas, puxava-lhe a barba, e ele cantava” (RAMOS, 1990, p. 136). A mesma cantiga mencionada nessa passagem de *S. Bernardo* é referida em *Infância* (1945). O autor lembra de José Baía no primeiro capítulo daquelas suas recordações, “um rapagão aprumado e forte”, nordestino “pobre” (RAMOS, 1982b, p. 12). Define-o como seu amigo:

Sentado, escanchava-me nas pernas e sacudia-me, sapateava, imitando o galope de um cavalo; em pé, segurava-me os braços, punha-se a rodopiar, cantando:

*Eu nasci de sete meses,
Fui criado sem mamar.
Bebi leite de cem vacas,
Na porteira do curral.* (RAMOS, 1982b, p. 12)²⁴.

Também o carinho do fazendeiro por Madalena envolve escolhas próprias, mais do que interesses reprodutivos, ou sua continuidade pela herança. A professora é escolhida no lugar da filha do juiz dr. Magalhães: d. Marcela, um “bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço!” (RAMOS, 1990, p. 68). A verdade de relações pessoais como aquela se perde em cálculos imprecisos, como o seu sentimento por Margarida, redescoberta em “Jacaré-dos-Homens, Pão-de-Açúcar” após décadas de busca, com a ajuda de “anúncio do Cruzeiro” (RAMOS, 1990, p. 49). Apresentam-se correntes contra-hegemônicas na narrativa de *S. Bernardo*, costuradas também no

24 As memórias de Paulo Honório se constituem em espaço de recordações sociais não estranho a vivências do próprio autor Graciliano Ramos. O autor viveu importante período da sua infância e juventude em Viçosa, sua terra dos 7 aos 18 anos de idade. Antes disso, em Buíque (PE), conheceu um sitiante chamado Paulo Honório (RAMOS, 1982b, p. 49).

tempo futuro, de esperanças não represáveis pela racionalidade²⁵. Paulo Honório traz a mãe negra já cega para perto de si, com estimativa de gastos, mas sem contrapartida de ganhos: “A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu” (RAMOS, 1990, p. 12-13). Antonio Candido (2006, p. 34) sublinha da passagem a única vez em que age o fazendeiro “em obediência ao sentimento de gratidão”, mas que “ainda aí as relações afetivas só se concretizam numericamente”. Para o enterro de Margarida, trabalhadora de um século de vida, Paulo Honório reserva lugar no “altar-mor da capela” da propriedade, perto de Madalena (RAMOS, 1990, p. 13 e 166). O processo de construção desses afetos e de suas manifestações, na obra de Graciliano Ramos, expressa dimensão humana de sentimentos difíceis naquele campo de sonhos e vidas agrestes²⁶.

Em *S. Bernardo*, como em outras de suas obras, Graciliano Ramos rejeita o que Marilena Chauí, em *Conformismo e resistência*, identifica depois como “a ideologia sociológica da ‘mobilidade social’”, a “garantia” de “que qualquer membro da massa pode ‘subir’ à elite, desde que seja um indivíduo excepcional” (CHAUI, 1986, p. 29). Paulo Honório ascende pela força, violência e corrupção intrínsecas ao modo de produção capitalista, sem excepcionalidades. A sua história é a da reinvenção de S. Bernardo, empresa falida, por relações de aproximação com o poder e a imprensa, explorações terríveis, e atentados, sem deixar de avaliar caminhos supostamente alternativos naquele espaço social de fortes imposições: “Julgo que me desnorteei numa errada” (RAMOS, 1990, p. 183). Madalena também foi pobre e, no encaço daquela força do fazendeiro, ascendeu: “– Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não?” (RAMOS, 1990, p. 93). Igualmente, a trajetória de seu Ribeiro²⁷ (contador da fazenda) materializa o enlace de transformações e lutas entre interesses antagônicos: “Na povoação onde ele morava os homens descobriam-se ao avistá-lo e as mulheres baixavam a cabeça e diziam: – Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, seu major” (RAMOS, 1990, p. 35). Seu Ribeiro perdeu o seu lugar, fugiu-lhe o prestígio, e empobreceu. Foi substituído por outra racionalidade, o capitalismo, difícil de acompanhar, “com crises de crédito e de preços”, submetida “a economia às disciplinas do trabalho assalariado e do mercado” (WILLIAMS, 2011, p. 304). Nas palavras de Paulo Honório: “– Tenho a impressão de

25 Faço referência aqui à importante análise de Déa Ribeiro Felon (2009, p. 28) sobre “as ideias de progresso, racionalidade, desenvolvimento, que marcaram o avanço do capitalismo e as análises sobre as concepções do social”. Como referência de outras discussões críticas nessa linha, cf. Chauí, 2003.

26 Em outro livro do autor, *Vidas secas* (RAMOS, 2010), o tema das relações afetivas também aparece sob a marca da ambiguidade. Fabiano, Sinhá Vitória e filhos, migrantes pobres ameaçados pelo latifúndio, vivem experiência de sentimentos contraditórios em torno da morte da cadela Baleia. As ambivalências em torno dessa passagem foram destacadas pelo diretor Nelson Pereira dos Santos em sua adaptação da obra para o cinema. Cf. o filme *Vidas secas*, 1963.

27 Importante análise da relação do “par” Paulo Honório e seu Ribeiro, compreendendo como aí representadas disputas entre a modernização e a pequena aristocracia rural anterior a 1930, pode ser conferida em Bastos, 2015, p. 25.

que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo” (RAMOS, 1990, p. 38).

A análise desses processos, de consequências sociais amplas, é recorrente na obra de Graciliano. Em “A decadência de um senhor de engenho” (RAMOS, 1970, p. 115), sobre a ruína de Joaquim Pereira, vivente rijo e imóvel, “tão rijo e tão imóvel como os esteios da casa-grande, que principiavam a bichar, teve um fim lastimável. Precisou mexer-se, desejou transplantar-se, mas estava seco e não criou raízes. [...] E os seus descendentes acabaram também no caruncho e na miséria” (RAMOS, 1970, p. 118). No caso de seu Ribeiro, “o povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade, com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia. [...] E impostos” (RAMOS, 1990, p. 37). Paulo Honório conhece o “major” em Maceió, empregado “na Gazeta do Brito” (RAMOS, 1990, p. 35). Oferece-lhe o serviço de “guarda-livros” em S. Bernardo e leva-o consigo. O processo histórico que desaloja seu Ribeiro de sua “casa grande”, e fragmenta a sua família, é o mesmo que edifica e melhora a lavoura de Paulo Honório, tanto quanto o arruinará logo adiante.

S. BERNARDO, EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA

Leon Hirszman (1937-1987), diretor do filme *S. Bernardo* (1972)²⁸ – além de realizações como *Pedreira de São Diogo*, episódio do filme coletivo *Cinco vezes favela* (1962), *Cantos de trabalho: mutirão, cana-de-açúcar, cacau* (1974-1976), *Eles não usam black-tie* (1981) e *Imagens do inconsciente* (1983-1986) –, apostou em seu próprio trabalho na revalorização dos fazeres sociais da classe trabalhadora. O cineasta inicia a sua narrativa de *S. Bernardo* – segundo Antonio Candido (2011), a mais bem-sucedida adaptação da literatura para o cinema no Brasil – com experimentação vocal de

28 Ficha técnica: *S. Bernardo* (filme 35 mm), 1972, 110 min., color. Direção, argumento e roteiro: Leon Hirszman; produção: Marcos Farias; assistente de direção: Lúcio Lombardi; fotografia: Lauro Escorel; câmera: Cláudio Portoli; montagem: Eduardo Escorel; música: Caetano Veloso; locação: Viçosa, estado de Alagoas; companhia produtora: Saga Filmes, Mapa Filmes e Produções Cinematográficas, L. C. Barreto; distribuidora: Embrafilme; laboratório: Líder Cinematográfica; elenco: Othon Bastos (Paulo Honório), Isabel Ribeiro (Madalena), Nildo Parente (Padilha), Vanda Lacerda (dona Glória), Mário Lago, Jofre Soares (padre), Rodolfo Arena, Josef Guerreiro, Audrey Salvador, José Policena, José Lucena, Ângelo Labanca, Luiz Carlos Braga. Sofrendo os reveses da Censura Federal pela ditadura civil-militar de 1964, atrasa sete meses a estreia de *S. Bernardo*, em razão de dificuldades financeiras da produtora Saga Filmes, e sua consequente falência, com execuções judiciais que se arrastam até 1977, levando Leon Hirszman a cogitar o seu desligamento da atividade artística. Cf. Cardenuto, 2014, e Davi, 2010. O romance *S. Bernardo* teve ainda adaptação para a televisão por Lauro César Muniz (Rede Globo, 1984), com direção de Paulo José, e atuação de José Wilker, Regina Duarte, Nildo Parente, Beatriz Segall, Tônico Pereira.

Caetano Veloso²⁹ em ritmo de canto de trabalho e carro de boi (mescla de aboio e lamento), e imagem do verso de uma cédula de cinco mil-réis que emerge do nome da propriedade vazado na tela, finalmente preenchendo o dinheiro todo o espaço. Com figuras impressas de ninfas, anjo, natureza, roldana e martelo, alegoria da indústria e do comércio, produção e reprodução aparecem relacionadas nessa abertura. *S. Bernardo* dialoga com a beleza da palavra dita, em expressivas interpretações de atores e atrizes (Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Mário Lago, Vanda Lacerda) comprometidos com a resistência naquele momento de acirramento da luta de classes pela ditadura civil-militar no país (1964-1985). O carinho e delicadeza com que os atores protagonistas se tratam na sequência em que Paulo Honório e Madalena decidem pelo casamento, e mudança para a fazenda, talvez seja uma das mais notáveis interpretações da história do cinema, pelo entendimento histórico alargado daqueles intérpretes (cf. S. BERNARDO, 1972, aprox. 43-51min)³⁰. As terríveis pressões da ditadura, em 1972, se encontram, nesse, mas também em outros momentos do filme, com a difícil tarefa de seguir em frente, sem perder a ternura. Ainda com Raymond Williams, o ponto se esclarece.

Um dos efeitos mais imediatos da mobilidade, dentro de uma estrutura que está ela própria em transformação, é a dificuldade na escolha de um cônjuge. [...] O elemento especificamente de classe e os efeitos sobre ele exercidos por uma economia insegura fazem parte da escolha pessoal – que, afinal, é basicamente a escolha de uma forma de vida, de uma identidade na identificação com esta ou aquela pessoa. (WILLIAMS, 2011, p. 348).

Sobre a experiência de Paulo Honório na narrativa fílmica de Hirszman, a qual retoma fraquezas, domínios irredutíveis que se misturam a desesperos e culpas, lembranças de Madalena, destaca-se a passagem em que o proprietário, só, na mesa da grande sala vazia, principia a memória-texto da solidão vindoura. Othon Bastos (Paulo Honório) narra em *off*, em belíssima sequência marcada pelo som de um metrônomo que desacelera. É compassada a recomposição do tempo, e experiência, memória e linguagem se articulam (SILVA, 1985). Othon Bastos ergue o rosto lentamente, até que “o tique-taque do relógio diminui” (RAMOS, 1990, p. 102), e nos observa, olho no olho, reinventada também a percepção do nosso próprio lugar naquele momento. E, num instante, Madalena, alvíssima, face descansada e cabelos lindamente asseados, assume o lugar daqueles sentimentos ambíguos: em uma casa-grande da sociedade autoritária brasileira (de 1934, 1972, e de hoje), eventualmente “sob a forma da tutela e do favor (jamais do direito)” (CHAUI, 1986, p. 48): “Madalena [imaginária]: – Precisamos ajudar mestre Caetano. [Paulo Honório]:

29 Caetano Veloso comenta o processo de criação musical para o filme *S. Bernardo* sobre sequências já então montadas e finalizadas por Leon Hirszman, resultando em vocalizações sobrepostas que lembram o carro de boi, aboios e outros espaços sociais do eito, sob influências africanas e ibéricas do tom lamentoso dos cantos de trabalho do Nordeste do Brasil. Recorda ainda o cantor que dessa experiência surgiria a inspiração para o LP *Araçá azul* (1973). Cf. *S. Bernardo – Extras*, 2008.

30 Conferir a passagem no livro *S. Bernardo* em Ramos, 1990, caps. 15 e 16.

Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão.... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos” (S. BERNARDO, 1972, aprox. 1h01min)³¹.

No filme *S. Bernardo* há uma direção central de análise: classe, sujeito e relações históricas não se separam naquelas imagens. São três os temas que na parte final do filme enfeixam essa leitura: o rosto de Paulo Honório surgido de dentro da propriedade – sua humanidade proprietária; Madalena santificada pela solidariedade; e o momento em que Paulo Honório nos espreita – o lado da história em movimento.

A primeira sequência que marca esse enredo aparece quando o narrador já traz sem medidas o seu ciúme. Surgem na tela o campo e os gados, e Paulo Honório caminha do fundo daquele plano em direção à câmera, até que o espaço se resplandece do seu rosto, encobrindo a terra e os bichos. Ouvimos então, na voz do ator, sobreposta aos mugidos bovinos, que, “oito metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido oito metros”, e que, quando “vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve” (S. BERNARDO, 1972, aprox. 1h26min)³².

O plano em que marido e mulher se encontram na igreja é igualmente emblemático. Madalena (o seu nome é referência para a santa dos pecadores arrependidos) dessacraliza aquele espaço: surge santificada, em vida, sem jamais ter praticado o sentimento religioso. Do fundo escuro da igreja, antes que se acenda a vela, ouvimos novamente o aboio/canto de trabalho na voz de Caetano Veloso, e Madalena: “Não tinha proteção, compreende? Além de tudo nossa casa na Levada era úmida e fria. No inverno levava os livros para a cozinha. Podia visitar igrejas? Estudar sempre, sempre, com medo das reprovações” (S. BERNARDO, 1972, aprox. 1h38min)³³.

Por fim, é o olhar de Paulo Honório que nos fita. Na última sequência da longa-metragem, nos espreita do escuro, aí encoberto o fazendeiro. Observamos, e somos por ele observados. O olhar de Hirszman, admirador do cineasta Sergei Eisenstein, soube transformar dificuldades de produção (escassez de película) em recurso de estilo, evocando mesmo os longos planos estáticos daquele mestre russo no filme *Ivan, o Terrível* (1944-1958)³⁴.

As dificuldades econômicas vividas na região, e aprofundadas no romance, tangenciam a adaptação de Leon Hirszman para *S. Bernardo*: “vários fregueses que

31 Conferir a passagem no livro *S. Bernardo* em: Ramos, 1990, p. 104.

32 Conferir a passagem no livro *S. Bernardo* em: Ramos, 1990, p. 156. Em Graciliano Ramos, essa narrativa de Paulo Honório se dá no alto do campanário da igreja, a trinta metros de altura. Leon Hirszman aproxima essa distância para oito metros, mais perto de nós, e da propriedade. Comenta Lucia Helena Vianna (1997, p. 30) que Graciliano Ramos teria escrito *S. Bernardo* entre março e maio de 1932 na sacristia e campanário da Igreja de Palmeira dos Índios, o que também faz pensar, simbolicamente, em traços de uma narrativa da confissão nesse romance.

33 Conferir a passagem no livro *S. Bernardo* em: Ramos, 1990, p. 163.

34 Sobre a admiração de Hirszman por Eisenstein, cf. Rocha, 2003.

sempre tinham procedido bem quebraram de repente. Houve fugas, suicídios, o *Diário Oficial* se empenhou com falências e concordatas” (RAMOS, 1990, p. 178). De todo modo, o cineasta, nesse filme, realizado em momento particularmente difícil da ditadura civil-militar no Brasil (apavorante governo Garrastazu Médici), empresta importante fôlego visual para as contradições sociais de que Graciliano Ramos nos fala em sua obra. São do fim da década de 1960, início dos anos 1970, as imagens dos trabalhadores rurais registrados por Leon Hirszman – tempo que não passa, avesso da ideologia ditatorial do progresso. São pobres moradores em taperas de pau a pique, vestidos em trapos e famintos (S. BERNARDO, 1972, aprox. 1h38min), condição conhecida por Paulo Honório na década de 1930 e que a ditadura de 1964 finge inexistir. Importante ainda observar os movimentos de trabalho registrados pelo cineasta, grupos de agricultores arando a terra e cantando em sistema de mutirão (resistências frente às racionalidades modernizadoras daquele momento), logo após a morte de Madalena, e a insensibilidade do marido: o fazendeiro molesta com um fósforo aceso os seus próprios dedos (S. BERNARDO, 1972, aprox. 1h47min).

Graciliano Ramos apresentou em sua obra a dificuldade humana enfrentada na formação da solidariedade numa sociedade móvel e em mutação, a invenção e transformação de sentimentos pela história, questionando determinismos psicológicos: “Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige. [...] Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão” (RAMOS, 1990, p. 187)³⁵. Ao fim, o fazendeiro abandona o projeto de S. Bernardo, continuar “para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga” (S. BERNARDO, 1972, aprox. 1h49min)³⁶. No filme de Leon Hirszman, a presença documental de agricultores e agricultoras (experiências revalorizadas frente a profissões) avança a compreensão de que mudanças históricas, como as que fizeram de Paulo Honório um liberal, precisam lidar com resistências que se articulam de dentro dos conformismos da vida cotidiana: os trabalhadores cantam. Já Paulo Honório: “não canto nem rio” (RAMOS, 1990, p. 183).

SOBRE O AUTOR

NELSON TOMELIN JR. é professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

E-mail: nelsontomelin@yahoo.com.br.

35 Conferir a passagem no filme *S. Bernardo*, 1972, aprox. 1h51min.

36 Conferir a passagem no livro *S. Bernardo* em: Ramos, 1990, p. 181.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ricardo L. Pedrosa. Escrever o romance rural. *Floema*, ano I, n. II, p. 127-146, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/48II/46I2>>. Acesso em: 30 maio 2018.
- BASTOS, Hermenegildo. Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 60, p. 19-33, abr. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n60/23I6-90IX-rieb-60-000I9.pdf>>. Acesso em: 5 maio 2017.
- BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 197-221.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Editora Nacional, 1978.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Depoimento para o Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro “Angústia”*. Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-oOws>>. Acesso em: 15 maio 2016.
- CANTOS de trabalho: Cacau; Cana-de-açúcar; Mutirão. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções, 1975-1976. (34 min.), 35 mm, color.
- CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese (Doutorado em Ciências). Programa de Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02022015-160846/pt-br.php>>. Acesso em: 19 maio 2017.
- CARDOZO, José Eduardo. Resposta à Acusação. Senado Notícias. Brasília: AGU, 2016. Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/08/22/veja-os-principais-documentos-do-processo-de-impeachment-de-dilma-rousseff>>. Acesso em: 1º maio 2017.
- CHAUI, Marilena. Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira. In: CHAUI, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Cedec, 1985.
- _____. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2003.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- DAVI, Tania Nunes. *O cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman na (re)leitura de Vidas secas e São Bernardo, de Graciliano Ramos*. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16287/1/Tese%20Tania.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2017
- DECCA, Edgar S. de. A ciência da produção: fábrica despolitizada. *Revista Brasileira de História*, v. 3, n. 6, 1983.
- _____. *1930: o silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ELES não usam black-tie. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. (120 min.), 35 mm, color.
- FENELON, Déa Ribeiro. O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo?. *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 40, p. 27-51, jan./jun. 2009.
- GOLDMAN, Emma. Minha outra desilusão na Rússia. *Verve*, São Paulo, n. II, p. 109-122, 2007.

- Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5060/3588>>. Acesso em: 2 abr. 2017.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere (volume 4)*: Temas de cultura, ação católica, americanismo e fordismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- GRUPO MEMÓRIA POPULAR. Memória popular: teoria, política, método. In: FENELON, Déa Ribeiro et al. (Org.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água, 2004, p. 282-295.
- HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos 20*. São Paulo: Global, 1982
- IMAGENS do inconsciente. Direção de Leon Hirszman. Episódio I – Em busca do espaço cotidiano: Fernando Diniz; Episódio II – No reino das mães: Adelina Gomes; Episódio III – A barca do sol: Carlos Pertuis. Rio de Janeiro: Funarte, 1983-1986. (3h45 min.), 35 mm, color.
- IVAN, o Terrível. Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1944-1958, (187 min.), 35 mm, PB.
- JUAREZ FILHO, Edmundo. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-133901/pt-br.php>>. Acesso em: 22 maio 2017.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- MARX, Karl. *Grundrisse*. Manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- OLIVEIRA, Tiago Bernardon de. *Anarquismo, sindicatos e revolução no Brasil (1906-1936)*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: <<http://historia.uff.br/stricto/td/1142.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2017.
- PEDREIRA de São Diogo. Hirszman, Direção de Leon Hirszman. In: *Cinco vezes favela*. Rio de Janeiro: CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União dos Estudantes/Saga Filmes Ltda.), 1962. (99 min.), 35 mm, PB.
- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.
- _____. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- _____. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1978.
- _____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982a.
- _____. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1982b.
- _____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- _____. *Viagem*. Rio de Janeiro: RECORD, 2007.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SAMUEL, Raphael. Teatros da memória. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, p. 41-81, fev. 1997.
- S. BERNARDO. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Saga Filmes Ltda./Mapa Filmes/L. C. Barreto, Embrafilme, 1972. (110 min.), 35 mm, color.
- S. BERNARDO – Extras. Vídeo Filmes, Projeto Leon Hirszman 03, 2008. (42 min.), 35 mm, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MBIMmFTaDIs>>. Acesso em: 19 maio 2017.
- SILVA, Marcos. O trabalho da linguagem. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 45-61, 1985.
- THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria, ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____. *A formação da classe operária inglesa – v. I. – A árvore da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

- VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VIANNA, Lucia Helena. *Roteiro de leitura: São Bernardo*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997.
- VIDAS SECAS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A., 1963. (103 min.), 35 mm, PB.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX

[*Fashion and garment in the Brazilian female periodicals from the 19th century*]

Beatriz Alvarez de Assunção¹

Isabel Cristina Italiano²

RESUMO · Este artigo tem o objetivo de apresentar uma primeira relação entre moda e imprensa no Brasil oitocentista, além da importância dada ao vestuário feminino nos periódicos brasileiros do século XIX. No acervo da Biblioteca Nacional, escolheram-se os periódicos *O Espelho Diamantino*, *O Jornal das Senhoras* e *A Estação*, levando em consideração uma evolução cronológica e de conteúdo. A partir disso foram selecionadas as edições mais relevantes para discutir os temas recorrentes. Como resultado, foi possível depreender que: a diferença climática entre Brasil e Europa foi o principal empecilho na importação de moda; os periódicos oitocentistas, que são importante fonte de documentação da história da moda, porém não da moda brasileira, atuaram também como impulso para mudanças no vestuário, criando tanto um mercado de moda como de imprensa. • **PALAVRAS-CHAVE** · Moda; periódicos; século XIX; Brasil. • **ABSTRACT** · This

article aims to present a first approach between the fashion and the Brazilian press in the nineteenth-century, and also the importance given to the female garment in the Brazilian periodicals. From the National Library's collection the chosen periodicals are "O Espelho Diamantino", "O Jornal das Senhoras" and "A Estação", taking into account a chronological and content evolution. From these, the most relevant editions were selected to discuss the iterant subject. As a result, it was possible to understand that the climate difference between Brazil and Europe has been identified as the main obstacle for fashion; nineteenth-century periodicals are an important source of documentation of the history of fashion, but not of a Brazilian fashion; they also acted as the impetus for changes in fashion and, thus, creating either a fashion as a press market. • **KEYWORDS** · Fashion; periodicals; nineteenth century; Brazil.

Recebido em 22 de março de 2018

Aprovado em 8 de outubro de 2018

ASSUNÇÃO, Beatriz Alvarez de; ITALIANO, Isabel Cristina. Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 232-251, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p232-251>

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

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

O SÉCULO XIX, A MODA E A IMPRENSA FEMININA

No início do século XIX a vinda da Corte portuguesa para o Brasil, fugindo das invasões francesas, intensificou a importação de artigos europeus tanto pela própria Corte quanto pela elite que então se alocava na colônia. Esse cenário de importação foi também impulsionado pela proibição de manufaturas têxteis por D. Maria I, a Louca, a fim de proteger a economia do ouro brasileiro. Desde esse momento a moda estrangeira ganharia um espaço de destaque que se estenderia até a década de 1950, quando começaram a surgir os primeiros estilistas e costureiros nacionais e, com eles, um início de um estilo brasileiro, ainda que a vinda da Corte para o país tivesse desencadeado o início das cópias de modelos (BRAGA; PRADO, 2011).

Assim sendo, pode-se dizer que o vestuário no Brasil do século XIX seguiu o vestuário europeu, em especial o francês, sendo possível identificar novas modas em um intervalo de dez anos. No início do século, os vestidos brancos, decotados, com a cintura bem alta e soltos no corpo seguiam o sentimento de libertação pós-Revolução Francesa, mas já a partir de 1820 aparecem novos elementos no vestuário: as saias se abrem; as mangas se tornam mais bufantes; a cintura abaixa e afina-se (volta do espartilho); só não se abandonou o uso do xale, que foi e voltou à moda várias vezes durante o século (BOUCHER, 2010; LAVER, 1989). Por volta de 1830, as mangas foram ficando cada vez maiores e não se limitavam ao ombro, muitas vezes desciam até os punhos; as saias ficaram ligeiramente mais curtas e o uso de grandes chapéus e sombrinhas era muito comum. Já em 1840 as saias rodadas cobrem novamente os tornozelos, e os chapéus passam a ser do tipo boneca. A partir dessa década usaram-se várias anáguas para dar volume às saias, dificultando o movimento da mulher (LAVER, 1989).

Na metade do século surgiu a “crinolina de armação” (LAVER, 1989), formada de arcos de aço flexível, para substituir as anáguas e diminuir o peso carregado pelas mulheres. Ao mesmo tempo os vestidos se tornavam mais extravagantes, com laços, flores, rendas e babados nas saias e mangas. Em 1860 a crinolina se deslocou para trás, deixando a frente do vestido mais reta e, aos poucos, foi se transformando em uma anquinha ao final dessa década. As anquinhas marcam a década seguinte, formando uma cauda na parte de trás dos vestidos, com a saia unida – ou não –

ao corpete e com a opção de usar uma sobressaia. Em 1880 essa peça tornou-se horizontalmente maior, enquanto a cintura estava cada vez mais fina com a ajuda de um corpete-espartilho; mais uma vez os chapéus voltaram a chamar a atenção, com plumas, flores e outros adornos. Por fim, em 1890, as anquinhas desapareceram, as saias continuaram compridas, porém em forma de sino, e as golas altas, com babados de renda; as mangas eram grandes, precisando até de enchimentos; usavam-se luvas compridas, botas, sapatilhas e muitas joias (LAVÉ, 1989).

A descrição de Braga e Prado (2011) sobre o vestuário no período da República Velha³ e *belle époque* mostra a mulher brasileira com uma aparência bem francesa: silhueta ampulheta, saias longas, laços e bordados, a obrigatoriedade da sombrinha para manter a aparência pálida, sapatos fechados, chapéus extravagantes e, ainda, com uma linha de etiqueta do vestir.

Em *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (SOUZA, 1987), há algumas imagens que mostram o típico vestuário do final do século XIX no Brasil, as quais estão em conformidade com a descrição de Braga e Prado (2011) de que os vestidos usados pelas mulheres brasileiras seguiam a moda oitocentista europeia: as mangas bufantes e lisas, que chegavam aos punhos ou até a metade dos braços; as saias com crinolina, com anquinhas e caudas; os babados e camadas; as golas que lembram rufos e também as mais achatadas.

Toda essa cultura de moda e vestir conquistou espaço nos periódicos da época, que se tornavam fonte principal de informação para a sociedade. Na Europa, moldes de peças de vestuário já eram impressos e vendidos e, por mais que a moda pareça ser mais intensa para as mulheres, os primeiros periódicos de moda eram voltados para o público masculino. Já no século XIX, a França e a Inglaterra possuíam inúmeras publicações, algumas delas alcançando grande número de vendas, como o francês *Petit Echo de La Mode* (1878), que vendeu cerca de 210 mil exemplares em 1893 (BRAGA; PRADO, 2011).

A circulação de periódicos de moda em território brasileiro teve início com os periódicos franceses e portugueses, trazidos para o país após a chegada da Corte em 1808. Na época, a baixa alfabetização feminina contribuía para a pouca circulação de periódicos para esse público, mas, com a pequena mudança desse cenário após a independência, surgiam periódicos nas principais cidades brasileiras, dentre eles: *O Espelho Diamantino* (1827), *Espelho das Brasileiras* (1831), *O Correio das Modas* (1839), *O Jornal das Senhoras* (1852), *Jornal das Famílias* (1863). É bom lembrar que esses periódicos não se restringiam apenas ao vestuário, mas também continham as informações necessárias para que uma mulher da época tivesse um comportamento de acordo com as regras sociais; havia informações de teatro, música, arte, etiqueta e também pequenos contos e romances folhetins (BRAGA; PRADO, 2011).

Os periódicos de moda do século XIX são o objeto de pesquisa por surgirem no país pela primeira vez no início desse século, sendo, portanto, um novo meio de comunicação e, conseqüentemente, registro histórico da moda do período oitocentista. Eles ainda representam um avanço na imprensa brasileira e também mundial. A disseminação de informações foi facilitada em um nível jamais

3 Período da história brasileira que vai da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, até a Revolução de 1930.

alcançado no país: a intensa comunicação entre países permitiu que as culturas se interligassem formando redes, que possibilitariam o fenômeno da globalização. Que foi exatamente o que aconteceu com a moda. Uma peça típica de um país se espalhou juntamente com uma bagagem cultural, resumida em periódicos e tornando possível o acesso de grande parte da população brasileira a informações das potências da época: a França e a Inglaterra.

Este artigo tem o propósito de apresentar essa primeira relação entre moda e imprensa no Brasil oitocentista, com especial atenção para as diferentes abordagens dadas ao vestuário ao longo desse século em três periódicos que representam a evolução cronológica da imprensa voltada ao público feminino: *O Espelho Diamantino*, *O Jornal das Senhoras* e *A Estação*. Tais publicações foram levantadas a partir da plataforma *on-line* da Biblioteca Nacional, a Hemeroteca Digital; a partir de uma seleção de conteúdos, estes foram analisados e discutidos com base nas obras de François Boucher, James Laver, Carlos Costa e Dulcília Buitoni, de acordo com os pontos que mais se destacavam nos periódicos.

O ESPELHO DIAMANTINO (1827)

De acordo com Costa (2012), *O Espelho Diamantino* foi publicado por apenas um ano e contou com 13 edições. Em sua primeira edição (Figura 1), o periódico “de política, litteratura, bellas artes, teatro e modas”, editado pelo francês Pierre Plancher, apresenta sua proposta em apenas quatro páginas.

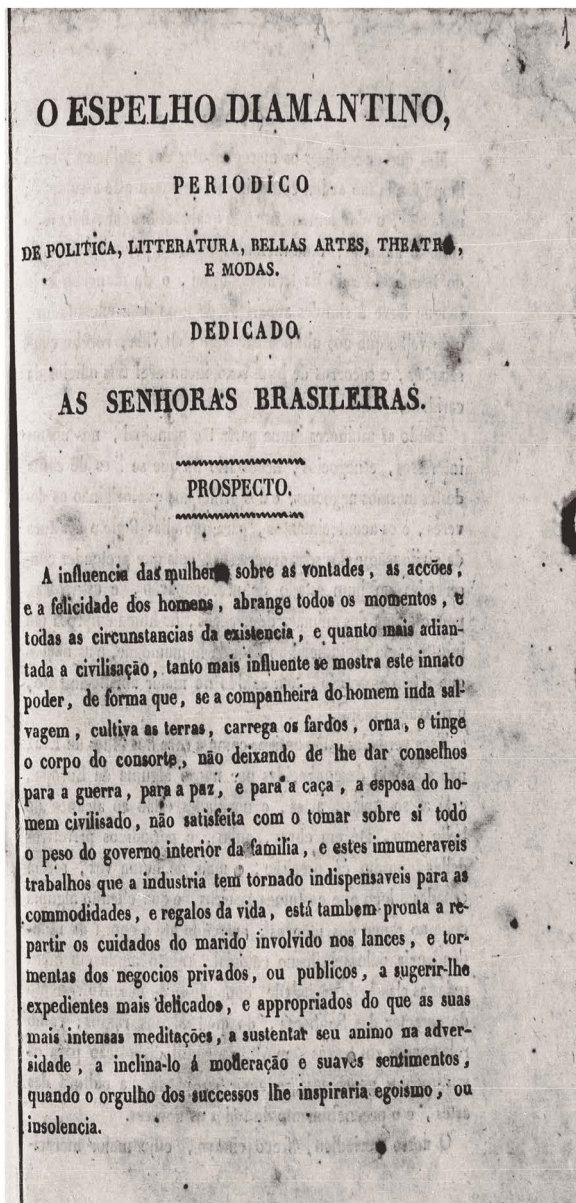


Figura 1 – *O Espelho Diamantino*, n. 1, 1827, p. 1. Fonte: Hemeroteca Digital

A apresentação do periódico anuncia que será publicado duas vezes ao mês e define os assuntos a serem tratados nas edições futuras. Quanto à moda, não há no momento a publicação de ilustrações no Brasil, portanto o periódico contém apenas descrições de modelos. Ele explica: “A respeito das modas, artigo privativo das Senhoras, seria hum crime em nós, e quasi um sacrilégio, se as omittindo, deixassemos de render hum culto á Caprichosa Deos, cujos decretos, por mais variaveis e impertinentes que sejam, veem-se cegamente obedecidos” (O ESPELHO Diamantino, n. 1, 1827, p. 3-4)⁴.

Na segunda edição, a coluna Modas dedica um simples parágrafo para atualizar as senhoras quanto ao que vestir: “As Modas, nestes ultimos dez dias não offercem variação notavel. As cinturas cumpridas, e mangas de *gigot* estão na mesma aceitação [...]. Os vestidos de *négligé* de chita franceza e riscados tranparentes, com frangidos, e fofos da mesma peça, ornão quasi todas as lojas” (O ESPELHO Diamantino, n. 2, 1827, p. 31).

Nesse trecho destacado, pode-se perceber como os elementos do vestuário permaneciam na moda por longo tempo: as mangas de *gigot* (amplas acima do cotovelo e justas nos braços), que apareceram no início da década de 1820 – como colocada por Boucher (2010) – continuam em vigor em 1827.

Dois edições depois, o editor faz uma crítica à importação de modelos vindos do estrangeiro. Os artigos de vestuário que chegavam ao Brasil eram considerados velhos, uma moda já deixada de lado na França – que é o país em questão tratado no periódico. Na coluna de moda da 5ª edição de 1827 – que será a última coluna dedicada ao assunto nesse periódico – há um pequeno trecho que se refere à divergência de clima entre Europa e América do Sul: “Eis o tempo quente. A moda das calças de pano e dois coletes continua com todo furor! Quanto mais longe do commodo e razoavel, melhor!” (O ESPELHO Diamantino, n. 5, 1827, p. 83). Tal diferença climática tinha impacto negativo em relação ao conforto proporcionado pelas vestimentas importadas.

O JORNAL DAS SENHORAS (1852)

O Jornal das Senhoras é considerado o primeiro periódico voltado ao público feminino editado e redigido apenas por mulheres. Inicialmente estava nas mãos da professora argentina Joana de Noronha, era publicado semanalmente aos domingos e teve curta vida de publicação de apenas quatro anos.

4 Na transcrição dos textos dos periódicos, foram mantidas a grafia e a pontuação originais.



Figura 2 – Primeira página com cabeçalho de *O Jornal das Senhoras*, n. I, 1852, p. I. Fonte: Hemeroteca Digital

Em sua primeira edição do ano de 1852 (Figura 2), a coluna de moda – escrita em formato de carta e assinada por Christina – contém uma descrição detalhada de um figurino de baile anexado ao periódico o qual, infelizmente, não está disponível para consulta *on-line*. Sabe-se que uma ilustração de moda – ou estampa, como era

chamada pela redatora – era anexada todo primeiro domingo do mês, segundo informa a mesma edição do periódico

Publica-se todos os DOMINGOS; o primeiro numero de cada mez vae acompanhado de um lindo figurino de mais bom tom em Paris, e os outros seguintes de um engraçado lundú ou terna modinha brasileira, romances francezes em musica, moldes e riscos de bordados. (O JORNAL das Senhoras, n. 1, 1852, p. 8).

Na quinta edição, Christina, questionada quanto à inversão das estações da França em relação ao Brasil e também quanto aos tecidos empregados na confecção dos modelos apresentados no periódico, faz uma crítica à tentativa de brasileiras criarem modelos, afirmando que apenas os franceses são capazes de criar moda. Ela, portanto, diz que:

Não é feito aqui no Rio de Janeiro, porque Deus não nos deu o *dom* especial de idear, combinar, e executar modas com essa graça, originalidade e gosto delicado, que para ellas tem os Parisienses, e ninguem mais. Temos sim actualmente quem os possa copiar com perfeição (ja não é tão pouco) mas a invenção é, e será sempre dos Francezes. (O JORNAL das Senhoras, n. 5, 1852, p. 34).

Ao descrever as partes do figurino apresentado nessa mesma edição, também promete às leitoras que irá disponibilizar os moldes das partes da saia para que possam confeccioná-la em casa. Mesmo sendo um modelo volumoso, Christina o descreve como

[...] acomodado á nossa estação, gracioso e leve e de pequena despeza [...] mui notavel pela sua naturalidade e o nenhum espalhafato dos caprichos fantasticos [...]. O vestido é de cambrinha, chamada – Rosa d'a China. – Esta fasenda pela novidade da sua côr viva e brilhante, e ao mesmo tempo grave e de bom gosto, deve fazer effeito entre as elegantes de Paris na sua proxima primavera [...]. (O JORNAL das Senhoras, n. 5, 1852, p. 34).

No segundo ano de publicação, em 1853, a primeira edição conta com um modelo de vestido de noiva e de visita, com descrição muito bem detalhada de cada elemento de ambos os modelos. Percebe-se a grande quantidade de pequenos adornos que compõem o modelo como um todo: bordados, botões, fitas, flores, luvas, mangas, rendas... Todos esses elementos confirmam a moda da época de exageros de adereços no visual feminino.

[...] Corpo afogado, um pouco aberto adiante, e com abertura guarnecida em volta de renda de blond estreita deixando entrever uma camisinha, também afogada, de ponto de Inglaterra – Cintura redonda – Mangas compridas e meias largas, divididas em seis fôfos progressivos, com punhos lisos afunilados e presos com dois botões de perolas cada um – Uma larga fita branca chamalotada fingindo cabeção e ao mesmo tempo cinto de grandes pontas volantes, fórmula o nobre e elegante ornamento deste vestido. Esta fita é toda guarnecida de uma rendinha de blond da largura de dois dedos [...]. (O JORNAL das Senhoras, n. 1, 1853, p. 2-3).

Já em seu último ano de circulação, 1855, a primeira edição não possui uma coluna para discutir a moda do momento, no entanto, tem uma descrição bastante objetiva dos modelos da ilustração. Ela contém um modelo de vestuário de estar em casa, um de passeio e um para crianças:

Vestuário de estar em casa. – Saia de nobreza⁵ verde.

Cazawech de veludo preto, enfeitado de galão, renda e botões.

Sub-mangas, camisinha e modestia de cambraia de linho, guarnecidas de valencianas.

Vestuário de passeio. – Vestido de nobreza lisa: saia enfeitada com dous folhos guarnecidos de fita de veludo da mesma côr.

Mantelete⁶ da mesma fazenda, enfeitado tambem de igual veludo.

Chapéu de seda com blonde e flores. (O JORNAL das Senhoras, n. 1, 1855, p. 3).

A partir dessa descrição de vestuário de casa e de passeio (Figura 3), é possível notar maior quantidade de adornos e elementos que compõem o visual feminino de passeio. O volume da saia de passeio é acentuado com os dois folhos que a acompanham e recebe ainda mais atenção com adornos, como fitas. É interessante destacar a preocupação com a combinação de materiais e cores propostas (“veludo da mesma cor”, “mantelete da mesma fazenda”).

5 Tecido de seda (PUELLES, 2014).

6 Tipo de lenço grande, servindo de pequena capa ou para cobrir a cabeça (PUELLES, 2014).



Figura 3 – Vestuário de casa e de passeio. *O Jornal das Senhoras*, n. 1, 1855, p. 7. Fonte: Hemeroteca Digital

Por fim, em seu último número a coluna Modas traz as tendências do inverno parisiense. Os chapéus continuam em uso, mas com copas pequenas, arredondadas e chatas, já que terão alguns adornos sobre a aba – como plumas, laços, rendas e veludos pretos. Também é discutido o uso das vasquinhas (saias que eram usadas sobre a roupa, pregueadas na cintura), algumas mulheres já não querem usá-las, mas outras – inclusive as modistas – defendem seu uso, uma vez que ajudam a alongar

a silhueta; as saias continuam amplas e com caudas; os folhos duplos – babados – estão em moda nas mangas justas; por fim, as rendas pretas são o que dão elegância aos vestidos de *soirée*. A ilustração contém dois visuais – de casa e de passeio. Na descrição do de casa, pode-se perceber o papel da vasquinha, além de entender melhor a formação do folho:

Vestuario de casa. – Penteado em cabellos; vestido em nobreza, corpinho com vasquinha muito justo decotado quadrado á Luiz XV com *jockeys* cruzados e mangas em filó de seda, as mangas compõem-se de dous entufados de filó retidos por dous crespos de fita e terminando com um duplo filó formando como um folho; o corpinho é cortado de maneira a bem fazer valer o talhe, e a vasquinha emboceta perfeitamente os quadris sem os achatar.

Vestuario de passeio. – Chapéu *Rachel* em tafetá recoberto de mousseline bordada guarnecido de valenciannas e ornado de botões de rosas. Vestido de nobreza ornado de veludos e de rendas; corpinho afogado mui justo, fechado adiante por botões de seda; suspensorios em veludo; a manga larga em baixo é quasi justa no hombro por baixo da renda e no meio é entufada e cortada ao longo por tres veludos; a saia é ornada de dous veludos retendo cada um uma alta renda ligeiramente pregada e por conseguinte tomando bem as pregas da saia que é mui ampla. (O JORNAL das Senhoras, n. 52, 1855, p. 410).

A ESTAÇÃO (1879)

A Estação foi publicada no Brasil, pela Livraria e Tipografia Lombaerts e Comp., de 1872 a 1878, como uma tradução do periódico francês *La Saison*. Em 1879 a edição brasileira continua com informações de moda europeia, porém com conteúdos de cultura locais, contando, por exemplo, com a publicação de *Quincas Borba*, de Machado de Assis, na seção de literatura. Esse periódico foi um dos que tiveram maior longevidade na época, circulando até 1904 (COSTA, 2012).

Logo na primeira edição de 1879 (Figura 4), *A Estação* é definida como sendo uma publicação indispensável para as mães de família que desejavam vestir suas filhas de acordo com os preceitos da época, preocupando-se com o que as mulheres achavam de suas publicações, como, por exemplo, se conseguiram alcançar o objetivo de ajudá-las a se vestir melhor sem ter que gastar mais. Também é interessante notar que o próprio periódico cita uma aceleração do ritmo de mudança de modas: “Antigamente a moda apenas mudava duas vezes ao anno [...] Hoje felizmente a moda, mesmo em Pariz, altera-se de dia para dia” (*A ESTAÇÃO*, n. 1, 1879, p. 1).



Figura 4 – Capa de *A Estação*, n. 1, 1879, p. I. Fonte: Hemeroteca Digital

Na mesma edição, ainda confirmando a influência estrangeira na moda brasileira, os editores a mencionam direta e indiretamente, de modo negativo, ressaltando como as diferenças climáticas entre os países são um empecilho para seguir o estilo francês aqui no Brasil: “[em abril a moda francesa era para o verão, enquanto aqui se aproximava o inverno] [...] O que d’ahi resultava para nós era o ridículo, visto como quem queria trajar no rigor da moda tinha que forçosamente tinha de morrer de calor em Janeiro e constipar-se em Junho” (*A ESTACÃO*, n. 1, 1879, p. I).

A Estação desejava não apenas informar as novidades internacionais em moda, mas também – principalmente, na verdade – ensiná-las como tirar proveito das peças de inverno que aqui chegavam no verão, e vice-versa, a fim de minimizar o

sofrimento com as vestimentas vindas do estrangeiro. Pode-se colocá-lo como um dos primeiros periódicos a disponibilizar moldes para a confecção das peças.

Também foi um dos primeiros a propor uma identidade nacional à moda a partir de modificações de modelos de roupas francesas e inglesas: “[...] encontrarão também todas as explicações que indicarão os meios de tirar alguma vantagem desses objectos, conformando-se com as exigencias do nosso clima”, concluindo que “*A Estação* será o primeiro jornal nesse genero” (A ESTAÇÃO, n. 1, 1879, p. 1).

Seu conteúdo de moda apresentava roupas infantis, vestidos para o dia, vestidos para festa, toucas, luvas e acessórios em geral. As várias ilustrações do periódico mostravam detalhes da peça e continham informações sobre sua confecção junto com referências para os moldes. A segunda edição de 1879 se inicia com uma ilustração e descrição de dois trajes de baile vistos em Paris. São vestidos de duas peças com caudas longas, citados por Boucher (2010), muito comuns na década de 1870, além da grande quantidade de babados, pregueados, fitas e flores que adornavam os modelos, também mencionados pelo autor.

Já em 1889, a primeira edição descreve a moda do inverno francês, seguindo ainda a proposta inicial do periódico de adaptação de modelos para o estilo e clima brasileiro. Desse modo, no momento em que aqui é verão, também são indicados tecidos para confeccionar casacos de inverno – definidos como “capas para mau tempo” – de maneira que sejam impermeáveis e não tão quentes: “O traje que nos occupa é dos mais elegantes; de pequena seda riscada furta côres, e muito leve, usa-se tanto de verão como de inverno, não tem nada de quente e exige um outro traje por baixo [...]. Assim, escolhei um panno leve ou semi-espesso da côr que preferrides dae-o a impermeabilizar. D’este modo tereis uma capa ordinaria de forma ambulancia, sobre-casaca⁷, ou visita segundo o vosso gosto” (A ESTAÇÃO, n. 1, 1889, p. 1). São três tipos descritos, mas todos os tecidos indicados para sua confecção têm a mesma característica: leveza. São, portanto, mais frescos que os tecidos utilizados na França na mesma época do ano.

Além de dar as diretrizes dos materiais, os redatores comentam os preços dos tecidos e concluem que os casacos são caros, especialmente o que se utiliza do tecido inglês impermeabilizado, o qual, porém, não deixa o ar circular e pode ser desconfortável às senhoras brasileiras. Assim, apresentam três dicas de qual usar dependendo de suas ocupações:

Ora se se tem que ficar todo um dia exposta a chuva é necessario tomar a capa ingleza. Se a volta do passeio, em carro ou depois do baile se receia a chuva, é mais commodo levar comsigo um caoutouc leve.

Finalmente se as vossas occupações vos obrigam a sair todos os dias ou faça sol ou faça chuva o melhor é recorrer á capa impermeabilizada. (A ESTAÇÃO, n. 1, 1889, p. 1).

Na segunda edição de 1889, pode-se ler uma explicação em detalhes de como utilizar as folhas de moldes, praticamente como existem em algumas revistas atuais que também dispõem moldes aos leitores:

7 Casaco largo, comprido e abotoado até a cintura (PUELLES, 2014).

A primeira edição de 1899, comparada às outras, traz uma mudança na disposição das páginas. Inicia-se com uma espécie de capa com imagens de quatro senhoras com vestidos elaborados e, então na segunda página, consta a seção Correio da Moda, assinada por Paula Candida, também com algumas mudanças.

As edições anteriores continham poucas figuras relacionadas ao assunto de moda abordado; essa possui figuras que auxiliam o leitor a visualizar os modelos comentados e descritos. Paula Candida comenta vestidos de bailes, chás e em cada figura da página podem-se encontrar elementos mencionados por ela, como as rosetas e tecidos listrados.

O destaque dessa edição são peças que podem ser usadas em passeios em geral, comentando as novidades de estilo do momento. É citada uma saia para teatros e jantares, com recortes e tipos de fechamentos diferentes, chamada Luís XVI, mais apertada “nas cadeiras”, mas com tecido suficiente para que a parte de trás fosse mais elaborada. Para combinar com as saias, era indicado um casaco de “guipure”, fechado com “bonitas joias familiares” ou “flores de cassa⁸ de seda” (A ESTAÇÃO, n. 1, 1899, p. 2). Também são comentadas as “*tea jackets*”, casacos especiais para o chá das cinco (“*five o'clock*”, copiando o costume inglês), que, já que se assemelhavam mais a uma blusa que a uma jaqueta, Paula Candida acreditava que iriam substituir as blusas usadas por todas as mulheres.

A segunda edição de 1899 informa sobre uma nova moda que surge: casaca à Luís XVI. Descreve-o como um casaquinho guarnecido de peles nas laterais e renda na parte da frente. E não foi apenas essa peça que foi confeccionada com peles. Segundo Paula Candida, as peles estavam em alta entre as parisienses – “Uma outra invenção, bem fantastica” (A ESTAÇÃO, n. 2, 1899, p. 10) – usando animais em volta do pescoço como echarpes e até inventando novas maneiras de usá-los que pudessem inovar no visual.

O COMPORTAMENTO INFLUENCIADO PELOS PERIÓDICOS

Como se lê na primeira página de *O Espelho Diamantino*, o pioneiro em dedicar-se ao público feminino no Brasil, a moda é considerada um tema essencial – e até mesmo sagrado – para as mulheres. Porém, esse fato não impede que as colunas de moda tenham uma vida curta nas publicações oitocentistas – considerando que conseguem sobreviver no mercado de imprensa. Os periódicos estavam começando a ganhar espaço no Brasil, muitas pessoas se inseriam nesse novo meio de comunicação, mas não conseguiam mantê-lo vivo, saindo – como o próprio *O Espelho Diamantino* – de circulação em curto período de publicação, ou extinguíam aos poucos a coluna sobre determinados assuntos, nesse caso a moda.

Conforme os anos passavam e as mudanças no vestuário aconteciam mais intensa e rapidamente, os periódicos femininos podiam contar com colunas de moda mais completas e frequentes. Pode-se confirmar esse fato comparando o conteúdo de vestuário nos periódicos da primeira metade com os da segunda metade do século.

8 Tecido fino de algodão ou linho (PUELLES, 2014).

A *Estação* é um exemplo que acompanhou mudanças desde o final da década de 1870 e conseguiu sobreviver até o início do século XX.

Dessa maneira, é possível perceber uma relação de influência por parte dos periódicos para que ocorressem mudanças na indumentária: se não houvesse mudanças no vestuário, não haveria conteúdo para a coluna de moda nos periódicos, que, portanto, poderiam perder leitoras.

Quanto ao assunto que mais se repete entre os periódicos analisados, tem-se a diferença climática entre a Europa e a América do Sul, apresentada como um grande empecilho para que as brasileiras acompanhassem a moda europeia. Isso fazia com que a moda no país sempre estivesse atrasada em relação à moda parisiense, como é mencionado já em 1827 n' *O Espelho Diamantino*: todas as peças importadas que chegavam ao Brasil eram o resto da moda francesa. A questão climática é, também, um dos motivos para os periódicos proporem adaptações dos modelos estrangeiros, em relação tanto à modelagem quanto aos materiais. Para Christina – que escrevia para *O Jornal das Senhoras* – o clima não era tanto um problema, uma vez que não acreditava que as brasileiras tinham capacidade de criar modelos originais, prestigiando o talento dos franceses. Dessa forma, posiciona-se a favor da importação de peças e consequente cópia de modelos, através da disponibilização de moldes.

O Jornal das Senhoras foi o primeiro periódico feminino redigido apenas por mulheres, sendo lançado em 1852. O fato de que apenas mulheres contribuía para esse periódico pode ser considerado uma maneira de criar uma relação mais íntima com as leitoras, seja pelos assuntos tratados, seja pela linguagem de escrita, uma vez que elas conheciam bem o universo feminino, além de ter extrema importância na participação feminina em um mercado de imprensa que por muitos anos, até mesmo depois da extinção desse periódico, foi majoritariamente dirigido por homens.

Como visto durante a pesquisa bibliográfica, antes da década de 1850 não existiam ainda, no Brasil, ilustrações de moda nos periódicos. *O Jornal das Senhoras* foi também um dos pioneiros em disponibilizar ilustrações – também estrangeiras – para suas leitoras. *A Estação* também merece destaque quanto às ilustrações, uma vez que o periódico foi revolucionário em comentar as ilustrações da edição, assim como em publicar ilustrações não apenas de um figurino em moda, mas de várias peças tanto de vestuário como de acessórios, mobiliário e utensílios para casa, com instruções para confecção, detalhes de materiais e também moldes. Essa publicação foi pioneira nesse século e não é por acaso que teve uma longa vida, avançando até o início do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clima como o principal empecilho para a moda

A diferença climática era um dos principais problemas para as brasileiras do século XIX, que, além de se sentirem sempre atrasadas em relação à moda europeia, tinham ou que usar roupas de inverno no verão tropical ou adaptá-las. O papel dos periódicos como auxílio nessas adaptações é importantíssimo, uma vez que ao disponibilizar informações de materiais e moldes instruía as leitoras na confecção das peças.

Atualmente ainda existe uma visão de que a moda chega com atraso no Brasil, mas, por outro lado, o amplo mercado permite que também existam criações nacionais que não dependem totalmente da moda estrangeira.

Os periódicos oitocentistas como fonte de documentação da história da moda

Pode-se afirmar que os periódicos brasileiros do século XIX são fonte essencial de documentação da história da moda, porém não de uma moda puramente brasileira. Eles registram a evolução da moda francesa, além de confirmar sua expansão global. O vestuário no Brasil oitocentista – como se pode ver pela análise dos periódicos – era totalmente dependente do vestuário europeu, pois ainda não havia criações genuinamente brasileiras.

No entanto, as sugestões de adaptações de modelos – seja quanto aos materiais, seja quanto à modelagem – são uma primeira tentativa de caracterizar o vestuário como brasileiro, criando o início de uma cultura de vestir mais nacional que estrangeira, que ganhará força e espaço no século XX.

Os periódicos como impulso para mudanças na moda

Os periódicos nesse momento da história brasileira são um impulso inicial para o desenvolvimento de uma imprensa mais acelerada. Mas também são uma pressão para mudanças rápidas na própria moda, a fim de suprir a demanda crescente das leitoras por novidades, criando um mercado tanto de moda como de imprensa.

PERIÓDICOS FEMININOS BRASILEIROS DO SÉCULO XIX

Periódico	Assunto	Local de publicação	Ano*
<i>A Borboleta</i>	anedotas, literatura, notícias	Alagoas, Minas Gerais, Piauí, Rio de Janeiro, Sergipe	1844, 1857, 1859, 1860, 1876, 1888, 1891, 1892
<i>A Camélia</i>	literatura, notícias, poesia	Rio de Janeiro	1898
<i>A Chrysalida</i>	literatura, poesia, receita, variedades	Rio de Janeiro	1879
<i>A Esmeralda</i>	-	Pernambuco	-
<i>A Estação</i>	literatura, moda	Rio de Janeiro	1879-1904
<i>A Família</i>	educação, família	São Paulo, Rio de Janeiro	1888-1894
<i>A Fluminense Exaltada</i>	literatura, notícias	Rio de Janeiro	1832-1846
<i>A Grinalda</i>	literatura, recreação	Bahia, Rio de Janeiro	1861, 1869, 1870
<i>A Mai de Família</i>	bebês, crianças, família, saúde, vestuário	Rio de Janeiro	1879-1888
<i>A Mensageira</i>	literatura	São Paulo	1897, 1898
<i>A Mulher</i>	belas-artes, literatura, moda	Nova York	1881
<i>A Primavera</i>	arte, indústria, literatura, teatro	Rio de Janeiro	1861
<i>A Violeta</i>	literatura	São Paulo	1849
<i>A Violeta Fluminense</i>	crítica, literatura	Rio de Janeiro	1857, 1858
<i>Biblioteca das Senhoras</i>	literatura	Rio de Janeiro	1874
<i>Correio das Modas, Jornal Crítico e Literário</i>	ciência, crítica, literatura, moda notícias, recreação	Rio de Janeiro	1839-1840
<i>Echo das Damas</i>	literatura	Rio de Janeiro	1879, 1880, 1888
<i>Jardim das Maranhenses</i>	crítica, literatura, moral, recreação	Maranhão	1861, 1862
<i>Jornal das Damas</i>	charadas, instrução, recreação, variedades	Pernambuco	1862
<i>Jornal das Senhoras</i>	belas artes, crítica, literatura, moda, teatro	Rio de Janeiro	1852-1855
<i>Marmota Fluminense</i>	moda, variedades	Rio de Janeiro	1854-1858
<i>Mentor das Brasileiras</i>	comportamento, crítica, educação, história	Minas Gerais	1829-1832

<i>Novo Correio de Modas</i>	charadas, história, literatura, moda, novelas, poesia	Rio de Janeiro	1852-1854
<i>O Beija-Flor</i>	literatura, notícias, poesia	Alagoas	1869, 1870
<i>O Bello Sexo</i>	literatura, recreação	Pernambuco	1850, 1851
<i>O Bond: Jornal das Moças</i>	-	-	-
<i>O Cherubim</i>	charadas, literatura, moda, recreação	Rio de Janeiro	1885-1887
<i>O Espelho das Bellas</i>	literatura, recreação	Bahia	1860, 1861
<i>O Espelho das Brasileiras</i>	literatura, notícia	Pernambuco	1832
<i>O Espelho Diamantino</i>	belas artes, literatura, moda, política, teatro	Rio de Janeiro	1827, 1828
<i>O Espelho Fluminense</i>	charadas, literatura, moda, poesia.	Rio de Janeiro	1843
<i>O Leque</i>	literatura, notícia, poesia	Minas Gerais, Sergipe	1890, 1897
<i>O Lírio</i>	notícias, variedades	São Paulo	1860
<i>O Ramalhete</i>	literatura, variedades	Maranhão	1863, 1864
<i>O Quinze de Novembro do Sexo Feminino</i>	literatura, notícia, recreação	Rio de Janeiro	1889, 1890
<i>O Sexo Feminino</i>	literatura, notícia	Minas Gerais	1873, 1874, 1875, 1889
<i>Recreio das Moças</i>	charadas, ciência, literatura, poesia, variedades	Rio de Janeiro	1876, 1877
<i>Recreio das Senhoras</i>	belas artes, instrução, literatura, moda, poesia, teatro	Bahia	1861
<i>Recreio do Bello-Sexo</i>	belas artes, literatura, moda, teatro	Rio de Janeiro	1856
<i>Revista das Moças</i>	-	-	-
<i>O Álbum Semanal</i>	crítica, literatura, moda	Rio de Janeiro	1851, 1852

Tabela 1 – Relação dos periódicos femininos brasileiros do século XIX (elaborada pelas autoras).

*Refere-se aos anos disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital

SOBRE AS AUTORAS

BEATRIZ ALBAREZ DE ASSUNÇÃO é mestrandanda em Têxtil e Moda na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP).

E-mail: beatriz.assuncao@usp.br

ISABEL CRISTINA ITALIANO é livre-docente de graduação e pós-graduação em Têxtil e Moda da EACH/USP. Desenvolve suas pesquisas na área de alfaiataria e modelagem de trajes históricos, têxteis tecnológicos e computadores vestíveis.

E-mail: isabel.italiano@usp.br

REFERÊNCIAS

- A ESTAÇÃO: jornal ilustrado para a família. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., 1879-1899. Disponível em: <bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 13 mar. 2015.
- BOUCHER, F. *História do vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BRAGA, J.; PRADO, L. A. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. 2. ed. São Paulo: Disal, 2011.
- BUITONI, D. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHATAIGNIER, G. *História da moda no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- COSTA, C. *A revista no Brasil do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2012.
- HEMEROTECA Digital. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 27 ago. 2018.
- LAVER, J. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- O ESPELHO Diamantino: periodico de politica, litteratura, bellas artes, theatro e modas. Rio de Janeiro: Imperial Typographia de P. Plancher-Seignot, 1827. Disponível em: <bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 27 mar. 2015.
- O JORNAL das Senhoras: modas, litteratura, bellas-artes, theatros e critica. Rio de Janeiro: Typographia Parisiense, 1852-1855. Disponível em: <bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 28 mar. 2015.
- PUELLES, A. A. L. *O vestuário e seus acessórios em São Paulo em meados do século XIX: uma construção do vocabulário para compreender a indumentária*. Dissertação (Mestrado em Museologia). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- SOUZA, G. M. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

O samba é o dom: sobre as velhas guardas e a presença da dádiva nas relações de sociabilidade

[Samba is the gift: the traditional group of samba players and the presence of the gift in the relationships of sociability

Maria Alice Rezende Gonçalves¹

Financiamento: Prociência UERJ.

RESUMO • O artigo tem como objetivo destacar o papel da dádiva como motor das ações das velhas guardas das agremiações carnavalescas cariocas. Supomos que suas práticas e histórias de vida dedicadas ao samba são responsáveis pela criação de redes de solidariedade e reciprocidade, contribuindo para o fortalecimento da etnicidade afro-brasileira. O samba tem desempenhado, entre outras, função socializadora e, principalmente, civilizadora, unindo pessoas e agremiações em redes onde ele é a dádiva que circula. Como fato social total, o samba criou escolas de samba, grupos artísticos e festivais capazes de promover o entretenimento e formas de convivência que possibilitam a resolução de diferenças e rivalidades de forma pacífica demonstrando sua importância no processo de interiorização de um ethos civilizador na cidade e na nação. • **PALAVRAS-CHAVE** • Samba; escola de samba; velha guarda; etnicidade; sociabilidade; dádiva.

• **ABSTRACT** • This article aims to highlight the role of the gift as the engine of the actions of the traditional group of samba players of the Carioca carnival associations. It is assumed that their practices and life histories dedicated to samba are responsible for the creation of networks of solidarity and reciprocity, contributing to the strengthening of the Afro-Brazilian ethnicity. The samba has played, among others, a socializing and mainly civilizing function, uniting people and groups in networks where it is the gift that circulates. As a total social fact, samba created samba schools, artistic groups and festivals capable of promoting entertainment and forms of coexistence that allow the resolution of differences and rivalries in a peaceful way demonstrating their importance in the process of interiorization of a civilizing ethos in the city and in the nation. • **KEYWORDS** • Samba; samba school; traditional group; ethnicity; sociability; gift.

Recebido em 6 de novembro de 2017

Aprovado em 5 de setembro de 2018

GONÇALVES, Maria Alice Rezende O samba é o dom: sobre as velhas guardas e a presença da dádiva nas relações de sociabilidade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 252-273, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p252-273>

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

O samba é o dom? Para além de um gênero musical, o samba é um fenômeno e pode ser entendido como um fato multidimensional. Trata-se de uma manifestação cultural que circula conectando milhares de pessoas e coisas em extensas redes de solidariedade e reciprocidade. De acordo com Mauss (1974), trata-se, portanto, de um fato social total. O mesmo autor observou que o dom não era um fenômeno exclusivo da Melanésia ou da Polinésia, era uma forma de contrato primitivo, cuja frequência seria constatada à medida que se ampliassem os estudos sobre os sistemas de trocas nas sociedades inferiores, o que o fez buscar evidências do mesmo tipo em outras sociedades. Os pesquisadores contemporâneos da reciprocidade – orientados pelas conclusões de Mauss no que tange à presença da dádiva em outras sociedades – buscam retrazar os caminhos do laço social.

Na obra *Argonautas do Pacífico ocidental*, de Malinowski, publicada em 1922, onde o antropólogo descreve as práticas culturais dos trobriandeses, Mauss encontra argumentos para a sua teoria da troca. No “Ensaio sobre a dádiva” (MAUSS, 1974) o mesmo autor apresenta sua noção de fato social total se referindo aos fenômenos que têm a propriedade de acionar de maneira simultânea os diversos planos – religioso, econômico, jurídico, moral, estético e morfológico de uma mesma sociedade. Os fatos sociais totais seriam mais que temas ou elementos de instituições; mais que instituições ou mesmo sistemas de instituições religiosas, jurídicas ou econômicas. Eles representariam o próprio sistema social em sua dinâmica de ligações entre pessoas, ou seja, expressariam o conjunto das relações sociais. Daí sua dimensão total. Nessa direção, estabelecemos identidades entre dois sistemas de prestações totais: o *kula*, sistema de comércio inter e intratribal dos trobriandeses, e o samba, manifestação cultural multidimensional. Ambos considerados como sistemas sociais inteiros, dinâmicos, que mobilizam a coletividade e suas instituições. O *kula* se estende por todas as ilhas Trobriand, no Oceano Pacífico. Nas trocas estabelecidas em torno do samba há um sistema baseado na dádiva sem deixar de reconhecer a existência de outras formas de troca, como as regidas pelo mercado e pelo Estado. Por meio do samba circulam: sambistas, fantasias, adereços, composições coletivas e o trabalho voluntário. Esses circuitos de troca resultam na preservação do gênero musical, das agremiações, da construção de novas associações, contribuindo, assim, para a preservação do samba.

O samba como dádiva, além de poder ser interpretado como um fato social total, um fenômeno multidimensional que aciona diversos planos tornando-se um dos motores da coesão grupal, também preenche a função de construtor e fortalecedor da etnicidade afro-brasileira e da nacionalidade brasileira². Para Gilroy (2001), os descendentes de africanos das diferentes regiões do Atlântico negro (do Novo e do Velho Mundo) compartilharam e compartilham a experiência da escravidão, a liberdade e, posteriormente, o racismo; eles só construíram uma cultura após terem as condições favoráveis para tanto. Viajavam, inventavam músicas, modos de vida e compartilharam ideias. As culturas negras diáspóricas são, portanto, um projeto de inovação e participação na modernidade.

O artigo busca enfatizar a importância do samba como uma manifestação diáspórica, fruto dos fluxos transatlânticos, sem deixar de reconhecer seu papel relevante de gênero musical nacional na construção da cultura brasileira. Há espaço para a dádiva em sociedades dominadas pela lógica do mercado? O que motiva um sambista a dedicar sua vida ao samba? Como conciliar relações de troca fundadas no dar, receber e retribuir, ou seja, dar sem a certeza do retorno, com as duras regras da economia de mercado? Como explicar a relação do sambista com o universo do samba e o significado do samba na vida dos sambistas? Para além de ser apenas concebido um gênero musical, neste texto propomos pensar o samba com um fato multidimensional³, como mencionado. É possível pensar o samba sem reconhecer a existência da dádiva? Mas o que é a dádiva? É o que circula em prol do laço social, segundo Caillé (1998) e Godbout (1998). Todavia, não há dádiva que não exceda a dimensão utilitária e funcional dos bens e serviços.

“O samba é meu dom”⁴, de Wilson das Neves e Paulo Cesar Pinheiro, descreve a relação do sambista com o samba e declara a relação afetiva daquele com este último.

[...]

O samba é meu dom
É no samba que vivo
Do samba é que eu ganho o meu pão
É no samba que eu quero morrer
De baqueta na mão
Pois quem é de samba
Meu nome não esquece mais não

2 O samba é considerado simultaneamente como símbolo étnico e nacional. Aqui pretendemos dar destaque do lugar do samba na construção da etnicidade afro-brasileira conectando-o com as manifestações diaspóricas negras. Ele apresenta uma estrutura que o aproxima de outras manifestações da mesma natureza, como o *jazz*, a *rumba*, entre outros.

3 Há uma extensa bibliografia sobre a presença da dádiva nas sociedades modernas, entre as quais citamos Hyde (2010), que, fundamentado na história, na literatura e na antropologia, constrói o argumento de que a obra de arte é doação, não mercadoria, e mostra como o “comércio do espírito criativo” funciona na vida dos artistas e na cultura.

4 Compositores: Wilson das Neves e Paulo Cesar Pinheiro, gravado no álbum *O som sagrado de Wilson das Neves*, de 1996.

[...].

Em uma tarde ensolarada, realizamos uma entrevista, mediada por uma moradora do Morro do Salgueiro⁵, com um sambista da velha guarda de uma escola tradicional carioca⁶. Morador de um subúrbio carioca, o sr. Djalma Sabiá mantinha um pequeno quarto no bairro da Tijuca, repleto de lembranças e documentos de sua vida de sambista. Ele nos mostrou vários documentos sobre a agremiação a que pertencia, catalogados à sua maneira. Em pastas sem uma ordem cronológica, encontramos: objetos, fantasias, retratos, artigos de jornais e revistas, passaportes, entre outros documentos. Naquele momento, as disputas pela liderança na escola tinham afastado toda a velha guarda. Ele mesmo declarou ter sido barrado na entrada da quadra da escola, o que lhe provocou grande desconforto. Para o sr. Djalma Sabiá, essa nova ordem imposta pela liderança da escola naquele momento ignorava toda a contribuição dos mais velhos na manutenção e longevidade da escola. Mesmo assim, ele nos entregou seu currículo datilografado, onde relatava sua trajetória na escola e feitos no mundo do samba, em especial no G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro, com sua participação na administração, suas composições, suas viagens nacionais e internacionais, enfim, todas as atividades que ele considerava relevantes, desenvolvidas ao longo de sua vida de sambista. Mesmo necessárias à sobrevivência das agremiações, as velhas guardas encontraram (e ainda encontram) obstáculos e resistências nas suas respectivas agremiações. No entanto, é consenso que as velhas guardas desempenham papel relevante na manutenção dos laços sociais e na permanência das associações carnavalescas. A filiação voluntária e desinteressada dessas pessoas, movidas nas atividades da agremiação por amor ao samba, contribuiu para o enraizamento dos integrantes da escola. Todavia, levantamos algumas questões sobre isso: qual a motivação que conduz essas pessoas a dedicarem toda a vida ao samba e à agremiação? Novamente as relações calcadas na dádiva parecem apropriadas para explicar a dedicação desinteressada de muitos sambistas.

Este artigo tem como objetivo destacar o papel da dádiva como motor das ações das velhas guardas nas agremiações carnavalescas cariocas. Supomos que essas práticas, alicerçadas na dádiva, são responsáveis pela criação de redes de solidariedade e reciprocidade que mantêm vivas suas agremiações, contribuem para a construção da identidade da localidade onde a agremiação se situa como também fortalecem a etnicidade afro-brasileira.

Nas primeiras décadas do século XXI, as produções técnica, artística e científica dos afro-brasileiros tornaram-se mais visíveis, devido, em parte, à implementação das chamadas “políticas da diversidade”. Essas políticas públicas inclusivas para as

5 Favela carioca, também conhecida como favela-bairro e comunidade do Salgueiro, localizada no bairro da Tijuca, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Lá nasceu uma das agremiações carnavalescas consideradas tradicionais, em 1953, o G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro.

6 Chamamos de tradicionais as escolas de samba mais antigas da cidade do Rio de Janeiro. Consideramos velhas guardas os grupos mais antigos das escolas de samba, muitas vezes fundadores das escolas. No entanto, estas podem ou não ocupar cargos na hierarquia da escola. Além dos idosos fundadores, os sambistas detentores de saberes sobre a história e a memória das agremiações também podem ser reconhecidos como integrantes da velha guarda.

populações afro-brasileiras demandam por meios para o fortalecimento, difusão e democratização das culturas desse público, contribuindo para o fortalecimento da etnicidade do referido grupo.

Nesse contexto, o Museu AfroDigital Rio, projeto de extensão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) que tem o objetivo de preservar a história e a memória dos afro-brasileiros por meio digital⁷, desenvolveu de 2013 a 2015 ampla pesquisa sobre as instituições de matriz africana na Grande Madureira – área localizada no subúrbio do município do Rio de Janeiro – para a localidade, a cidade e a nação. Nessa localidade, os grêmios recreativos escolas de samba Portela e Império Serrano assumem um papel relevante na construção da identidade da Grande Madureira como um território negro, devido à grande concentração de produtores, de práticas e de instituições pertencentes à cultura afro-brasileira. Essas duas escolas de samba se destacam no cenário do samba como tradicionais devido à sua importância cultural e longevidade. Promotoras de entretenimento e de formas de convivência, ambas possibilitam a resolução de diferenças e rivalidades de forma pacífica, demonstrando sua importância no processo de interiorização de um etos civilizador e pacificador dos costumes na localidade, na cidade e na nação. Se as duas escolas de samba podem ser vistas como definidoras da identidade da Grande Madureira, os quintais são os lugares onde as práticas rituais que consolidaram as agremiações se desenvolvem até hoje. Estas podem ser tomadas como exemplares no que tange à organização de grupos chamados de velhas guardas. O projeto de extensão Museu AfroDigital Rio da UERJ, visando apresentar as conclusões dessa pesquisa, realizou o III Seminário Afro-carioca em novembro de 2014, no qual este artigo sobre a velha guarda foi apresentado.

Ao longo do século passado, os grêmios recreativos escolas de samba cresceram em número e em complexidade nas favelas e bairros populares cariocas, chegando à cifra de centenas de instituições de pequeno, médio e grande porte. Portela e Império Serrano fazem parte do grupo de agremiações carnavalescas longevas da Grande Madureira. A primeira foi criada na década de 1920 e a segunda, na de 1940, compartilhando as duas a mesma história da formação das demais escolas de samba, ou seja, ambas são produto da fusão ou divisão de blocos ou de dissidência de outra escola de samba.

Do Império Serrano saíram sambistas como: Silas de Oliveira, Mano Décio, Aniceto do Império, Molequinho, Dona Ivone Lara, Beto sem Braço, Aluísio Machado, Arlindo Cruz, entre outros; são oriundos da Portela: Paulo da Portela, Alcides Dias Lopes, Heitor dos Prazeres, Antônio Caetano, Antônio Rufino, Manuel Bam Bam Bam, Natalino José do Nascimento, Candinho e Claudio Manuel. Esses e outros personagens, mortos ou não, formam a chamada “velha guarda ou baluartes” das suas respectivas escolas de samba e, portanto, sambistas atrelados definitivamente à história do samba carioca.

É impossível dissociar também o sambista da elegância. A consolidação das agremiações carnavalescas transformou antigos sambistas, considerados

7 Disponível em: <www.museuafroorio.uerj.br>.

“malandros”, em velhos “conselheiros”. Paulo da Portela (1901-1949)⁸, chamado de “professor” pela sua cultura e liderança, exortava seus colegas de ofício a andar de pés calçados e pescoço ocupado. Para ganhar espaço nos salões da sociedade, ele mandou confeccionar ternos para os diretores da escola, buscando incorporar o *status* que o traje conferia na época. Seu lema era: “Sambista para fazer parte do nosso grupo tem que usar gravata e sapato. Todo mundo de pés calçados e pescoço ocupado”. Paulo da Portela foi um sambista empenhado em quebrar o preconceito que existia contra o gênero e contra os sambistas, vistos como marginais, conforme Maregola (2017). Para o sambista, vestir-se bem era uma forma de quebrar a imagem mundana imposta aos sambistas no começo do século passado.

Nos desfiles carnavalescos, as velhas guardas constituem um departamento à parte e desfilam em posição de destaque, trajando ternos nas cores da escola e chapéu panamá, traje semelhante aos *zoot suits*, usados pelos afro-americanos e latino-americanos nos Estados Unidos das décadas de 1930 e 1940. Isso nos leva a supor que as culturas diaspóricas negras circulam, construindo, assim, um complexo formado por um conjunto de culturas com traços compartilhados sem deixar de manter sua particularidade. Veremos mais adiante que existem outras formações grupais também chamadas de velha guarda, tais como a ala da velha guarda e a velha guarda *show*.

O MUNDO DO SAMBA

Entendemos o “mundo do samba” como um “campo social”. Para Pierre Bourdieu,

Um campo social é um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. As práticas e estratégias dos agentes só se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo [...]. Esse espaço é um espaço de lutas, uma arena onde está em jogo uma concorrência ou competição entre os agentes que ocupam as diversas posições. [...] Em luta uns contra os outros, todos os agentes de um campo têm, contudo, interesse em que o campo exista. Eles mantêm, portanto, uma “cumplicidade objetiva” para além das lutas que os opõem. (BOURDIEU apud CATANI et al., 2017, p. 65).

De reprimido pela polícia a símbolo de identidade étnica e nacional, o samba instituiu-se como um fato social total, tanto como gênero musical, quanto como meio para o fortalecimento dos laços sociais e da etnicidade afro-brasileira. Desse modo, afirma-se como entretenimento e motor de formas de convivência que possibilitaram a resolução de diferenças e rivalidades de forma pacífica, demonstrando sua importância no processo de interiorização de um etos civilizador tanto para os afro-brasileiros quanto para os demais moradores da cidade.

Nessa direção, enfatizaremos o papel dos velhos sambistas, conhecidos como integrantes das velhas guardas: sua organização nas associações carnavalescas e

8 Paulo Benjamin de Oliveira, um dos fundadores do G. R. E. S. Portela.

sua divisão sexual do trabalho; sua constituição como grupo musical; e, finalmente, a importância deles como guardiões da tradição e mantenedores de redes de solidariedade e reciprocidade que permitiram a institucionalização do samba. Há diferentes maneiras de entrar no mundo do samba, formado por agremiações, além da mídia, empresas de turismo, sambistas, amantes do samba, comércio e do Estado, entre outros agentes. Trata-se de um campo como qualquer outro campo social: dinâmico e repleto de disputas e contradições. No entanto, observamos a presença da dádiva como um de seus motores.

Nosso ingresso no mundo do samba aconteceu após o término de um debate sobre o samba na cidade do Rio de Janeiro, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O diretor da Sociedade Recreativa dos Diretores de Harmonia das Escolas de Samba do Estado do Rio de Janeiro (SORDHESERJ), participante do evento, procurou-nos a fim de estabelecer parcerias entre a universidade e sua associação. Por meio desse contato foi possível constatar que o mundo do samba era mais complexo do que supúnhamos até então.

Tomamos conhecimento da existência de várias associações derivadas dos grêmios recreativos, que reúnem, por exemplo, a ala das baianas, as escolas de samba mirins, as velhas guardas, ou diretores de harmonia de todas as escolas⁹. Assim, a escola de samba é matriz para várias associações que têm a função de defender os interesses das alas para fins recreativos ou profissionais. Cada uma dessas organizações tem demandas próprias que vão desde a profissionalização dos seus integrantes até a necessidade de entretenimento e compartilhamento dos problemas existentes nas diferentes agremiações. Nelas são realizadas atividades que celebram o mundo do samba – festas comemorativas, reuniões, almoços, confraternizações.

Assim, iniciamos nossas visitas a duas dessas associações: uma delas reúne sambistas das velhas guardas, e a outra, os diretores de harmonia. Neste artigo, enfatizaremos a rotina da Associação da Velha Guarda das Escolas de Samba – AVGESRJ, localizada na zona norte do Rio de Janeiro (RJ), onde foram realizadas entrevistas abertas e observação participante de suas atividades, visando registrar as ações da associação das velhas guardas e dos diretores de harmonia no mundo do samba: a memória, a divisão sexual do trabalho, enfim, a rotina das associações. Além dessas visitas, realizamos entrevistas nas residências ou nas agremiações carnavalescas, observamos suas festas, pagodes, *shows*, celebrações religiosas e reuniões, registrando os eventos com fotos. Também recorreremos à documentação das associações e a documentos pessoais de seus integrantes, tais como: artigos de jornais, currículo do sambista, publicações das associações, convites, folhetos e demais documentos que permitissem o mergulho no mundo do samba. Os depoimentos dos

9 A ala das baianas reúne as senhoras, muitas vezes chamadas de “tias”, das escolas de samba. Foi introduzida nos desfiles nos anos 1930 como uma forma de homenagear as tias que acolhiam sambistas em rodas de samba. A roupa clássica das baianas é composta de torso, bata, pano da costa e saia rodada. As escolas de samba mirins são um tipo de agremiação semelhante às escolas de samba, voltadas para as crianças. Geralmente estão ligadas à escola-mãe e recebem o mesmo nome, acrescido da designação “mirim”. Costumam ter cunho social, ocupando as crianças com atividades educativas e culturais, além de participarem de um desfile que antecede o desfile oficial das escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro.

sambistas integrantes das velhas guardas mostraram como o samba tem criado as redes de solidariedade e reciprocidade que pacificarão os costumes por meio de uma sociabilidade positiva e integradora. Assim, supomos a existência de um processo civilizador no qual o samba foi construtor da pacificação dos costumes¹⁰.

A VELHA GUARDA E A DÁDIVA

Seguindo a noção de fato social total, Zaluar (1998) propõe tratar o samba como tal. Para tanto, recorre aos estudos etnográficos sobre o *kula* argumentando que o samba tem a propriedade de ligar as pessoas em extensos anéis de reciprocidade, mobilizando suas disposições internas e concretizando ações simultaneamente em diversos planos: econômico, religioso, psicológico, político. Também embasada nos estudos de Mauss, Cavalcanti (1994) chama a atenção para as redes de relações tecidas para a realização de um desfile carnavalesco na qual o enredo é o vetor. O enredo de uma escola de samba é, ao mesmo tempo, aquilo que permite a troca, aquilo que se troca e, sobretudo, o vetor de uma troca mais ampla: aquilo por meio do qual os valores são trocados. Sem enredo não há desfile. Assim como os colares e braceletes dos trobriandeses, valores são trocados nas escolas de samba. Pessoas e coisas circulam, promovendo a sociabilidade pacificada entre os envolvidos.

Por meio das associações carnavalescas o samba faz circular valores, tais como fantasias, carros alegóricos, passistas e carnavalescos criando redes que reúnem as associações carnavalescas de forma pacífica e civilizadora. Segundo Gonçalves (2003), o samba exerce seu poder de interiorização de um etos civilizador de matriz africana entre seus amantes. Circula nos bairros e favelas, cria associações, reúne pessoas de toda a cidade. Por meio de desfiles das associações carnavalescas, as desavenças são resolvidas em locais públicos, onde se dá o confronto entre associações. Como fomentador de associações vicinais, como blocos e escolas de samba, mantém a coesão das comunidades.

Nesse sentido, propomo-nos a pensar o samba como fato social, ou seja, um daqueles fenômenos com a propriedade de reunir pessoas em extensas redes de solidariedade e reciprocidade, tendo como porta-voz as velhas guardas. Dona Neuma, uma das lideranças do G. R. E. S. Estação Primeira de Mangueira, foi considerada membro da velha guarda, uma das “damas” da escola, recebendo o título honorífico de “Dona”. Em entrevista publicada na revista *Democracia viva* (IBASE, 1998), ela comenta o papel de seu pai, um dos fundadores da agremiação, em direção à pacificação dos costumes. Essa narrativa que desloca a figura do sambista de malandro a pacificador de costumes é recorrente quando interrogamos os integrantes das associações carnavalescas:

10 Tomamos a noção de processo civilizador de Norbert Elias (1994) para pensar os diferentes processos civilizadores referenciados em diferentes culturas étnicas existentes em uma nação. Para nós, o samba é entendido como sistema de trocas, no qual se mesclam a amizade e a rivalidade e se realizam determinadas trocas que não podem ser entendidas como utilitaristas, impessoais e/ou burocráticas.

Meu pai, Saturnino Gonçalves, foi o fundador e o pacificador do samba. Porque no samba existia muita briga, muita polêmica. O Estácio era lugar de malandro, e a favela era lugar de marginal e vagabundo, gente que não prestava. Papai vivia no meio deles. E foi o pacificador. (IBASE, 1998, p. 76).

Alguma coisa se conhece a respeito daqueles sambistas mais ilustres, fundadores das agremiações carnavalescas, ou daqueles que ingressaram na indústria fonográfica, mas pouco é divulgado sobre os sambistas anônimos, homens e mulheres que vivem a rotina da agremiação e são o seu sustentáculo. Alguns são compositores de sambas que não chegam a ser gravados e, mesmo assim, circulam nas rodas de samba nos bairros e associações recreativas cariocas; outros cuidam somente das agremiações, organizando sua rotina, alimentando seus integrantes, apoiando e frequentando todas as iniciativas que celebrem o samba. Ao longo dos anos, as velhas guardas têm desempenhado a função de cimento dos vínculos primários estabelecidos entre os integrantes nos seus respectivos grêmios recreativos, estendendo essas relações para além da localidade e envolvendo outras associações carnavalescas.

O circuito da dádiva, que pressupõe a doação sem a certeza do retorno, pode ser identificado entre aqueles que constituem o alicerce das agremiações, desenvolvendo tarefas em que o laço social é o mais importante e assumindo a preeminência das ações humanas. A dádiva está em toda parte, afirmam Caillé (1998) e Godbout (1999), teóricos da reciprocidade. Tanto quanto o mercado e o Estado, a dádiva é um sistema essencial a toda sociedade. Nada pode se iniciar, empreender, crescer ou funcionar, senão alimentado pela dádiva. As escolas de samba são um bom exemplo disso, porém, a dádiva não é monopólio de organizações do tipo recreativo – as empresas, por exemplo, pereceriam. Se um bom número de sambistas não estivesse disposto a dedicar-se à criação e ao desenvolvimento da escola, sem a preocupação de qualquer compensação material, essa entidade definharia. Lá se estabelecem relações de amizade, de camaradagem, relações interpessoais alimentadas pela dádiva – as quais não se impõem pela força e pressupõem reciprocidade e confiança –, que fizeram florescer e crescer essas agremiações.

Qualificamos como dádiva qualquer prestação de bem ou serviço, sem garantia de retorno com o objetivo de criar, alimentar ou recriar os vínculos entre as pessoas. A preeminência da dádiva pode ser interpretada como uma reação das pessoas à tendência moderna de supressão dos vínculos sociais primários em proveito de vínculos abstratos e secundários. Ela reage à progressiva quebra dos laços sociais, conservando e mantendo vivas as estruturas regidas pela dádiva que se infiltram por toda a associação.

A face mais moderna da dádiva escapa aos lugares dos relacionamentos interpessoais e coexiste com o Estado e o mercado. O vínculo primário é desejado por si mesmo, ao passo que a relação secundária é, ao contrário, considerada um meio para atingir um fim. É assim que se manifesta a dádiva entre estranhos, a forma pela qual a dádiva se manifesta fora da esfera doméstica. As pessoas fazem parte de uma rede de vínculos da qual eles não se isolam, na qual os bens que circulam alimentam a ligação.

Assim, podemos considerar que os velhos sambistas integrantes das velhas

guardas – grupos fundados inteiramente no princípio da dádiva, por meio da formação de redes de sociabilidade – ampliam seu raio de ação para além da comunidade em que estão inseridos, formando o que se entende por dádiva entre estranhos. A existência da Associação das Velhas Guardas, que congrega as velhas guardas das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, é um bom exemplo da ampliação das redes de solidariedade e reciprocidade. Esses sambistas se reúnem periodicamente para tratar de assuntos ligados ao samba e, em particular, às suas agremiações, consideradas como coirmãs.

Em festa comemorativa dos 47 anos da Velha Guarda do G. R. E. S. Estação Primeira de Mangueira, em 2004, pudemos observar a confraternização entre os vários grupos da velha guarda, representantes das diversas escolas de samba. A festa aconteceu na quadra da Mangueira, e o evento teve início com o desfile das velhas guardas. Formou-se um círculo, e cada grupo entrou com a bandeira da sua agremiação. Após o desfile, houve uma pausa e todos cantaram uma música do compositor Roberto Carlos que exaltava Nossa Senhora. Nesse momento, os participantes deram as mãos, e alguns, visivelmente emocionados, choraram. Em seguida, pipocaram fogos, a bateria mirim da Mangueira deu continuidade à festa e todos voltaram a sorrir. Essas comemorações acontecem durante todo o ano, variando a agremiação carnavalesca. Cabe à Associação da Velha Guarda elaborar um calendário de eventos para todo o ano. Assim, a sociabilidade entre as velhas guardas de todas as escolas é alimentada por meio da música, da gastronomia e da cordialidade.

A tradição desempenha uma dupla função, aparentemente antagônica, porém complementar: o fechamento para o novo e a abertura para o estranho. Por um lado, o fechamento promove o fortalecimento dos vínculos na esfera doméstica, ou seja, a inflexibilidade na incorporação do novo cria um passado, referências que mantêm vivos os elos entre as pessoas, unindo-as em uma mesma cadeia de obrigações, desafios e benefícios. As referências do passado impedem o esfacelamento das relações de vizinhança, combatem o individualismo e a violência, principalmente aquela implantada pelo crime em algumas favelas cariocas. Por outro, a tradição promove também a abertura, a dádiva entre estranhos, a saída da esfera familiar, pela popularização dos projetos sociais da escola ou da profissionalização em grupos musicais de alguns sambistas. Além disso, o sentimento de pertencimento a uma escola de samba não se restringe aos integrantes da escola. A extensão de suas ações para a cidade e outras localidades tem possibilitado a criação de amplos circuitos para além do local.

Podemos identificar pelo menos três diferentes formas de organização das velhas guardas nas escolas de samba cariocas. A primeira é composta dos fundadores ou baluartes; a segunda, de integrantes da ala da velha guarda que integra o desfile carnavalesco; a terceira é formada por grupos musicais chamados de “velha guarda *show*”, que representam a escola ao longo do ano, participando de festivais nacionais e internacionais. Cabe esclarecer que esses três tipos não existem em todas as escolas. Os sambistas mais velhos, fundadores das agremiações, são reverenciados durante o carnaval. Nos desfiles, seus nomes são lembrados e exaltados. No cotidiano, os baluartes são tomados como exemplos e referência tanto para os jovens, como para

toda a comunidade. Assim, os antigos malandros se tornaram conselheiros, e suas vidas se confundem com a história das agremiações.

De modo geral, as escolas de samba se rendem à tradição, à manutenção de padrões do passado, ao samba de raiz, à memória de uma velha guarda. Esses grupos se tornaram uma espécie de reserva moral das escolas, responsáveis pela missão de carregar sua história. Vivos ou não, são figuras emblemáticas, e através deles as histórias do samba e da agremiação são repassadas para as gerações mais novas. Dois episódios ilustram as relações de reciprocidade e de rivalidade estabelecidas entre as escolas. A velha guarda do G. R. E. S. da Portela conta que foi Paulo da Portela, fundador da azul e branco, quem levou algumas características do samba feito na Cidade Nova, pelo pessoal do Estácio, para Madureira e Oswaldo Cruz. O compositor Noca da Portela chegou a compor um samba homenageando os mangueirenses: Cartola, Nelson Sargento e Carlos Cachça. Assim, a rivalidade entre as escolas não impediu a circulação de pessoas e coisas, trocas fundadas na dádiva.

A Ala da Velha Guarda pode ser considerada um segundo modelo de organização. Os grêmios recreativos se subdividem em alas para efeito do desfile e, ao longo do ano essas alas se articulam para a preparação do carnaval seguinte. Essa articulação interescolas ocorre por meio da criação de associações que integram os membros de escolas de diferentes categorias. Tal processo de geração de associações a partir das escolas de samba revela sua complexidade e a formação de extensas redes em torno e a partir do samba. Essas redes facilitam a comunicação que se estabelece entre os sambistas ao longo do ano. Cabe lembrar que essas relações nem sempre são isentas de conflitos, no entanto, há uma agenda anual de eventos que conecta as escolas, as alas, enfim, o mundo do samba da cidade.

Além de ser uma difusora da história musical da associação, a velha guarda *show* tem levado o samba para além da localidade com suas apresentações nacionais e internacionais. Dos três modelos, esse grupo é o mais flexível com relação à geração de seus integrantes e a participação da mulher na esfera pública dos *shows*. Podemos perceber a existência de integrantes jovens ou adultos de 30 a 40 anos. A presença dos mais jovens é justificada pelas exigências das apresentações, pois, como relatou um sambista, atuar na percussão exige resistência. Um segundo fator que pode romper com o corte geracional que caracteriza os três modelos é o fato de a associação ou os grupos de velha guarda reconhecerem a contribuição dos mais jovens na permanência das raízes da escola. Assim, um jovem pode ser reconhecido como integrante da velha guarda, garantindo que ele circule entre os mais velhos, seja aceito pelo grupo e reconhecido como porta-voz da velha guarda de qualquer um dos tipos.



Figura 1 – Páginas da *Revista O Globo* com a matéria “Madureira tira onda na França”. Fonte: Tia Surica (2015)

A reportagem publicada na *Revista O Globo* de 4 de outubro de 2015, intitulada “Madureira tira onda na França”, foi postada no Facebook de Tia Surica da Portela. Na ocasião, ela e outros sambistas do G. R. E. S. Portela visitavam a França, representando a escola, e Tia Surica desfilou pelas ruas de Lille, acompanhada de outros sambistas. A página onde foi publicada a reportagem passou a fazer parte do perfil da Tia Surica em uma rede social.

A DÁDIVA DA PARTILHA E A DÁDIVA AGONÍSTICA

A divisão do trabalho por gênero nas escolas de samba e nas velhas guardas não foge aos modelos dominantes, marcados pelo dimorfismo sexual que separa a espécie humana em dois sexos e naturaliza os papéis sociais de homens e mulheres. A divisão das tarefas nos grupos tradicionais das escolas apresenta estruturas semelhantes, em que há clara distinção entre a dádiva da partilha (feminina) e a dádiva agonística (masculina). A partilha pode ser considerada uma forma particular daquilo que Mauss (1974) chamou de prestações totais. Vários autores contemporâneos se referem a um conjunto mais vasto de dádivas, cujo gênero surge como diferenciador entre dois tipos delas: a dádiva da partilha e a dádiva agonística. A primeira acontece na esfera familiar e é primordialmente um assunto feminino, embora não exclusivo das mulheres; e a segunda acontece fora dessa esfera e é primordialmente um assunto masculino, embora não exclusivamente de homens.

A narrativa da fundação da escola está repleta de exemplos da dádiva agonística. Existiam vários blocos nos morros cariocas antes da criação das escolas de samba, e a rivalidade entre eles causava confrontos violentos, em relações de contradom e

desafio, e até mesmo havia reciprocidade negativa de rixa e vingança. Esse era um assunto tipicamente masculino. Carlos Cachaça, um dos fundadores do G. R. E. S. da Mangueira, conta como se deu a reunião dos sambistas que criaram a escola da seguinte forma: “Naquela época, as disputas aconteciam no Largo de São Domingos ou nos bairros. O pessoal se machucava, quebrava a cabeça, se arreventava todo. No final, quem ganhasse a briga era o campeão”¹¹.

As “donas” e as “tias” são figuras recorrentes nos relatos sobre o cotidiano das escolas de samba. Tia Amélia, mãe de Donga e cantora de modinhas, organizava na rua Aragão, região chamada de Pequena África na zona portuária do Rio de Janeiro, grandes reuniões de samba, porque, baiana como era, trouxe isso “no sangue”, como escreve Moura (1983). Da fundação do G. R. E. S. Portela participaram as “tias” D. Esther, D. Neném, D. Martinha, D. Vicentina e outras conhecidas boas cozinheiras e, às vezes, mães de santo. Suas casas eram pontos de encontro de sambistas, onde serviam feijoada, angu à baiana e peixada aos seus frequentadores. As mulheres nas narrativas estão sempre ligadas ao privado, ao cuidado e às tarefas religiosas, e os homens, ao público.

A fantasia de baiana, que hoje está presente em todas as grandes escolas de samba, já foi uma fantasia adequada para os conflitos entre agremiações, pois sob suas saias os homens escondiam com facilidade armas e navalhas¹². Haveria uma diferença moral entre homens e mulheres? As duas orientações – o cuidado e a justiça – estão presentes nas preocupações de homens e mulheres? Parece que tanto a justiça quanto o cuidado são representados no pensamento de ambos, porém o cuidado costuma ser mais apresentado pelas mulheres, e a justiça, pelos homens. Essa constatação nos permitiu encontrar uma associação entre moral e gênero, como também verificar que ambos os sexos têm habilidades para sustentar as duas perspectivas morais¹³. Ao dedicar-se à esfera do cuidado, a moralidade feminina se concentra na manutenção dos vínculos e, a masculina, na justiça. Cumprir tarefas através de redes de dádivas coloca as mulheres numa posição inferior por ser essa função não valorizada no contexto da cultura mercantil dominante? Essa questão foi e é objeto de infundáveis debates na sociedade moderna. O certo é que, nas sociedades baseadas em uma oposição entre o doméstico e o público, ou entre a casa e a rua, as mulheres são figuras centrais nas redes de dádivas, sendo a dádiva o cimento da relação social, o que faz com que os bens (no duplo sentido da palavra) circulem em prol dos demais participantes do grupo, segundo Flanagan e Jackson (1993).

Essas duas orientações estão presentes na divisão do trabalho sexual dos grupos de velhas guardas. Em geral, cabe às mulheres o preparo dos alimentos, a feitura de roupas, a limpeza, entre outras atividades. Os homens estão voltados para fora, são eles que representam as agremiações, que resolvem as rixas. Isso nos leva a pensar que esse núcleo tradicional da escola, especialmente dos fundadores, é composto de homens e mulheres que exercem atividades demarcadas pela tradicional divisão

11 Em depoimento à autora.

12 A ala das baianas já foi composta de homens. Hoje é uma ala feminina.

13 Cabe esclarecer que tanto o cuidado quanto a justiça e sua relação com o gênero, papéis femininos e masculinos, são atributos sociais e não naturais (GILLIGAN; ATTANUCCI, 1988).

de tarefas por gênero. Identificamos certa flexibilidade na velha guarda *show*, em que as tias entram no mundo artístico como representantes das associações em apresentações musicais realizadas no Brasil e no mundo.

AS REDES FOMENTADAS PELO SAMBA SE ESTENDEM MUNDO AFORA

Em 1970, o compositor Paulinho da Viola reuniu um grupo de antigos sambistas para registrar em disco a memória musical coletiva da comunidade portelense. Naquela época ocorreram outras iniciativas de valorização dos detentores da memória da agremiação, como o curta-metragem de Leon Hirszman, *Partido alto*, com a participação de sambistas da velha guarda (COUTINHO, 2002). Assim, o referido compositor cria a instituição que hoje conhecemos como Velha Guarda da Portela. O grupo se tornou conhecido, adquiriu prestígio fora dos limites das comunidades do samba e ganhou espaço na mídia e no mercado, inaugurando o grupo musical Velha Guarda Show da Portela. Os velhos sambistas, identificados como porta-vozes e sustentáculos das associações, são a garantia da manutenção da tradição, entendida como processo de recriação do passado, da história do samba e tudo que gira em torno dele, e não apenas como um gênero musical isolado.

Atualmente, comparada aos velhos músicos cubanos que inspiraram o filme *Buena Vista Social Club* (1999), documentário musical do roteirista e diretor Wim Wenders, a Velha Guarda Show se apresenta em espetáculos em todo o país e no exterior. O cubano Compay Segundo (1907-2003)¹⁴ passou grande parte de sua vida fazendo música, mas afastado do público. Foi integrante da Banda Municipal de Santiago e de vários grupos musicais. Após a revolução cubana de 1959, Compay começou a exercer a função típica da ilha de enrolador de charutos, só voltando a dedicar-se à música nos anos 1980. Assim como ele, vários sambistas brasileiros passaram anos no anonimato. Em 1997, o músico americano Ry Cooder foi a Havana e gravou o disco *Buena Vista Social Club* ao lado de velhos compositores locais. Dois anos depois foi lançado o filme homônimo, e os músicos cubanos transformaram-se em estrelas internacionais desse CD-filme, cujo disco, produzido por Ry Cooder, ganhou o prêmio Grammy em 1997.

¹⁴ Seu apelido veio da dupla que formou com Lorenzo Hierrezuelo, em 1942: Los Compadres. Como Compay (corruptela de “compadre”, em espanhol) tocava o harmônico e fazia a segunda voz, ele ficou conhecido como Compay Segundo.

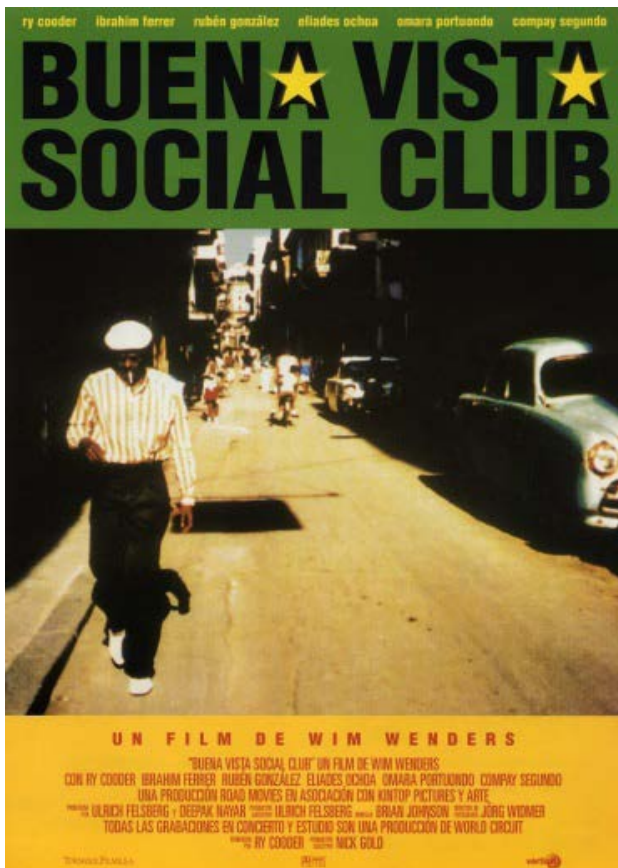


Figura 2 – Cartaz do documentário musical *Buena Vista Social Club* (1999)



Figura 3 – Cartaz do documentário *O mistério do samba* (2008)

O mistério do samba (2008) é um filme documentário brasileiro dirigido por Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor e produzido por Marisa Monte. Começou a ser produzido em 1998 e levou dez anos para ficar pronto.



Figura 4 – CD *Velha Guarda da Portela*



Figura 5 – CD *Um show de Velha Guarda – documento histórico*. G. R. E. S. Império Serrano

A velha guarda *show*, em geral, é formada por velhos sambistas ou detentores da história musical das agremiações carnavalescas. Trata-se da face artística dos

fundadores ou herdeiros dessa história das escolas de samba que se apresentam em *shows* e festivais mundo afora. Internacionalmente, o samba é classificado de “música do mundo”, rubrica criada nos anos 1980 para designar os gêneros musicais oriundos dos países periféricos (MARTIN, 1996). O Grammy é um evento americano dedicado à premiação de música popular. Na versão latina dessa premiação, que acontece anualmente desde 2000, são entregues troféus para 41 categorias. Os grupos musicais nominados de Velha Guarda das agremiações carnavalescas também participam desses eventos, e a Velha Guarda Show da Portela foi um dos grupos premiados.

A redescoberta da música brasileira de matriz africana inspira a produção de filmes e alimenta a indústria musical. Descobertas pelo mercado e classificadas como representantes da música do mundo, as velhas guardas das escolas de samba passaram a participar do circuito internacional de música. Em janeiro de 2011, o grupo musical cubano Buena Vista Social Club visitou a velha guarda da Portela. Uma mistura de samba, rumba e feijoada marcou esse encontro com o grupo que nasceu em Havana, nos anos 1940, conforme destacou o *Jornal Nacional*, que fez uma matéria sobre o encontro. Identificando essa mistura com as características das culturas diaspóricas¹⁵, o jornal destacou:

O Rio de Janeiro foi, nesta segunda-feira (10), palco de um encontro histórico. Músicos da consagrada orquestra cubana Buena Vista Social Club foram conhecer a quadra da escola de samba da Portela. Era samba, era rumba? Não dá pra saber, mas a mistura inicial agradou. Velha Guarda da Portela no palco. Os músicos cubanos começam a batucar, balançar o corpo. [...] A Velha Guarda da Portela reúne os guardiões do samba de raiz. Os dois grupos têm muito em comum. O pessoal do Buena Vista é uma espécie de velha guarda da música cubana e a velha guarda da Portela, uma espécie de Buena Vista do samba carioca. “Quero pegar as aulas com os sacerdotes do samba de Osvaldo Cruz. É isso aí”, afirma Monarco, da Velha Guarda da Portela. [...] E os cubanos caíram no samba e formaram o “Buena Vista Portela Social Club”. Com todo o respeito. (JORNAL NACIONAL, 2011).

Hoje há vários grupos chamados Buena Vista Social Club, inspirados no primeiro grupo que ganhou fama nos anos 1990. O mesmo aconteceu com as velhas guardas *show*. Elas também não têm membros fixos e foram replicadas em vários grêmios recreativos. Como já foi dito, a velha guarda no formato *show* não se restringe aos mais velhos nem à tradição. São músicos que representam a agremiação, difundindo o samba como gênero musical mundo afora.

15 A diáspora negra produziu manifestações culturais que guardam semelhanças. A redescoberta do grupo de músicos cubanos e a popularização de sua música inspiraram a criação de grupos brasileiros conhecidos como velha guarda *show*.



Figura 6 – Encontro do Buena Vista com a Velha Guarda da Portela. Fonte: *Jornal Nacional*, 2011

ASSOCIAÇÃO DAS VELHAS GUARDAS

Como já informamos, as escolas de samba, consideradas coirmãs, fazem associações que visam à preparação do próximo carnaval, o divertimento e a defesa de interesses profissionais ligados ao mundo do samba. No caso das velhas guardas das escolas de samba, a associação permite a criação de uma rede de velhas guardas para além da agremiação. Por meio da associação, seus participantes trocam ideias, se divertem, prestam homenagens aos mortos, celebram datas significativas para o samba, divulgam notícias, preparam o próximo carnaval, organizam pagodes, festas e almoços, enfim, vivem a agenda construída em torno do samba durante todo o ano. As reuniões da Associação das Velhas Guardas ocorrem aos sábados, a cada 15 dias. Nossas visitas às reuniões e pagodes da Associação da Velhas Guardas foram realizadas em 2004, ano da comemoração de seus 20 anos. A associação funciona em uma velha casa, adquirida em 2000, no subúrbio do Rio de Janeiro. Os reparos na casa estão sendo feitos pouco a pouco, à medida que os recursos financeiros são captados. Na primeira sala, havia troféus conquistados ao longo dos 20 anos de sua existência. Uma escada estreita dá acesso ao terraço da casa, onde há um bar, mesas e cadeiras ocupadas por convidados e membros da associação. A fim de descrever a dinâmica das reuniões da Associação da Velha Guarda, descrevemos uma de nossas visitas.

Em um dos sábados destinados à reunião da associação, os participantes comemoravam também o aniversário de Dona Lúcia, com um angu preparado por ela e outras mulheres do departamento feminino. Os próprios participantes da comemoração arcam com as despesas para elaboração do prato a ser servido. As bebidas são compradas no local, ficando a renda do bar para a associação. Com esses recursos pagam o grupo de sambistas que participa do evento e de todos os pagodes realizados aos sábados. Nessa mesma ocasião, foi realizada a reunião da associação na parte superior do terraço, que tem acesso por pequena escada, atrás do bar. Nesse

local em que foi realizada a reunião também haveria outra confraternização, e o ambiente estava arrumado e decorado com mesas e bolas coloridas.

O barulho era grande devido ao movimento do bar, que não cessou, e da conversa dos convidados na confraternização. Por diversas vezes, a reunião foi interrompida com pedidos de silêncio. Com uma diretoria totalmente masculina, às 16 horas, o vice-presidente deu início à reunião: “Alguém morreu?”. Repetiu a pergunta: “Alguém morreu?”. Logo em seguida, chegam notícias. Um integrante da velha guarda do G. R. E. S. da Beija Flor morreu. Alguém lembra a necessidade de fazerem um minuto de silêncio. O dirigente da reunião diz não estar esquecido e que fará isso no término da reunião. Em seguida, é lida a ata da reunião anterior, que é aprovada por todos. São notificados eventos que acontecerão nos próximos dias e informes são dados pelos presentes. Um dos diretores, emocionado por estar se afastando de suas atividades por motivo de doença, anuncia o calendário de eventos que marcaram as comemorações dos 20 anos da associação: uma missa na Igreja de Santana, um baile no Clube Bola Preta e um seminário no Sesc de Madureira. O tesoureiro relata as últimas despesas com a comemoração do dia dos pais. Um dos membros da associação reclama o fato de que ele e alguns poucos colaboradores ficaram até às 2 horas da manhã carregando cadeiras, garrafas e arrumando o que restou da festa. O diretor que chegou após o início da reunião relata que já realizou esse tipo de trabalho por diversas vezes, que agora está velho e que os mais jovens deverão executá-lo. A reunião se encerra com todos de pé; após um minuto de silêncio, todos rezam duas orações cristãs: pai-nosso e ave-maria.

Todos, então, dirigem-se à parte baixa do terraço, onde acontece o pagode. Há muita cerveja, refrigerante, pastel e angu, do aniversário de Dona Lúcia. Pequenos pratos com arroz, farofa, salada, bolinhos de carne e frango assado vêm da parte de cima do terraço, onde acontecia a outra comemoração. Podemos observar que há uma nítida divisão sexual do trabalho. Enquanto as mulheres preparam os alimentos e cuidam da decoração, os homens são responsáveis pelo trabalho que requer esforço físico, como carregar mesas e cadeiras, providenciar gelo, além das tarefas financeiras: pagamento dos músicos e outras despesas. Essa é a rotina quinzenal, que, com algumas especificidades, pode ser considerada um roteiro obedecido por todas as associações. Em nossa visita realizada à associação dos diretores de harmonia, a dinâmica foi idêntica: inicialmente ocorre a reunião em que são tratados assuntos ligados à associação e ao mundo do samba e, em seguida, há sempre uma confraternização com música e muita comida. Na Associação da Velha Guarda, após o almoço, no cair da tarde acontece um pagode, que vai até mais tarde. Desde o final da reunião, a festa não se interrompe. O almoço se liga ao pagode que acontece no cair da tarde. Novo cardápio é servido em pequenos pratos com farofa, frango assado, maionese e arroz de forno. Novos convidados chegam, a confraternização só termina às 21 horas. Outra característica desses encontros é a presença de práticas religiosas em vários momentos, seja nas reuniões ou nas comemorações. Fez parte das comemorações dos 20 anos da associação uma missa de ação de graças celebrada por um padre, filho da secretária da associação. Cabe esclarecer que outras formas de religiosidade estão presentes nesses ambientes e têm praticantes nas velhas guardas, mas destacamos o lugar privilegiado do catolicismo popular nas comemorações dessas associações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações estabelecidas pelo samba e suas agremiações no mercado e com o Estado não são suficientes para compreendermos o samba e seus grupos, como as velhas guardas. Há que se reconhecer a presença da dádiva, assim, podemos verificar como se formam as redes de solidariedade e reciprocidade que explicam a dedicação desinteressada dos sambistas, bem como a circulação de coisas entre as agremiações, tanto na cultura afro-brasileira, quanto na cultura diaspórica negra, apresentando como resultado a pacificação dos costumes e o fortalecimento da etnicidade negra.

O samba é um daqueles fenômenos que podem ser interpretados como fato social total, um fenômeno com múltiplas dimensões – culturais, políticas, associativas e de sociabilidade –, que conecta pessoas e coisas em extensas redes de solidariedade e reciprocidade. Para além de um gênero musical, o samba fomentou a criação de associações carnavalescas que se multiplicaram no decorrer do último século, servindo de base para o surgimento de outras associações, de grupos musicais ou de projetos sociais, como é o caso da Associação das Velhas Guardas e dos grupos do tipo velha guarda *show*.

Assim, identificamos a presença da dádiva nas relações estabelecidas pelos grupos chamados de velha guarda, pois estes preservam a memória do grêmio recreativo e do samba. Como apresentamos no artigo, as velhas guardas constroem redes de solidariedade e reciprocidade para além da agremiação, conectando pessoas e coisas. Destacamos a importância desses grupos na construção e fortalecimento da etnicidade, da história e da memória afro-brasileira. Com os versos do compositor Paulinho da Viola, em “Dança da solidão”, que bem retrata o espírito daqueles que dedicam suas vidas ao samba, “Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado”¹⁶, consideramos que o mundo do samba é feito de histórias de todas as grandezas. É preciso contá-las.

SOBRE A AUTORA

MARIA ALICE REZENDE GONÇALVES é professora associada do Departamento de Ciências Sociais e Educação da Faculdade de Educação e docente do Programa de Pós-Graduação em Educação, Comunicação e Cultura em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
E-mail: marialicerezende@gmail.com

¹⁶ Letra completa disponível em: <<https://www.letras.mus.br/paulinho-da-viola/48053>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

REFERÊNCIAS

- BUENA Vista Social Club. Direção de Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders. Cuba, 1999. (105 min.).
- CAILLÉ, A. Nem holismo nem individualismo metodológicos. Marcel Mauss e o paradigma da dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Anpocs, v. 13, n. 38, , 1998, p. 5-38.
- CATANI, A. M. et al. (Org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ, 1994.
- COUTINHO, E. G. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- ELIAS, N. *O processo civilizador*. v. I. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FLANAGAN, O.; JACKSON, K. Justice, care and gender. In: LARRABEE, M. J. (Ed.). *An ethic of care – feminist and interdisciplinary perspectives*. New York: Routledge, 1993, p. 69-86.
- GILLIGAN, C.; ATTANUCCI, J. Two moral orientations. In: GILLIGAN, C. et al. *Mapping the moral domain*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 73-88.
- GODBOUT, J. T. Introdução à dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Anpocs, v. 13, n. 38, out. 1998, p. 39-52.
- _____. *O espírito da dádiva*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GONÇALVES, M. A. R. *A Vila Olímpica da Verde e Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- _____. Sobre etnicidade, grupo étnico e cultura afro-brasileira no sistema de ensino. In: SISS, A.; MONTEIRO, A. *Educação e etnicidade: diálogos e ressignificações*. Rio de Janeiro: Quartet: Leafro, 2011. p. 113-115.
- GILROY, P. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.
- HYDE, L. *A dádiva com o espírito criador transforma o mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- IBASE – Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas. Dona Neuma: histórias para ler e pensar. *Democracia Viva*. Rio de Janeiro: Moderna, v. 4, nov. 1998, p. 76-97.
- JORNAL Nacional. Músicos do Buena Vista Social Club visitam quadra da Portela. Edição do dia 10/1/2011. Disponível em: <<http://glo.bo/gYFwPJ>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- MAREGOLA, R. Paulo da Portela, o professor do samba. *Estação Paratodos (on-line)*, 31 jan. 2017. Disponível em: <<https://estacaoparatodos.com/samba/2017/01/31/paulo-da-portela-o-professor-do-samba>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- MARTIN, D. Qui a peur des grande méchantes musiques du monde?: désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain. *Cahiers de Musique Traditionnelle*, Paris, n. 9, 1996.
- MAUSS, M. O ensaio sobre a dádiva. In: _____. *Sociologia e antropologia*. v. 2. São Paulo: EPU, 1974.
- MOURA, R. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- O MISTÉRIO do samba. Direção de Carolina Jabor; Lula Buarque de Hollanda. Produção de Marisa Monte. Brasil, 2008. (88 min.).
- TIA SURICA. *Revista O Globo*, suplemento do jornal *O Globo*, dia 4/10/2015, páginas 24 e 25 seção Cultura. Mensagem postada pela autora na rede social Facebook em 4 de outubro de 2015. Disponível em: <facebook.com/TiaSurica/photos/pb.391502617563298.=2207520000.1445032372./953272691386285/?type=3&theater>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- ZALUAR, A. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, L. (Org.). *História da vida privada*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 245-318.

Por uma cartografia sentimental: do imaginário ficcional de *Cidadilha* à cidade-ilha de Vitória (ES)

*For a heartfelt cartography: from the fictional imaginary
“Cidadilha” to the island city of Vitória (ES)*

Linda Kogure¹

Milton Esteves Junior²

RESUMO - A partir da geografia imaginária de *Cidadilha*, a cidade-ilha colonial de Vitória (ES), do escritor e historiador capixaba Luiz Guilherme Santos Neves, a meta é construir uma cartografia sentimental. Para tanto, criou-se a figura de um viajante-cartógrafo, que desembarcará na ilha para vivenciá-la antropofagicamente e rerepresentar a ficção do ponto de vista do visitante. Ele abrirá pistas para interlocuções entre o *corpus* teórico (Rolnik, Certeau, Tuan etc.) e as experiências cartográficas realizadas na concretude do objeto empírico (a cidade de Vitória). O artigo estrutura-se como roteiro de viagem, pressupondo também que *Cidadilha* seja uma viagem no espaço-tempo verossímil ao traçado original do (e até hoje verificável no) núcleo fundacional de Vitória. • **PALAVRAS-CHAVE** - Urbanização e literatura; *Cidadilha* e Vitória; cartografia sentimental e antropofagia;

topografia e toponímia. • **ABSTRACT** - From the imaginary geography of “Cidadilha”, the writer and historian Luiz Guilherme Santos Neves’ colonial island city of Vitória (ES), the goal is to build a heartfelt cartography. For that, the figure of a traveler-cartographer was created, who will disembark on the island to experience it anthropophagically and re-introduce the fiction from the visitor’s point of view. He will open clues for interlocutions between the theoretical corpus and the cartographic experiences accomplished in the empirical object’s concreteness (the city of Vitória). The article is structured as a travel itinerary, also assuming that “Cidadilha” is a voyage in space-time credible to the original layout of (and still verifiable in) Vitoria’s founding nucleus. • **KEYWORDS** - Urbanization and literature; “Cidadilha” and Vitória; heartfelt cartography and anthropophagy; topography and toponymy.

Recebido em 10 de julho de 2017

Aprovado em 18 de outubro de 2018

KOGURE, Linda; ESTEVES JUNIOR, Milton. Por uma cartografia sentimental: do imaginário ficcional de *Cidadilha* à cidade-ilha de Vitória (ES). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 274-290, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p274-290>

1 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Vitória, ES, Brasil).

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Vitória, ES, Brasil).

O desejo é a criação do mundo.
(ROLNIK, 2016).

*A cidade não conta o seu passado, ela
o contém como as linhas da mão.*
(CALVINO, 1990).

A partir da geografia imaginária de *Cidadilha* (SANTOS NEVES, 2008)³, obra ficcional inspirada na cidade-ilha de Vitória, capital do Espírito Santo, do escritor e historiador capixaba Luiz Guilherme Santos Neves, o desafio é exercitar, na prática, a cartografia sentimental (ROLNIK, 2016), simulada e escrita (em uma parte do artigo) por um viajante-cartógrafo, figura que criamos para dar conta de tal empreitada. Justificamos que a obra ficcional pressupõe uma viagem no espaço-tempo, de forma verossímil, à Vitória colonial do século XIX. Por isso, a estrutura do artigo também remete à ideia de viagem, detalhada adiante.

A criação do viajante-cartógrafo tem um triplo objetivo: 1) ele rerepresentará *Cidadilha* por outro ponto de vista, o do visitante (vulnerável por ser malvisto e rejeitado pelos cidadilhos), que desembarcará na cidade-ilha para percorrê-la, vivenciá-la e saboreá-la. A meta, aqui, é descrever suas descobertas territoriais como viajante ávido por experiências sinestésicas sempre mais eficazes no primeiro contato com lugares desconhecidos, por não estarem sujeitas à cegueira da cotidianidade; 2) em sua escrita, o cartógrafo vai entrelaçar as referências de *Cidadilha* às suas sensações, sabores e dissabores. A meta é elaborar a cartografia do viajante para detectar as relações entre os cidadilhos e entre esses moradores e a alteridade, incluindo o cartógrafo; 3) temperar os percursos do cartógrafo em uma viagem no espaço-tempo, por meio das impressões, vivências e experiências antropofagicamente

3 Referimo-nos ao autor pelo binômio Santos Neves por se tratar de tradicional família local, com peso nos setores cultural, político e judiciário: Jones foi governador e senador e empresta seu nome ao Instituto Jones Santos Neves; Guilherme (pai de Luiz Guilherme), destacado folclorista do Estado; Reinaldo, escritor; e Desembargador Santos Neves nomeia uma avenida da Praia do Canto, bairro tradicional de Vitória.

capturadas e degustadas por ele e reexperimentadas no aqui-agora da cidade-ilha. A meta é vivenciar na própria pele as descobertas do cartógrafo, ressignificando-as em processos de subjetivação derivados dos modos de ser e estar cidadão.

Nessa viagem espaçotemporal, por hipótese, o viajante atuará como cartógrafo antropofágico, entendida a antropofagia em sentido figurado: de obra que consome a força da referência para revigorá-la, reanimá-la e perpetuá-la⁴. Por isso, a ideia do entrelaçamento textual do cartógrafo e de Luiz Guilherme. Partimos do princípio de que isso ocorreu: 1) na criação de *Cidadilha*, pois o escritor baseou-se em outro livro (ELTON, 1986); 2) nos encaminhamentos e resultados do exercício-laboratório que gera este artigo, realizado em pesquisa pós-doutoral (em curso) no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGAU/UFES). Assim, ao desembarcar em *Cidadilha*, o cartógrafo percorrerá 11 dos 30 referenciais urbanos⁵ contemplados na ficção, com o necessário *feeling* para observar as premissas da cartografia sentimental (detalhadas adiante).

CHECK-IN: VIAGEM NO TEMPO E NO ESPAÇO FICCIONAL

Cidadilha é mais do que uma viagem no tempo à Vitória colonial do século XIX. É uma travessia no espaço urbano da capital verídica, encravada entre o mar e o Maciço Central, cujo núcleo fundacional se restringia a apenas 26,5 km². Desde sua fundação, em 1551, até o final do século XIX, Vitória teve forte influência portuguesa tanto na linguagem do conjunto arquitetônico quanto no traçado urbano disposto sobre a topografia irregular do terreno. “Nesta paisagem, o casario baixo, discreto

4 A antropofagia cultural é entendida como tática recursiva e tem sido praticada, com mais ou menos voracidade, em diversos campos da arte e das ciências.

5 No Apêndice de *Cidadilha*, o escritor lista os 30 referenciais urbanos ficcionais de sua obra e os atualiza com os referenciais reais/atuais de Vitória: Cais das Colunetas (já extinto, diante da escadaria do Palácio Anchieta); Escadaria das Pobres Figuras (hoje Bárbara Lindenberg); Rua do Egitto (Francisco Araújo); Rua da Capelinha (José Marcelino, onde se situa a Capela de Santa Luzia); Rua da Matriz (atual Pedro Palácios); Largo da Misericórdia (Praça João Clímaco, em frente à antiga Igreja da Misericórdia); Bosque da Solidão (Jardim da Praça João Clímaco); Rua da Barreira (Comandante Duarte Carneiro); Beco da Ressurreição (Rua São Gonçalo, que leva à igreja do mesmo nome); Rua São Francisco (a do convento do mesmo nome); Ladeira das Patas Brancas (Rua Dionísio Rosendo); Rua do Fogo (Rua Caramuru); Porto dos Padres (Rua General Osório com a Nestor Gomes); Ladeira da Várzea (Professor Balthazar); Largo dos Pelames (Praça Ubaldo Ramalhete e arredores); Rua do Reguinho (a atual Graciano Neves); Morro da Fonte Grande (mantém o mesmo nome); Rua do Piolho (13 de Maio); Ladeira do Carmo (Dr. Azambuja); Ladeira de São Bento (mantém o nome); Ladeira da Pedra (Escadaria São Diogo); Rua da Praia (Duque de Caxias); Rua da Mangueira (Av. Florentino Avidos, confluência com a Nestor Gomes. Antiga 1ª de Março); Praia da Conceição (Praça Costa Pereira); Rua Cais de São Francisco (a mesma); Ladeira do Pelourinho (Escadaria Maria Ortiz); Ladeira do Bispo (Rua Dom Fernando); Rua do Rosário (a mesma); Beco da Miséria (ligava a Costa Pereira à Av. Jerônimo Monteiro); e Praça do Teatro (Praça Costa Pereira, onde se situava o antigo Teatro Melpômene, incendiado em 1924. Em seguida, a 100 metros do local, construiu-se o Teatro Carlos Gomes, principal referência de espaço cênico de Vitória até a atualidade).

e contínuo formou os primeiros caminhos de interligação aos principais espaços públicos da vila: os largos” (ELTON, 1986). No geral, tais largos sediavam igrejas, como uma espécie de átrio ou *foyer* para os fiéis, visitantes ou observadores desses templos.

Na ficção, a topografia, a toponímia e o mapeamento da cidade erguida sobre a colina e expandida para a parte baixa correspondem, de modo fidedigno, ao traçado urbano irregular, trazendo à tona o que resta do núcleo fundacional de Vitória, por meio de suas ruas, largos, morros, cais etc.

Das páginas de *Cidadilha*, emergem cenas humanizadas ficcionalmente pelo narrador onisciente, que relata (no pretérito) o cotidiano, entendido aqui como as “relações elementares com as coisas [...]; a *apropriação* do corpo, do espaço e do tempo, do desejo. A moradia, a casa” (LEFEBVRE, 1991, p. 42), isto é, como o conjunto de relações rotineiras e reprodutíveis que moradia, casa e moradores mantêm com seus contextos. Cotidiano também como “maneiras de fazer”⁶, ações praticadas por indivíduos ordinários que subvertem a ordem imposta, criando “táticas [...] [para] jogar com os acontecimentos [...] [e transformá-los] em ‘ocasiões’” (CERTEAU, 1994, p. 47). Táticas praticadas nas miudezas cotidianas “(falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.), [...] [como] vitórias do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’ [...], pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de ‘caçadores’ [...], simulações polimorfos, achados que provocam euforia” (CERTEAU, 1994, p. 47). São exemplos que se aplicam aos cidadilhos por subverterem a imposição do poder constituído, o Cabido dos Notáveis Macróbios, de desenvolver o turismo local. Os moradores criam táticas para expulsar os turistas. Assim, das páginas de *Cidadilha*, emergem contraposições entre sentimentos topofílicos⁷ e/ou terrafílicos⁸ expressos também na memória afetiva e nostálgica impregnada por relações afetivas entre Luiz Guilherme e sua cidade natal⁹ – e emoções topofóbicas – destiladas na linguagem satírica, mordaz ou debochada utilizada pelo autor para narrar situações assombrosas.

Há ainda um jogo de logro em que o escritor inverte tanto a imagem urbana de Vitória (na capa do livro representada por uma gravura invertida) quanto a imagem simbólica da cidade (ao longo do livro, reinventada e ressignificada por metáforas, sinédoques e assíndetos, transformando os percursos em relatos). Se, de um lado, esse jogo permite a criação de situações inverossímeis, de outro, exalta tradições religiosas e folclóricas capixabas, funcionando como enunciação de uma realidade concreta da cidade que continua vigente até hoje.

Foi nesse caldo de ingredientes que embasamos o exercício-laboratório, que deriva nesta viagem pelo espaço-tempo e que fundamenta nossa própria cartografia (no presente), afastando-se do padrão acadêmico tradicional por três fatores: 1) por

6 Entendidas numa rede de relações entre o habitar, falar, ler, cozinhar, caminhar, relacionar-se com o outro etc. (CERTEAU, 1994, p. 47).

7 Laços afetivos entre habitantes e hábitat (TUAN, 1980).

8 Neologismo definido como: “ligação afectiva entre as pessoas e os territórios que induz acções em prol do desenvolvimento [e] representa um acréscimo conceptual à noção de topofilia” (ROCA, 2009).

9 Com reconhecidos estudos sobre a história do Espírito Santo, Luiz Guilherme, nascido, criado e permanente urbanita de Vitória, desde 1933, há quatro décadas dedica-se também à literatura, mantendo lealdade às suas raízes, à historiografia, ao folclore e/ou a personagens de sua terra.

tratar-se de um conjunto de experimentações com nossos próprios corpos vibráteis, nos espaços e lugares urbanos onde se desenvolvem as ações da referência ficcional e a nossa própria cotidianidade; 2) por tratar-se da leitura e interpretação de objetos temáticos (a cidade, o urbano e as experimentações nesses espaços) que se manifestam como fenômenos polifônicos e plurissígnicos; 3) pela reinterpretção de tais fenômenos de modo intertextual: pela historiografia e pela topofilia do criador de *Cidadilha* e de suas criaturas. A estrutura está construída em seis passagens: *Check-in*; Embarque; Desembarque; Vai e vem urbanos – ou as cinco pistas registradas pelo cartógrafo; Percursos: das pistas do cartógrafo a outras pegadas; e *Check-out*.

O *Check-in* introduz a obra literária e demonstra por que ela serviu de ponto de partida. O Embarque contém conceituações sobre a cartografia sentimental e a construção do perfil do viajante. O Desembarque destina-se à chegada desse viajante, cuja atuação como cartógrafo se processará de modo intertextual conjugado no presente do indicativo e na primeira pessoa do singular¹⁰. Os Percursos identificam e associam pistas, linhas e ideias soltas do cartógrafo, cabendo a nós amarrá-las via *Cidadilha* e referências historiográficas e teóricas que sustentarão o artigo¹¹. Por fim, em *Check-out*, as considerações finais.

EMBARQUE: DAS PISTAS TEÓRICAS À CRIAÇÃO DO CARTÓGRAFO IMAGINÁRIO

Se no princípio foi o verbo, o verbo se faz cartografia. Cartografia que é diferente do mapa: enquanto este representa “um todo estático”, a cartografia “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 1987, p. 23)¹². Assim, o papel do cartógrafo “é dar língua para afetos que pedem passagem [...]. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago” (ROLNIK, 1987, p. 23), que captura, devora e dá sentido aos movimentos de intensidades/sensações dos desejos, aos modos de vivências e afetos que surgem e deslizam em seu plano afetivo e em seu entorno, alimentando-se de diferentes linguagens. É antropófago¹³ também por reaproveitar as referências teóricas do seu

10 Essa estratégia derivou em licença poética na utilização dos excertos de *Cidadilha* (destacados com aspas), mesclados às impressões/sensações do cartógrafo (grafadas em itálico), com as referências em rodapé.

11 Em Percursos, o texto será construído na primeira pessoa do plural, aplicando-se as normas da ABNT.

12 Partimos do princípio de que o conceito de paisagem transcende aos limitados âmbitos da visibilidade ou dos aspectos formais de determinado fragmento territorial. Trata-se de um conceito inerente aos domínios psicossociais relacionado aos sistemas sensitivo, perceptivo e cognitivo; à produção de subjetividades individuais e coletivas intrínsecas às relações entre humanos e destes com o ambiente. Para Santos, a paisagem desvela a história das dinâmicas sociais, é o palimpsesto que plasma as sucessivas lógicas da produção no espaço e no tempo; a paisagem precede a história que será escrita sobre ela ou se modifica para acolher uma nova atualidade, uma inovação (SANTOS, 1997).

13 A antropofagia entendida como uma forma de subjetivação, caracterizada “pela ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridização, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias” (ROLNIK, 2007, p. 19).

repertório, transformando-as em devir, sem desprezar outras “matérias de qualquer procedência [...] [sem] racismo de frequência, linguagem e estilo” (ROLNIK, 1987, p. 24). Portanto, há flexibilidade no devorar, experimentar, improvisar, construir e criar a cartografia, baseando-se “nas urgências indicadas pelas sensações, ou seja, os sinais da presença do outro [no] corpo vibrátil” (ROLNIK, 2016, p. 20). Corpo vibrátil é a capacidade que nossos órgãos de sentidos têm de atuarem em conjunto e que nos permite

[...] apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se assim, parte de nós mesmos. (ROLNIK, 2016, p. 12).

Essas reflexões são basilares aos nossos procedimentos narrativos e cartográficos: é preciso que “o outro deixe de ser um objeto de projeção de imagens preestabelecidas [...] e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência” (ROLNIK, 2016, p. 12). Para se concretizar, aciona-se “uma potência específica do sensível” (ROLNIK, 2016, p. 12) já comprovada pela neurociência: cada órgão de sentido possui dupla capacidade – uma cortical e outra subcortical. A primeira conecta-se à percepção como a conhecemos, seguindo dois movimentos: primeiro, a percepção que nos leva a apreender o mundo em suas formas; o segundo faz com que projetemos nossas representações nas formas capturadas, atribuindo-lhes sentido. Já a capacidade subcortical, a menos utilizada e a mais desconhecida, faz parte do corpo vibrátil e possibilita que as figuras de sujeito e objeto se dissolvam, integrando o corpo ao mundo.

O intercâmbio dessas duas capacidades dos órgãos do sentido humano permite dois tipos de olhar: 1) por meio da percepção, o mais frequentado pelas pesquisas acadêmicas; e 2) por meio do olho vibrátil, raramente utilizado nesses estudos. Para Rolnik, “é na dinâmica desses dois olhares que nos é dado entrever o traçado de cartografias nos movimentos de criação da realidade de um determinado contexto histórico. Este constitui a dimensão propriamente micropolítica do texto, sua natureza cartográfica” (ROLNIK, 2016, p. 13). Abrimos, assim, novas pistas para o perfil do nosso cartógrafo imaginário: dando-lhe sentido à vida e aos desejos, bem como ao “finito ilimitado” (ROLNIK, 2016, p. 55).

Nosso viajante é sagaz, curioso por novas descobertas e aberto ao conhecimento de outros mundos e aos intercâmbios de alteridades; está atento às sensações pulsantes, sem medo de devorar as máscaras da alteridade, absorvendo-as de tal forma que integrarão a trama de sua tessitura e que reconstruirão suas ações e seu *modus operandi*. Devido à capacidade de absorver máscaras da alteridade, o cartógrafo não terá nome próprio, justamente para não reduzi-lo à esfera da individualidade, permitindo-lhe compartilhar do coletivo cidadilho e desfrutar da polifonia inerente à vida em *Cidadilha*.

DESEMBARQUE: EM CENA, O CARTÓGRAFO E O JOGO DE LOGRO NA LÍNGUA TRAIÇOEIRA

Quase chegando, mas a cidade continua encoberta. Navego pela “baía de Cidadilha e” surgem “sete pedras de boa conformação [...]: a primeira é uma pedra morena¹⁴ [...], à esquerda de quem entra na baía; a segunda é penha¹⁵ que tem no topo um convento que parece uma fortaleza, que parece um castelo, que parece um bolo de noiva ou um gato angorá; a terceira se parece com olhos cavos e cegos” [...]; perco uma pequenina; surge outra “dobrada, uma em cima da outra, com o formato de ovos”; agora outra, “de meter medo, em forma de pão de açúcar¹⁶, que sobre o mar desce a pique; finalmente a derradeira pedra é a que a baía vigia e assinala Cidadilha”.

Ancoramos? O “navio” parece baixar “o ferro em plena baía... Uma ponte elástica se estende do cais até nós como língua de deboche. Sobre ela, uma inscrição: ‘Passe, passante, em passos que não sejam compassados para que em passos compassados não se dê seu passamento para a morte’”. Acelero a leitura-passo até o Cais das Colunetas. Olho para trás. Os mais lerdos, despencam quando “a língua de deboche” se recolhe de volta ao cais. Quantos morrem tragados pelo mar? Assustado, ouço um alegre coro, parece festa: “Lá vem a sinhá marreca/ com seu samburá na mão. /Ela diz que vem trazendo/ empadinhas de camarão”. Subo a Escadaria das Pobres Figuras¹⁷, adornadas por estranhas estátuas, dizem que “são tipos populares de Cidadilha, andrajosos, decadentes” e sujos. Triste homenagem às Pobres Figuras. A escadaria é sustentada por colunas que “nascem de dentro das águas ignóbeis da baía e transpassam o passadio de madeira, recobertas de ostras como milhos numa espiga”. Sobre as colunas, “12 caveiras de burro” se agitam “ao vento” (SANTOS NEVES, 2008, p. 19), seis de cada lado. Chego a duvidar dos meus olhos e sinto arrepios pelo corpo. No topo, encontro uma multidão em festa. Recepção para nós?

PISTA I: “BOA VIAGEM FAZ QUEM EM SUA CASA FICA EM PAZ” (SANTOS NEVES, 2008, P. 17)

Algo chama a atenção no morro defronte ao Cais: “um placar com um número em algarismos arábicos antes da palavra VISITANTES. É uma estatística na casa do milhar controlada por um arlequim sem nariz e sem um olho” (SANTOS NEVES, 2008, p. 15): Misterioso. Quando o número aumenta, “os guizos da sua carapuça soam alto e sinto mau som” [...]. Mas todos festejam. Me dão uma senha: “sobreviver para ver é vitória” (SANTOS

14 Trata-se do Morro do Moreno (mais de 180 metros de altitude), situado à margem da cidade continental de Vila Velha, berço da colonização do Espírito Santo.

15 É o Convento da Penha, principal monumento religioso do Espírito Santo, construído no alto de um penhasco de mais de 150 metros, em Vila Velha.

16 Trata-se do Penedo, com mais de 130 metros, em formato de pão de açúcar.

17 Atual Escadaria que leva ao Palácio Anchieta, sede do governo estadual, situado no extremo oposto do que foi o Largo da Misericórdia, hoje Praça João Clímaco. Na outra margem situava-se a Igreja da Misericórdia. No seu terreno está erguido o Palácio Domingos Martins (antiga sede da Assembleia Legislativa), hoje sede do Centro de Cultura Sônia Cabral.

NEVES, 2008, p. 16). *Converso aqui e ali e descubro: quando “o tilintar dos guizos” dança “pelos ares sua dança”, sua dança celebra a morte; o festim destina-se aos que caem da língua debochada, jeito de “toda Cidadilha saber que menos pessoas”* (SANTOS NEVES, 2008, p. 16) *chegam para importunar. E eu cheguei... e não sou bem-vindo. Por quê? Anoitece. Observo a Escadaria das Pobres Figuras ainda mais sinistra: “as caveiras servem de luminárias a base de óleo de mamona”* (SANTOS NEVES, 2008, p. 19). *Os cidadilhos “preferem a luz úmida das mamonas à eletricidade em suas casas e nos logradouros públicos para preservarem as características coloniais do lugar. Dizem que graças a essa tradição Cidadilha parece um presépio¹⁸, à luz baça dos lampiões noturnos”* (SANTOS NEVES, 2008, p. 19) “[...] sem tetos chegam em tribos, parecendo irmanados pelos laços de uma miserabilidade indestrutível. Acomodam-se nos escaninhos da escadaria sobre esteiras de palha ou cobertores esfarrapados, acendem fogareiros a carvão para o aquecimento da noite e se põem a cantar para atenuar a miséria em que vegetam: Tingolê, tingolá,/ Toca a viola pra nós dançar”... (SANTOS NEVES, 2008, p. 21-22). *Nem perceberam minha presença. Exausto e confuso, vou dormir.*

PISTA 2: TOPOFOBIA E ESTRANHAS TRADIÇÕES

Acordo cedo. Já estou no Largo da Misericórdia, coração da cidade, em frente à sua igreja em meio a uma multidão de moradores. Outra festa? Aqui, o Cabido dos Notáveis Macróbios realiza julgamentos e punições aos condenados, exercendo seu poder. “O povo [...] comparece em massa para assistir ao que considera um espetáculo inigualável”. Chega “o carrasco com seu capuz que lhe desce até o gogó, deixando expostos apenas seus olhos carrascais. É de fato mera tradição, porque toda Cidadilha”, inclusive eu, “sabe que o verdugo é o amolador de facas e tesouras da cidade” (SANTOS NEVES, 2008, p. 31).

O nome Misericórdia vem dos pedidos de clemência dos espectadores. Começa o rito das execuções em série: escondem os acusados e o carrasco precisa encontrá-los. Quando está distante, os moradores “gritam: está frio”; ao se aproximar, “está quente”. Agora, o carrasco descobre um e todos gritam: “queimou”. Parece um jogo de gato e rato e os cidadilhos adoram. A vítima é “arrastada para aplicação da pena”. Procuo uma linha de fuga, porque soube que mutilam “dedos, mãos, orelhas e pés”. As partes decepadas são tratadas, trituradas e preparadas como doce de chouriço, iguaria típica. “É manjar dos deuses, garantem os entendidos” (SANTOS NEVES, 2008, p. 34). *Com o estômago embrulhado, não vi nem degustei.*

18 Até hoje Vitória é associada à imagem de Cidade-Presépio, nome-símbolo que a capital do Espírito Santo recebeu no início do século XX, por sua “semelhança explícita do desenho natural da cidade a um presépio, tanto pela configuração quanto pela dimensão de seus objetos – ilhas, baías, canais, pedras, morros” (MONTEIRO, 2005).

VAI E VEM URBANOS – PISTA 3: O TRAÇADO DAS RUAS OBEDECE À TOPOGRAFIA

Do Largo da Misericórdia sigo pelo Beco da Ressurreição, subo “uma escadaria de trinta e três degraus escavados na terra” (SANTOS NEVES, 2008, p. 39-40-43) que leva à Igreja São Gonçalo ou Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte ou da Ressurreição. Há duas portas ao lado da entrada principal. Pergunto o porquê a um passante. Resposta: houve disputa, a congregação se dividiu e “uma bula episcopal” determinou a separação do acesso. Uma porta destina-se aos “adeptos da Boa Morte” e outra “aos da Ressurreição” (SANTOS NEVES, 2008, p. 39). Hoje não é dia da procissão que encena a ressurreição da santa. Dizem que oferecem “aos turistas óculos de papelão, com lentes” que permitem “visão tridimensional”. Resultado: “pesadelos horríveis, povoados de fantasmas” (SANTOS NEVES, 2008, p. 43). Desço a ladeira e chego ao Porto dos Padres¹⁹, que até pouco antes da expulsão dos jesuítas do Brasil, em 1756, “era o único porto de Cidadilha” que não passava de um cais. Dizem que “terminava numa prancha de madeira batida pelas águas do mar; [...] gorgolejava o arrotto das águas quando as marolas explodiam sob o seu passadio; sem tirar nem pôr, porto não é, pois que de porto não tinha o porte – e nem sequer o porte de cais do porto. Só era porto por ser privativo dos padres de Jesus e porque os padres de Jesus mereciam do povo de Cidadilha [...] a maior consideração possível” (SANTOS NEVES, 2008, p. 52). Porém, os padres “permitiam” que outras pessoas o “usassem”, desde que repetissem sete vezes sem errar: “o peito do padre é preto, o que mostra que os religiosos de Jesus tinham certa dose de humor”. Mas “houve um tempo em que os de Jesus foram expulsos de Cidadilha e de sua história. Foi então que o porto passou a abrigar prostíbulos onde mulheres desairosas jogavam o jogo-das- pernas-para-o-ar a qualquer hora do dia ou da noite” (SANTOS NEVES, 2008, p. 53). Vou até a Rua do Fogo, dizem “que é a única ladeira com nome de rua”. Escorrego nas “pedras escorregadias”, aiii... Caio, me emporco de lama... O moço me socorre e avisa: o lugar é conhecido “como Ladeira do Quebra-Bunda. Assim, ora a rua é rua, ora é ladeira, conforme o nome com que é tratada” (SANTOS NEVES, 2008, p. 50). É do Fogo porque aqui “os acendedores de lampiões morrem queimados pelas chamas do óleo de mamona das luminárias que acendem”. Converso com um deles. Explica que a profissão passa “de avô para neto, dentro de uma única família de miseráveis. Por se tratar de função honorífica, os membros da estirpe ficam cada vez mais pobres, de uma geração a outra. Pudera. O custo de vida tem aumentado historicamente em Cidadilha com a sufocante cobrança de impostos, o que provoca o empobrecimento da população e, naturalmente, o da apagada grei dos acendedores de lampiões. Dita a tradição: que morram queimados pelas chamas do óleo do ofício [...]. Morrem condignamente cremados no nobre mister de iluminar os logradouros da cidade, para que

¹⁹ Atualmente não há vestígios. Estaria situado entre as ruas General Osório e Nestor Gomes, nas imediações do Parque Moscoso.

esta brilhe sempre com a graça e elegância de um presépio” (SANTOS NEVES, 2008, p. 51). *Triste herança familiar e cruel tradição de ofício-morte. Subo outra ladeira e chego à Capela de Santa Luzia*²⁰, “branca e periquitinha, empoleirada no alto de uma rocha” (SANTOS NEVES, 2008, p. 26). *Leio uma “inscrição gravada na pedra da porta da capela: ‘Não olhe para trás’”. Um “zarolho” esbarra em mim e entra correndo na capela. Vou atrás dele. Ele roga à santa que o cure, que olhou para trás porque pensou que fosse brincadeira e não profecia, que o perdoe... E nada. Repete a ladainha outras vezes até que um bando de marimbondos sai do teto e um deles fisga o olho do zarolho. Matei duas charadas: que “o aviso” é para “quem passa na rua e não para quem entra na capela” (SANTOS NEVES, 2008, p. 26) e que o milagre não é da santa, mas do ferrão de um marimbondo. Outra pegadinha “maldosa” da língua cidadilha. Mas essa não colou!!!*

PISTA 4: A CIDADE E SUAS TOPONÍMIAS

Prossigo a caminhada, subindo e descendo. Dou numa rua de miseráveis, “todos sujos, esmolambados” [...] e suas “casas baixas e pobres” (SANTOS NEVES, 2008, p. 65). Uma “velha maluca se aproxima”, me cutuca “com o dedo” e pergunta: “O que é, o que é, que anda com os pés na cabeça?” (SANTOS NEVES, 2008, p. 66). Não sei, o que é? “É piolho, é piolho! – produzindo, com a boca desdentada, um ronco impossível de se definir como gargalhada ou rugido de raiva” (SANTOS NEVES, 2008, p. 67). Ai de mim, estou na Rua do Piolho e já sinto cociceira na cabeça. Dizem que os cidadilhos não frequentam o local, que discriminam os miseráveis daqui e que, se esta rua “se chamasse Rua do Bicho-de-Pé, o nome também viria a calhar devido à fartura de pulex penitens que a infesta e que se instala nos pés dos que por ela andam” (SANTOS NEVES, 2008, p. 66). Acelero o passo para cair fora, antes que seja tarde... Só quero um banho e descansar. Pausa.

Volto para a rua. Desço ladeiras em direção à parte baixa da cidade. Encontro a rua do Reguinho, “cortada longitudinalmente pelo reguinho que lhe dá nome e a divide em duas partes: uma, de terra batida; outra, de terra solada. Na primeira, ficam as casas dos pescadores pobres, que só têm redes, anzóis e puçás para pescar; na segunda, as casas dos pescadores menos pobres, donos de canoas de pesca. Todos vivem lado a lado como se não existisse entre eles o reguinho da pobreza que os separa” (SANTOS NEVES, 2008, p. 60). Encontro pescadores que contam que “a rua ficou célebre” graças aos seus filhos. “As águas do reguinho descem perenemente do Morro da Fonte Grande, cujo nome explica sua denominação, para a baía de Cidadilha. Mas no outono alcançam seu ponto ideal de serenidade. É quando os filhos dos pescadores aproveitam para fazer barquinhos de papel que botam para flutuar no reguinho. A brincadeira contagiou os adultos. Em pouco tempo, junto com os barquinhos de papel, barcos de madeira montados por artesãos de cabelos enrodilhados passaram a navegar o reguinho, enfeitados com bandeirolas coloridas. O costume virou tradição, e a tradição associou-se a São Pedro, padroeiro dos pescadores” (SANTOS NEVES, 2008, p. 61). Até que enfim, uma história que emociona e não arrepia.

20 A Capela de Santa Luzia foi construída no século XVI e é o imóvel mais antigo e preservado do centro fundacional.

PISTA 5: TOPONÍMIA INVERTIDA

Soube que tem uma praia por perto. Pois, a caminho estou. Cheguei... “Bem que podia se chamar Rua da Maré, dos Mangues ou dos Caranguejos. Mas, por uma questão de bairrismo”, *os cidadilhos preferem* “chamá-la Rua da Praia. No entanto, praia nenhuma existe por aqui e, de rua, o que” *há é* “um caminho escorregadio à beira do mangue” (SANTOS NEVES, 2008, p. 75). *Opsss, escorrego, quase caio...* “As casas situadas de um lado desse caminho têm quintais voltados para a maré que os inunda nas cheias. Quando a maré *baixa*, “o cheiro penetrante da lama entra pelas casas adentro, junto com centenas de caranguejos que parecem animais domésticos. [...] a tradição mais celebrada na Rua da Praia” *são* “as caranguejadas” (SANTOS NEVES, 2008, p. 75-76). *Aproveito para degustar... Não há talheres. Observo a técnica dos cidadilhos: quebrar as patas nas articulações. Devoro o fiapo da carne branquinha. Vou quebrando o restante, sem sucesso. A carne fica grudada na parte interna. Agarro a puã e sigo a técnica de um comensal: pego uma tábua e um pedaço de madeira que serve de martelo, bato com força e despedaço tudo. Ganho outra puã e bato com mais delicadeza. Sucesso! Uma delícia. Peço outra e não dão. Alegam que é a melhor parte. Falam para eu comer a barriga, mas prefiro caminhar, com as mãos lambuzadas...*

Chego na Praça do Teatro e não há teatro. Informam que havia um “construído numa arquitetura de madeira”²¹ [...] pegou fogo e somente ficaram de si mesmo cinzas sobre cinzas. Mas o nome permanece em homenagem ao ilustre incendiado” (SANTOS NEVES, 2008, p. 99). *A Praça é animada. Funciona como palco de “exibições populares”: vejo, aos gritos, uma pregação religiosa. Vou até o vendedor “de ervas milagrosas, as demonstrações de curas são extraordinárias”. Curam tudo e todos. Observo que há “um cardápio sortido de shows que fascina a multidão”. Vou até os trovadores. Eles sobem num “banquinho portátil, que carregam debaixo do braço, para declamar quadrinhas do seu repertório com o ânimo de colegiais de primeiras letras [...]: “Eu sou pequena,/ Das pernas grossas,/ Vestido curto,/ Papai não gosta”* (SANTOS NEVES, 2008, p. 100). *O público delira. Os capoeiristas chegam “despidos a caráter: com uma calça branca justa que lhes vai até as canelas, descalços e com o peito nu em alto relevo”. Abrem “uma roda folgada e, ao som de um berimbau de barriga, se lançam num simulacro de combate à base de chutes e tesouradas com as pernas para o ar como se fossem atingir brutalmente os adversários que contra-atacam no mesmo estilo e violência, sem que nenhum dos contendores acerte o corpo do outro. Tudo à brincadeira, nada à verdadeira, numa mentirinha arteira e rasteira, sob o trinado miudinho do berimbau, be-rim-bau, be-rim-bau-bau...”* (SANTOS NEVES, 2008, p. 100).

Hora de seguir para o cais e partir, sem berimbau-bau-bau, para encarar as marolas da baía e suas pedras tão singulares.

21 Trata-se do Teatro Melpômene, construído em torno de 1896, em pinho de Riga importado da Suécia. Com iluminação elétrica de geração própria, era a melhor casa de espetáculo do século XIX, funcionando também como sala de cinema. O incêndio ocorreu durante a exibição de um filme, em 8 de outubro de 1924. Depois, foi vendido a André Carloni, arquiteto autodidata, que aproveitou as colunas de ferro fundido para sustentar o Teatro Carlos Gomes, inaugurado em 1927, transformando-se na mais tradicional casa de espetáculos do Espírito Santo.

PERCURSOS: NAS PISTAS DO CARTÓGRAFO E OUTRAS PEGADAS

Antes de seguir as pistas do cartógrafo, algumas considerações: Luiz Guilherme, no seu citado jogo de logro, não inclui o Colégio dos Jesuítas e a Igreja de São Tiago²² (demolidos para a construção do atual Palácio Anchieta, sede do Executivo estadual) em sua cartografia ficcional. Desse conjunto arquitetônico construído em meados do século XVI, o escritor só inclui a escadaria (das Pobres Figuras) que lhe dá acesso, mas deixa pistas da presença dos jesuítas na Ilha, como o citado Porto dos Padres. Nesse logro, há um jogo de lusco-fusco: 1) na narrativa verbal, o escritor ofusca a igreja jesuítica, levando o leitor que conhece Vitória a procurá-la ao longo do livro até por sua importância histórica e sua marcante localização; 2) na linguagem imagética, como já dito, a Igreja se ilumina na capa de *Cidadilha*, mantendo-a em destaque na referida inversão (ou relação especular) da imagem da cidade. Por esse viés, não haveria como escamotear sua presença: “eram massas arquitetônicas que se desdobravam na mais coerente interligação. Completavam a paisagem montanhosa sem ferir-lhe a fisionomia plástica que a natureza moldara” (DERENZI, 1971, p. 19). Luiz Guilherme explicou esse logro em palestra realizada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGAU/UFES), em 2016:

[...] a inversão de valores e do foco visual se mostra evidente desde a capa do livro, onde o desenho da velha cidade provincial de Vitória aparece com seus polos geográficos invertidos, num simbolismo ambíguo, ou seja, com o *núcleo urbano em torno da igreja de Santiago*, fundada pelos jesuítas, colocado à direita de quem olha o desenho, tendo no lado oposto o núcleo em torno da igreja do Rosário, numa contraposição de imagens que não correspondem à realidade física da cidade vista de sua baía²³.

Evidenciam-se, assim, as relações entre o verbal, o imagético, a cidade, o imaginário geográfico, a historiografia e suas ressignificações.

Quanto ao paradoxo sobre o visitante, vimos que ele só é bem-vindo pelo Cabido para engordar os cofres públicos, mas é mal-vindo pelos cidadilhos. Voltemos, então, à *Pista 1* do viajante-cartógrafo, que sentiu na pele e no espaço o que os cidadilhos desejam: *boa viagem faz quem em sua casa fica em paz*. A senha que o visitante recebe – “sobreviver para ver é vitória” –, confirma o narrador, celebra a vitória dos sobreviventes da ponte-língua traiçoeira, “habilitando-se a ver a cidade aonde aportavam, embora muitos visitantes [confundam] os seus

22 “A encosta sobre a qual se edificou o Colégio [e a Igreja] é um contraforte da serra que domina a superfície sudoeste da ilha, sobrepondo-se garbosamente à garganta que o liga ao sistema orográfico principal. Ganha assim predomínio sobre toda a paisagem que a pequena baía bordeja. É singular a situação eleita por Afonso Brás [jesuíta que mandou edificar o conjunto arquitetônico], onde construiu a mais bela e valiosa sede da sua [...] missão” (DERENZI, 1971, p. 19).

23 Palestra realizada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGAU/UFES) em 11 de novembro de 2016. O escritor também enviou o texto por e-mail (grifos nossos).

termos com frases [sem] sentido: *sobreviver apara a vitória; só reviver para a vitória; viver e ver é vitória*” (SANTOS NEVES, 2008, p. 16).

Por que os visitantes insistem em ir para *Cidadilha*? O narrador ironiza três hipóteses: 1) “porque visitantes visitam desde as muralhas da China até o cós do mundo”; 2) “para tirar a prova de que [*Cidadilha*] nada [tem] a lhes oferecer de visitável. Neste caso, [agem] como São Tomás” [...]; 3) “Mas se nada [há] para encher os olhos [...], já se sabe que ali [estão] a célebre língua-ponte do Cais das Colunetas e as estatísticas do placar que um arlequim misterioso [manipula] na função de mordomo da cidade” (SANTOS NEVES, 2008, p. 17-18).

São motivos que deixam os visitantes felizes até descobrirem outras tenebrosidades dos cidadilhos, explicitadas na *Pista 2* do cartógrafo, sobre o verdadeiro imbróglío provocado pela mistura entre topofobia e estranhas tradições. Pela etimologia, *topos* é lugar, e *phóbos*, medo mórbido de certos lugares. Ou seja, o inverso da topofilia, familiaridade e apego ao lugar, o que leva Tuan (1980, p. 114) a concluir: “A familiaridade engendra afeição, quando não o desprezo”. No caso de *Cidadilha*, não é apenas a ausência da familiaridade do visitante com o lugar. O que gera a topofobia são as sarcásticas e tragicômicas táticas dos moradores. Além da festa para os mortos da ponte-língua, do chouriço que o cartógrafo não quis degustar, citemos outro exemplo tradicional: o bosque da solidão, localizado no Largo da Misericórdia. O local reserva uma particularidade: a gruta sob o barranco do bosque, dizem, “é a boca de um túnel que se descaminha pelo interior das montanhas que cercam a cidade-ilha, até desembocar numa saída de geografia variável, movediça como a foz de um rio movediço, [...] [cujo] bafo cavernoso [...] [provoca] vômitos e diarreias” (SANTOS NEVES, 2008, p. 36). Pior: há setas turísticas para a gruta. Resultado: só de chegarem “perto da entrada fétida, e ainda por cima, ao começarem botar os bofes para fora, são brindados pelos moradores com esta pergunta galhofeira: *Sarapico, pico, pico, / Quem te deu tamanho bico?*” (SANTOS NEVES, 2008, p. 36 – grifos do autor). Portanto, enquanto o visitante vivencia a topofobia, os cidadilhos divertem-se com seu parque de horrores.

Na *Pista 3*, o traçado sinuoso das ruas, obedecendo à topografia, é capturado na caminhada do cartógrafo ao subir e descer morros e registrar as maneiras do fazer cotidiano. Para Certeau (1994, p. 176), os “jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” e se relacionam a algo mais: o “ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação [...] está para a língua” (CERTEAU, 1994, p. 177 – grifos). Ou seja, o ato de caminhar estabelece um espaço de enunciação, cujo efeito “é uma tríplice função ‘enunciativa’”:

[...] é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre as posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). (CERTEAU, 1994, p. 177-grifos do autor).

Ao percorrer a cidade-ilha, o cartógrafo tece os lugares acompanhando a

topografia e transforma a caminhada em “relatos de práticas de espaços” (CERTEAU, 1994, p. 181) por associá-los a duas figuras de linguagem: a sinédoque e o assíndeto. A primeira (metonímia) designa uma parte no lugar do todo, como a língua traiçoeira, que conota a ponte de acesso à *Cidadilha*, como as maldades dos cidadilhos. O assíndeto suprime “os termos de ligação, conjunções e advérbios, numa frase ou entre frases. Do mesmo modo, na caminhada, seleciona e fragmenta o espaço percorrido; ela salta suas ligações e partes inteiras que omite [...]. Pratica a elipse dos lugares conjuntivos” (CERTEAU, 1994, p. 181).

Porém, a elipse dos lugares conjuntivos não oculta a *Pista 4* em que o cartógrafo estabelece relações entre *Cidadilha* e suas toponímias, descrevendo como seu corpo vibrátil percebeu a ressignificação de ruas, como a do Piolho, do Reguinho ou do Fogo. Tais nomes eram batizados pela criatividade popular, mas o conhecimento dessa denominação se restringiria aos cidadilhos por falta de qualquer indicação²⁴.

Em contraposição, nosso viajante flagrou toponímias invertidas, abrindo a *Pista 5*, após relatar o espaço percorrido. Na Praça do Teatro, enquanto a narrativa mantém o finado Teatro Melpômene em elipse (no plano geográfico), sua presença se ilumina na memória histórico-afetiva. Essa memória definiu todos os encaminhamentos e os respectivos conjuntos de cartografias por aqui navegados, que extrapolaram os trinômios passado, presente, devir; concretude, virtualidade, presencialidade; e presença, ausência, potência na linguagem e nas experiências fenomenológicas.

CHECK-OUT

A partir da literatura, vimos o quanto o espaço imaginário se conecta ao núcleo fundacional de Vitória e de que forma o escritor humaniza o cotidiano dos cidadilhos, preservando laços históricos, tradições religiosas e folclóricas similares aos da cidade real. O cartógrafo antropofágico cumpriu seu papel: devorou a cidade, se abriu à alteridade, se alimentou não só do referencial de Luiz Guilherme (que se nutriu de outras obras, de sua experiência como historiador e de suas nostalgias), mas, ao “intertextualizar” suas caminhadas em relatos com a narrativa de *Cidadilha*, revigora a obra ficcional. Mais do que isso, o cartógrafo abre passagem aos afetos/desejos ao permitir que seu olho e corpo vibráteis capturem, experimentem e degustem todas as sensações, inclusive as variações do prefixo *topos*, que, adicionado a diferentes sufixos, gera outros sentidos/afetos às experiências no espaço e na paisagem: grafia, de sistemas analíticos e descritivos; filia, de familiaridade e afeto; e fobia, relativo ao medo e à aversão.

Porém, um fio permanece solto: a terrafilia, o “antônimo da topofilia. Pode-se dizer que existe uma relação inversa (correlação negativa) entre as duas noções: quanto

24 Segundo Elton (1986, p. 12), “o povo é que se encarregava da nomenclatura urbana, não existindo placas indicando a denominação desta ou daquela artéria”. Essa tradição de ocultar os nomes das vias urbanas se mantém até hoje em muitos logradouros de Vitória. Talvez, por isso, o sistema de localização adotado pelos capixabas preferencialmente se dê pela utilização de referenciais urbanos, ao invés de toponímicos, dificilmente reconhecíveis para visitantes.

mais forte a descaracterização, mais fraca a topofilia e vice-versa” (ROCA; OLIVEIRA; NUNO, 2006). Por essa perspectiva, há um triplo viés em *Cidadilha*: 1) como dito, a terrafilia é imposta pelo Cabido para desenvolver a cidade, abrindo novos negócios com o turismo, mas a ficção não detalha se há preocupação quanto à preservação da cidade. É provável que não; 2) os cidadilhos não querem os visitantes para não perderem suas noções de topofilia, de raízes e de costumes, seu folclore e seu jeito de ser e viver, permanecendo avessos às possíveis descaracterizações. Relembrando: querem preservar a cidade como presépio, justamente uma das imagens símbolos verídicas da capital capixaba²⁵; 3) Luiz Guilherme esclareceu, em sua referida palestra que, ao criar *Cidadilha*, tentou desconstruir a “badalada visão de Cidade Sol²⁶ e Ilha do Mel²⁷, Pasárgada ou Xangrilá”, conhecidos paraísos imaginários. Ou seja, tentou desconstruir a simbologia que associasse *Cidadilha* a um paraíso perdido. Embora o escritor não tenha incluído (em sua citação) a Cidade-Presépio (presente na ficção), esta não deixa de ser um paraíso prestes a se perder na visão dos cidadilhos. Assim, o autor criou “uma gozação literária, tendo por base a antiga cidade de Vitória”.

Portanto, a terrafilia aplica-se ao Cabido, e a topofilia, aos cidadilhos. O escritor, por sua vez, ao contrário de outras ficções dedicadas a Vitória²⁸ e ao Espírito Santo, desconstruiu as imagens símbolos de sua terra natal, apropriando-se de uma linguagem mordaz e satírica. Desse modo, é provável que transite entre a terrafilia e a topofilia até porque, como urbanita, sentiu em seu corpo vibrátil os efeitos da descaracterização da cidade em suas transformações das dinâmicas urbanas e às alternâncias econômico-sociais, sem perder o sentimento topofílico.

De volta a *Cidadilha*, para Luiz Guilherme²⁹, por trás de toda carga de menosprezo aparente, há uma “mal disfarçada afetividade de quem, apesar de falar mal, agiu movido por um grande bem-querer ao objeto mal falado, por mais contraditório que isso possa parecer”. Talvez, por isso, o escritor brindou seus leitores com outra ficção sobre Vitória: *Navegação em torno da ilha vislumbrada* (2014) em outro tom:

A ilha é firme e dadivosa, encravada num anel de mar. Ao seu redor, ilhas menores se espalham – satélites magnetizados.

25 “Os habitantes da cidade-ilha preferem a luz úmida das mamonas à eletricidade em suas casas e nos logradouros públicos para preservarem as características coloniais. Dizem que graças a essa tradição Cidadilha parece um presépio” (SANTOS NEVES, 2008, p. 19), conforme também (re)narrado pelo cartógrafo.

26 “Cidade sol” é o título de uma alegre canção de Pedro Caetano em homenagem a Vitória (associando-a a um paraíso) que, de tão popular, tornou-se uma espécie de hino (não oficial) e também um nome-símbolo da cidade.

27 Há versões de que os índios chamavam a Ilha de Vitória de Guanaira e Ilha do Mel, mas “não existem registros confiáveis de que fosse verdadeira a expressão, de origem tupi, significando ‘ilha do mel’, [...] embora esta versão tenha caído em domínio público” (SANTOS NEVES, 2013).

28 *Passeio pelo centro de Vitória na companhia de Rubem Braga* (SANTOS NEVES, 1992) e *Navegação em torno da ilha vislumbrada* (SANTOS NEVES, 2014) são apenas exemplos da vasta obra literária do criador de *Cidadilha*.

29 Informação colhida na referida palestra de 2016.

A ilha sempre amanhece com cara de terra nova. É um estímulo para que seus habitantes fiquem de bem com a vida.

À noite, a ilha é platônica e misteriosa e a pátina da maresia umedece discretamente os bancos das praças públicas. (SANTOS NEVES, 2014, p. 11).

Nessa contraposição a *Cidadilha*, o escritor abre outro espaço-tempo no imaginário geográfico de Vitória, adicionando sempre a história de sua cidade quinhentista, seus costumes, evolução e conflitos. E nos ensina a repensar o espaço como “uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes. Ele modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros” (MASSEY, 2008, p. 14). Por esse viés, o espaço afeta o modo de abordar as cidades e de praticar “um sentido de lugar. Se o tempo é a dimensão da mudança, então o espaço é a dimensão do social: da coexistência contemporânea de outros” (MASSEY, 2008, p. 14). A partir de *Cidadilha*, chegamos a outras maneiras de narrar, de criar e de praticar a teoria. Afinal, “a teoria surge da vida” (MASSEY, 2008, p. 14) para ser praticada com volúpia. E também porque “teoria é sempre cartografia” (ROLNIK, 1987). No nosso caso, em exercício prático, em mergulhos na geografia dos afetos, montando um mosaico de camadas de palimpsestos que devoramos, associamos e ressignificamos em múltiplas saídas, mas sem pretensões de chegar a conclusões definitivas. Construimos pontes para permitir outras travessias e outros modos de cartografar desejos/afetos.

SOBRE OS AUTORES

LINDA KOGURE é pós-doutoranda em Processos Urbanos e Políticas Físico-Territoriais no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGAU/UFES).

E-mail: linda.kogure@gmail.com

MILTON ESTEVES JUNIOR é professor associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do PPGAU/UFES.

E-mail: m.estevesg3@gmail.com>

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

- DERENZI, Luiz Serafim. *História do Palácio Anchieta*. Vitória: Secretaria de Educação e Cultura, 1971.
- ELTON, Elmo. *Logradouros antigos de Vitória*. 2. ed. Vitória: Instituto Jones Santos Neves, 1986.
- LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MONTEIRO, Peter Ribon. Vitória: identidade e visibilidade. In: SIMPÓSIO DE COMUNICAÇÃO VISUAL URBANA, 1., 2005, São Paulo. *Papers...* São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, 2005. Disponível em: <<http://www.fau.usp.br/deprojeto/labim/simposio/PAPERS/SCV3AU13.htm>>. Acesso em: 20 maio 2017.
- ROCA, Zoran. *Paisagem, identidade territorial, desenvolvimento e terrafilia*. Comunicação. Sessão de Debate e Reflexão sobre Política Nacional de Arquitetura e Paisagem, Ministério do Ambiente, do Ordenamento do Território e do Desenvolvimento Regional. Sintra, 2009. Disponível em: <tercud.ululsofona.pt/index.php/pt/documentos-on-line/category/5-2009?...roca...>. Acesso em: 5 jun. 2017.
- ROCA, Zoran; OLIVEIRA, José, NUNO, Leitão. Da topofilia à terrafilia: paisagens, modos de vida e desenvolvimento territorial. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE GEOGRAFIA ENTRE O MAR E A TERRA: paisagens, itinerários didáticos, 20., 2006. *Papers...* Peniche, Portugal: Universidade Lusófona. Disponível em: <tercud.ululsofona.pt/index.php/pt/documentos-on-line/category/8-2006>. Acesso em: 27 maio 2017.
- ROLNIK, Suely. Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil. In: Núcleo de Estudos de Subjetividade da PUC. São Paulo, 1987. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- _____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2016.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SANTOS NEVES, Luiz Guilherme. *Passagem pelo centro de Vitória na companhia de Rubem Braga*. Fotografias de Humberto Capai. São Paulo: Empresa de Artes, 1992.
- _____. *Cidadilha: crônica inverossímil de uma cidade inexistente*. Vitória: Cultural/ES & Edições Tertúlia, 2008. Disponível em: <<http://www.tertuliacapixaba.com.br/arquivo/cidadilha/capa.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2017.
- _____. A primeira sesmaria do Espírito Santo. In: Morro do Moreno, 2013. Disponível em: <<http://www.morrodomoreno.com.br/materias/a-primeira-sesmaria-do-espírito-santo.html>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- _____. *Navegação em torno da ilha vislumbrada*. Fotografias de Pedro Nunes. Vitória: Cultural/ES & Edições Tertúlia, 2014.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.

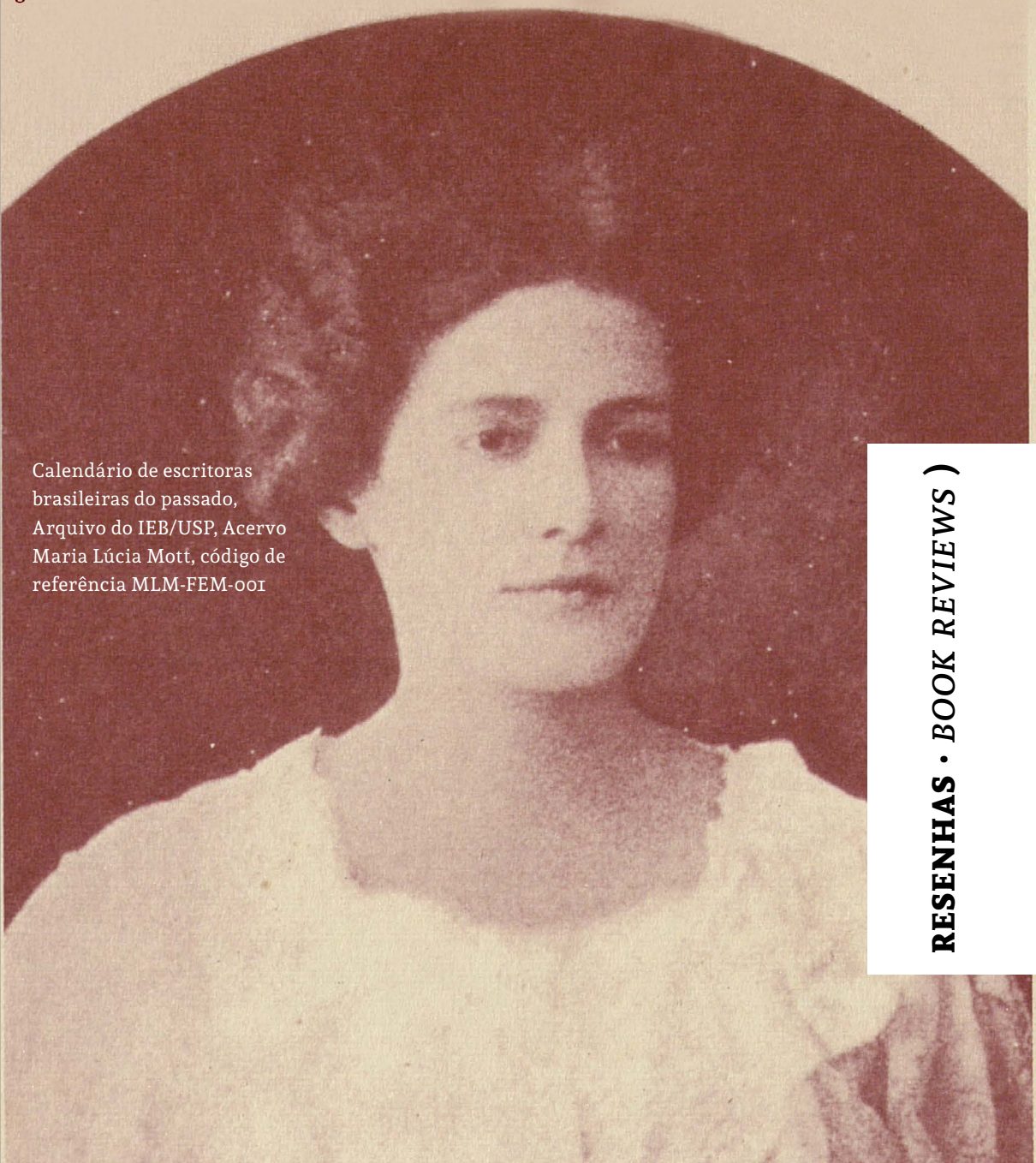
Francisca Júlia

(Revista Kosmos, Rio de Janeiro, junho de 1905, acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade)

Francisca Júlia nasceu em Xiririca, interior de São Paulo, em 1871. Aos 8 anos sua família mudou-se para a Capital. Iniciou sua carreira literária cedo e seus primeiros versos foram publicados no jornal O Estado de S. Paulo. A qualidade dos mesmos colocou a crítica em dúvida sobre a autoria, creditando-os ao poeta Ramundo Correia. Mais tarde, essa mesma crítica aplaudiu o seu livro Mármore (1895), também elogiado por seus colegas de ofício. Além de poetisa, Francisca Júlia deixou páginas dedicadas à infância e traduções. Em 1907, convidada para participar da recém-fundada Academia Paulista de Letras, declinou do convite. Faleceu em São Paulo em 1920, algumas horas depois da morte do marido, o que gerou uma série de boatos sobre a causa de sua morte.

Calendário de escritoras
brasileiras do passado,
Arquivo do IEB/USP, Acervo
Maria Lúcia Mott, código de
referência MLM-FEM-001

RESENHAS • BOOK REVIEWS)



Um olhar francês sobre a música popular brasileira

[*A French look at Brazilian popular music*

Flavia Rejane Prando¹

[**FLÉCHT**, Anaís. *Madureira chorou... em Paris: a música popular brasileira na França do século XX*. São Paulo: Edusp, 2017.

RESUMO • Os ritmos do Brasil tornaram-se populares na sociedade francesa e ditaram tendências musicais palpáveis durante o século XX. Como essas músicas brasileiras chegaram à França e o que sua recepção nos diz acerca da sociedade na época? Que práticas rítmicas e instrumentais foram adotadas, adaptadas e absorvidas por músicos franceses? Esses são alguns questionamentos tratados na pesquisa que analisa a difusão e o impacto da música brasileira na França. Trata-se de uma publicação que vem enriquecer a bibliografia nacional, apresentando uma história original da recepção musical fora do Brasil, lançando novas luzes sobre a história transcultural da música brasileira. • **PALAVRAS-CHAVE** • Música brasileira; Brasil-França; maxixe; samba. •

ABSTRACT • The rhythms of Brazil became popular in French society and dictated some musical trends through the twentieth century. How did these Brazilian songs come to France and what do their reception tell us about the French society at that time? Which rhythmic and instrumental practices were adopted, adapted and absorbed by French musicians? These are some questions that the research analyzes about the diffusion and the impact of Brazilian music in France. It is a publication that enriches the national bibliography, presenting an original story of the musical reception outside of Brazil, shedding new light on the transcultural history of Brazilian music. • **KEYWORDS** • Brazilian music; Brazil-France; maxixe; samba.

Recebido em 4 de abril de 2018

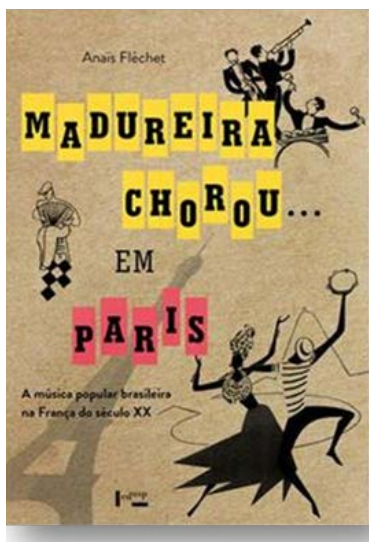
Aprovado em 9 de novembro de 2018

PRANDO, Flavia Rejane. Um olhar francês sobre a música popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 292-302, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p292-302>

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



Traduzida para o português com o título *Madureira chorou... em Paris: a música popular brasileira na França do século XX*, a publicação consiste em uma adaptação da tese de doutorado em história (2007) de Anaïs Fléchet², intitulada “*Si tu vas à Rio...*”. *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, publicada em livro na França, em 2013, pela editora Armand Colin. A edição brasileira foi feita pela Edusp (2017) com o apoio do Instituto Francês do Brasil. “*Si tu vas à Rio*” é o nome que o samba “Madureira chorou” (1958), de autoria dos compositores Carvalhinho e Júlio Monteiro³, recebeu na língua francesa, música que fez sucesso na França na década de 1950, na interpretação do cantor turco Dario Moreno (1921-1968). O livro conta com a apresentação de Marcos

Napolitano, professor do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Na orelha e contracapa do livro, o historiador ressalta que, apesar da circulação internacional de alguns músicos brasileiros – de Pixinguinha nos anos 1920 à trajetória de músicos como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque na segunda metade do século XX – ser bastante conhecida

2 Anaïs Fléchet é professora de história na Universidade de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, mestre e doutora em história das relações internacionais da Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, e pesquisadora do Centre d’Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines. É autora de *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil* (Paris: L’Harmattan, 2004) e editora de *Une histoire des festivals XX^e-XXI^e siècles* (Paris: Publications de la Sorbonne, 2013), *Villa-Lobos. Des sources de l’oeuvre aux échos contemporains* (Paris, Honoré Champion, 2012) e *Musique et relations internationales*, número duplo da revista *Relations Internationales* (Paris/Genève, n. 155-156 automne 2013-printemps 2014).

3 A música pode ser ouvida na versão original em: <goo.gl/Zw9jUJ>, e na adaptação francesa em: <goo.gl/cdDPbZ>. Acesso em: 30 jan. 2018.

e estudada, nenhum pesquisador havia reunido esses momentos em um só livro. Destaca ainda que a autora, ao incorporar ao estudo a influência de outro eixo do mercado musical internacional a partir dos anos 1930, os Estados Unidos, apresenta uma história transnacional da música brasileira. Nota, ainda, a impressionante massa documental que a autora mobiliza para recompor o histórico da circulação de artistas e canções brasileiras ao longo do século XX na França. Nesse arco histórico, Napolitano enfatiza as concepções plurais dos franceses sobre a música do Brasil, indo do consumo exótico à celebração do moderno.

A autora apresenta amplo conhecimento dos processos históricos e sociais envolvidos no desenvolvimento da música brasileira, o que possibilita a realização de um cotejamento efetivo entre a produção musical brasileira e a sua recepção e produção na França, focos mais específicos de sua análise nesse trabalho. Mais do que uma história da recepção da música brasileira na França, o livro trata das transferências culturais entre Brasil e França; da consolidação dos gêneros musicais brasileiros; da emergência de uma cultura musical de massa impulsionada pelos novos vetores de difusão; da legitimação progressiva dos ritmos afro-brasileiros e de outras influências envolvidas nesses processos, notadamente a presença norte-americana.

Entre as perguntas que guiam o livro, podemos elencar: quais foram as modalidades de difusão e de apropriação da música brasileira ao longo do intenso intercâmbio entre as duas margens do Atlântico? Qual foi o teor do “novo mundo sonoro” revelado aos franceses? O que esse fenômeno permite conhecer sobre os imaginários, as tensões e os desejos que percorriam a sociedade francesa?

Para a construção da pesquisa, a autora utiliza-se de um espantoso número de fontes, com as quais tece uma história das apropriações e trânsitos culturais que abrange ao mesmo tempo uma análise das práticas musicais, uma sociologia das mediações e um estudo dos discursos imaginários. Entre as fontes consultadas, brasileiras, francesas e norte-americanas, citamos: catálogos de bibliotecas e arquivos sonoros, fontes audiovisuais, partituras e programas de concertos; contratos e correspondências privadas de músicos; arquivos diplomáticos; guias, atlas e relatos de viagens; manuais de dança e métodos destinados a músicos. Entre as fontes orais, destacamos: depoimentos de músicos brasileiros; entrevistas realizadas pela autora com músicos, produtores e jornalistas musicais, franceses e brasileiros, entre 2002 e 2006, sendo que as mais significativas, segundo a autora, constam no livro⁴.

O inventário dos variados documentos de diversos acervos dos três países é, em si, inédito para a bibliografia musical brasileira. Entre os acervos consultados pela autora estão: Fonoteca Nacional e Departamento Audiovisual da Biblioteca Nacional da França (BNF); Divisão de Música da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, assim como os arquivos da Universidade de Santa Bárbara, da Biblioteca do Congresso Norte-Americano e o *index* da *Encyclopedic Discography of Victor Recordings*; Coleções do Departamento de Música da BNF; FBN; Ministério das Relações Exteriores em Brasília e Museu

4 São oito as entrevistas constantes no livro, a saber: Caetano Veloso, Pierre Barouh, Chico Buarque de Holanda, Georges Moustaki, Violeta Arraes Gervaiseau, Carmélia Alves, Françoise Hardy e Rémy Kolpa-Kopoul.

da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro. Além disso, ressalta-se que o grande arco temporal abordado no livro, analisado de maneira integrada em uma narrativa coerente, que possibilita a recomposição das mediações, das influências e dos conflitos culturais envolvidos na difusão da música brasileira em circuitos internacionais, é inédito na historiografia musical brasileira.

As fontes acima citadas são bem manejadas e servem de ponto de partida para desmistificar a ideia da relação cultural em sentido único, do centro para a periferia, ou, no caso, da Europa para as Américas, para atestar a reciprocidade das transferências culturais entre os dois países. Para trabalhar a questão das transferências culturais, a pesquisadora utiliza-se de autores como Michel Espagne e Michel Werner, enquanto evoca Roger Chartier para tratar da história das apropriações. As questões de centro-periferia são baseadas em autores como Serge Gruzinski e Philippe Minard, que tratam do desenvolvimento do debate transnacional nas ciências históricas, e em autores como Anne Dulphy para a trajetória das relações culturais internacionais.

A autora justifica a necessidade do cruzamento de tantas fontes pela dificuldade encontrada em estabelecer um *corpus* substancial para a pesquisa. Isso porque o trabalho retrata um período longo, porém não contínuo, tampouco uniforme. Houve períodos de recuo na difusão e na produção da música brasileira na França que ocasionaram a descontinuidade de muitas das fontes. Outro fator apontado é que os fonogramas só foram submetidos ao depósito legal⁵ depois da criação da Fonoteca Nacional (1938). Além disso, havia ainda a política de silêncio imposta pelas sociedades de direitos autorais, que não se interessavam em pagar esses direitos aos compositores e herdeiros. Fléchet nota que ainda hoje a Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (Sacem) “é sem dúvida o melhor exemplo dessa política de recusa sistemática que se opõe aos pesquisadores” (p. 28). A fim de evidenciar a geografia das transferências culturais, a autora faz uso de gráficos que cruzam a produção de discos, partituras e programas de rádio, possibilitando uma melhor compreensão da presença da música brasileira na paisagem sonora francesa. Esses gráficos e as avaliações numéricas que ilustram o livro servem para medir a amplitude relativa da música brasileira comparada com o restante da produção musical na França e auxiliam na visualização do desenvolvimento dessa produção ao longo do século XX, além de evidenciar os períodos em que os diversos gêneros brasileiros avançam e recuam em sua difusão ao longo do século XX.

Frente a realidades tão diversas apresentadas pelos dois países, aos distintos períodos históricos abordados e à multiplicidade de fontes, surge a pergunta: como abarcar a complexidade das circulações culturais sem perder de vista as relações de força e as hegemônias que elas refletem? Para dar conta da tarefa, a autora divide a obra em três partes, cronológicas, onde discute a trajetória das circulações dos dois lados do atlântico, trazendo à margem o que as transferências culturais representaram dentro do contexto de cada país. Cada uma das três partes do livro – Revelação de um Novo Mundo Sonoro: 1905-1940; O Sonho Exótico: 1945-1959; e

5 O depósito legal é a obrigação legal feita a qualquer editor de livros ou publicações de enviar um ou mais exemplares de qualquer obra impressa no país a um repositório específico, geralmente sua biblioteca nacional.

Brasil, *Nouvelle Vague* (1960-2000) – é dividida em três capítulos e precedida de uma introdução na qual a autora apresenta um panorama da vida musical e cultural de cada período abordado nos dois lados do Atlântico.

O *gosto dos outros*, em referência ao livro homônimo de Benoît de L'Estoile (2007), fundamental aos interessados nas relações entre a antropologia e os museus etnográficos, e, que, segundo a autora, “qualifica as diversas formas de apropriação das ‘coisas dos outros’, entendidas em um sentido amplo de manifestações de alteridade cultural” (p. 38), serve de pano de fundo para as três fases. Esse *gosto dos outros* sofre transformações ao longo do século XX, e a autora o classifica em cada uma das fases como *primitivo*, *típico* e *autêntico*, respectivamente, evidenciando um desenvolvimento do gosto dos franceses pela música brasileira.

O *primitivo* corresponde ao período da primeira metade do século XX, focalizado na ideia do selvagem, em oposição à civilização europeia – as geografias são fantasiosas e se reduzem ao Rio de Janeiro, as paisagens frequentemente são associadas aos pampas argentinos, ressaltam-se os ritmos do caribe e latino-americanos ao Brasil na moda das danças exóticas, como os tangos e *habaneras* desse primeiro período. Na primeira parte do livro, *Revelação de um Novo Mundo Sonoro (1905-1940)*, a autora trata do período da *belle époque* até o advento da Segunda Guerra Mundial. Nas duas primeiras décadas do século XX, o público francês descobriu a música brasileira em duas modalidades: a moda das danças exóticas abriu caminho primeiramente para o maxixe e depois para o samba, e a onda do *primitivismo*, gerada pelo Modernismo, gerou um interesse pelas músicas negras e indígenas do Brasil, tanto nos salões quanto nas publicações eruditas.

Fléchet evidencia como aconteceram os intercâmbios entre artistas, mecenas e empresários. Desnuda uma rede de agentes privados e mediadores que é o eixo das relações entre Brasil e França até a década de 1930. Entre os músicos destacam-se Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Darius Milhaud (1892-1974) e o compositor paulista de maxixes e sambas Nicolino Milano (1876 -1962); entre os mecenas sobressaem os irmãos Carlos (1883-1969) e Arnaldo Guinle (1884-1963). A atuação de outros mediadores, como Blaise Cendrars (1887-1961), Jean Cocteau (1889-1963) e Paul Claudel (1868-1955), também é analisada, além da profícua atividade do dançarino, professor de dança, produtor e empresário brasileiro Duque, Antonio Lopes de Amorim Diniz (1884-1953). Esses intercâmbios baseavam-se em trocas culturais bem delimitadas possibilitadas por viagens, edições de partituras e gravação de discos que impulsionaram a circulação e a recepção da música brasileira na França através da crítica especializada e, sobretudo, através dos espetáculos.

Após a Primeira Guerra Mundial, uma nova dança brasileira desembarcou em Paris – o samba – e a popularidade veio com a turnê realizada pelos Oito Batutas⁶. A presença dos Oito Batutas nos palcos de Paris contribuiu muito para a introdução do samba no repertório francês, pois após o término da turnê seguiram-se as edições de partituras e discos. No entanto, embora a autora vá enfatizar a triangulação das

6 Os Oito Batutas foram um conjunto musical brasileiro criado em 1919 no Rio de Janeiro e formado por Pinguinha na flauta, Donga e Raul Palmieri no violão, Nelson Alves no cavaquinho, China no canto, violão e piano, José Alves no bandolim e ganzá e Luis de Oliveira na bandola e reco-reco.

relações Estados Unidos, Brasil e França na segunda parte do livro, a presença dos Estados Unidos através do jazz já é marcante nesse período e influencia tanto a música brasileira e quanto a francesa. A dança de salão foi a principal modalidade de apropriação da música brasileira pela sociedade francesa nesse período. Por outro lado, o Brasil foi introduzido nas esferas da música erudita francesa, graças ao exotismo e ao primitivismo das figuras de Heitor Villa-Lobos e Darius Milhaud e, depois, ao desenvolvimento da etnografia musical.

Embora o leitor não vá encontrar uma análise musical aprofundada, ele terá uma ideia das apropriações que distanciaram *la maitchiche* e *la samba* feitos na França com seus correspondentes brasileiros: as partituras retiravam a maioria das síncopas⁷, sendo que somente a síncopa característica⁸ era uma constante na maioria das gravações francesas; a instrumentação era modificada, uma vez que o cavaquinho e o violão não participavam dos conjuntos musicais franceses; havia uma diminuição do andamento do maxixe; privilegiavam-se as versões instrumentais no samba e a redução dos dois gêneros ao aspecto rítmico.

A segunda parte do livro, *O Sonho Exótico: 1945-1959*, em que há predominância do gosto *típico*, corresponde a período posterior à Segunda Guerra Mundial. Nessa época acontece uma nova difusão do samba e o surgimento do baião, gênero introduzido pelo sucesso do filme *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953, premiado em Cannes). As canções, com características brasileiras compostas na França, seja por franceses, seja por brasileiros ali residentes, ou, não raro, simples “adaptações” de músicas brasileiras atribuídas a compositores franceses, nesse período apresentavam uma versão muito simplificada da paisagem musical brasileira e associavam indiferentemente a Bahia e o Rio de Janeiro ao samba e ao baião. Como ressalta Fléchet, a dimensão regional do país, tão nevrálgica para uma percepção interna, escapava completamente aos músicos franceses. A simplificação e a mistura correspondiam nesse contexto às exigências da música típica, ligada à dança de salão. O samba francês, ou seja, o samba escrito por franceses, ou, ainda, a adaptação do samba brasileiro, apresentava um ritmo frenético e eliminava qualquer tristeza de sua letra. Assim, o profundo lamento do já citado samba que dá nome ao livro aqui tratado, “Madureira chorou”, foi, na versão “Si tu vas à Rio”, transformado por Dario Moreno em “moças de cintura fina” que dançavam na “estroncosa alegria” das escolas de samba.

Durante a Segunda Guerra Mundial houve uma ruptura nos intercâmbios culturais entre o Brasil e a França. A retomada das circulações musicais pelo espaço Atlântico com o final da guerra, a partir de 1945, tornou mais complexo o intercâmbio

7 Trata-se de um processo rítmico que desloca algumas notas para o tempo fraco do pulso regular da música, prolongando seu som sobre o tempo forte. A utilização da síncopa é fundamental nas músicas afro-americanas, como jazz, samba, maxixe, imprimindo o *swing* característico dessas produções. A síncopa existente na música ocidental europeia é uma exceção, um recurso composicional, “qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal” (APEL apud SANDRONI, 2001, p. 21), enquanto podemos notá-la como característica central nas músicas afro-americanas, o que é ouvido como exótico pelos músicos franceses que retiravam a maioria desses deslocamentos, acomodando muitas das notas nos tempos fortes do compasso, ou, *grosso modo*, “tocavam sem gingado”.

8 Ver mais sobre a *síncopa característica* em: Andrade, 1962; Sandroni, 2001.

franco-brasileiro acrescentando-lhe uma nova dimensão, que gerou transferências culturais triangulares entre a França, os Estados Unidos e a América Latina e transformou as modalidades de apropriação dos ritmos brasileiros na França.

No pós-guerra, as inovações técnicas no domínio do disco e do rádio levaram a uma massificação sem precedentes da produção e do consumo musical. Na década de 1950, o mercado de discos atinge um crescimento exponencial na França (de 3 milhões antes da guerra para 30 milhões em 1958), e os aparelhos de rádio declarados eram 10 milhões (1958). Assim o samba foi impulsionado como produto de massa. Naquele momento, as canções tradicionais francesas e árias de óperas eram arrançadas em estilo de samba. Em 1948, a gravadora Polydor⁹ apresentou a compilação *Ça c'est la samba*, com versões à maneira brasileira de “Frère Jacques”, “Alouette, je te plumerai”, entre outras; as orquestras latinas apropriaram-se do samba chamado de samba *new look*, importado via Estados Unidos, e surgiu o samba *musette*, cuja característica era a instrumentação: acordeão, clarineta ou saxofone, banjo, piano e percussão. Dos espetáculos de jazz, samba *musette* e *music hall* aos *crooners* românticos e *big bands* tropicais, o samba alimentou todos os gêneros mais populares na França nesse período, sem, no entanto, reproduzir o ritmo brasileiro, mas sendo definido como gênero musical híbrido associado a um forte imaginário exótico.

O baião, cuja formação típica era acordeão, triângulo e zabumba, conquistou o público francês. O baião francês era menos distante do baião brasileiro que o samba francês em relação ao samba brasileiro. O baião era menos estranho na esfera da sonoridade: seu ritmo sincopado não apresentava contrametricidade comparável à do samba, sendo mais fácil a identificação para um ouvido europeu. A proximidade da instrumentação e a menor complexidade rítmica permitiram aos músicos franceses se aproximarem mais comodamente desse gênero.

O desenvolvimento da etnomusicologia¹⁰ despertou um novo interesse pelas músicas tradicionais da América Latina na década de 1950. Intelectuais franceses do pós-guerra interessavam-se pelo Brasil e, como objeto de estudo científico, o folclore brasileiro tornou-se igualmente um produto discográfico. Segundo os registros do depósito legal, foram distribuídos 40 discos de folclore brasileiro na França entre 1945 e 1959, a maioria registrada por artistas brasileiros em turnê pela Europa. A partir de 1945, a música tradicional do Brasil suscitou um interesse sem precedentes na comunidade científica francesa, e o nacionalismo musical brasileiro, do qual Villa-Lobos continuou o principal representante até sua morte em 1959, reforçou a difusão da música tradicional brasileira na cena musical francesa. Assim, o folclore e a música erudita contribuíram também nessa segunda etapa para diversificar

9 Bernard Hilda et Son Orchestre, *Ça c'est la samba*, Polydor, 1948.

10 A etnomusicologia surgiu no final do século XIX e início do século XX, sob o nome de musicologia comparativa (*Vergleichende Musikwissenschaft*), sendo definida por Guido Adler (1885) como o ramo da musicologia que teria como tarefa a comparação das obras musicais, especialmente as canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etnográficos, e a classificação delas segundo suas várias formas. A mudança do nome é atribuída a Jaap Kunst, no seu livro *Musicologia* (1950), nessa época as pesquisas de campo têm grande impulso com as inovações técnicas concernentes aos equipamentos de gravação que possibilitaram o desenvolvimento da disciplina.

o repertório brasileiro na França, dirigindo-se a públicos que não frequentavam necessariamente os bailes populares: amantes da música clássica, mas também intelectuais e acadêmicos.

A autora analisa ainda na segunda parte do estudo o imaginário criado a partir da paisagem sonora brasileira¹¹: as canções brasileiras compostas na França após a Segunda Guerra Mundial baseavam-se com muita frequência na oposição binária entre o *lá* descrito de modo maravilhoso e o *aquí* feito de misérias e angústias. Outra mudança notada pela autora no pós-guerra: antes da Segunda Guerra a difusão da música brasileira na França era feita por homens, sendo raras as cantoras femininas, exceção feita a Elsie Houston¹²; vozes francesas como Jacqueline François e Yvette Giraud surgiram no pós-guerra, e figuras como a brasileira Carmem Miranda e a italiana Silva Mangano foram decisivas para a difusão do samba e do baião, respectivamente.

A terceira parte do livro – Brasil, *Nouvelle Vague* – retrata uma época de ouro para o país no exterior: vencedor de três copas do mundo (1958, 1962 e 1970), o advento da capital Brasília (1960) e o sucesso do Cinema Novo (anos 1960), a bossa nova (1962). A bossa nova havia sido introduzida na França pelo filme *Orfeu negro* (1959) – realizado pelo cineasta Marcel Camus (1912-1982), com roteiro de Vinicius de Moraes (1913-1980) e música original de Tom Jobim (1927-1994). O livro apresenta uma pormenorizada descrição da produção do filme, mas a autora ressalta que, embora o filme tenha sido um sucesso, a verdadeira difusão da bossa nova viria em 1962, via Estados Unidos, uma vez que os álbuns produzidos nos Estados Unidos eram igualmente distribuídos em território francês graças aos acordos de licença firmados com empresas norte-americanas após a Segunda Guerra Mundial. Discos como *Desafinado*, de João Gilberto (1962), *Jazz samba!*, de Stan Getz e Charlie Byrd (1962), *Getz/Gilberto* (1964), gravado com João Gilberto, apogeu da bossa nova graças ao sucesso *Garota de Ipanema*, composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, permitiram dissociar a bossa nova das práticas de dança de salão e abriram caminho para uma nova recepção da música popular brasileira na França.

A descoberta da bossa nova provocou uma reavaliação das modalidades de apropriação da música brasileira pelo público francês. Passando para o que a autora chama de gosto *autêntico*, pela primeira vez o público francês conheceu um gênero brasileiro que não se destinava à dança, mas à escuta, à maneira do jazz. Essa *nouvelle vague* propunha na realidade uma versão do gênero brasileiro com características modificadas, cujo principal vetor de difusão e de legitimação era o jazz. Apontamos algumas alterações na estética original da bossa nova pelos norte-americanos: o

11 Conceito desenvolvido pelo canadense R. Murray Schafer (1933), a paisagem sonora é um conceito com origem na palavra inglesa *soundscape*, que se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõem determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica.

12 Soprano brasileira, pioneira na pesquisa e na difusão internacional das sonoridades do Brasil, Elsie Houston Péret (1902-1943) publicou *Chants populaires du Brésil* (1930) e *La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil* (1931).

rompimento do intimismo do canto, substituído pelo improviso instrumental, e o privilégio do ritmo da bossa nova em detrimento de outros aspectos.

Os brasileiros eram agora considerados detentores de um conhecimento específico cuja transmissão era condição *sine qua non* para o desenvolvimento de uma linguagem musical autêntica, o *tocar à brasileira*, ou seja, transmitir a maneira de executar a música que era ouvida nos discos, algo intimamente ligado ao domínio da execução das síncopas tratadas no início desta resenha, ao *gingado* brasileiro. A autora destaca, nesse sentido, a valorização do violão brasileiro, seja nas capas dos discos que enfatizavam o lugar do instrumento na nova estética da música brasileira, seja nos primeiros métodos de ensino de música brasileira na França ou no aparecimento de professores especializados em ensinar o violão brasileiro a músicos amadores cujo número era estimado em 1,2 milhão (1966). Nesse período, aumentou consideravelmente a exportação de violões brasileiros. Em 1969 a fábrica Di Giorgio, de São Paulo, exportava mais de 2 mil instrumentos por mês para a Europa e os Estados Unidos.

Essa autenticidade diz respeito à proximidade do original, uma vez que seriam os próprios discos de músicos brasileiros e o trânsito de artistas brasileiros em turnês que começariam a servir de parâmetro para a recepção da música a partir dessa fase, segundo ressalta a própria autora, diferenciando a discussão sobre autenticidade em voga no Brasil no mesmo período, que se refere à crítica contra a incorporação de elementos estrangeiros à música brasileira. Nesse sentido, os franceses buscam professores de violão brasileiro e cruzam o Atlântico para conhecer como a música é executada por nossos músicos. Embora a autora evidencie essa evolução do *gosto dos outros*, ela mesma reforça que não se chega ao fim do exotismo com o *autêntico*, mas percebe-se um desenvolvimento das modalidades de apropriação da música brasileira pelos franceses ao longo do século XX.

A busca por autenticidade marcou uma mudança importante nos intercâmbios culturais: pela primeira vez artistas franceses empreenderam a travessia do Atlântico por razões estritamente ligadas à música. Para músicos como Pierre Barouh, Herbie Mann, Georges Moustaki, Sacha Distel ou para o crítico Gérard Merceron, a travessia do Atlântico adquirira uma dimensão iniciática e se tornara uma garantia de autenticidade que gravadoras, revistas e jornais transformavam em apelo comercial. No entanto, a substituição do *típico* pelo *autêntico* não significava necessariamente o fim do exotismo musical. Uma grande parte da música brasileira produzida na França continuava impregnada dos estereótipos elaborados ao longo dos períodos anteriores.

Porém, enquanto nos sambas do pós-guerra o exotismo era permeado pelo racismo, o lado africano da cultura brasileira tornou-se uma das maiores garantias de autenticidade a partir dos anos 1960. A autora aponta o filme *Orfeu negro* como ponto de partida desse processo: pela primeira vez o Brasil era representado na tela por homens negros, a música associava-se agora ao povo negro do Brasil. Primeiramente no cinema, em filmes na linha do *Orfeu negro* e com a descoberta do Cinema Novo e posteriormente na televisão, onde músicos afro-brasileiros foram assuntos de várias reportagens nos anos 1960 e 1970, os ritmos brasileiros foram deixando a esfera das danças latinas e passaram nos anos de 1960 e 1970 ao campo das “músicas negras”, como o jazz e o soul.

Nessa última parte do livro, a autora trata ainda dos festivais organizados pelos dois países no fim dos anos 1960, que desempenharam um papel importante na promoção dos ritmos brasileiros. Eles permitiram estabelecer contatos entre os produtores franceses e os músicos brasileiros, causando grande repercussão na França e possibilitando aos artistas franceses a descoberta do Brasil e da versão original de seus ritmos. São discutidas também as questões dos paradoxos da política cultural na ditadura brasileira no período da tropicália e da canção de protesto e suas correlações com as ondas de contestação de 1968 na França.

Uma observação interessante é que nem todos os gêneros brasileiros atravessaram o Atlântico no mesmo ritmo, o que atesta os processos de seleção que sempre operam no seio das dinâmicas de transferências culturais. É o caso do choro, conforme nota a autora, gênero surgido na metade do século XIX, que permaneceu ignorado na França por muito tempo, emergindo como uma força no meio musical apenas no início dos anos 2000.

Embora seja possível verificar a magnitude da sua difusão, não é possível perceber qual o alcance da popularidade da música brasileira, se é restrita à classe social que consome e se envolve na produção de filmes, romances, livros, revistas e espetáculos, ou se se espalha de maneira mais ampla na sociedade francesa, mas não é este o escopo do livro, no entanto, nota-se que este poderia ser um dos muitos desdobramentos dessa pesquisa.

Longe de apresentar uma visão idealista ou estereotipada da cultura, a autora se mostra atenta às condições e contradições concretas das circulações musicais nos trânsitos apresentados. A comparação do contexto cultural francês com o brasileiro sugere dois importantes paralelismos: o desenvolvimento das indústrias musicais em cada lado do Atlântico e a elaboração de novos discursos sobre as culturas populares, dominados pela busca de exotismo na França e pela afirmação de uma identidade nacional no Brasil. Muito além de atingir apenas o público francês, o livro possibilita visualizar o impacto desses fenômenos na legitimação dos gêneros musicais populares na sociedade brasileira. Mais do que um estudo sobre as apropriações da música popular brasileira pelos artistas e o público francês, a autora nos permite examinar as práticas envolvidas nos intercâmbios entre os dois países e desafia a retórica de alteridade em que os ritmos brasileiros representariam sempre o exótico, o alheio, apresentando o desenvolvimento do *gosto dos franceses* pela música brasileira.

Essa publicação vem enriquecer a bibliografia da música brasileira, apresentando uma história original da recepção musical fora do Brasil, lançando novas luzes sobre a história transcultural da música brasileira. Ao cruzar diversas fontes não antes estudadas sobre a circulação da música e ao incluir a triangulação, estabelecida pela presença dos Estados Unidos nesse processo a partir dos anos 1930, Anaïs Fléchet nos oferece uma visão externa de nossa história musical através de uma narrativa integrada, coerente e inédita. A autora disponibiliza, ainda, uma lista de partituras e gravações de música brasileira produzida e/ou distribuída na França e oito entrevistas realizadas para a pesquisa. Trata-se, portanto, de uma importante contribuição à historiografia da música brasileira, que certamente será referência para os estudos da área.

SOBRE A AUTORA

FLAVIA REJANE PRANDO é violonista e doutoranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e pesquisadora em Ciências Sociais e Humanas no Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Social do Comércio (Sesc/SP).
E-mail: flaviaprando@usp.br

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

Auta de Souza

(A. Souza - O Horto. 2.ª edição, Aillaud, Paris; Alves, Rio de Janeiro, 1910, acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade)

Auta de Souza nasceu em 1875 no Rio Grande do Norte. Órfã e doente, foi criada pela avó. Seu primeiro público, ainda menina, compunha-se de mulheres do povo e velhos escravos para quem lia, entre outras coisas, as façanhas de Carlos Magno. Educada em colégio de religiosas, abandonou-o tão logo constatou-se a tuberculose. Fundou o Clube do Biscoito, que promovia reuniões nas casas dos associados, onde se cantava, tocava e recitava. Seu livro O Horto, publicado em 1900, foi elogiado pela crítica e lido com avidez tanto por intelectuais como pelo povo, que passou a repetir muitos dos seus versos sob a forma de "bentinhos anônimos". Morreu aos 25 anos em seu Estado natal.

Calendário de escritoras
brasileiras do passado,
Arquivo do IEB/USP, Acervo
Maria Lúcia Mott, código de
referência MLM-FEM-oor

DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)



Preservação, acesso e participação no patrimônio cultural: o legado teórico e empírico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

[*Preservation, access and participation in cultural heritage: the theoretical and empirical legacy of Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*]

Viviane Panelli Sarraf^I

Texto baseado no projeto de pesquisa “O legado teórico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri”, que tem apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Auxílio à Pesquisa – Jovem Pesquisador Fapesp – Processo n. 2016/1522-4).

RESUMO • Este artigo apresenta um apanhado geral sobre a breve trajetória profissional de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) no cenário cultural brasileiro e sua influência na fundamentação da museologia como disciplina científica em âmbito internacional. A pesquisa, que está sendo realizada no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, resulta na organização e sistematização das informações sobre seu legado teórico para a museologia internacional, envolvendo aproximadamente 25 mil documentos do Fundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, além de documentos de outras instituições nas quais a museóloga atuou, como a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo. • **PALAVRAS-CHAVE** • Waldisa Rússio Camargo Guarnieri; museologia, participação, patrimônio cultural, acesso. • **ABSTRACT** • This article

presents an overview of the brief professional career of Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) in the Brazilian cultural scene and its influence on the foundation of museology as a scientific discipline in an international context. The research, which is being carried out in the Archive of the Institute of Brazilian Studies of USP, results in the organization and systematization of information about its theoretical legacy for international museology, involving approximately 25,000 documents from the Waldisa Rússio Camargo Guarnieri Fund, as well as documents from other institutions in which the museologist worked, such as the Foundation School of Sociology and Politics of São Paulo and the Museum of Art of São Paulo. • **KEYWORDS** • Waldisa Rússio Camargo Guarnieri; museology; participation, cultural heritage, access.

Recebido em 20 de julho de 2018

Aprovado em 3 de setembro de 2018

SARRAF, Viviane Panelli. Preservação, acesso e participação no patrimônio cultural: o legado teórico e empírico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 304-324, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p304-324>

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

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) se graduou em Direito pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da Universidade de São Paulo. Obteve os títulos de mestre e doutora em Ciências Sociais pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, sendo a primeira pesquisadora no Brasil a defender dissertação e tese de pós-graduação na área de Museologia. Atuou profissionalmente como funcionária pública concursada do governo do estado de São Paulo, onde ocupou cargos de documentação, administração, assistência técnica administrativa e diretoria técnica na Secretaria Estadual da Cultura e na Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia. Recebeu a titulação de museóloga pelo Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (Icom-BR) após a defesa de sua dissertação de mestrado. Foi a criadora, coordenadora e professora do Curso de Especialização em Museologia, que ocorreu inicialmente com convênio entre o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), a convite de Pietro Maria Bardi, então diretor do museu, e após a conclusão da primeira turma foi integrado aos cursos de pós-graduação *lato sensu* da FESPSP.

São Paulo, 2 de dezembro de 1977.

Exma. Sra.
Profa. Dra. Waldyza Pinto Rúsio
São Paulo

Pela presente temos a honra de convidar V.S. a que ministre, no próximo ano, um Curso de Museologia no MASP, assunto da mais relevante importância, do qual ninguém melhor do que V.S. poderia ocupar-se.

Presentes que estivemos por ocasião da defesa de tese de V.S., desejamos patentear-lhe nossa admiração pessoal pela seriedade e propriedade do trabalho feito, o qual abre perspectivas realmente promissoras para os estudos museográficos em nosso país.

Muito apreciaríamos que V.S. aceitasse este nosso convite, para discutirmos juntos a possível estrutura do curso, número de aulas, assuntos a tratar, época, metodologia das aulas, etc.etc.

Atenciosamente,

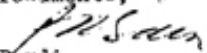

P.M. Bardi
Diretor do MASP

Figura 1– Carta de Pietro Maria Bardi, diretor do MASP, convidando Waldisa Rússio Camargo Guarnieri a organizar um Curso de Museologia no museu. Fonte: Centro de Documentação – Cedoc/FESPSP

FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLITICA DE SAO PAULO
INSTITUÇÃO COMPLEMENTAR DA UNIVERSIDADE DE SAO PAULO

ORGANIZADA EM 1939

ESTABELECIMENTOS MANTIDOS

Escola de Sociologia e Política
Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais
Escola de Desenvolvimento
Instituto de Pesquisas Sociais
Instituto de Estudos Universitários
Instituto de Estudos Municipais
Instituto de Estudos Econômicos
Editora "Sociologia e Política"
Revista SOCIOLOGIA
Biblioteca de Ciências Sociais



END. TEL. "SOCIOLOGIA" - S. PAULO
RUA GENERAL JARDIM, 338 - CAIXA POSTAL 30419
SÃO PAULO, BRASIL

Departamento	Telefone
Diretoria	256-7558
Secretaria, Tesouraria e Prolembra	256-8481
Escola Pós-Graduada	256-4673
Biblioteca e Editora	252-4624
Alunos	256-7792

P O R T A R I A

Portaria nº 03/77-DE

O Diretor Geral da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, no uso de suas atribuições estatutárias resolve:

Nomear a Professora Waldisa P. Russio para, em conjunto com a Diretoria para Assuntos Universitários desta Instituição, elaborar projeto de um Curso de Especialização de Museologia, em nível de Pós-Graduação.

C U M P R A - S E

São Paulo, 01 de abril de 1977.-

Antonio Rubbo Müller
Diretor-Geral

Figura 2 – Portaria de Antonio Rubbo Müller, diretor da FESPSP, nomeando Waldisa Rúsio Camargo Guarnieri para organizar um Curso de Museologia em nível de pós-graduação naquela escola. Fonte: Cedoc/FESPSP

Waldisa, além de sua extensa atuação profissional, cultivava seus laços familiares com a mãe, Isa Simões, com o marido, o escritor Rossine Camargo Guarnieri, com a irmã, Leda Xavier Telles, com os irmãos, João Francinaldo e Paulo Marcos, com os sobrinhos, as primas (entre elas, Vera Lúcia Camargo Guarnieri e Alda Ribeiro), a cunhada e amiga, Ruth Rúsio, e com os cachorros de estimação, apelidados carinhosamente de Dom Rodrigo e Imperatriz Carolina.

Também cultivou amizades com muitos de seus alunos do Curso de Especialização em Museologia da FESPSP, jovens profissionais da área, que acolheu em seus projetos e encaminhou para oportunidades profissionais e acadêmicas – e que hoje são destacados profissionais da área de museologia, preservação do patrimônio e ação cultural. Entre eles podemos destacar: Maria Cristina Oliveira Bruno – professora titular e ex-diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP), criadora, coordenadora e docente do Curso de Especialização em Museologia (1999-2006) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP; Marcelo Mattos Araújo – ex-diretor do Museu Lasar Segall e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ex-secretário da Cultura do Estado de São Paulo e atual presidente do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) do Ministério

da Cultura; Inês Coutinho – diretora do Museu de Arte Sacra de São Paulo; Pierina Camargo – museóloga do Museu Lasar Segall; Fábio Magalhães – ex-secretário de Cultura do Município de São Paulo; ex-diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ex-conservador chefe do Masp e atual diretor do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS); e Mário Chagas – atual diretor do Museu da República, professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), participante do comitê de criação do Ibram e da *Revista Brasileira de Museus e Museologia – Musas* (apesar de ter se graduado em Museologia pela Unirio, foi seguidor da museóloga).

Quando eu conheci a Waldisa, foi numa situação muito curiosa [...] Eu estava estudante de Museologia, no último ano, praticamente já encaminhando para a formatura. Fui para o encontro na Casa da Marquesa de Santos, que se chamava A Criança e o Museu, em 1979. E a Waldisa apareceu com um conjunto de estudantes e todos os estudantes falavam! Todos os estudantes apresentavam trabalhos! Ela levou material do Museu da Indústria, material sobre sua tese, quer dizer, a questão do museu de fábrica, aquele material. Mas especialmente eu pude observar a relação da Waldisa com os estudantes e o lugar que os estudantes tinham. Quando acabou o seminário naquele dia de trabalho, eu procurei a Waldisa e disse: “Eu quero conhecer você. Eu quero ser seu estudante.” Aí na verdade, eu coleí na turma, era a Cristina, a Pierina e... Eu coleí com essa turma, para onde eles iam eu ia atrás. Eu falei: “Aqui tem alguma coisa que eu nunca tinha visto no meu tempo de estudante”. E ali eu pude perceber a militância da Waldisa. Ela tinha uma militância para a vida e até em relação aos próprios estudantes, quer dizer, o papel dela era o desbravar, abrir caminhos, abrir espaços para participação... a participação dela em 79 era a participação de uma Educadora com consciência política abrindo com seu corpo, com sua voz, espaço para os estudantes. (CHAGAS, Mário, 2017 apud GOUVEIA, 2017, p. 102).

Waldisa também teve atuação destacada na criação de novas diretrizes e conceitos das áreas de preservação, participação e democratização do patrimônio e teoria museológica em âmbito internacional por meio de sua participação em encontros, publicações e docência em ações promovidas pelo International Committee for Museology (Icofom) do International Council of Museums (Icom).

Cette nouvelle approche de la muséologie trouve pour des années son ciseleur sous la plume d'Anna Gregorova: «La muséologie est une science qui examine le rapport spécifique de l'homme avec la réalité et consiste dans la collection et la conservation, consciente et systématique, et dans l'utilisation scientifique, culturelle et éducative d'objets inanimés, matériels, mobiles (surtout tridimensionnels) qui documentent le développement de la nature et de la société» et «le musée est une institution qui applique et réalise le rapport spécifique homme-réalité.» (Gregorova, 1980 : 20-21.) Les autres membres du comité comprennent très vite qu'un vrai tournant est pris et, à des nuances près, adoptent le même point de vue. Cette relation spécifique qui sous-tend la muséalisation du monde par l'homme est décrite par Waldisa Russio comme «fait muséal» ou par Friedrich Waidacher comme «muséalité» et se présente comme l'objet principal de l'étude de la muséologie: «Même les plus anciennes traces d'activités humaines nous permettent de

présumer que nos ancêtres voulaient préserver des témoins matériels de leur monde et les transmettre à la postérité. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2005, p. 140).

Por meio de seu envolvimento direto com a criação e o desenvolvimento de novas tendências e desafios para o pensamento museológico internacional, Waldisa trouxe para as ações empíricas dos museus brasileiros os conceitos da museologia social e da nova museologia. Em um ímpeto antropofágico, apresentou ao cenário cultural nacional o conceito de “museologia popular”, que disseminou por meio de cursos, textos e ações realizados no âmbito das disciplinas e dos cursos de extensão do Curso de Especialização em Museologia da FESPSP e nos projetos de polos museológicos, exposições e ações de formação promovidos pelo Museu da Indústria, do qual foi criadora e coordenadora entre os anos de 1978 e 1984, quando foi extinto.

A professora e museóloga Waldisa Rússio foi uma das personalidades centrais, no Brasil e fora dele, para o estabelecimento das bases do pensamento museológico contemporâneo. Waldisa coordenou diversos projetos e implantação de museus estaduais entre o final da década de 1960 e durante toda a década de 1970. No final da mesma década, foi a principal responsável pela constituição do primeiro curso de pós-graduação em Museologia do país, iniciado em 1978 na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Desse modo, contribuiu decisivamente para a consolidação da área profissional no país, ao colaborar para o desenvolvimento de uma discussão acadêmica sobre Museologia. (MATARAZZO, 2010, p. 15).

Em paralelo a sua atuação profissional e docente também se dedicou intensamente à regulamentação da profissão de museólogo junto à Presidência da República, por meio da aprovação da Lei 7.287 de 1984, à criação de órgãos de classe para defesa e mobilização dos profissionais de museologia, como a Associação Paulista de Museólogos (Asspam) e a Associação de Trabalhadores de Museus (ATM), e à criação do Instituto de Museologia da FESPSP, que seria o responsável pelo programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Museologia da FESPSP, com projetos submetidos à avaliação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Nos últimos anos de sua trajetória foi a responsável pela criação da Estação Ciência junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), de sua exposição inaugural “O homem, o planeta e a vida” e do programa de ação educativa que contava com educadores formados em cursos de graduação em ciências e humanidades que preferencialmente estivessem realizando pesquisas de mestrado e doutorado. Colaborou com a formação de profissionais de museologia em cursos de especialização e extensão no Peru, no Equador e na Venezuela. Criou e foi responsável pela coordenação editorial do primeiro número da *Revista de Museologia*, que obteve apoio da Fapesp em 1989, e realizou, em abril de 1990, o I Seminário Latino-Americano de Museologia no Memorial da América Latina, um evento de grande porte com a participação de intelectuais e profissionais de todo o mundo.

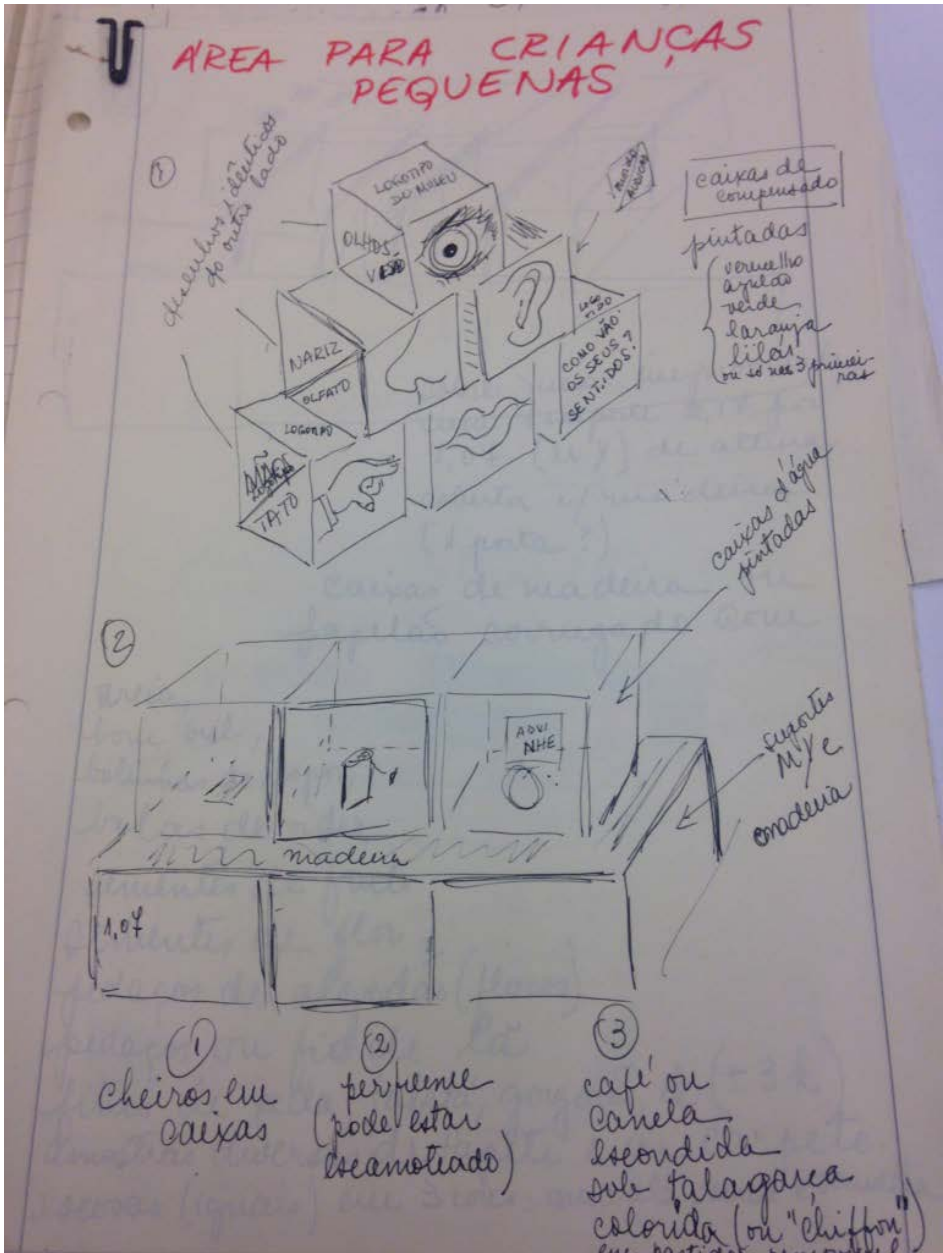


Figura 3 – Parte de projeto manuscrito da exposição inaugural “O homem, o planeta e a vida” da Estação Ciência – CNPq. Fonte: Arquivo IEB/USP

PROGRAMAÇÃO		INFORMAÇÕES E INSCRIÇÕES
<p>DIA 2 - MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA</p> <p>08:30 - INSCRIÇÕES</p> <p>10:00 - Abertura Oficial - QUE É AMÉRICA LATINA Ulpiano Bezerra de Menezes (Brasil)</p> <p>11:30 - VISITA AO MEMORIAL</p> <p>13:00 - O PATRIMÔNIO CULTURAL LATINO AMERICANO</p> <p>1ª Parte: Sérgio de La Mora (México) Fábio Magalhães (Brasil)</p> <p>2ª Parte: Marcio Campos (Brasil) Marly Solomowski (Brasil) Paulo Bastos (Brasil)</p> <p>20:00 - CONCERTO SIMFÔNICO</p> <p>DIA 3 - MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA</p> <p>09:00 - POLÍTICAS CULTURAIS, DE PRESERVAÇÃO E DE COMUNICAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL</p> <p>1ª Parte: Nuriilo Azevedo Marx (Brasil) Michele Azila Bernard (Venezuela)</p> <p>2ª Parte: Maria Inês Mallerdo (Argentina) Milagro Gómez de Blavia (Venezuela) María Lourdes Parricinos Horcas (Brasil) Priscila Petre (Brasil) Ana Maria Leitão (Brasil)</p> <p>15:00 - A AMÉRICA LATINA HOJE ESTÁ SO</p> <p>Maria Teresa Gomes Ferreira (Portugal)</p> <p>A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA ENQUANTO EXERCÍCIO DA CIDADANIA</p> <p>Marco Aurélio Garcia (Brasil)</p> <p>O PAPEL DOS MUSEUS</p> <p>Sônia Lúcia Teixeira (Brasil) Ricardo Bogus (Brasil) Maria Inês Coutinho (Brasil) Maria Gélia M. Santos (Brasil)</p> <p>DIA 4 - MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA</p> <p>09:00 - NOVOS TEMPOS, MUSEUS E NOVOS PROFISSIONAIS</p> <p>Mutilde Bellague (Observador Europeu/França) O Economista: Um Novo Museu, ou Penitenciária Universal</p>	<p>DIA 4 - Continuação - Manhã</p> <p>Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (Brasil) O Novo Profissional de Museologia e sua Formação: entres epistemológicos? FORMAÇÃO PROFISSIONAL NO MÉXICO Jaime Cano Villa Franca (Escola de Ourobranco)</p> <p>15:00 - PATRIMÔNIOS IMPENSADOS</p> <p>Aziz Ab Saber (Brasil) A FORMAÇÃO NO EQUADOR Lucia Astudillo de Farra (Osnca/Ecuador) A FORMAÇÃO NA ARGENTINA Mutiilde Isabel Ojeda (Secretaria General de La Comisión Nacional de Museos, Lugares y Monumentos Históricos) A FORMAÇÃO EM CUBA José Ramón Linares</p> <p>DIA 5 - OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE</p> <p>09:00 - FORMAÇÃO DE PESSOAL NO BRASIL - GRADUAÇÃO</p> <p>Mário Chagas (UNI-Rio) Maria Gélia Moura Santos (UF-Ra) Neusa Fernandes (Universidade Estado de S)</p> <p>FORMAÇÃO DE PESSOAL NO BRASIL - PÓS-GRADUAÇÃO</p> <p>Cristina Maria Costa Jorge (FESPSP) Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (INSP) Liliana Teresa Ruhl O'Campo (UNI-Rio)</p> <p>DIA 6 - OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE</p> <p>09:00 - GRUPO DE TRABALHO</p> <p>15:00 - COMUNICAÇÕES</p> <p>DIA 7 - OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE</p> <p>09:00 - COMUNICAÇÕES</p> <p>15:00 - COMUNICAÇÕES</p> <p>18:00 - CONCLUSÕES</p> <p>DIA 8 - OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE</p> <p>09:00 - VISITA A MUSEUS</p> <p>DIAS 09 e 11 - OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE</p> <p>OFICINAS</p>	<p>INSTITUTO DE MUSEOLOGIA DE SÃO PAULO Rua do Ouvidor nº 63 - 4º andar CEP. 01005 - São Paulo - SP - Brasil Fone: (011) 239-2606</p> <p>Taxa de Inscrição:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estudantes: NCz\$ 100,00 - Profissionais: NCz\$ 300,00 - Profissionais ligados à Associação de Museologia: NCz\$ 250,00 <p>Local do Evento:</p> <p>MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA Estação Barra Funda do Metrô</p> <p>OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE Rua Três Rios, 363-Est.Tiradentes</p> <p>PROMOÇÃO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Instituto de Museologia de São Pa - Memorial da América Latina - Oficina Cultural Oswald de Andra - Departamento de Museus - DEMA <p>APOIO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Curso de Museologia de UNI-Rio - Instituto Cultural Itaú - Informática Itaú - Grupo de Exposições e Controles c - Acervo - Itaú - Blue Life

Figura 4 – Folheto do I Seminário Latino-Americano de Museologia organizado pelo Instituto de Museologia da FESPSP, coordenado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, contendo programação e convidados. Fonte: Arquivo IEB/USP

OBJETIVO	Hotéis (cont..)	INSTITUTO DE MUSEOLOGIA FESPSP
<p>a formação de pessoal para museus nio, no quadro de políticas cultu preservação e comunicação do pa-cultural da América, a partir da ção mesma do QUE É AMÉRICA LATINA</p> <p>também, a criação e continuidade smos de intercâmbio e fluxo cons- informações entre as escolas, as des e os profissionais de Museu.</p> <p>RELAÇÃO DOS HOTÉIS</p> <p>AT SERVICE Jacás - 959 - fone (011)282-9422 NCz\$ 2.600,00 i NCz\$ 3.100,00</p> <p>PARK RESIDENCE sta 922 - fone (011)255-5722 NCz\$ 4.000,00 15 \$ 4.500,00 i NCz\$ 800,00</p> <p>BOULEVARD HOTEL**** ta, 843 fone (011)257-7844 NCz\$ 6.968,00 t\$ 8.710,00 ida 39 cama</p> <p>PLAZA HOTEL Cintra - fone (011)257-9233 NCz\$ 5.575,00 t\$ 8.075,00</p>	<p>SAINT GEORGE RESIDENCE Rua Frei Caneca, 179 fone (011)259-2199 1 pessoa NCz\$ 3.100,00 2 pessoas NCz\$ 3.600,00 3 pessoas NCz\$ 4.300,00</p> <p>AUGUSTA PLAZA HOTEL*** Rua Augusta, 1255 - fone (011)284-0866 Solteiro NCz\$ 3.300,00 Duplo NCz\$ 4.400,00 Tripla NCz\$ 5.500,00</p> <p>FIRENZE HOTEL*** Rua Frei Caneca, 80 fone (011)255-6211 Simples NCz\$ 4.800,00 Duplo NCz\$ 5.500,00 Cama extra NCz\$ 1.890,00</p> <p>AUGUSTA PALACE HOTEL Rua Augusta, 467 - fone (011)256-1277 Simples NCz\$ 7.000,00 Duplo NCz\$ 8.500,00 Cama extra NCz\$ 3.000,00</p> <p>OBS.: As diárias incluem o café da manhã, e deverão ter seus preços alterados a partir de 15/03/90.</p>	<p>I SEMINÁRIO LATINO AMERICANO DE MUSEOLOGIA</p> <p>SÃO PAULO - BRASIL - 1990 -</p>

Figura 5 – Frente do folheto do I Seminário Latino-Americano de Museologia organizado pelo Instituto de Museologia da FESPSP, coordenado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Fonte: Arquivo IEB/USP

Waldisa faleceu em junho de 1990 durante uma viagem ao México, por ocasião da participação em um congresso. Logo após seu falecimento, ex-alunos e profissionais que colaboraram com seus projetos realizaram homenagens póstumas: uma exposição sobre sua trajetória e um seminário especial sobre sua influência no campo da museologia e das ações culturais no Museu de Arte de São Paulo, uma edição especial do *Jornal do Instituto de Museologia* da FESPSP e um breve texto sobre seu legado publicado na *Folha de S. Paulo*.

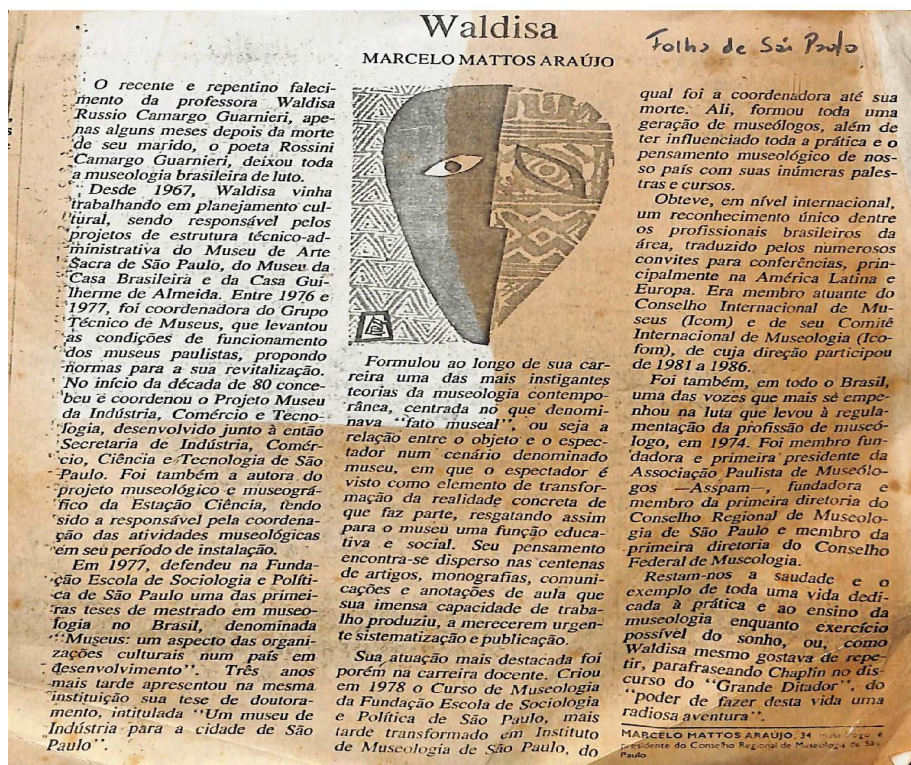


Figura 6 – Texto publicado por Marcelo Mattos Araújo em homenagem a Waldisa Rússio Camargo Guarneri no jornal *Folha de S. Paulo* (3/7/1990, p. C3). Fonte: Cedoc/FESPSP

O Instituto de Museologia de São Paulo - Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo convida para o evento em homenagem à Profa. Waldisa Russio Camargo Guarnieri que será realizado no dia 11 de junho de 1991, às 17 horas, no auditório do Museu de Arte de São Paulo - MASP - Av. Paulista, 1.578.

MESA REDONDA: "FAZER MUSEUS NO BRASIL - Comunicação Museológica"
PARTICIPANTES: .Prof. Samir Meserani
.Prof. Mário Chagas
.Prof. Ulpiano de Bezerra Menezes
.Prof. Fábio Magalhães
.Profa. Maria Inês Coutinho
= -.Profa. Marília Xavier Cury

MOSTRA: "WALDISA RUSSIO CAMARGO GUARNIERI - UMA VOCAÇÃO"
VÍDEO: "CASA GUILHERME DE ALMEIDA"

Figura 7 – Convite para os eventos em homenagem a Waldisa Rússio Camargo Guarnieri no Masp: mesa-redonda “Fazer museus no Brasil” e mostra “Waldisa Rússio Camargo Guarnieri – uma vocação”. Fonte: Cedoc/FESPSP

Após seu falecimento, as professoras Serafina Traub Borges do Amaral, Elisabeth Zolcsak, Liliana Napolitano Di Bello, Wania Maria Ferraz Peixoto Tolovi e Giselle Marques Leite Paixão, suas ex-alunas, que trabalharam muito próximo a Waldisa em seus últimos anos, foram nomeadas pela direção da FESPSP como um comitê diretivo do Instituto de Museologia com o objetivo de manter o curso de acordo com os objetivos e qualidade perseguidos por Waldisa em seus 12 anos de dedicação integral ao seu desenvolvimento. Durante o ano de 1991 todas se afastaram desse comitê e de suas funções de docência do curso por diversas mudanças nas políticas e interesses da instituição. Após tentativas diversas de dar continuidade ao curso com outros professores da FESPSP e profissionais da área, seu encerramento ocorreu no ano 1996 por ausência de quórum e carência de incentivo. O Centro de Documentação da instituição ainda preserva um dossiê de documentos relacionados à atuação de Waldisa Rússio entre os “Ilustres da FESPSP” e muitos registros relacionados ao Curso de Especialização em Museologia, ao Instituto de Museologia e à Associação Paulista de Museólogos.

A maior parte da documentação arquivística sobre sua trajetória e uma coleção livros foram doadas por sua mãe, Isa Simões, ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo no ano de 1992. Essa doação resultou no Fundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, com aproximadamente 25 mil documentos salvaguardados, separados por tipologias e acondicionados em embalagens apropriadas à conservação preventiva, no Arquivo do IEB; em uma coleção especial de livros com aproximadamente 1.500 volumes que leva seu nome na Biblioteca do Instituto; e dois registros na Coleção de Artes Visuais: uma condecoração e um retrato. O Fundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, um dos maiores do Arquivo do IEB, não recebeu nenhum tipo de investigação ou sistematização até o ano de 2017, quando foi iniciado um projeto de pesquisa docente com Auxílio à Pesquisa – Jovem Pesquisador da Fapesp.

Durante esse período o legado de Waldisa ficou vivo principalmente na memória e na inspiração de projetos desenvolvidos por seus antigos alunos e companheiros de trabalho.

Entre os anos de 1999 e 2006 a professora titular Maria Cristina Oliveira Bruno, que é pesquisadora associada do projeto Jovem Pesquisador Fapesp e que atuava no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, criou e coordenou quatro turmas do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia (CEMMAE/USP), um curso de pós-graduação *lato sensu* inspirado e baseado na proposta do Curso de Especialização em Museologia da FESPSP, do qual foi aluna da primeira turma durante o convênio Masp-FESPSP. Em 2010 Bruno lançou a publicação *Waldisa Rússio Camargo Guarneri: textos e contextos de uma trajetória profissional*, sob sua organização, na qual reuniu alguns dos artigos e projetos de Waldisa e dedicou um volume a reflexões sobre sua atuação realizada por alguns profissionais e pesquisadores interessados na produção de Guarneri.

Para a realização deste livro tivemos de fazer escolhas, duras escolhas. Fomos obrigados a propor uma organização e certa hierarquia entre seus textos, mas buscamos reunir o essencial da sua produção e, ao mesmo tempo, indicar uma possibilidade de percurso sobre a sua obra e sua trajetória profissional. Mas sublinhamos que os arquivos que salvaguardam os seus vestígios e documentos permitem muitas outras escolhas, as pessoas que privaram de sua convivência têm muitos depoimentos a serem registrados, e os conteúdos tratados em seus textos possibilitam muitos ângulos de análise e crítica. Com isso é importante registrar que ficaríamos muito gratificados se esse livro ensinasse outros estudos e se desdobrasse em outras publicações. (BRUNO, 2010, p. 27).

A publicação de Bruno obteve alcance nacional e em países lusófonos, levando ao conhecimento de jovens profissionais e pesquisadores as teorias, conceitos e inspirações dos textos e projetos de Guarneri. A partir desse novo marco podemos constatar um recente movimento de reconhecimento da importância da atuação da museóloga no campo intelectual e profissional da consolidação da museologia nacional, na participação da fundamentação da teoria museológica e da museologia social e nas áreas de preservação do patrimônio cultural e de ação cultural.

A partir do ano de 2012 ocorreu um aumento na quantidade de citações e referências à museóloga em trabalhos acadêmicos das áreas correlatas à museologia, bem como cresceu a procura de pesquisadores interessados em consultar o Fundo Waldisa Rússio Camargo Guarneri no Arquivo do IEB/USP e o Dossiê Ilustres da FESPSP – Waldisa Rússio no Centro de Documentação da instituição.

Em 2017, o Subcomitê Regional do Icofom para a América Latina e Caribe (Icofom-LAM) homenageou Waldisa com o “Ano Rússio”, realizando durante seu encontro internacional, ocorrido em Havana-Cuba, a mesa-redonda “Revisitando os clássicos – 2017 – Ano Rússio”.

Em janeiro de 2018 o Comitê Brasileiro do ICOM realizou eventos em São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e em Salvador (BA) em comemoração aos seus 70 anos com a mesa-redonda intitulada “Olhares sobre ensinamentos e ações de Waldisa Rússio Camargo Guarneri”. Ainda em 2018 o Sistema Estadual de Museus de São Paulo

(SISEMSP) criou a comenda Medalha Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, que será oferecida, durante o 10º Encontro Paulista de Museus, a Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, ex-diretor do Museu Paulista e criador e ex-diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, membro do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e professor emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP).

Dentre os inúmeros projetos liderados pela museóloga e as diversas abordagens teóricas desenvolvidas por ela, podemos destacar alguns pensamentos e ações que revelam seu apreço por assuntos que relacionavam a preservação, o acesso e a participação no patrimônio cultural.

Rússio Guarnieri foi uma das primeiras profissionais no mundo a discutir o museu e a Museologia a partir de uma perspectiva mais dialética, apresentando o museólogo como um “trabalhador social”, ou seja, as funções de coletar, preservar, pesquisar e divulgar o patrimônio cultural de nada valeriam se não fossem realizadas com o intuito de que a sociedade seja o maior beneficiário. (DE CARVALHO, 2011, p. 153).

Em suas pesquisas de mestrado e doutorado, realizados entre as décadas de 1970 e 1980, na Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, escolheu como temáticas a organização dos museus no Brasil – um país em desenvolvimento e um modelo de Museu de Indústria para o Estado de São Paulo, na qual realizou reflexões sobre o a criação do Museu da Indústria, tendo como modelo o *Écomusée Le Creusot Montceau-Les-Mines*² na França. Vale ressaltar que no ano de 1978, após quase uma década de dedicação ao Grupo Técnico de Museus da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e a criação da Casa Guilherme de Almeida, Waldisa foi convidada a criar um Museu de Indústria junto à Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. Foi a coordenadora técnica das ações desse projeto revolucionário entre os anos de 1979 e 1984.

O projeto do Museu da Indústria tinha como base a participação e a inclusão dos trabalhadores da indústria paulista e de suas comunidades no universo museológico. Entre as primeiras ações de formação e difusão do museu foram criadas duas exposições e seminários sobre a participação de pessoas com deficiência na sociedade, ocorridos nos anos de 1980 e 1981, e três edições das exposições participativas para a Semana da Criança do Município de São Paulo, realizadas no Parque da Água Branca, com ateliês abertos para crianças de todas as idades e classes sociais (entre os anos de 1979 e 1981).

2 O *Écomusée de la Communauté Le Creusot Montceau-Les-Mines* foi o primeiro museu a receber essa denominação na França. Anteriormente era denominado *Musée de l'Homme et de l'Industrie*. Sua missão sempre foi preservar o patrimônio de um território onde existem atividades industriais de extração de carvão, metalurgia, fabricação de vidro e cerâmica. A gestão do museu é realizada em parceria com membros da comunidade e das atividades industriais que continuam ocorrendo no território musealizado.



Figura 8 – Visitantes na exposição “Oficinas infantis” do Museu da Indústria, criada por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Fonte: Arquivo IEB/USP

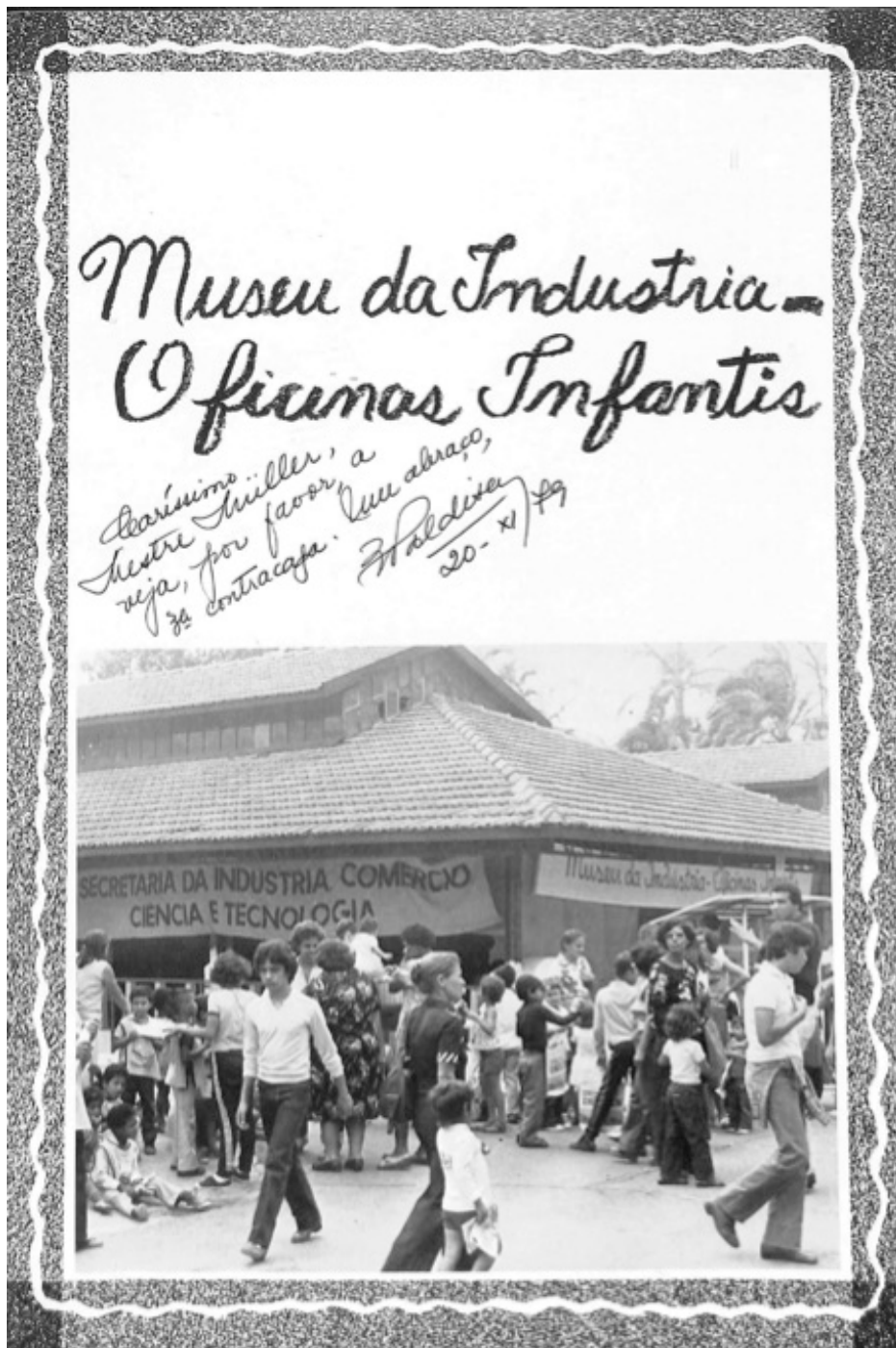


Figura 9 – Capa do folheto das “Oficinas infantis” do Museu da Indústria. Fonte: Cedoc/FESPSP



CICLO DE DEBATES SOBRE O ESPAÇO DO DEFICIENTE NA SOCIEDADE
- 9 a 13 de novembro de 1981, 16:00 horas
Rua do Carmo, 147-São Paulo

PROGRAMA:

Dia 09-11 - CAPACITAÇÃO PROFISSIONAL: HABILITAÇÃO E REABILITAÇÃO

Roberto Francisco Veronesi, APAE
Dr. Jarbas Batista de Oliveira, DERDIC/PUC
Dr. Jobair Ubiratan Antônio da Silva
José Francisco de Abreu Zuniga, SENAC
Jairo Vieira de Souza, FEBEH
Prof. Mario Joel da Silva Braga, E.M. "Helen Keller"
Divisão de Reabilitação Profissional do Vergueiro
Movimento pelos Direitos das Pessoas Deficientes

Dia 10-11 - ACESSO AO TRABALHO

Geraldo Sandoval de Andrade, SENAI
Domingos Sessa Neto, IBIS
Regina Kinker, Ortopedista
Fundação para o Livro do Cego
Dr. Jarbas Batista de Oliveira, DERDIC/PUC
Prof. Mario Joel da Silva Braga, E.M. "Helen Keller"
Divisão de Reabilitação Profissional do Vergueiro
Maria Estela Vidoni e Elyria Bonetti V. Credidio, SENAC/COM
Jairo Vieira de Souza, FEBEH
Cesar Rosnel Denker, S.A./Coord. de Recursos Humanos
Movimento pelos Direitos das Pessoas Deficientes

Dia 11-11 - BARREIRAS ARQUITETÔNICAS

Dr. Ivan Ferrareto, AACD
EMURE-Empresa Municipal de Urbanização
Araci Mallin e Cila Ankier, Núcleo de Integração dos Deficientes
Tereza Katinsky, SOMA/Depart. de Edificações e Obras Públicas
CONESP-Cia. de Construções Escolares do Estado de São Paulo
Rose Marie Cena Kautateg, IPT
Eloise Amado Fluzza, S.C./Assessoria de Obras
Cesar Prates Castanho Jr., S.C./Divisão das Casas de Espetáculos
Elza Maria Vasques La Farina, PHSP/Divisão de Iconografia e Museus
Gilberto Fracheta e Luiz Baggio Neto, Movimento pelos Direitos das Pessoas Deficientes
Araty Perxoné, SESC/Pompeia

Figura 10 – Programação do ciclo de debates “O espaço do deficiente na sociedade” – Museu da Indústria – folha I. Fonte: Arquivo IEB/USP



CABINETE DO SECRETÁRIO

SECRETARIA DE ESTADO DA INDÚSTRIA, COMÉRCIO E TECNOLOGIA
MUSEU DA INDÚSTRIA, COMÉRCIO E TECNOLOGIA
SESC-Centro Social Mário França de Azevedo

CICLO DE DEBATES SOBRE O ESPAÇO DO DEFICIENTE NA SOCIEDADE
- 9 a 13 de novembro de 1981, 16:00 horas
Rua do Carmo, 147-São Paulo

PROGRAMA:

(continuação)

Dia 12-11 - ACESSO À EDUCAÇÃO

Secretaria da Educação/Serviço de Educação Especial
Prof. Mario Joel da Silva Braga, E.M. "Helen Keller"
Dr. Jarbas Batista de Oliveira, DERD/C/PUC
Maria Angela Zambon e Maria Tracena Mastroleo, Fundação
Municipal "Anne Sullivan" de S.C.S.
Fundação para o Livro do Cego
Ricardo Sigolo, Biblioteca Municipal de Braille
Movimento pelos Direitos das Pessoas Deficientes

Dia 13-11 - ACESSO AOS MUSEUS

Waldisa Russio Camargo Guarnicri, Museu da Indústria, Co-
mércio e Tecnologia
Lenora Barbicri, Museu dos Presépios da Sec. Cultura
Anaty Perrone, SESC/Pompéia
Luzeny Faria, SAMPA CLUBE
Elza Maria Vasques da Farina, FMSP/Divisão de Iconografia
e Museus
Leda Rajane do Amaral Queiróz, Movimento pelos Direitos de
Pessoas Deficientes

INSCRIÇÕES: Período de 03 a 06 de novembro, das 13 às 17 horas,
pelo telefone 220-00-33, ramal 216, com Marly.

Figura II – Programação do ciclo de debates “O espaço do deficiente na sociedade” – Museu da Indústria – folha 2. Fonte: Arquivo IEB/USP

Esse projeto logo se tornou uma referência internacional no campo da museologia social e educação museal. Seus colegas de militância da consolidação da museologia como ciência, membros do Icofom, vieram a São Paulo em diferentes ocasiões para conhecer o projeto de perto e ministrar aulas, palestras e seminários para os alunos do Curso de Especialização em Museologia da FESPSP. No ano de 1984 Waldisa foi convidada pela então diretora do Écomusée Le Creusot Montceau-Les-Mines, Mathilde Bellaigue, para ministrar aulas em um Curso de Formação de Estagiários oferecido pela instituição.



écomusée de la communauté
le creusot montceau-les-mines
château de la verrerie b.p. 53
71202 le creusot cedex
tél. (85) 55.01.11

Madame Waldisa RUSSIO
Rua Simoes Pinto 102
CEP 04356 SAO PAULO
BRESIL

N/Réf. : 33.384.MBS/IC

Le Creusot, le 21 mars 1984

Chère Waldisa,

Suite à notre rencontre à l'ICOM à Londres en juillet dernier et aux échanges que nous y avons eus, je désirerais vivement que vous puissiez faire une intervention dans le cadre du stage international, de formation à l'Innovation Muséologique qui se déroule actuellement chez nous : huit stagiaires (français, belge, italiens, argentin, chilien) suivent cette formation de 3 mois. Je souhaiterais que, lors d'une journée qui pourrait se situer entre le 24 avril et le 25 mai - de préférence la première moitié de cette période - vous informiez nos stagiaires :

- du projet Museo da Industria,
- de l'application de la nouvelle muséologie aux pays d'Amérique latine.

Vous seriez en quelque sorte la représentante de l'Amérique latine pour témoigner de votre réflexion par rapport aux nouveaux musées et à la formation des muséologues. Vous trouverez ci-joint le programme de ce stage qui vous indiquera sa tonalité générale et son contenu.

Votre passage ici s'accompagnera évidemment de la visite de nos installations (siège social et antennes).

Je regrette qu'il nous soit malheureusement impossible de prendre en charge vos frais de voyage, par contre, nous assurerons votre hébergement et une modeste vacation de 1 000 FF pour l'intervention.

J'ose espérer que - peut-être - votre gouvernement pourra vous apporter une aide pour ce voyage ou que votre venue ici pourra s'inscrire dans un déplacement en Europe.

Souhaitant vivement une nouvelle rencontre et votre collaboration, Je vous assure, Chère Waldisa, de toute mon amitié.

Le Directeur
Mathilde Bellaigue-Scalbert,

P.J. : Programme de stage

Figura 12 – Carta de Mathilde Bellaigue, diretora do Écomusée Le Creusot Montceau-Les-Mines, convidando Waldisa para ministrar aulas no curso especial para estagiários estrangeiros do museu. Fonte: Cedoc/FESPSP

As constantes afirmações da autora sobre a função social do museu e sobre a sociedade ser a principal beneficiária dos processos museológicos estão presentes em seus artigos, textos e conferências, e podemos considerar que esses aspectos são de extrema relevância no contexto atual da museologia e das práticas museológicas.

Os que tiveram o privilégio de serem introduzidos ao mundo museológico segundo suas perspectivas sabem o quanto foi importante ouvir em sala de aula que o museólogo é, antes de tudo, um trabalhador social. Reconhecem a diferença que esse ponto de vista fazia e ainda faz para a compreensão sobre o papel dos museus na sociedade brasileira e, especialmente, para a elaboração de premissas teóricas e a superação de paradigmas metodológicos orientados para a inclusão dos museus nos seus respectivos contextos socioculturais e da Museologia entre as Ciências Sociais e Aplicadas. (BRUNO, 2010, p. 24).

Para Waldisa os museus deveriam acolher a sociedade em sua diversidade e trabalhar para que o público participasse das ações de preservação do patrimônio cultural e desenvolvessem a noção de pertencimento. Seus projetos, ações, aulas, estudos e principalmente seu contato direto com os visitantes das exposições que desenvolveu, principalmente crianças pequenas, famílias de baixa renda, cidadãos de baixa escolaridade, pessoas com deficiência, enfatizavam sua teoria sobre a função social do museu.

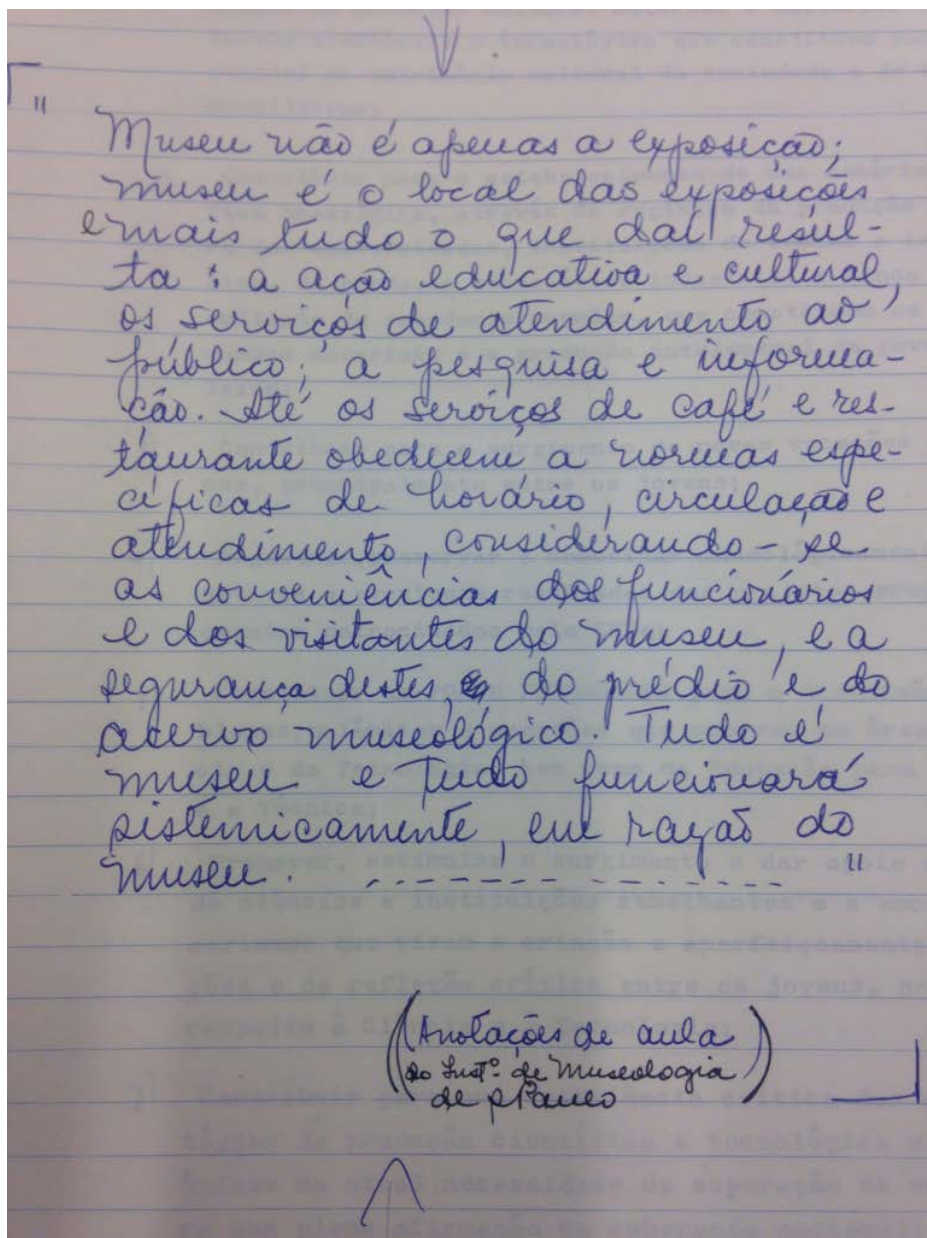


Figura 13 – Anotação de aula do Curso de Especialização em Museologia da FESPSP de autoria de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Fonte: Arquivo IEB/USP

De acordo com suas próprias palavras: “Os museus são filhos da sociedade que os engendra e, como todos os filhos, servem para ajudar os ‘pais’ no seu processo de atualização, de reciclagem do mundo” (INSTITUTO DE MUSEOLOGIA DE SÃO PAULO, 1991).

As contribuições da autora com as práticas e reflexões sobre a necessidade de

ampliação da função social dos museus brasileiros posicionaram a produção teórica e empírica do Brasil no cenário internacional.

SOBRE A AUTORA

VIVIANE PANELLI SARRAF é pesquisadora colaboradora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), pesquisadora responsável e principal do Auxílio à Pesquisa – Jovem Pesquisador Fapesp e coordenadora do Grupo de Estudo e Pesquisa Acessibilidade em Museus (Gepam).
E-mail: vsarra@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Léa Blezer. *A tecitura de uma museologia paulista: tramas do ensino pós-graduado em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Museologia). Programa Interunidades em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2017.
- ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.
- DE CARVALHO, Luciana Menezes. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner – dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e museologia. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio* – PPG-PMUS Unirio | MAST, v. 4, n. 2, 2011, p. 147-158.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. *Culture & Musées*, v. 6, n. 1, 2005, p. 131-155. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377>.
- GOUVEIA, Inês. *Waldisa Rússio e a política no campo museológico*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast, Rio de Janeiro, 2018.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Um Museu de Indústria em São Paulo*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980. 28p (Coleção Museu e Técnicas n. 6).
- _____. Interdisciplinarity in museology. *Museological Working Papers* – MuWoP, n. 2, 1981, p. 56-57.
- _____. Methodology of museology and professional training. *Icofom Study Series* – ISS 1, 1983, p. 114-125.
- _____. La muséologie et la formation : une seule méthode. *Icofom Study Series* – ISS 5, 1983, p. 32-39.
- INSTITUTO DE MUSEOLOGIA DE SÃO PAULO. *Jornal do Instituto de Museologia de São Paulo* – Edição em Homenagem a Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. São Paulo, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1991.
- MATARAZZO, Andrea. Apresentação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo*

Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010, p. 11-16.

MUSEU DA INDÚSTRIA COMÉRCIO E TECNOLOGIA – Centro Social Mario França de Azevedo. *Percepção e criação*. São Paulo, 1980. Texto Waldisa Rússio Camargo Guarnieri.

SARRAF, Viviane Panelli; BRUNO, Maria Cristina Oliveira de. Cultural heritage, participation and access. *Museum International* n. 257-260 – Museum Collections make Connections. Paris: Icom and Blackwell Publishing Ltd., 2015.

Os cadernos de Anita Malfatti no IEB

[*The notebooks of Anita Malfatti at IEB*]

Roberta Valin¹

Carlos Pires²

RESUMO • Este artigo pretende apresentar uma investigação realizada no arquivo de Anita Malfatti, situado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que teve como centro os cadernos que a artista produziu ao longo de sua vida. Esses cadernos, feitos com diferentes propósitos e em contextos distintos, são reveladores tanto da trajetória da artista, quanto da sua atuação no campo artístico paulista. São, ainda, preciosos materiais para compreender a própria constituição desse campo ao longo da primeira metade do século XX. • **PALAVRAS-CHAVE** • Anita Malfatti; caderno de artista; arte brasileira; Modernismo brasileiro. • **ABSTRACT**

• This article aims to present an investigation of Anita Malfatti's archive, located at the Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo, focusing on sketchbooks and notebooks that the artist maintained throughout her life. Those notebooks and sketchbooks, which were created for different purposes and in different contexts, reveal both Anita's trajectory and her role in the artistic field of São Paulo. Moreover, they are important materials for understanding how that artistic field was established throughout the first half of the 20th century. • **KEYWORDS** • Anita Malfatti; artist's notebook; Brazilian art; Brazilian Modernism.

Recebido em 6 de julho de 2018

Aprovado em 29 de outubro de 2018

VALIN, Roberta; PIRES, Carlos. Os cadernos de Anita Malfatti no IEB. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 325-337, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p325-337>

1 Universidade Federal do Amazonas (UFAM, Manaus, AM, Brasil).

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

Anita Malfatti (1889-1964) carrega junto ao seu nome o legado do pioneirismo da arte moderna brasileira. O ano de 2017 celebrou o centenário de sua emblemática “Exposição de pintura moderna”, ocorrida em 1917 na capital paulista – um momento inaugural da arte moderna no contexto brasileiro. Com essa exposição, entre pinturas e desenhos produzidos em grande parte na temporada de estudos nos Estados Unidos entre os anos de 1914 e 1916, Anita Malfatti logrou reconhecimento como a introdutora das linguagens de vanguarda no Brasil. E no posto de protagonista, ainda que oscilando em alguns momentos, fez da experiência brasileira, no que tange ao modernismo, um caso atípico no cenário internacional (SIMIONI, 2017, p. 12).

Essa é a Anita Malfatti que conhecemos, que nos chega hoje ainda tão viva e celebrada. Mesmo que importantes e necessárias revisões sobre sua vida e obra tenham ocorrido nas últimas décadas – haja vista trabalhos de Marta Rossetti Batista, Tadeu Chiarelli, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Renata Cardoso, Morgana Viana –, ainda há muito o que se revelar sobre a artista para além da imagem cristalizada e enrijecida apresentada pela historiografia canônica do modernismo brasileiro. Muito sobre sua trajetória artística, atuação no campo artístico, seja como artista ou como educadora, sobre a forma como compreendeu e vivenciou a arte, a pintura, o desenho e sobre suas referências artísticas se mantém nebuloso.

Existe, no entanto, uma Anita Malfatti pouco conhecida, desconhecida mesmo, mas que se mantém viva em seu arquivo pessoal. “Voltar-se para essa(s) Anita(s) no limite de seu arquivo pode ser um caminho possível para um olhar crítico e atualizado para sua vida e obra” (VALIN, 2017); um percurso que permite perfurar “um conjunto de camadas discursivas acumuladas em um século de sua presença nos meios artísticos brasileiros” (SIMIONI, 2017, p. 12).

Desde que chegou ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo em 1989, doado pela família da artista sob a mediação da então pesquisadora do Instituto e sua principal biógrafa, Marta Rossetti Batista, seu arquivo pessoal encontra-se em dois setores: Arquivo e Coleção de Artes Visuais. São ao todo 1.060 documentos salvaguardados no Arquivo e outras 104 obras na Coleção de Artes Visuais.

A riqueza de seu arquivo é notável, seja do ponto de vista da variedade da documentação, seja pelo teor memorialístico que alude à sua vida e à sua produção/ criação artística durante quase cinco décadas. Seu valor também está associado ao

fato de que o conjunto documental, direta ou indiretamente, desvela informações e propõe questões sobre o campo artístico e intelectual de São Paulo e do exterior na primeira metade do século XX, particularmente da Alemanha (1910-1913), Estados Unidos (1914-1916) e França (1923-1928), países que a acolheram para temporadas de estudos artísticos.

Algumas das vias de acesso a essas Anitas, escondidas pela artista da polêmica com Monteiro Lobato iniciadora do modernismo no Brasil, estão presentes no arquivo. Anita Malfatti, com efeito, produziu e acumulou ao longo de sua vida cadernos para diversos fins, utilizando como técnicas a escrita, o desenho e, ainda, recortes e colagens. Não é raro ver essas técnicas juntas em um mesmo caderno, o que, de alguma forma, aponta para seus interesses e objetivos. O principal, ao que tudo indica, é servir como um suporte sempre à mão para registros rápidos, estudos ou reflexões gráficas e escriturais, para, assim, poder usá-los como dispositivos de rememoração, seja para seu próprio processo de criação, seja para a sua vida. Servem, portanto, de instrumentos privilegiados para compreender as diversas formas como ela forja uma imagem de si. Esse material, justamente por essas características, permite acessar, como dito, de fato diversas faces da artista.

Podemos chamar de cadernos de desenho os 17 cadernos sob a guarda da Coleção de Artes Visuais do IEB/USP que apresentam como técnica de registro dominante o desenho³. A esses foi agregado recentemente mais um que estava desaparecido provavelmente desde os anos de 1980⁴, um raro documento da década de 1910⁵, feito possivelmente na primeira metade dessa mesma década e que possui um registro escrito, em forma de diário, relacionado à sua primeira exposição individual realizada na cidade de São Paulo em 1914.

Já envelhecidos pelo tempo, alguns no formato brochura e outros em espiral, e apresentando diversos tamanhos, formatos e números de páginas, nos cadernos das décadas seguintes coexistem, ao lado dos desenhos e colagens, poucas e esparsas

3 Ao todo são 17 cadernos de desenho salvaguardados no setor de Coleção de Artes Visuais. Para uma pesquisa inicial, acessar o Catálogo Eletrônico (IEB, s. d.).

4 Em pesquisa realizada no arquivo de Emilie Chamie, recentemente incorporado ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), encontramos esse diário junto a outros materiais da artista. Entendemos, então, o que parece ter acontecido: Emilie Chamie foi a responsável pelo projeto gráfico de um livro que apresentou uma versão parcial do estudo de Marta Rossetti Batista (1985) sobre a pintora em meados da década de 1980. Provavelmente, nesse momento, Emilie Chamie pegou esse material para usar no projeto gráfico, usou, pois de fato muitas imagens desse material estão no livro de 1985, e colocou em um envelope pardo direcionado à pesquisadora do IEB, mas a devolução não aconteceu.

5 Segundo Marta Rossetti Batista: “Assim como restam poucos dados sobre a vida e as atividades de Anita Malfatti na Alemanha entre 1910 e 1914, também são escassas as obras da época hoje conhecidas” (BATISTA, 2006, p. 74).

anotações. Os desenhos configuram esboços, croquis e estudos para obras feitos em sua grande maioria pela própria artista⁶.

No caderno da década de 1910 é possível acompanhar nas páginas iniciais os primeiros passos de Anita Malfatti na viagem de estudos que fez para a Alemanha, custeada por familiares, entre 1910 e 1913. Segundo as informações levantadas por Marta Rossetti Batista, a artista procurou uma formação mais tradicional ao chegar à Alemanha: “[Anita] prestou exames em francês, e frequentou por um ano a Academia Imperial de Belas Artes de Berlim, nas aulas de perspectiva, História da Arte e desenho” (BATISTA, 2006, p. 56). Uma parte desses estudos de perspectiva aparece com anotações em alemão nas primeiras páginas desse caderno que possui os relatos da exposição de 1914 (Figura 1).



Figura 1 – Anotações em alemão no caderno que contém os relatos da exposição de 1914. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Fundo Emilie Chamie. EC-PROJ-AM-oor

Em um segundo momento desse caderno (Figura 2), no entanto, aparecem as entradas com datas das observações e impressões da artista sobre a sua exposição de 1914 montada no salão de chá do primeiro andar da loja de departamento Mappin Stores, fundada um ano antes e que era:

[...] dirigida à elite e à classe média emergente, privilegiando os produtos estrangeiros. Sua estratégia de venda e sedução pautava-se na ideologia do preço fixo e visível e no clima de festa permanente que a loja exibia – realçado pelo luxo de sua arquitetura e mercadorias, utilizadas com frequência como elementos decorativos. A exemplo do que

6 Os cadernos da década de 1920 armazenam alguns poucos desenhos cuja autoria não é da artista e sim de Victor Brecheret. No período em que Anita Malfatti esteve na França, entre 1923 e 1928, muitos artistas brasileiros passavam temporadas no país, alguns deles mais próximos à artista, como o caso do escultor. Essa rede de sociabilidade presentificada em seus cadernos de desenho também pode ser conferida em outros documentos de seu arquivo, como na correspondência com Mário de Andrade em que relata seu cotidiano, sua relação com outros artistas brasileiros e a percepção e o juízo acerca de suas produções artísticas.

ocorria com o comércio e as lojas de departamento parisienses, o público feminino era o principal alvo de atenção. (CINTRÃO, 2001, p. 15-16).

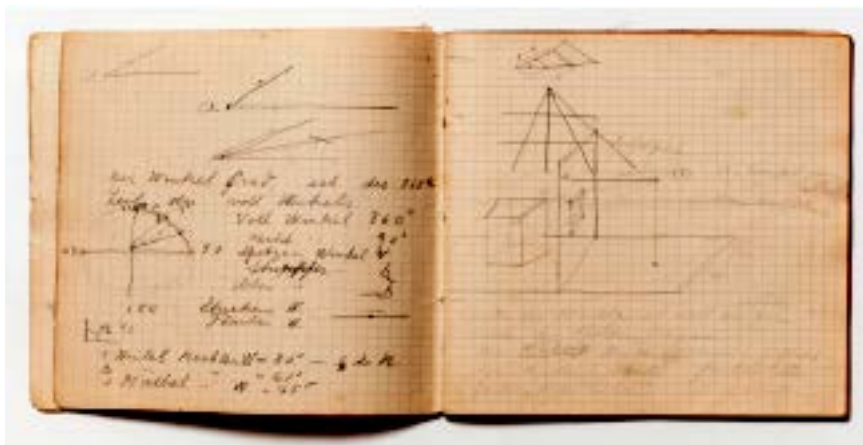


Figura 2 – Estudos de perspectiva e geometria em alemão no começo do caderno com os relatos da exposição de 1914. Arquivo do IEB/USP. Fundo Emilie Chamie. EC-PROJ-AM-001

Muitos aspectos desse espaço expositivo improvisado, característico, segundo Rejane Cintrão, das exposições de trabalhos artísticos nas primeiras décadas do século XX em São Paulo, estão presentes nas observações de Anita e, ainda, em dois registros fotográficos que também estão no arquivo do IEB. Elementos também da montagem do evento e da colaboração de outras pessoas do meio e da própria mãe da pintora, que era também artista, compõem um registro vivo e intenso – e crítico – relacionado tanto à exposição quanto ao meio artístico. Outro aspecto bastante saliente nesse registro é que expor nessas salas “alternativas” obrigava, ainda segundo Cintrão, os artistas a ocuparem condições diversas, como de montadores, produtores, curadores e *marchands*, entre outras (CINTRÃO, 2001, p. 37), o que é um indício do baixo grau de profissionalização do meio artístico nesse momento.



Figura 3 – Arquivo do IEB/USP. Fundo Emilie Chamie. EC-PROJ-AM-001

A artista, ainda, esboça os contornos desse campo em formação e o papel da elite paulista nele. Segundo Tadeu Chiarelli, essa elite soube “– desde o início da Primeira República – confundir-se com o próprio governo estadual, sem nenhum tipo de problema” (CHIARELLI, 1995, p. 46), o que, ainda segundo o historiador, não acontecia no Rio de Janeiro, onde existia uma gestão do Estado mais efetiva “através de seus quadros profissionais, sem que a burguesia precisasse colocar à frente de seus eventos elementos de seu grupo” (CHIARELLI, 1995, p. 46). Em alguns depoimentos que a artista deixou no diário é possível enxergar esse funcionamento e, também, medir o quanto Anita Malfatti estava de fato envolvida com os principais atores das artes plásticas de São Paulo daquele momento. Entre esses, o mecenas, poeta e senador pelo Partido Republicano Paulista (PRP) Freitas Vale, figura central no campo. São citadas ainda nessas entradas pessoas da imprensa e os principais artistas daquele contexto, entre eles: Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, George Fischer Elpons, William Zadig, Nestor Rangel Pestana, Alfredo Norfini – que colaborou intensamente na montagem do evento –, entre muitos outros. Esse documento do arquivo é central para reconstituir o campo artístico da década de 1910 em São Paulo.

Já nos cadernos da década seguinte, as anotações são poucas e referem-se à marcação de seu nome na primeira folha dos cadernos, lista de gastos (que revelam, mesmo que timidamente, dados importantes sobre sua rotina, particularmente em Paris) e de materiais, referências às mulheres que lhe serviram de modelo para estudo do nu, alguns dados sobre composições ali armazenadas e poucas menções a endereços.

Esses cadernos de desenho não apresentam datas ou quaisquer indicações que possibilitem afirmar uma intenção da artista em ordená-los, como acontece com o da década de 1910. Porém, em alguns deles os próprios desenhos, sobretudo os de nu (Figura 4), parecem obedecer a um ordenamento que está associado ao ritmo empregado por ela ao estudo do corpo humano feminino. Também não se distanciam dessa intenção alguns estudos para obras, como o caso da obra *Ressurreição de Lázaro*, reconhecida por Marta Rossetti Batista como a obra-tese do período em que esteve em Paris (BATISTA, 2006, p. 355).

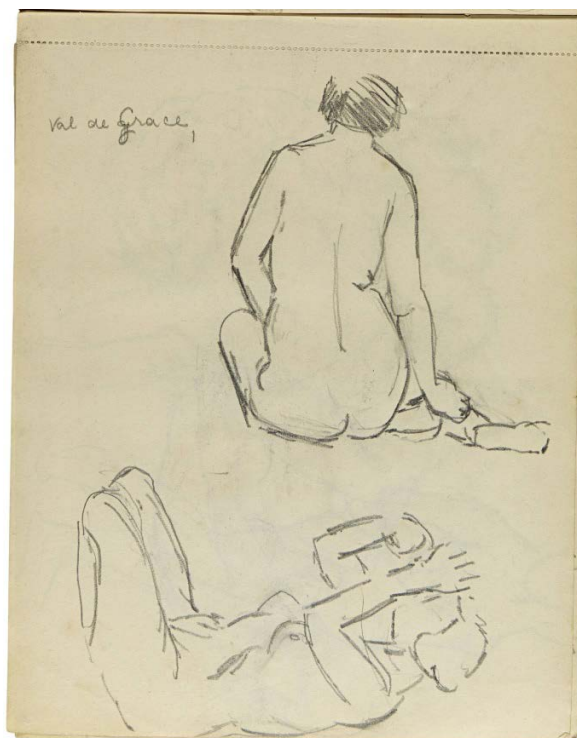


Figura 4 – *Nu sentado de costas e esboço de nu ajoelhado*. Bloco de desenho – sem capa, 1924-25c – caderno (desenho), 17 cm x 20,7 cm. Coleção de Artes Visuais – IEB/USP. Coleção Anita Malfatti. CAV-AM-CD-0006_16v



Figura 5 – À esquerda, *Esboço: figura masculina e vaca* (CAV-AM-CD-0003_28v); à direita, *Estudos para Ressurreição de Lázaro* (CAV-AM-CD-0003_29f). Caderneta de desenho II – capa acinzentada, 1923-24c – caderno, 11,3 cm x 16,4 cm. Coleção de Artes Visuais – IEB/USP. Coleção Anita Malfatti

Se o fato de a artista não ter colocado datas nos cadernos traz certa dificuldade para estabelecer os diferentes tempos, contextos e trajetórias, os desenhos, como já mencionado, e as anotações permitem entendê-los no limite das questões mencionadas acima. Como um exemplo mais evidente relacionado a um período datado entre 1923 e 1928, quando a artista esteve em Paris pelo Pensionato Artístico

de São Paulo⁷, existe um conjunto de nove cadernos cujas inscrições, anotações, estudos de nu e de obras remontam de maneira mais imediata à sua fase francesa. Porém, se alguns cadernos acolhem inscrições “em série” que permitem situá-los no tempo e no espaço, outros armazenam apenas desenhos únicos, diferentes entre si, sem indicação sequencial, por isso a dificuldade em vinculá-los a obras já catalogadas e conhecidas da artista.

É possível, no entanto, perceber em alguns deles a presença de desenhos e anotações que remontam a períodos e fases distintas. Isso se deve provavelmente a uma espécie de reutilização dos cadernos, que de alguma forma reforça o fato de cadernos de artistas serem produtos de um contexto íntimo e de um uso rotineiro, tal qual, talvez, uma espécie de diário. Cadernos de artista, em geral, que funcionam como suportes centrais de uma prática de registro corriqueira, estão sempre à mão para registros de vivências (sejam elas breves ou de maior planejamento), ideias e fatos a serem rememorados (GUARALDO, 2006). Se por um lado a possibilidade do registro de algo – percepções e ideias – burlando a fugacidade do tempo (o instante que “voa”) parece ser uma das funções mais caras aos cadernos, por outro, a possibilidade de armazená-los para além de um tempo determinado é uma característica que os torna, também, convidativos ao uso.

Essa espécie de “ateliê de bolso” informa aquilo que o artista recolheu do mundo, seu banco particular de imagens, suas reservas poéticas (Maiakóvski). São registros de uma vivência, uma ideia, um fato a ser rememorado. O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, [semelhantes aos] os diários. (GUARALDO, 2006, p. 80).

À luz desse sentido de intimidade, rotina de registros e rememoração, os cadernos de artistas podem, portanto, ser vistos como diários, ainda que muito singulares. É o caso do conjunto de cadernos de desenhos que testemunham a passagem de Anita Malfatti por Paris, como já mencionado, na década de 1920, que podem ser compreendidos como cadernos-diários, mesmo que não estejam presentes características distintivas fundamentais, como os vestígios de datas e a constituição de uma narrativa linear (VALIN, 2015). À maneira de diários, portanto, testemunham a intimidade de sua vida, seu itinerário de criação em Paris. Ao inscrever uma lista de gastos em um dos cadernos de desenho (Figura 6), por exemplo, concede-nos informações importantes sobre seu itinerário de formação, que, para além de outros espaços que tenha frequentado, informa, particularmente, sobre sua passagem pela Académie de la Grand Chaumière. Essa mesma lista também deflagra como era

7 O Pensionato Artístico de São Paulo, regulamentado em abril de 1912 pelo decreto n. 2.234, visava instrumentalizar o desenvolvimento artístico carente de cursos superiores no estado de São Paulo, fomentando bolsas de estudos a jovens paulistas que demonstrassem decidida vocação artística para as belas-artes nos principais centros artísticos da Europa (cf. CAMARGOS, 2011).

sua situação financeira à época, composta praticamente de uma modesta bolsa do Programa⁸, que a levava a viver de forma regrada, sem excessos.

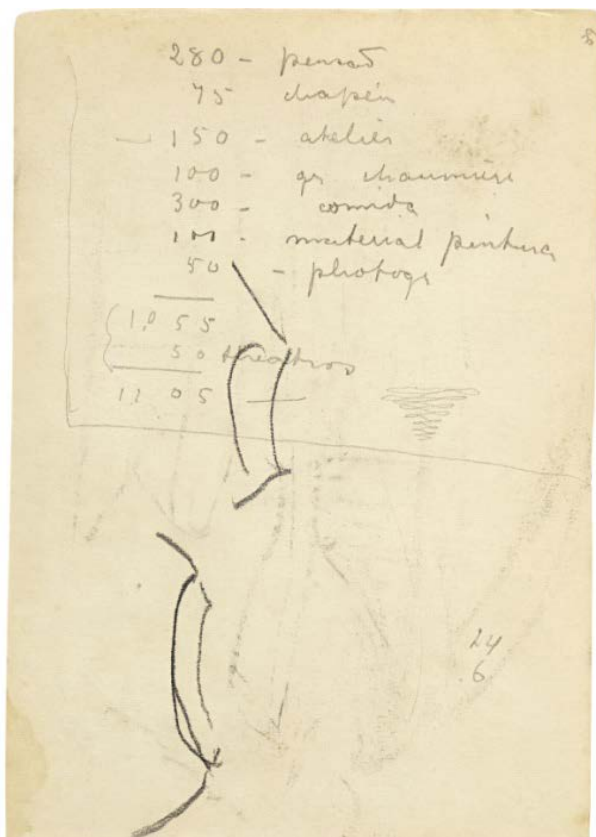


Figura 6 – Contas. Na imagem vê-se a rubrica dos gastos efetuados pela artista, dentre eles 100 (francos) empregues na Académie de la Grande Chaumière. Caderneta de desenho II, 1918/24c – caderno (desenho), 11,3 cm x 16,4 cm. Coleção de Artes Visuais – IEB/USP. Coleção Anita Malfatti. CAV-AM-CD-0003_39f

8 O valor mensal da bolsa instituída pelo Pensionato Artístico de São Paulo ficava em torno de 4:000\$000 – quatro contos de réis – ao longo de três anos, com possibilidade de extensão desse período, como foi o caso de muitos artistas, inclusive de Anita Malfatti. “Com a bolsa os pensionistas deveriam pagar o curso nas escolas ou as aulas particulares, conforme o caso, além de arcar com as despesas de moradia, transporte, lazer, material de estudos e todo o restante necessário aos gastos diários. Não raro, os recursos chegavam com atraso ou terminavam antes do mês, levando os artistas a recorrerem a Freitas Valle ou até ao presidente do Estado por meio de abaixo-assinados” (CAMARGOS, 2011, p. 65). Diferentemente das outras viagens que fizera, as quais foram financiadas por sua família, em Paris Anita Malfatti vivia como uma pensionista do estado, o que implicava viver com uma bolsa mensal (que por muitas vezes era disponibilizada com atraso) que não lhe permitia fugir de um orçamento justo e regulado.

Quanto aos nus femininos esboçados em quantidade, estes revelam características importantes acerca de sua “escrita” gráfica e de seu método⁹, ao passo que, concomitantemente, também corroboram para sua escrita de si. E ao imprimir essa escrita a partir de notações gráficas e escriturais em seus cadernos e, conseqüentemente, ao acumulá-las e guardá-las objetivando um repositório sempre à mão de rememoração, Anita Malfatti forja uma imagem de si em consonância com a crítica, nacional e internacional: uma artista que, para além de pintora, foi uma aclamada desenhista.

Dentre esses conjuntos de documentos nomeados de “cadernos”, existem no Arquivo do IEB/USP dois classificados como “cadernos de recortes” que apresentam características, interesses e objetivos diferentes quando comparados aos de desenho. São classificados dessa forma por terem como técnica de registro dominante o recorte e a colagem de artigos de jornais e periódicos, embora essa prática, muitas vezes, conviva lado a lado com diversos tipos de anotações ali expressas pela artista.

O primeiro deles é uma brochura de dimensões 32,6 x 22,5 cm, com capa dura em tecido na cor preta¹⁰. As 50 folhas que o compõem encontram-se numeradas e amareladas pelo tempo. Quanto ao conteúdo, acolhe, além de recortes, um conjunto de anotações importantes para a compreensão da artista no campo intelectual e artístico paulista nas primeiras três décadas do século XX. As primeiras páginas fazem referência a uma lista datilografada, sob o título de “Exposição de Pintura Moderna Annita Malfatti”, contendo os nomes das obras expostas na Individual da artista de 1917 e seus respectivos valores.

Na seqüência encontra-se a lista de assinaturas da mesma exposição. Nela aparecem familiares, amigos e nomes importantes do meio intelectual e artístico de São Paulo, com destaque para aqueles que viriam a ser seus francos defensores e apoiadores: Oswald de Andrade e Mário de Andrade – este último marcou presença mais de uma vez ao longo do tempo em que a exposição esteve aberta. Ao final da lista há uma anotação da artista que contabiliza o total de visitantes que passaram na exposição, 1.250 pessoas.

Logo após surge o primeiro bloco de recortes de jornais do caderno, que tratam de artigos publicados em jornais e revistas, como *Correio Paulistano*, *A Vida Moderna*, *Jornal do Commercio*, *Revista Feminina* e *O Estado de S. Paulo*, para citar apenas alguns. Os recortes destacados e colados pela artista, em sua maioria, fazem alusão à sua emblemática exposição de pintura moderna de 1917. Aparecem colados ou afixados na parte superior com grampos e organizados de tal maneira que é possível perceber uma tentativa de estabelecer uma cronologia – especulação possível, pois abaixo da maioria dos recortes encontram-se anotações manuscritas, espécies de legendas com

9 “Um olhar mais atento sobre esses cadernos ainda destaca outro dado sobre a prática do desenho por Anita: a presença de um método. As marcas de lápis, algumas mais fracas ou apagadas, revelam seu método peculiar de desenhar, o qual consiste, primeiramente, em cuidar de esboçar de forma rápida o corpo da modelo para, em seguida, defini-lo com uma linha precisa e contínua que aproxima seu traçado dos desenhos clássicos, [que] segundo Winckelmann, [são] portadores de uma nobre simplicidade e uma grandeza serena” (VALIN, 2016, p. 250).

10 Cf. Arquivo IEB/USP, Fundo Anita Malfatti, código do documento: AM-05.02.0000.

informações que tratam das datas das publicações, nome do veículo e, em alguns, o título do artigo.

Em seguida, duas outras listas de assinaturas aparecem, “3ª exposição: 18 de novembro de 1920” e “4ª exposição – 24 de fevereiro de 1921”, respectivamente. A primeira lista, que se refere à exposição aberta entre novembro e dezembro de 1920, atesta a presença de artistas e escritores, com destaque para Mário de Andrade, Victor Brecheret, Georg (Jorge) F. Elpons, Alfredo Volpi, Monteiro Lobato, Gastão e Bertha Worms e Pedro Alexandrino, somando-se aos aproximadamente 570 visitantes. Alguns desses nomes assinaram mais de uma vez, indicando que fizeram mais de uma visita à exposição. A segunda lista, por sua vez, traz poucas assinaturas, aproximadamente 105 nomes.

O segundo caderno, verde com lombada verde-escura (Figura 7), com 23,8 cm x 16,5, possui 99 páginas não numeradas. No verso da primeira guarda há o carimbo “Casa Espindola/Rua Libero Badaró, 48 – S. Paulo”, com numeração a lápis “1202/4500”^{II}. As informações que o caderno abriga correspondem à lista de assinaturas de sua individual ocorrida em novembro de 1935 e matérias extraídas de publicações veiculadas em jornais e periódicos no Brasil e no exterior, especificamente na França.



Figura 7 – Caderno com recortes de jornais, capa verde. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Fundo Anita Malfatti, código de referência: AM-05.09.000

Diferentemente dos cadernos de desenho, cujas funções estão atreladas ao registro e armazenamento de percepções, ideias, lembretes e reflexões sobre a vida e a arte (pensando em cadernos de artistas), conferindo-lhes características como flexibilidade e espontaneidade, os cadernos de recortes resultam de

II Cf. Arquivo IEB/USP, Fundo Anita Malfatti, código do documento: AM-05.09.0000.

uma ação intencional, contraditoriamente não espontânea, que diz respeito ao armazenamento de informações selecionadas por alguém e que cumpre determinada função na vida e no processo de criação dos seus produtores, no caso a artista.

É importante ressaltar que o hábito de recortar e colar, de acordo com José Francisco Guelfi Campos, sugere uma prática social recorrente que remonta a uma ação de acumulação que muitas vezes foi estimulada desde a infância, ligada ao lúdico e ao lazer e que na vida adulta não deixou de existir, assumindo significados e funcionalidades bastante diferentes (CAMPOS, 2017). Esta parece ser uma explicação coerente para o fato de

[...] recortes de jornal serem muito comuns e volumosos em arquivos pessoais, [e sua presença] não se deve ao acaso: assim como os demais documentos [ali presentes], [...] são passíveis de contextualização em função de eventos, atividades ou áreas de interesse de quem os acumulou. (CAMPOS, 2017).

Anita Malfatti em seus “cadernos de recortes” prioriza, ao que parece, sua trajetória profissional procurando estabelecer por meio dos recortes que seleciona momentos-chave da sua carreira, construindo e preservando uma imagem de si de natureza pública, ou seja, de uma artista moderna a seu modo, algo diferente, como dito, dos cadernos de desenho que são parte efetiva do seu processo de criação.

Assim, arquivos pessoais se constituem como conjuntos de documentos que instrumentalizam e representam, a título de prova ou referência, as atividades de determinado indivíduo ao longo de sua vida¹², o que vale, claro, para os arquivos de artistas. Materializado por cadernos – como os discutidos aqui – e também por cartas, manuscritos, datilográficos, fotografias, matrizes de gravura, cartões de visita, documentos de identificação pessoal, entre outros, o arquivo pessoal de Anita Malfatti, com maior ou menor intensidade e com alguns pontos que requerem um olhar e uma discussão mais detida, reúne essas características apresentadas anteriormente e outras a serem (re)descobertas. Percorrer o arquivo da artista é uma maneira efetiva de procurar traços de uma Anita que ainda precisa ser revelada.

12 Essa definição foi dada pela professora doutora Ana Maria de Camargo (FFLCH/USP), durante a oficina “Arquivos de artistas”, incluída na programação do II Encontro de Arquivos Pessoais: Experiências, Reflexões e Perspectivas, promovido pela Associação de Arquivistas de São Paulo em dezembro de 2017.

SOBRE OS AUTORES

ROBERTA VALIN é mestre pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e docente da Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas (Faartes/UFAM).

E-mail: robertaparedesvalin@gmail.com

CARLOS PIRES é pós-doutorando no IEB/USP, professor do Instituto Superior de Ensino Vera Cruz, pesquisador no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e autor dos livros *Apuros modernos: o jovem João Cabral de Melo Neto* (2016) e *Frio tropical: tropicalismo e canção popular* (2017).

E-mail: pirescarlos@gmail.com

REFERÊNCIAS

- IEB – Instituto de Estudos Brasileiros. Catálogo Eletrônico. Arquivo. Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaAcervosArquivo.asp>. Acesso em: 30 jun. 2018.
- _____. Catálogo Eletrônico. Coleção de Artes Visuais. Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaAcervosCAV.asp>. Acesso em: 30 jun. 2018.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.
- _____. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006.
- CAMARGOS, M. *Entre a vanguarda e a tradição*. Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930). São Paulo: Alameda, 2011.
- CAMPOS, J. F. G. Tipologia documental em arquivos pessoais: entre a Arquivística e a Diplomática. In: GARCÍA, Noelia; MELLO E SILVA, Maria Celina Soares (Coord.). *Archivos personales: experiencias de organización y gestión*, 1. Livro digital. Córdoba: Redes, 2017, p. 52-71.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CINTRÃO, R. L. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- GUARALDO, L. O território do caderno de criação. *Manuscrita* – Revista de Crítica Genética, Vitória, n. 14, dez., 2006, p. 80-87.
- SIMIONI, A. P. C. Do centro às margens – uma revisão necessária. *Moderno MAM Extra* – Anita Malfatti – 100 anos de arte moderna. São Paulo: Ministério da Cultura/Museu de Arte Moderna, ano 9, n. 6, fev.-abr. 2017, p. 11-14.
- VALIN, R. P. Cadernos-diários de Anita Malfatti – uma trajetória desenhada em Paris. 123p. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2015.
- VALIN, Roberta Paredes. Os cadernos de desenho de Anita Malfatti. Um diário de criação à revelia e índices de um projeto pictórico em Paris. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 63, abr. 2016, p. 242-257.

Maria Lacerda de Moura

(M.L. de Moura – *Religião do Amor e da Beleza*. 2.ª edição, O Pensamento, São Paulo, 1929, acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade)

Maria Lacerda de Moura (1887-1945) nasceu em Barbacena (MG). Em Minas formou-se professora primária e escreveu seus primeiros trabalhos sobre educação. Em 1921 mudou-se para São Paulo, ligando-se, temporariamente, ao movimento feminista, através da Federação Internacional Feminina, que lutava sobretudo pelo sufrágio feminino. Apesar de posteriormente afastar-se do movimento, a sua preocupação com a emancipação da mulher continuou publicando, entre 1926 e 1934, vários trabalhos sobre o assunto, destacando-se A Mulher é uma Degenerada, Religião do Amor e da Beleza e Amai e... Não Vos Multiplicai. Nesse período colaborou com freqüência na imprensa anarquista, embora ela mesma se recusasse a classificar-se como tal. Maria Lacerda combateu o capitalismo e o militarismo, considerando o Estado, a Igreja e a Família como opressores. Talvez por isso seja considerada uma das mais radicais feministas de seu tempo. No final de sua vida desenvolveu estudos sobre astrologia e ocultismo, aderindo à Fraternidade Rosa Cruz.

Calendário de escritoras
brasileiras do passado,
Arquivo do IEB/USP, Acervo
Maria Lúcia Mott, código de
referência MLM-FEM-oor

NOTÍCIAS • NEWS)



[informe)ieb

[edição 7 | dezembro.2018



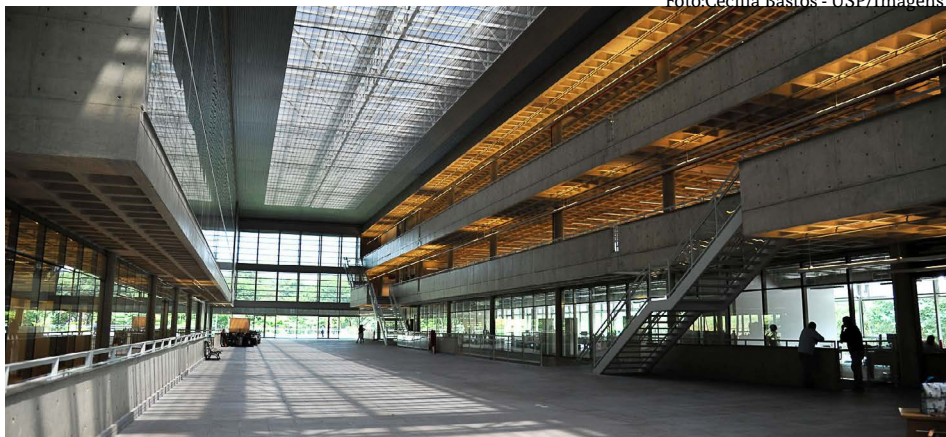
Instituto de
Estudos
Brasileiros

USP





Foto: Cecília Bastos - USP/Imagens



O presente número do *Informe IEB* traz a notícia de alguns dos principais acontecimentos, produções e participações que marcaram a vida do Instituto de Estudos Brasileiros da USP ao longo do último semestre. Tal período foi de grande tensão em virtude do incêndio do Museu Nacional, que colocou em estado de choque e alerta milhares de instituições de guarda de acervos no Brasil inteiro. Assim, é preciso acrescentar, às notícias deste *Informe* (as quais reafirmam, como se verá, o Instituto como importante centro de guarda de acervos e pesquisas sobre o Brasil), que esses meses foram de intensa mobilização em torno dos procedimentos de manutenção e segurança relacionados aos nossos acervos. O que tem envolvido a realização de projetos, articulações e parcerias com os museus estatutários da USP (Museu de Arte Contemporânea – MAC, Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE, Museu Paulista – MP e Museu de Zoologia – MZ), bem como com a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM) e a Reitoria.

Por outro lado, tem sido aguda a consciência de que será preciso debater, difundir e multiplicar as soluções eventualmente encontradas Brasil afora. Nesse sentido, enormes esforços também têm sido envidados no sentido de esclarecer a opinião pública sobre a importância dos museus e acervos documentais e bibliográficos universitários – já que a separação entre acervos e pesquisa universitária implicaria perdas incalculáveis, e não apenas em termos de ensino, produção do conhecimento e extensão.

Outra notícia compõe o pano de fundo que ajuda a entender o contexto institucional dos eventos relatados neste Informe: todos esses grandes desafios, trazidos à tona pela tragédia do Museu Nacional, na prática coincidiram com o momento em que o IEB finalmente concluiu o longo processo de mudança para seu novo edifício, no Espaço Brasileira, ao lado da Editora da USP (Edusp) e da BBM. Não é exagero afirmar que a mudança é um divisor de águas na história do Instituto. O novo

prédio concede à instituição o lugar central que ela merece em virtude das pesquisas nela desenvolvidas e da excelência de seu Acervo – que contém, nunca é demais lembrar, a segunda maior brasileira do Brasil, atrás apenas da Biblioteca Nacional, além de fundos documentais tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e com o selo Memória do Mundo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

Os eventos noticiados neste *Informe* dão bem uma ideia do quanto o IEB fez e tem feito por merecer a sua nova casa, e do quanto ele pode ajudar a dar respostas aos dilemas urgentes que têm atravessado a realidade das instituições de guarda brasileiras: depois da vinda do monumental Fundo arquivístico Antonio Candido, o qual tem sido organizado rapidamente, por intermédio de parceria com o Instituto Itaú Cultural, foi aprovada, por unanimidade, a incorporação dos acervos Paul Singer e Olivier Toni, como nos informam o prof. Alexandre de Freitas Barbosa e o pós-doutorando Pedro Fragelli. Tais acervos enriquecem, de um lado, a vertente da economia, da política, das ciências sociais e do estudo dos dilemas do Brasil de hoje no Instituto, já presente nos acervos Caio Prado Jr., Milton Santos e Manuel Correia de Andrade, entre outros (aos quais se somará, em breve, o espetacular Fundo Celso Furtado); e, de outro, a vertente da música, em que já se destacam os acervos Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Ivan Lins, Marcello Tupynambá e Mário de Andrade. Ressalte-se que o acervo Olivier Toni receberá tratamento de irradiação nuclear pelo Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (Ipen) – em procedimento hoje reconhecido internacionalmente, e desenvolvido de forma pioneira com acervos sob a guarda do IEB, há cerca de 10 anos.

Além desses acervos, o Informe noticia, em texto assinado pela arquivista Elisabete Marin Ribas e pelo prof. Paulo Iumatti, a participação ativa do IEB no processo de registro da literatura de cordel como Patrimônio Imaterial brasileiro – aprovado pelo Iphan em 19 de setembro de 2018. Evidenciando um importante trabalho de pesquisa e extensão, que abrange as chamadas Humanidades Digitais, o Instituto sedia uma das principais iniciativas de salvaguarda previstas no registro: a elaboração de um portal de literatura de cordel que, em parceria com o Iphan e com verba do CNPq, reúne dados e metadados de coleções de cordel de instituições do Brasil inteiro e do exterior (www.portaldocordel.ieb.usp.br), além de disponibilizar a íntegra digitalizada e ocerizada das coleções de folhetos raros do Instituto. O portal tem um enorme potencial para dinamizar e multiplicar tanto a pesquisa como a utilização em escolas e outros ambientes de ensino-aprendizagem desse relevante patrimônio cultural, em todo país.

Outras duas notícias mostram a participação de pesquisadores do IEB em eventos acadêmicos de abrangência nacional ou internacional: em primeiro lugar, a pesquisadora Viviane Sarraf (bolsa de Jovem Pesquisadora Fapesp) descreve a participação, no Encontro Paulista de Museus, de seu grupo de pesquisa em torno das contribuições, particularmente voltadas a ações de inclusão e acessibilidade, da museóloga Waldisa Rússio para a teoria museológica internacional. Tal participação envolveu: o lançamento da Medalha do Mérito Museológico Waldisa Rússio Camargo Guarnieri; a realização de

um seminário que, devido à grande procura por inscrições, ocorreu no Memorial da América Latina; e um ateliê público, feito em parceria com a ONG Vocação. Em segundo lugar, o pesquisador Raphael Guilherme de Carvalho (bolsa de pós-doutorado Fapesp) relata a sua participação nas Jornadas Jovens Pesquisadores em Ciências Humanas e Sociais: Olhares Cruzados França-Brasil, evento organizado pela Embaixada da França no Brasil, em parceria com órgãos da Universidade de Brasília (UnB) e com o Ministério das Relações Exteriores, expondo sua pesquisa sobre a presença da história do Brasil e dos historiadores brasileiros nos *Cahiers d'Histoire Mondiale/ Journal of World History*.

No último texto, o professor do IEB Walter Garcia nos informa sobre o lançamento do número 70 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, o qual, além de resenhas e artigos sobre temas gerais relativos ao Brasil, bem como a publicação de um inédito do fundador do IEB, Sérgio Buarque de Holanda, traz ainda o dossiê “Samba: 1917-2017”, contendo dez artigos de pesquisadores de dentro e fora do Brasil. A manutenção de uma revista multi e interdisciplinar, com Qualis A1 ou A2 em diversas áreas, e indexada na base Scientific Electronic Library Online (SciELO), tem sido um dos desafios que o IEB tem enfrentado de forma exitosa nos últimos anos, ajudando-o a se consolidar como centro de pesquisas e reflexões sobre o Brasil.

Finalmente, cabe destacar que neste período o IEB elegeu uma nova diretoria: as professoras Diana Gonçalves Vidal (diretora) e Flávia Toni (vice-diretora). Neste *Informe*, não podemos senão desejar o máximo sucesso para a gestão que ora se inicia!

Prof. Paulo Teixeira Iumatti
Vice-diretor do IEB/USP (novembro de 2014-novembro de 2018)





Manifestação do IEB divulgada em 3 de setembro de 2018 após o incêndio de grandes proporções que atingiu a sede do Museu Nacional

A Diretoria e o conjunto de professores, técnicos e funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo vêm expressar o seu mais profundo pesar pelo incêndio do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, ocorrido na noite de 2 de setembro de 2018. A perda de patrimônio não só brasileiro, mas de toda a humanidade, decorrente do desastre, será sentida por gerações. Sem deixar de render homenagem aos estadistas, pesquisadores e técnicos que, desde 1818, dedicaram-se à formação, preservação e estudo do Acervo perdido, o IEB/USP solidariza-se não só com a Diretoria e todos os pesquisadores, técnicos e funcionários do Museu Nacional, que acabam de ter suas vidas profissionais em grande parte prejudicadas ou mesmo destruídas, mas também com as inúmeras instituições públicas de guarda – museus, bibliotecas, arquivos etc. – que, Brasil afora, vêm enfrentando situações dramáticas, decorrentes dos cortes de verbas e de funcionários ao longo dos anos.

Em vista da tragédia, faz-se necessário esclarecer à opinião pública que os investimentos do Estado na preservação do patrimônio cultural e científico, proporcionalmente pequenos, não são, de forma alguma, capazes de levar o país ao desequilíbrio orçamentário. Pelo contrário, tais investimentos podem constituir uma das saídas mais racionais para a alavancagem de nossa economia e sociedade, colaborando para a educação, a inovação tecnológica, a indústria cultural, o bem-estar social e o turismo. Sendo assim, é absolutamente urgente que as políticas de contenção vigentes no Brasil de hoje sejam revistas e transformadas – sendo mesmo necessária a elaboração de um plano urgente de salvação de acervos e instituições – sob a pena de corrermos o risco de continuarmos a ver grande parte dos acervos que constituem nosso patrimônio cultural e científico transmutar-se em cinzas.

Prof. Paulo Teixeira Iumatti
Vice-diretor do IEB/USP, no exercício da Direção

[aconteceu)

SEJA BEM-VINDO AO IEB, MESTRE PAUL SINGER!

Quando partiste, aqueles que te conheceram de perto e os que te acompanharam de longe (como no meu caso) perderam uma referência. Todos irmanados pelos ensinamentos que distribuías em cada olhar, em cada aperto de mão, em cada fala para um auditório (“vazio” ou lotado), em cada reunião com teus companheiros de luta. Lições que não eram de teoria altaneira, mas de um lutar cotidiano em prol de uma utopia socialista à tua maneira.

Eras o professor mesmo para aqueles que não tinham sido teus alunos. Eras o eterno militante disposto a ouvir os mais jovens que chegavam. Eras o pensador antevendo as oportunidades do presente, fundadas na práxis e no poder criador da história. Eras o gestor público no melhor estilo Paulo Freire, o tipo ideal do “educador-educando”. Enfim, um verdadeiro mestre.

Agora chegas com teus livros, cartas, manuscritos, notas de aula, fichamentos, entrevistas, fotografias e condecorações – é provável que delas não fizeste muito caso – ao teu novo lar, o IEB, que te recebe com alegria e carinho.

Estarás próximo de Caio Prado, de quem foste amigo, cujos escritos, do primeiro ao último, provavelmente devoraste; ao lado de Milton Santos, com quem poderias travar – se é que não o fizeste – longos diálogos sobre os circuitos da economia urbana; seguramente, estarás à vontade ao lado do teu mestre Antonio Candido, companheiro de combate por um país mais justo.

Na tua bagagem, trazes cerca de quatro mil livros. Muitas obras de economia, sociologia e história de autores brasileiros e estrangeiros. E dos pensadores marxistas que leste em várias línguas, inclusive o exemplar em alemão da primeira edição (1867) daquela a que dedicaste tanto estudo e tempo de reflexão, ali por volta de 1958, quando integraste o grupo para ler *O capital*. Tua biblioteca lida e anotada lançará novas luzes aos mais jovens, que poderão recuperar as linhas do teu raciocínio inspirador.

Aqui estarás, se não completo – afinal, a vida de todos nós não é feita também das incompletudes? –, ao menos presente e inteiro no que escreveste em livros, capítulos de coletâneas e artigos publicados em revistas do Brasil e de tantos países. Em algumas centenas de brochuras, a contribuição que partilhaste com o mundo: obras de reflexão teórica, de pesquisa empírica, de interpretação crítica da economia brasileira, de atuação política ou de difusão de ideias. Nestas últimas, traduziste com esmero o economês aos leigos e jovens, para que não fossem domesticados por um saber pretensamente neutro e insidiosamente dominador.

Além da biblioteca e da tua obra reunida, nos legaste parte da tua memória armazenada em caixas com textos rascunhados, aulas preparadas, participações em seminários gravadas, entrevistas e artigos para todos os tipos de imprensa, além de cartas escritas revelando as dúvidas e inquietações de outrora. Denso material a ser escrutinado pelos pesquisadores de hoje e amanhã. Quem sabe o que poderão revelar sobre a tua trajetória, estabelecendo nexos que apenas se

faziam vislumbrar no teu inconsciente e armando a teia que solda a formação humanista e socialista, a produção teórica e a militância política?



O acervo do professor Paul Singer, doado ao IEB por seus filhos – o cientista político André Singer, a jornalista Suzana Singer e a socióloga Helena Singer –, contém cerca de 9 mil itens (biblioteca, documentação pessoal e fotos). Em declaração ao Jornal da USP (10/10/2018), André Singer explica a opção pelo IEB: “O instituto é uma das principais instituições de pesquisa, com excelência na estruturação de processamento e disponibilização do material para o público”.

Não há, ainda, previsão de disponibilização desse material, que será ordenado, como todas as coleções recebidas pelo IEB, de acordo com padrões internacionais.



Talvez poucos saibam que foste, nos anos 1970, depois de afastado da USP em 1969 pela ditadura militar, um dos importantes pensadores latino-americanos a investigar a nossa realidade econômica e social, por meio de um método crítico, historicamente enraizado, mas também criativo. Dialogando com Caio Prado, Furtado e Florestan, dentre outros, deste contribuição inequívoca ao analisar as condições de vida dos trabalhadores urbanos e agrícolas das várias regiões do país, especialmente os mais desvalidos, sob novas lentes teóricas, sempre dialogando com o real em transformação.

No período do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap), esboçaste uma das mais contundentes críticas ao “milagre econômico”, que sob a batuta do ministro Delfim Netto (cuja biblioteca se encontra na Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade – FEA/USP) levou o capitalismo ao paraíso da acumulação, e a classe operária, mas também o subproletariado, aos extremos da precariedade e da exploração.

Algumas de tuas teses fariam hoje os economistas neoclássicos de plantão perderem o prumo – caso se dispusessem a lê-las – pelo potencial de desvendar os segredos do capitalismo no Brasil. Conciliavas rigor teórico, precisão empírica e olhar aguçado para o senso da dialética, o que assegurava concretude à tua ação política. Prosseguiste a tua trajetória, sempre ensinando e pesquisando, quando do retorno à USP, no início dos anos 1980, como professor titular da FEA.

Dedicaste os últimos anos da tua vida à utopia concreta da economia solidária. Quantos não te viram pregar – no deserto das ideias econômicas hegemônicas – sobre a necessidade de apoio e sustentação aos empreendimentos autogeridos, às cooperativas populares urbanas e à agricultura familiar? Estabelecendo critérios e condições para que se transformassem em fontes de

geração de emprego e renda e, quiçá, até em um embrião para a superação da economia capitalista. Ingenuidade? Ora, apenas seguias à risca a genuína orientação metodológica do velho Marx – teoria e práxis andam sempre juntas –, adaptada a uma realidade social infensa ao pleno emprego.

Não à toa, foste convidado a palestrar sobre a tua reflexão-política-experiência por tantos países do mundo “subdesenvolvido”, especialmente na América Latina, onde circulavas como um dos intelectuais brasileiros de maior prestígio e reconhecimento.

Uma das preciosidades do teu arquivo são os *pen-drives* com as informações sobre a tua passagem pelo governo entre 2003 e 2016. Ficaste do início ao fim, batalhando e resistindo. Sempre no mesmo posto: a Secretaria Nacional de Economia Solidária (Senaes), criada pelo presidente Lula para desenvolver outra economia, ao rés do chão, viável economicamente e pautada por outro tipo de relações de trabalho.

Com teu arquivo, quem sabe ampliado com depoimentos de assessores, militantes sociais e trabalhadores das cooperativas que formaste e germinaste pelo Brasil afora, será possível investigar – porque com certeza pesquisadores não faltarão – o quão longe chegaste, que desafios encontraste e as novas trilhas que merecem ser percorridas.

Mestre Paul Singer, o teu legado documental é mais uma prova do lema que carregaste ao longo da vida: “reflexão teórica e práxis sempre”. Aqui estará guardado como fonte de informação e inspiração. As novas gerações agradecem.

Alexandre de Freitas Barbosa
Professor – IEB/USP

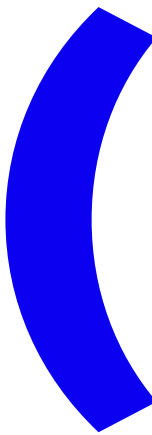




IEB INCORPORA ACERVO DO PROFESSOR OLIVIER TONI

Em reunião de 16 de agosto de 2018, o Conselho Deliberativo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo aprovou por unanimidade a incorporação do acervo pessoal do compositor, regente, pedagogo e pesquisador George Olivier Toni (São Paulo, 1926-2017). O acervo de Olivier Toni foi generosamente oferecido em doação pela família do compositor, à qual o Instituto de Estudos Brasileiros da USP reitera seus agradecimentos. Uma das figuras mais importantes da música brasileira da segunda metade do século XX, o maestro Olivier Toni foi responsável pela criação de algumas das principais instituições musicais de São Paulo, entre as quais a Escola Municipal de Música (fundada por Olivier em 1969, passou a integrar a Fundação Theatro Municipal de São Paulo), o Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, a Orquestra de Câmara da USP (Ocam) e a Orquestra Sinfônica da USP (Osusp). Nos campos da composição e da pedagogia, ocupou uma posição central na passagem da geração de Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreutter – dos quais foi aluno – para a geração de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira – dos quais foi professor e orientador. Realizou, ainda, um trabalho notável e de longo prazo como regente titular e diretor artístico de orquestras paulistanas. Por essas razões, sua obra constitui uma contribuição decisiva para o processo de *formação* da música no Brasil – entendida a ideia de “formação” nos termos do crítico literário Antonio Candido, como processo que implica o desenvolvimento de uma tradição própria e o adensamento das relações entre produção artística e sociedade.

As múltiplas facetas do trabalho de Olivier Toni encontram-se fartamente documentadas em seu acervo, de modo que este interessa à pesquisa em diferentes



ramos da área de música, tais como a sociologia ou a história da música (e do ensino da música) no Brasil, a composição, a regência, entre outros. Composto de partituras, gravações, fotografias, álbuns de recortes, cadernos de estudos, artigos de pesquisa, cartas e documentos institucionais, constitui um conjunto em que a diversidade extraordinária do material é inervada pela figura intelectual que está efetivamente no centro do acervo, conferindo-lhe uma forte unidade e, por isso mesmo, um valor específico.

Na parte institucional do acervo, destaca-se a quantidade significativa de material sobre a fundação e a atividade de algumas das principais orquestras e instituições musicais da cidade de São Paulo. Reunidos em dossiês cuidadosamente organizados pelo compositor, os documentos reconstituem, por exemplo, a história da Orquestra Sinfônica da USP, do Departamento de Música da ECA/USP e da Escola Municipal de Música. Para a pesquisa com foco na produção musical de São Paulo na segunda metade do século XX, portanto, o acervo de Olivier Toni possui um valor propriamente inestimável.

Igualmente importante é o material relativo à obra do compositor. O acervo reúne os manuscritos de toda a produção do artista, além de um conjunto variado e bastante completo de documentos que informam sua obra. Cadernetas de esboços, cadernos de estudo que registram a formação do compositor, e uma seleção criteriosa de partituras, livros e discos revelam as fontes da música de Olivier Toni. Assim, o acervo incorporado pelo IEB abre novas possibilidades não apenas para o estudo analítico e genético da obra notável do maestro, mas também para a pesquisa da confluência das principais – e antagônicas – correntes da música brasileira de meados do século XX, que de certo modo convergem na obra de Toni: o vanguardismo de Koellreutter e o nacionalismo de Camargo Guarnieri, além do engajamento de Cláudio Santoro.

A essa “passagem” de geração junta-se outra, também decisiva para a história da música brasileira da segunda metade do século XX: a transição da obra do discípulo de Koellreutter e Guarnieri para a música das gerações de compositores dos anos 1960, 1970 e 1980. Com efeito, o acervo de Olivier Toni inclui um conjunto numeroso de partituras originais de seus alunos, dedicadas especialmente ao mestre. Entre outras coisas, esses documentos dão uma ideia das possibilidades variadas que a atividade pedagógica e a orientação de Olivier Toni abriram no campo da composição brasileira contemporânea.

Antes de se tornar disponível para consulta pública, o acervo passará por um processo de irradiação no Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (Ipen) da USP, e em seguida será higienizado e restaurado. Uma vez incorporado ao Arquivo do IEB, o acervo do maestro Olivier Toni virá dialogar diretamente com a linha de arquivos musicais já presentes no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, dentre os quais se destacam os acervos de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Marcello Tupynambá e Mário de Andrade.

Pedro Fragelli
Pós-doutorando – IEB/USP



O professor Iumatti apresenta o Portal de Literatura de Cordel. Foto: Elisabete Marin Ribas

IEB PARTICIPA DO REGISTRO DA LITERATURA DE CORDEL COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL BRASILEIRO

No dia 19 de setembro de 2018, o patrimônio brasileiro ficou ainda mais rico, pois a literatura de cordel passou a fazer parte do panteão de bens registrados como patrimônio imaterial. O registro foi aprovado na reunião do Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), realizada no Forte de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro.

A reunião coroou uma bela (e intensa) jornada que teve início no ano de 2012, quando o IEB foi convidado a colaborar para o processo de registro. A primeira reunião ocorreu na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e desde então foram realizados vários encontros por todo o Brasil, incluindo um no IEB, em 2016, organizado com o apoio da pesquisadora Ana Carolina Nascimento, responsável pela coleta de dados e pesquisa na região sudeste do Brasil. O *Informe IEB* número 4 trouxe notícia sobre o evento (<http://e.usp.br/ct6>). O ponto alto das reuniões foi a presença dos principais agentes da literatura de cordel – poetas, ilustradores, editores, folheteiros, cantadores –, que participaram ativamente de todo o processo.

Nessa jornada, além da aproximação e das parcerias estabelecidas com instituições irmãs, como o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e a Biblioteca Nacional, o IEB passou a contar com a professora Rosilene Alves de Melo (Universidade Federal de Campina Grande – UFCG) como pesquisadora de pós-doutoramento, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Foi a professora a responsável por elaborar o Relatório Final do Registro, que serviu de base para a apreciação da proposta, apresentada ainda em 2010 pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) ao Iphan. Depois de vários anos de dedicação, Rosilene

Melo terminou neste ano o relatório final, o qual foi submetido ao Conselho Consultivo do Iphan, que, reunido no dia 19 de setembro, ouviu o relator do processo, professor Ulpiano Bezerra de Meneses, ler sua apreciação acerca da literatura de cordel e recomendar a acolhida da proposta de registro, que finalmente foi aprovada por todos os conselheiros presentes. Após a fala do professor Ulpiano, foi apresentado o vídeo final do registro, que pode ser conferido no link: <https://bit.ly/2SjXwfa>.

Ao final da reunião, ao lado dos representantes das academias de cordel espalhadas pelo Brasil e da União dos Cantadores Repentistas e Apologistas do Nordeste (Ucran), o IEB teve direito à fala. Representando o Instituto, o diretor em exercício, professor Paulo Iumatti, apresentou a todos os presentes o Portal de Literatura de Cordel (www.portaldocordel.ieb.usp.br), elaborado como instrumento de salvaguarda do bem registrado a partir de parceria com a Universidade de Poitiers e com o Iphan e verba do CNPq, além de apoio institucional da USP.

O IEB e a literatura de cordel têm laços antigos. Em 1968, com a incorporação do Acervo Mário de Andrade, foi também integrada a primeira coleção de literatura de cordel do Instituto, que passou, então, a acolher outras coleções, cuidando da conservação, catalogação e pesquisa do material recebido.

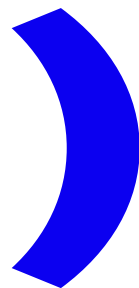
No caso do patrimônio imaterial, o que parece o fim nada mais é que o início de um importante trabalho de preservação, pois se trata de um bem vivo e em constante movimento. A literatura de cordel, que tem suas origens registradas desde o século XIV, não envelheceu. Pelo contrário, está mais viva do que nunca e acompanhou as mudanças dos séculos XX e XXI. Hoje é um precioso material didático utilizado em escolas. Os versos fazem parte de roteiros de telenovelas e filmes. Há grupos de desafios e pelejas no WhatsApp e no Facebook.

O poeta Varneci Nascimento, em seu depoimento para o processo de registro, lembra-nos que, diante da beleza do cordel, só há dois tipos de pessoas: “aqueles que o amam e aqueles que ainda não o conhecem”.

Kátia Bógea, presidente do Iphan, terminou a reunião do Conselho Consultivo com os versos do poeta João Batista Melo, presente na reunião. E é com esses mesmos versos que terminamos este breve relato do longo processo de registro da literatura de cordel como patrimônio cultural imaterial. Um processo em que tanto aprendemos, e para o qual foi uma honra colaborar.

Elisabete Marin Ribas
Arquivo IEB/USP

Paulo Teixeira Iumatti
Vice-diretor do IEB/USP (novembro de 2014-novembro de 2018)



O Iphan e o cordel

Graças a Deus eu tô vivo
pra vê um dia tão nobre
já me sinto um brasileiro
e não mais um qualquer pobre
hoje o Iphan assinou
o cordel comemorou
e pede que o povo cobre

O cordel de hoje em diante
é BEM IMATERIAL
o Iphan reconheceu
o seu valor cultural
agora o segundo passo
é seguir neste compasso
no EDUCACIONAL

Muitos se foram sem vê

seu valor reconhecido
aqui agradeço a DEUS
por tanto tempo vivido
sinto o meu corpo voando
e o coração pulando
feliz e agradecido!

Parabéns querido Iphan
pelo gesto de nobreza
chegar onde tu chegaste
não é nenhuma moleza
este gesto de querer
levou você a vencer
muitos tipos de pobreza.

(João Batista Melo,
Rio de Janeiro, 19/9/2018)

[Eventos]

EQUIPE DO PROJETO JOVEM PESQUISADOR FAPESP PARTICIPA DE EVENTOS ENCONTRO PAULISTA DE MUSEUS



Palestrantes do Seminário “O legado de Waldisa Rússio: liderança, formação, ética profissional e pesquisa em museologia” com diretora da UPP-SEC-SP e coordenador do SISEM-SP. Fotos: Viviane Sarraf



O Sistema Estadual de Museus de São Paulo (Sisem-SP) realizou, de 18 a 20 de julho de 2018, a décima edição do Encontro Paulista de Museus (EPM). Ao longo de dez anos consecutivos, o Sisem-SP tem se esforçado para manter e garantir que o EPM seja sempre um momento de provocações, inspirações e trocas entre os museus paulistas.

Além das conferências, mesas-redondas, sessões de comunicações e reuniões técnicas que costumam integrar a programação do evento, neste ano foram realizadas duas ações em homenagem a Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, em parceria com a equipe do projeto Jovem Pesquisador Fapesp “O legado teórico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: análise e reconhecimento dos seus estudos, baseados em experiências empíricas em museus brasileiros para a teoria museológica internacional” realizado junto ao IEB/USP sob coordenação da dra. Viviane Sarraf.

O professor Ulpiano Bezerra de Meneses recebe a Medalha de Mérito Museológico Waldisa Rússio Camargo Guarnieri do secretário de Estado da Cultura de São Paulo Romildo Campello



A primeira foi o lançamento da Medalha de Mérito Museológico “Waldisa Rússio Camargo Guarnieri”, que foi realizada com apoio do projeto na pesquisa e empréstimo de imagem para seu perfil. O lançamento da medalha e o anúncio do primeiro homenageado foram realizados logo após a abertura do evento pela mesa de autoridades presentes. O homenageado foi o professor Ulpiano Bezerra de Meneses, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), que foi diretor do Museu Paulista e um dos fundadores do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

A segunda foi a criação e realização do Seminário “O legado de Waldisa Rússio: liderança, formação, ética profissional e pesquisa em museologia”, atividade complementar ao EPM que ocorreu no dia 20 de julho de 2018 no Auditório Simón Bolívar no Memorial da América Latina.

A programação do seminário foi elaborada em parceria entre a equipe do projeto Jovem Pesquisador e a coordenação do Sisem-SP. Devido à grande procura por inscrições, o seminário, que ocorreria inicialmente no auditório István Jancsó do IEB, foi transferido para o auditório Simón Bolívar.

OFICINA “ATELIÊ PÚBLICO E EXERCÍCIOS CURATORIAIS: WALDISA RÚSSIO E A PRÁTICA MUSEOLÓGICA” – ONG VOCAÇÃO

No dia 25 de junho de 2018 a equipe do Projeto Jovem Pesquisador Fapesp “O legado Teórico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: análise e reconhecimento dos seus estudos, baseados em experiências empíricas em museus brasileiros para a teoria museológica internacional” realizou uma oficina intitulada “Ateliê

público e exercícios curatoriais: Waldisa Rússio e a prática museológica” para complementar as atividades de aproximação do Arquivo do IEB com os jovens participantes do Programa de Inserção no Mercado de Trabalho da ONG Vocação, que trabalha com a inclusão de jovens carentes no meio acadêmico e no mercado de trabalho. Participaram da ação nove jovens e dois profissionais da ONG Vocação e a equipe do projeto Jovem Pesquisador.



Sophia Oliveira Novaes (Bolsista IC), Paula Talib (Bolsista TT-3) e professora da Ong Vocação no início da Oficina: Ateliê Público e Exercícios Curatoriais: Waldisa Rússio e a Prática Museológica – ONG Vocação

A oficina foi proposta pela bolsista de iniciação científica Sophia de Oliveira Novaes, estudante de Artes Visuais da Faculdade Belas Artes que integra a equipe do projeto, sob orientação da dra. Viviane Sarraf, coordenadora do projeto, e supervisão da bolsista de treinamento técnico Paula Talib. A proposta foi elaborada com base na investigação de materiais teóricos e práticos, relacionados à democratização dos museus e a processos curatoriais participativos para inclusão dos mais diversos públicos, presentes no Fundo Waldisa Rússio Camargo Guarneri salvaguardado pelo Arquivo do IEB.

A ação iniciou-se com o acolhimento dos integrantes, explanação sobre a atividade e uma breve conversa sobre o protagonismo de Waldisa para o meio museológico, através do uso de algumas cópias de fotografias ilustrativas da trajetória profissional da museóloga. Posteriormente, foi feito um percurso pelo prédio e no entorno do Instituto, com a observação e a discussão sobre questões referentes à museologia e sua implicação com o meio social. Para isso foram distribuídos cadernos de anotação – feitos especialmente para a atividade – nos quais os participantes desenharam ou anotaram seus estímulos.

Por fim, ocorreu a parte prática do ateliê, com a criação de propostas de museus pelos participantes, pensando desde o acervo até a forma da construção do local e sua interação com a cidade. As maquetes artesanais dos museus, feitas com materiais reciclados, papéis, cola e materiais de papelaria convencionais, foram apresentadas por aqueles que as criaram, permitindo que ao final fosse feito um grande diálogo sobre as práticas de museus democráticas e inclusivas disseminadas por Waldisa em seus estudos e projetos.

Viviane Panelli Sarraf
Programa Jovem Pesquisador Fapesp – IEB/USP



Participantes da Oficina Ateliê Público e Exercícios Curatoriais: Waldisa Rússio e a Prática Museológica em frente ao prédio do IEB/USP



PÓS-DOUTORANDO DO IEB APRESENTA TRABALHO NAS JORNADAS JOVENS PESQUISADORES EM CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS



Uma das mesas do encontro realizado na Finatec/UnB

Foto: Mathilde Chatin/Embaixada da França

A Embaixada da França no Brasil, em parceria com o Instituto de Relações Internacionais da Universidade de Brasília (Irel/UnB), a Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos (Finatec), também da UnB, e a Fundação Alexandre de Gusmão (Funag), ligada ao Ministério das Relações Exteriores, realizaram em Brasília, entre os dias 3 e 4 de setembro de 2018, as Jornadas Jovens Pesquisadores em Ciências Humanas e Sociais: Olhares Cruzados França-Brasil. O evento, que ocorreu nas dependências da Finatec, onde está instalada a recém-inaugurada (maio de 2018) Casa Franco-Brasileira da Ciência, no Campus Universitário Darcy Ribeiro da UnB, reuniu jovens pesquisadores (mestres, doutorandos, doutores e pós-doutorandos) que realizam investigações envolvendo os diversos tipos de relações (culturais, intelectuais, políticas, jurídicas, profissionais etc.) entre a França e o Brasil.

Na segunda-feira, dia 3 de setembro, os trabalhos foram abertos pelas autoridades representantes das instituições e organismos envolvidos na organização das Jornadas: Sabine Gorovitz, diretora de Relações Internacionais da UnB; Gilles Pécassou, ministro conselheiro da Embaixada da França no Brasil; Sérgio E. M. Lima, presidente da Funag; Tiago A. C. de Souza, diretor-presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa (FAP) do Distrito Federal; Márcia Abrahão Moura, reitora da Universidade de Brasília. Além de destacar a importância e os avanços recentes da cooperação científica entre os países em nível institucional, Gilles Pécassou e outras autoridades lamentaram profundamente o incêndio do Museu Nacional, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, no dia anterior.

Além do programa das relações circulares entre França-Brasil e Brasil-França, a interdisciplinaridade foi elemento articulador dos debates, divididos em áreas temáticas, que cobriram praticamente todos os ramos das ciências humanas e sociais. Assim,

Eas discussões foram organizadas em três mesas-redondas. A primeira, em duas sessões, sobre “A circulação de ideias e bens culturais entre a França e o Brasil, o Brasil e a França do século 19 até o 21: apropriar-se da herança cultural, tornar o pensamento mais brasileiro”, abordou temas de filosofia, sociologia, história, história da arte e linguística, com mediação de Mônica Schpun (Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais – EHESS) e Selma Martins (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN) e comentários dos professores Laurent Vidal (Universidade de La Rochelle), Philippe Lacour (UnB), Gérard Wormser (Escola Normal Superior de Lyon) e Christian Degache (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG), entre outros. Nessa mesa, sob a supervisão do prof. Paulo Iumatti, foi apresentado em linhas gerais o projeto de Raphael Guilherme de Carvalho que está sendo desenvolvido no IEB sobre a presença da história do Brasil e dos historiadores brasileiros nos *Cahiers d’Histoire Mondiale/Journal of World History*, dirigidos por Lucien Febvre e Charles Morazé na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Nessa pesquisa procurou-se dar ênfase à circularidade das relações entre as historiografias francesa e brasileira, em um movimento que procura a contracorrente do fluxo normalmente assimétrico (da França para o Brasil), isto é, sublinhando historiadores brasileiros e suas representações de história do Brasil em língua francesa.

A segunda mesa, intitulada “Territórios. Viver, trabalhar, ocupar o espaço e suas periferias no Brasil hoje: olhares cruzados franceses e brasileiros”, teve como mediadores os professores Antenor Ferreira (UnB) e Mayra Juruá (Centro de Gestão e Estudos Estratégicos – CGEE do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicação – MCTIC) e como comentadores, entre outros, Júnia Barreto e Daniel Teixeira, ambos da UnB, e Hervé Théry, do Centro de Pesquisa e Documentação das Américas (Creda/Paris-3), abordando temas de geografia, sociologia, administração, antropologia social e etnografia, cinema, economia e meio ambiente.

Por fim, a terceira mesa, “Ciências políticas e jurídicas; políticas públicas da educação, da prevenção e da saúde: abordagens comparativas entre o Brasil e a França sobre as questões societárias”, teve Juliano Moreira Lagoas (Centro Universitário de Brasília – UniCeub) e Paulo Burnier (UnB), como mediadores, e Ana Tereza Reis da Silva, Ana Flavia Platiau e Daniela Chatelard, todas da UnB, como comentadoras.

Além dos trabalhos dos jovens pesquisadores, o evento também contou com as conferências de Hervé Théry e de Ana Flavia Platiau, “Balanços e perspectivas sobre a cooperação franco-brasileira em ciências humanas e sociais”, e de Olivier Compagnon, diretor do Instituto de Estudos Avançados da América Latina (IHEA/Paris-3), que apresentou a obra coletiva “Como era fabuloso o meu francês! Imagens e imaginário da França no Brasil, séc. XIX-XXI” (Fundação Casa de Rui Barbosa/Ed. 7 Letras, 2017), organizada por ele e por Silvia Capanema e Anaís Fléchet.

A Embaixada da França, organizadora do evento, e a Fundação Alexandre de Gusmão preparam um livro com os resultados das Jornadas.

Raphael Guilherme de Carvalho
Pós-doutorando – IEB/USP



“Quem falla de mim tem paixão” - José Barbosa da Silva (Sinhô) Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP



“Amor sem dinheiro” - José Barbosa da Silva (Sinhô) Fundo Mário de Andrade Arquivo - IEB/USP



“Pêga rapaz” - José Barbosa da Silva (Sinhô) Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS, NÚMERO 70: CENTENÁRIO DO SAMBA E OUTROS DEBATES

O número 70 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* foi lançado em agosto de 2018. Treze artigos fazem parte da edição, dentre os quais dez que integram o dossiê “Samba: 1917-2017”.

A edição é a última coordenada por Ana Paula Cavalcanti Simioni (editora responsável), Fernando Paixão (editor responsável) e Flávia Camargo Toni (editora adjunta). Trabalhando com a nova comissão editorial – formada por Alexandre de Freitas Barbosa (editor responsável), Mônica Dantas (editora responsável) e Fernando Paixão (editor adjunto) – seguirão Pedro Bolle (assistente editorial), Cleusa Conte Machado (preparação e revisão de textos) e Flavio Alves Machado (diagramação).

O dossiê “Samba: 1917-2017” foi organizado por Walter Garcia (professor do IEB/USP) e por Gabriel Lima Rezende (professor da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila), com a colaboração de Rodrigo Aparecido Vicente (doutor pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp). Conforme destacam



os organizadores, o conjunto oferece “uma visão panorâmica, mas não integral, da diversidade que as pesquisas sobre o samba apresentam atualmente”. Leva-se adiante, assim, o caráter multidisciplinar da *RIEB* e do próprio Instituto. Os artigos resultam do trabalho de pesquisadoras radicadas ou de pesquisadores radicados na crítica literária (Cláudia Neiva de Matos, Carlos Augusto Bonifácio Leite, Marina Bonatto Malka), na musicologia (Leandro Barsalini, Enrique Valarelli Menezes, Gabriel Lima Rezende), nos estudos culturais (David Treece, Christopher Dunn), na historiografia (Amailton Magno Azevedo), na antropologia articulada à área da educação (Ana Paula Alves Ribeiro), na crítica materialista da canção (Walter Garcia). Cada texto, porém, se desenvolve mobilizando instrumentos e/

ou saberes de vários campos – o que indica, para além da multidisciplinaridade, práticas interdisciplinares.

É de se destacar também a pluralidade dos vínculos institucionais. Estão representadas nove universidades, sediadas em quatro estados brasileiros e em dois outros países: há trabalhos da USP, da Unicamp, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), da Universidade Federal Fluminense, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Paraná), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do King’s College de Londres (Inglaterra) e da Universidade de Tulane (EUA). Mudando o ângulo, destaque-se que há, embora ainda não em número desejável, a presença de pesquisadoras e a de pesquisadoras/es negras/os.

A leitura dos dez artigos proporciona novas reflexões acerca de temas que cronologicamente marcam o centenário do samba, sem que tenha havido qualquer intenção de pacificar o dossiê. Nas palavras dos organizadores, “nem sempre os textos serão convergentes em seus princípios, procedimentos e conclusões”. Nesse sentido, são nítidas tanto as tensões trabalhadas por autoras e autores quanto as que resultam dos embates entre diferentes análises.

Já os três textos que compõem a seção de artigos gerais estão radicados nas áreas

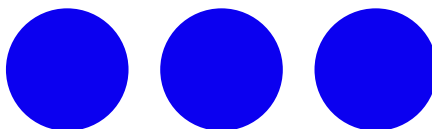
da geografia (Neusa de Fátima Mariano, professora da Universidade Federal de São Carlos), da literatura comparada (César Braga-Pinto, professor da Universidade Northwestern) e da literatura brasileira (Fabio Cesar Alves, professor da FFLCH/USP), dando prova, uma vez mais, da multidisciplinaridade da *RIEB*. A seção de resenhas traz dois textos: Anna Faedrich analisa *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, de Eurídice Figueiredo; Rodrigo Ramassote e Luís Felipe Sobral examinam *I*, de Fernanda Arêas Peixoto. A seção de documentação publica (pela primeira vez em letra impressa) uma conferência de Sérgio Buarque de Holanda sobre epistemologia da história, com apontamentos de Raphael Guilherme de Carvalho. Fechando o número, o “Relatório de Gestão 2014-2018” assinado por Sandra Margarida Nitrini, diretora do IEB no período 2014-2018, tendo Paulo Teixeira Iumatti como vice-diretor.

Vale a pena ainda prestar atenção às imagens do número. Elas dialogam com o dossiê “Samba: 1917-2017”, sem nenhuma pretensão de ilustrá-lo, e ampliam as informações e os debates. Trata-se de reproduções da capa de partituras do Fundo Mário de Andrade, sob guarda do Arquivo IEB/USP. A seleção do material foi realizada por Adriano de Castro Meyer, com auxílio de Elisabete Marin Ribas (supervisora técnica de serviço), Walter Garcia e Flavio Alves Machado.

Um breve comentário será útil para que se possa avaliar o diálogo entre imagens e dossiê. A capa da *RIEB* reproduz a capa da partitura de “Pelo telephone”, nela apresentado como “Samba Carnavalesco de Grande Sucesso” e, segundo se lê, registrado por Ernesto dos Santos (Donga) na “Bibliotheca Nacional”, em “16-12-2016”. Na sequência, são reproduzidas as capas de outras três partituras muito semelhantes entre si: a de “Quem falla de mim tem paixão”, anunciado como “Samba-Maioral 1926”; a de “Amor sem dinheiro”, uma “criação da famosa jazz-band sul americana Romeu Silva”; e a de “Péga rapaz”, que, tal como as duas outras composições, tem música e letra de José Barbosa da Silva, “o popularíssimo Sinhô, cognominado ‘O Rei do Samba’”.

Nessas três capas, com alteração da cor (vermelho, preto, azul), foi publicada a mesma caricatura: Sinhô coroado, vestido com elegância, bem calçado, os dedos das mãos tão ágeis que aumentaram de número; seis casais dançando como se evaporassem do piano, com destaque para a única mulher negra que dança com um homem que encosta os pés na partitura aberta à frente do “Rei do Samba”; os corpos dos casais ganhando concretude à medida que se afastam do piano e pisam o chão, o cortejo avançando até um grupo com cerca de dez pessoas que aplaudem – há um homem sozinho, de costas, que parece ainda dançar mas que já vai se juntando a quem assiste.

A reutilização da caricatura, logicamente, além de haver facilitado a identificação do compositor pelo público e barateado o custo das edições, sinalizava com *glamour* a produção em série de Sinhô. É evidente que não se pode cobrar do desenho a



reprodução fiel da realidade, por exemplo, o estado de pobreza material em que vivia J. B. Silva, morando com a esposa em uma casa, na Ilha do Governador, na qual o único piano era uma tira de cartolina em que ele desenhara a lápis teclas brancas e pretas, conforme depoimento de Hélio Rosa, irmão de Noel, a Jacy Pacheco (por este registrado no livro *Noel Rosa e sua época*). Mas talvez não seja forçado dizer que a caricatura sintetizava, do ponto de vista dos “editores exclusivos Carlos Wehrs & C.”, o trabalho de Sinhô naquele período bastante incipiente do mercado do samba: criar uma música que levasse à dança, tendo os aplausos por horizonte; sublinhe-se: há uma única pessoa com traços da raça negra; ou seja, a se confiar no desenho, o mestiço José Barbosa da Silva teria a aparência de um homem branco, como brancas e brancos formariam idealmente a sua plateia.

Walter Garcia
Professor associado – IEB/USP

[expediente do informe ieb)

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

Prof^a. dr^a. Diana Gonçalves Vidal

Diretora

Prof^a. dr^a. Flávia Camargo Toni

Vice-diretor

DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO

Pedro B. de Meneses Bolle

Chefe técnico de divisão

DIFUSÃO CULTURAL

Maria Izilda Claro Nascimento Fonseca Leitão

Supervisora técnica de serviço - Organização do Informe IEB

Cleusa Conte Machado

Revisão e preparação de textos

Flavio Alves Machado

Diagramador

MISSÃO

A *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* tem como missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

CRITÉRIOS PARA APRESENTAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

CONDIÇÕES GERAIS

- A *RIEB*, de periodicidade quadrimestral, tem caráter multidisciplinar e publica artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros (em português, espanhol, francês, italiano e inglês).
- A *RIEB* aceita artigos de portadores de título de doutor, bem como de doutorandos inscritos em programas regulares de pós-graduação no Brasil e no exterior.
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela *RIEB* devem ser submetidos em formato digital através do portal SciELO de submissões: <http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo consideradas a autenticidade e a originalidade do trabalho.
 - a) Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
 - b) Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
 - c) O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial e padrão gráfico.

RESPONSABILIDADES

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na *RIEB*.

- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.
- Fica estritamente restrita aos autores dos artigos a responsabilidade pela reprodução das imagens e pelos termos de autorização se houver detentor de direitos autorais. Essas imagens devem conter créditos e legendas.
- A RIEB não se responsabiliza pela redação nem pelos conceitos emitidos pelos colaboradores/autores dos artigos.
- Os autores asseguram que o artigo é inédito e não está sendo avaliado por nenhuma outra publicação. Não são considerados inéditos artigos cujo conteúdo advém diretamente de capítulos de mestrados e doutorados disponíveis em bancos digitais de teses e dissertações.

FORMA E PREPARAÇÃO DE ORIGINALS

Padronização do trabalho enviado

1. Formatação

- Programa: word, edição 97-2003, formato .doc; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: times new roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

2. Quantidade de caracteres

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços).
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços).
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços).

3. Citações

A forma de citação deve seguir o padrão ABNT NBR 10520/2002 (Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação).

- Para a indicação da fonte, deve-se utilizar o sistema (AUTOR, data, p.) logo após a citação.
- Caso o nome do autor já esteja incluído na sentença e a citação seja dire-

ta, é necessário acrescentar data e número de página entre parênteses. Ex.: De acordo com Candido (1988, p. 53), “a literatura comparada foi instituída...”. Ver: item 6.3 Sistema autor-data (ABNT NBR 10520/2002).

- Citações diretas com até três linhas devem entrar no corpo normal do texto, entre aspas duplas. Aspas simples devem ser utilizadas para indicar citação dentro de citação. Incluir (AUTOR, ano, p.) logo após a citação.
- A partir de quatro linhas, as citações, sem aspas, devem estar separadas por uma linha (antes e depois), corpo 11, a 2 cm da margem, texto justificado, com indicação (AUTOR, ano, p.) logo depois.
- Supressões, interpolações, comentários devem estar indicados com o uso de colchetes: [...], [ainda de acordo com ele] etc.
- Quando a citação incluir texto traduzido ou destaque tipográfico realizado pelo autor, além dos dados da obra de que foi extraído o trecho, na nota de rodapé relacionada à citação deve constar: (tradução nossa/minha) ou (grifos nossos/meus).
- Toda citação deve ser seguida da indicação (AUTOR, ano, p.), permitindo sua identificação nas referências. Se houver duas ou mais obras de mesmo autor no mesmo ano, é necessário acrescentar letras (a, b, c...) ao lado do ano para que a publicação possa ser identificada.
- Se houver mais autores com o mesmo sobrenome e mesmo ano de obra, indicar o prenome: (SOUZA, Américo, ano).

4. Notas, referências, resumo/abstract

- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição ou tenha sido baseado em algum outro artigo, essa informação deve ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es), e conter, no máximo, 360 caracteres.
- Resumo e *abstract* – incluindo de três a cinco palavras-chave/*keywords* – devem conter, juntos, de 1.300 a 1.700 caracteres (incluindo espaços).
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer as respectivas legendas e créditos.
- O artigo deve obedecer à norma ABNT NBR 6023/2002 (Informação e documentação – Referências – Elaboração), colocando-se as referências logo após a citação no sistema (AUTOR, data, p.).

- Notas explicativas devem ser inseridas no rodapé com números arábicos (corpo 10, espaço simples). O número das notas no corpo do texto deve ser elevado.
- A lista de referências deve ser incluída no final do texto, em ordem alfabética pelo sobrenome do autor. Todas as indicações de fontes que foram utilizadas no artigo devem constar nas referências, com recuo da segunda linha na terceira letra da primeira linha (corpo 11).

SOBRENOME, Nome. *Título do livro*: subtítulo. 2. ed. Cidade: editora, ano. (Nome da coleção).

BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/UFRJ/UERJ/PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

BN – Fundação Biblioteca Nacional. Catálogo de discos. Disponível em: <http://catcrd.bn.br/scripts/odwpowrzk.dll?INDEXLIST=discos_pr:discos>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

GARCIA, Walter. Cordialidade, melancolia, modernidade: o trabalho de João Gilberto. Conferência de encerramento. Comunicação oral. In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA, 2. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

HEMEROTECA Digital. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: ago. 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.

_____. *Visão do paraíso – os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

IMS – Instituto Moreira Salles. Acervo musical. Disponível em: <<http://acervo.ims.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018

IVAN, o Terrível. Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1944-1958. (187 min.), 35 mm, PB.

MANO BROWN. Mano Brown. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 46, nov./2000-jan. 2001, sem paginação. Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*, Campinas, v. 15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

O NOME da rosa. Produção de Jean-Jaques Annaud. São Paulo: Tw Vídeo distribuidora, 1986. 1 Videocassete (130 min.): VHS, Ntsc, son., color. Legendado. Port.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).

SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE DIREITOS HUMANOS FUNDAMENTAIS, I., 2015. *Anais...*

Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/oB8SmiNUcsztGYt8oUXhRdHZlcDg/view>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão?* – a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775). 2004. 338 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- É necessário inserir o DOI (Digital Object Identifier) de cada referência bibliográfica – quando houver – (que pode ser encontrado no *site* www.crossref.org), conforme o exemplo abaixo:

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. *Culture & Musées*, v. 6, n. 1, 2005, p. 131-155. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377>.

UTILIZAÇÃO DO OPEN JOURNAL SYSTEMS – OJS NO PORTAL SCIELO

I. Cadastro

- Os autores devem realizar seu registro através do *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>>.

II. Avaliação cega por pares

Para assegurar a integridade da avaliação por pares cega, para submissões à revista, deve-se tomar todos os cuidados possíveis para não revelar a identidade de autores e avaliadores entre os mesmos durante o processo. Isso exige que autores, editores e avaliadores (que podem enviar documentos para o sistema como parte do processo de avaliação) tomem algumas precauções com o texto e as propriedades do documento:

1. O autor do documento deve excluir do texto seu nome, substituindo por “Autor”.
2. A filiação do autor à respectiva instituição, e-mail e minicurrículo também devem ser excluídos.
3. Em documentos do Microsoft Office, a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento:

Passo 1

- a) Arquive o texto original e faça a verificação numa cópia do documento.
- b) Abra a cópia e exclua nome do autor (substituindo por “Autor”), sua filiação (*), identificação de “patrocínio” ou origem do texto (**) etc., colocando em seu lugar asteriscos. Verifique todo o arquivo, excluindo minicurrículo e e-mail, por exemplo.
- c) Clique no **Botão do Microsoft Office**  (no alto, à esquerda). Vá em **Preparar** e clique em **Inspecionar documento**.
- d) Na caixa de diálogo **Inspetor de documentos**, selecione todas as caixas que aparecem.
- e) Clique em **Inspecionar**.
- f) Ao lado de cada caixa selecionada, clique em **Remover Tudo**.
- g) Feche o arquivo, salvando suas alterações.

Passo 2

- a) Localize o arquivo na pasta em que foi salvo. Clique nele com o botão direito do mouse e abra suas **Propriedades**.
- b) Na aba **Detalhes**, clique em **Remover propriedades e informações pessoais**, que aparece (geralmente em azul) na parte de baixo da janela.
- c) Selecione a caixa **Remover as seguintes propriedades deste arquivo**.
- d) Clique em **Selecionar tudo** (embaixo, à direita) e em **Ok**.

4. É de responsabilidade do autor o envio de arquivo que não o identifique para garantir avaliação imparcial dos pareceristas e para que seu texto não seja descartado.
5. Caso o artigo seja aprovado, ao receber a súmula com as orientações dos pareceristas, o autor deve incluir no arquivo todos os dados extraídos para não identificar a autoria do texto: nome, instituição a que está afiliado (nome por extenso, sigla, cidade, estado, país), minicurrículo/pequena apresentação (no máximo, 5 linhas), e-mail etc.

III. *Submissão on-line*

- Os autores poderão enviar seus trabalhos a partir do seguinte *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>>.
- Os artigos devem ser enviados de acordo com as normas de formatação e condições para submissão de artigos da *RIEB*.
- O tamanho máximo permitido para *upload* de arquivos no sistema OJS é de 10MB.
- As imagens, bem como as respectivas legendas (com referência completa de autoria, instituição detentora de direitos autorais e autorização para publicação), devem ser numeradas e inseridas no corpo do texto.

