

MARIANA ALBUQUERQUE DANTAS
• VIVIAN CHIEREGATI COSTA •
CAMILA SCACCHETTI • VIVIANE
SOARES AGUIAR • RAUL ANTELO
• ANNATERESA FABRIS • CARLOS
HENRIQUE FERNANDES • SÍRIO
POSSENTI • LETÍCIA CESARINO
• NARA LYA CABRAL SCABIN •
ARISTEO GONÇALVES LEITE FILHO
• LISANDRA OGG GOMES • RITA
MARISA RIBES PEREIRA • DENILSON
BANIWA • SÉRGIO DE CARVALHO •
JOÃO BRANCATO • VINICIUS PONTES
SPRICIGO • MAYARA SANTOS
CARVALHO SOARES • ADELIA BEZERRA
DE MENESES

revista



REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS

N.º. 82 / AGO. 2022



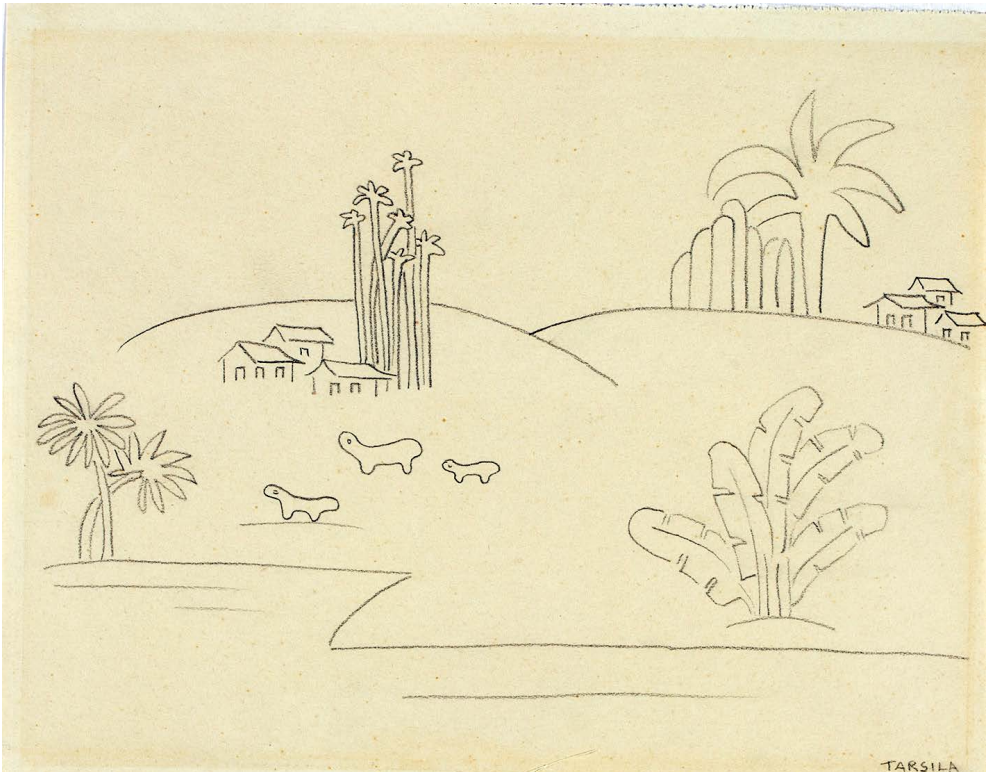


O mamoeiro, 1925 - óleo sobre tela, 65,0 X 70,0 cm.

AMARAL, Tarsila do

Coleção Mário de ANDRADE

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

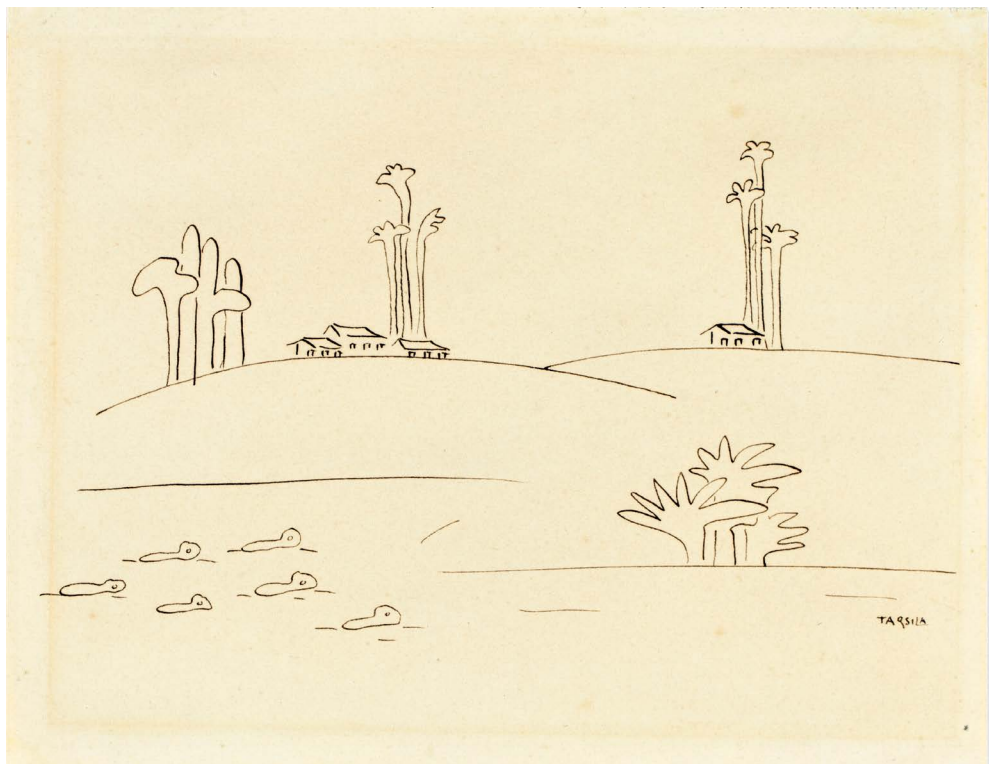


Paisagem antropofágica - I, 1929 c - lápis sobre papel, 18,0 X 22,9 cm.

AMARAL, Tarsila do

Coleção Mário de ANDRADE

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

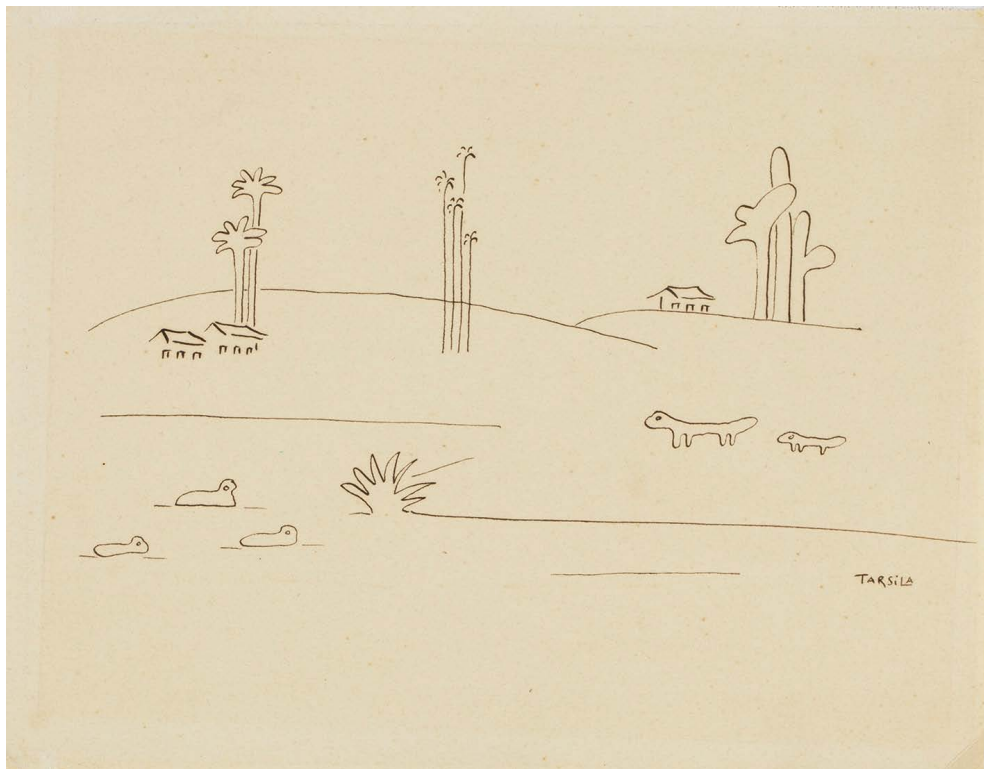


Paisagem antropofágica - II, 1929 c - nanquim sobre papel, 18,0 X 22,9 cm.

AMARAL, Tarsila do

Coleção Mário de ANDRADE

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

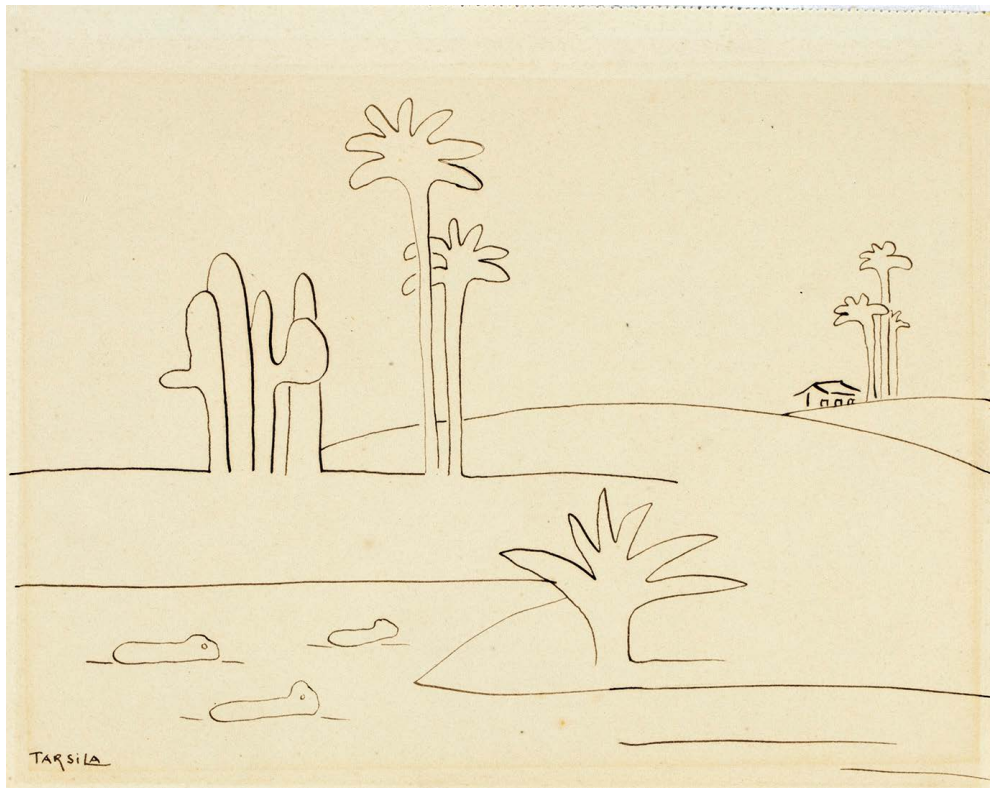


Paisagem antropofágica - III, 1929 c - nanquim sobre papel, 18,0 X 22,9 cm.

AMARAL, Tarsila do

Coleção Mário de ANDRADE

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

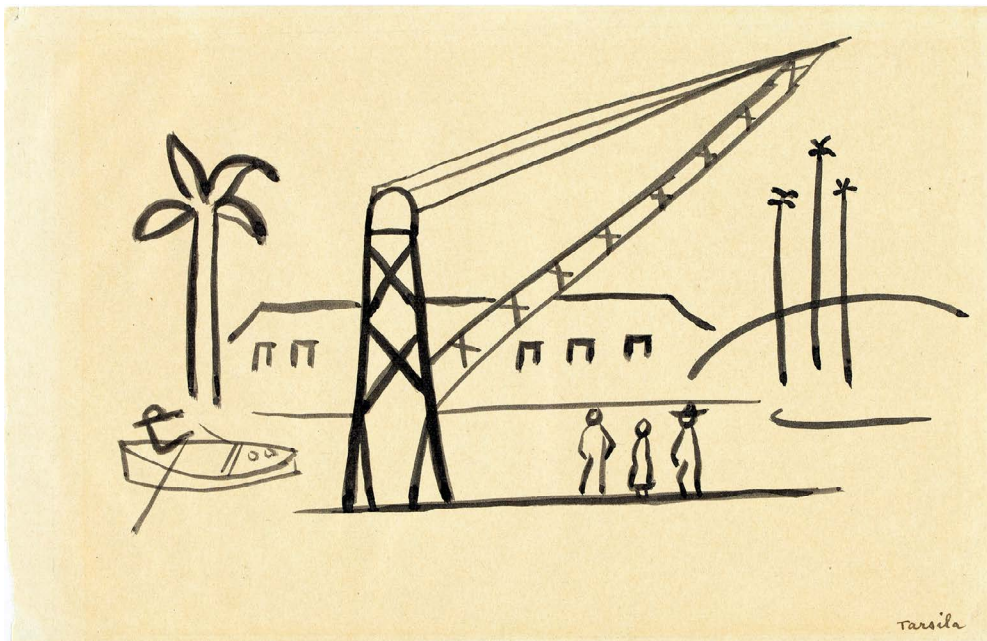


Paisagem antropofágica - IV, 1929 c - nanquim sobre papel, 18,0 X 23,0 cm.

AMARAL, Tarsila do

Coleção Mário de ANDRADE

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP



Porto, 1925 c - nanquim sobre papel, 13,5 X 21,2 cm.

AMARAL, Tarsila do

Coleção Mário de ANDRADE

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

MARIO DE ANDRADE

Capa do livro "Macunaíma: o herói sem nenhum
caracter", de Mário de Andrade, 1928.

Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

VERA

Macunaíma

o herói sem nenhum caracter

S. PAULO — 1928



Universidade de São Paulo

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

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

 Instituto de
Estudos Brasileiros

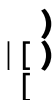
Profa. Dra. Sônia Salzstein
DIRETORA

Profa. Dra. Monica Dantas
VICE-DIRETORA

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



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



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

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 82, 2022 · agosto

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

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

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

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

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Cleusa Conte Machado e GN1**

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CAPA **Flavio Alves Machado**

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

Capa: Baniwa Denilson. Re-Antropofagia, 2018 - acrílica, argila, óleo sobre tela

MARIANA ALBUQUERQUE DANTAS • VIVIAN
CHIEREGATI COSTA • CAMILA SCACCHETTI •
VIVIANE SOARES AGUIAR • RAUL ANTELO •
ANNATERESA FABRIS • CARLOS HENRIQUE
FERNANDES • SÍRIO POSSENTI • LETÍCIA CESARINO
• NARA LYA CABRAL SCABIN • ARISTEO GONÇALVES
LEITE FILHO • LISANDRA OGG GOMES • RITA
MARISA RIBES PEREIRA • DENILSON BANIWA •
SÉRGIO DE CARVALHO • JOÃO BRANCATO • VINICIUS
PONTES SPRICIGO • MAYARA SANTOS CARVALHO
SOARES • ADELIA BEZERRA DE MENESES • MARIANA
ALBUQUERQUE DANTAS • VIVIAN CHIEREGATI
COSTA • CAMILA SCACCHETTI • VIVIANE SOARES
AGUIAR • RAUL ANTELO • ANNATERESA FABRIS
• CARLOS HENRIQUE FERNANDES • SÍRIO
POSSENTI • LETÍCIA CESARINO • NARA
CABRAL SCABIN • ARISTEO GONÇALVES
FILHO • LISANDRA OGG GOMES • RITA M
RIBES PEREIRA • DENILSON BANIWA • SÉ
CARVALHO • JOÃO BRANCATO • VINICIUS P
SPRICIGO • MAYARA SANTOS CARVALHO S
• ADELIA BEZERRA DE MENESES • M
ALBUQUERQUE DANTAS • VIVIAN CHIE
COSTA • CAMILA SCACCHETTI • VIVIANE S
AGUIAR • RAUL ANTELO • ANNATERESA FABRIS
• CARLOS HENRIQUE FERNANDES • SÍRIO
POSSENTI • LETÍCIA CESARINO • NARA LYA

- 13 **Editorial - Histórias e representações do Brasil: responsabilidades, cotejos, confrontos**

DOSSIÊ PARALELOS 22

- 19 **O reverso da outra independência: participação indígena no contexto político da década de 1820 (Cimbres, Pernambuco)** [*The underside of the other independence: indigenous engagement in the political context of the 1820s (Cimbres, Pernambuco)*] • Mariana Albuquerque Dantas
- 36 **Suspensão de garantias no pós-independência do Brasil: indefinições legais, vigilância parlamentar e vulnerabilidade de direitos** [*Suspension of rights in post-independent Brazil: legal uncertainties, parliamentary surveillance and vulnerability of rights*] • Vivian Chieregati Costa
- 54 **Fiscalidade e subdesenvolvimento: breves considerações sobre o Brasil independente** [*Taxation and underdevelopment: brief considerations about Brazil independent*] • Camila Scacchetti
- 78 **Mário de Andrade e a construção da cozinha brasileira** [*Mário de Andrade and the construction of Brazilian cuisine*] • Viviane Soares Aguiar
- 97 **A máquina de Polímnia** [*Polymnia machine*] • Raul Antelo
- 116 **O modernismo na perspectiva de Gilda de Mello e Souza** [*Modernism according to Gilda de Mello e Souza*] • Annateresa Fabris
- 133 **Gilda & Mário: notas temáticas e estilo musical** [*Gilda e Mário: thematic notes and musical style*] • Carlos Henrique Fernandes
- 150 **Como estaremos em 2022** [*How will we be in 2022*] • Sírio Possenti
- 162 **Bolsonarismo sem Bolsonaro? Públicos antiestruturais na nova fronteira cibernética** [*Bolsonarism without Bolsonaro? Antistructural publics at the new cybernetic frontier*] • Letícia Cesarino

ARTIGOS • ARTICLES)

190 **Sexualidade improdutiva e resistência na canção *Geni e o zepelim*, de Chico Buarque** [*Unproductive sexuality and resistance in the song *Geni e o zepelim*, by Chico Buarque* • Nara Lya Cabral Scabin

216 **A infância na universidade pelo Departamento de Estudos da Infância** [*The childhood at the university by the Department of Childhood Studies* • Aristeo Gonçalves Leite Filho • Lisandra Ogg Gomes • Rita Marisa Ribes Pereira

CRIAÇÃO • CREATION)

237 **Vaivém histórico** [*Historical Shuttle* • Denilson Baniwa

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

250 **A Ópera *Café* de Mário de Andrade: diário do encenador** [*The opera *Café* by Mário de Andrade: director's diary* • Sérgio de Carvalho

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

277 **Modernismos alternativos, preto no branco** [*Alternate modernisms in black and white* • João Brancato

284 **Devorando o Manifesto Antropófago** [*Devouring the *Anthropophagic Manifesto** • Vinicius Pontes Spricigo • Mayara Santos Carvalho Soares

290 **Estorvos civilizatórios** [*Civilizing hindrances* • Adelia Bezerra de Meneses

Retrato de Mário de Andrade, 1922 -
pastel sobre papel, 48,0 X 36,4 cm.

AMARAL, Tarsila do

Coleção Mário de ANDRADE

Coleção de Artes Visuais do

Instituto de Estudos Brasileiros - USP

EDITORIAL



**HISTÓRIAS E REPRESENTAÇÕES DO BRASIL:
RESPONSABILIDADES, COTEJOS, CONFRONTOS**

As obras de Denilson Baniwa reproduzidas nesta RIEB dialogam com o esforço crítico do Instituto de Estudos Brasileiros em meio às comemorações dos 200 anos da independência política do Brasil e dos 100 anos da Semana de Arte Moderna. Já na capa, a imagem de Mário de Andrade decapitado é “uma espécie de vingança que, mais do que nos aniquilar, nos responsabiliza” (DINIZ, 2020, p. 82), chamando à reflexão sobre a “aristocracia de espírito” (ANDRADE, 1974, p. 236) do movimento modernista e de seus desdobramentos. Longe de imobilizar, a responsabilidade estimula a reflexão, o que se percebe em todas as seções deste número.

O dossiê “Paralelos 22” foi organizado coletivamente por docentes do IEB – Ana Paula Cavalcanti Simioni, Flávia Toni, Jaime Tadeu Oliva, Luciana Suarez Galvão, Marcos Antonio de Moraes, Monica Duarte Dantas, Stelio Marras. Em “O reverso da outra independência: participação indígena no contexto político da década de 1820 (Cimbres, Pernambuco)”, a historiadora Mariana Albuquerque Dantas (UFRPE) busca “compreender as motivações dos indígenas em se posicionar nos conflitos iniciados pelas elites” por meio de uma análise que rompe com “interpretações sobre a transição política do Brasil para um Estado alinhado ao liberalismo do início do século XIX, cujo efeito é lançar essas populações em um lugar arcaico diante de uma modernidade incontornável”.

Também radicado na historiografia, mas em perspectiva interdisciplinar que se volta para o campo do direito, o artigo “Suspensão de garantias no pós-Independência do Brasil: indefinições legais, vigilância parlamentar e vulnerabilidade de direitos”, de Vivian Chieregati Costa (USP), analisa “os debates parlamentares”, “os fundamentos legais” e as “implicações políticas” em torno “das medidas repressivas empreendidas pelo governo no interregno que separou a outorga da Carta de 1824 da abertura dos trabalhos parlamentares” em 1826, bem como em torno da dispensa das “garantias dos cidadãos do Império”, no período entre 1824 e 1842, “em diferentes localidades afetadas por agitações políticas e movimentos populares de contestação à ordem”. Já “Fiscalidade e subdesenvolvimento: breves considerações sobre o Brasil independente”, de

Camila Scacchetti (USP), analisa em que medida a estrutura administrativa arrecadatória do Império, ao manter “escolhas fiscais” dos tempos coloniais, vinculadas a uma “dinâmica voltada para o exterior”, acabou por contribuir “para os níveis de desigualdade e subdesenvolvimento presentes no território nacional”, no oitocentos.

Os debates, no primeiro modernismo, sobre nacionalismo *versus* regionalismo, “herança europeia” *versus* “tradição brasileira” – ou, de modo mais específico, sobre “valorização do trabalho”, característica da “civilização europeia”, *versus* valor do ócio, “como um elemento propício à criação artística” no Brasil – são abordados de um ângulo original por Viviane Soares Aguiar (USP), em “Mário de Andrade e a construção da cozinha brasileira”. A seguir, Raul Antelo (UFSC), no artigo “A máquina de Polímnia”, examina a obra inacabada *O Banquete*, de Mário de Andrade, à luz do “conflito entre a ideia de um nacionalismo musical e sua ruptura” por meio do dodecafonismo, “teoria compositiva europeia de vanguarda”.

“O modernismo na perspectiva de Gilda de Mello e Souza”, de Annateresa Fabris (USP), discute contribuições da filósofa e crítica de arte aprofundando-se na análise de textos por ela produzidos e revendo “algumas de suas formulações a partir de pesquisas atuais”. Por sua vez, “Gilda & Mário: notas temáticas e estilo musical”, de Carlos Henrique Fernandes (UFSCar), adota uma forma ensaística para discutir o ensaísmo de Gilda de Mello e Souza e, na trilha aberta por Bento Prado Jr., suas relações com “o conceito marioandradiano de inacabado”.

Encerrando o dossiê, “Como estaremos em 2022”, de Sírio Possenti (UNICAMP), também utiliza uma forma ensaística para retomar “alguns indícios históricos que, vistos *a posteriori*”, revelam “uma profunda fissura social”, um “desejo dos mais ricos (em geral brancos) de ficarem afastados dos pobres (ou dos que parecem sê-lo)” e determinadas estratégias “assustadoras” de exclusão, próprias “das políticas mais conservadoras e regressivas”. E “Bolsonarismo sem Bolsonaro? Públicos antiestruturais na nova fronteira cibernética”, de Letícia Cesarino (UFSC), analisa, em “perspectiva antropológica de inspiração neo-batesoniana”, modos de atuação de agentes e “públicos bolsonaristas”, nas novas mídias, cujo fim é corroer “as bases da legitimidade e confiança social nos públicos dominantes que sustentam a democracia liberal e o tipo de esfera pública a ela associada”.

Dois artigos ainda são publicados. Em “Sexualidade improdutiva e resistência na canção ‘Geni e o zepelim’, de Chico Buarque”, Nara Lya Cabral Scabin (UAM) apresenta uma leitura de corte interdisciplinar na qual se destaca um traço da personagem Geni que ainda não fora observado pela crítica: a resistência feminina “à opressão capitalista-colonial” por meio de “práticas sexuais não apenas *moralmente transgressoras*, mas sobretudo *economicamente improdutivas*”. Por fim, “A infância na universidade pelo Departamento de Estudos da Infância”, de Lisandra Ogg Gomes (UERJ), Aristeo Gonçalves Leite Filho (UERJ) e Rita Marisa Ribes Pereira (UERJ), problematiza “os lugares da infância” na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e delinea um processo que diz respeito não só àquela instituição, mas a toda “cultura acadêmica”.

Na seção Criação, “Vaivém histórico” traz reproduções de obras do indígena e artista Denilson Baniwa (Denilson Monteiro Baniwa). Obras que “são por força intervenções em uma dinâmica histórica (a história da colonização dos territórios indígenas que hoje conhecemos como Brasil)” e que buscam rescrevê-la. Na seção Documentação, “A Ópera *Café* de Mário de Andrade: diário do encenador”, de Sérgio de Carvalho (USP), reúne anotações feitas no calor da hora: o texto registra “dificuldades e belezas” do processo de produção do espetáculo que levou ao Teatro Municipal de São Paulo, em maio de 2022, a música do compositor erudito Felipe Senna, a Orquestra Sinfônica Municipal sob regência do maestro Luís Gustavo Petri, o Coral Paulistano sob regência da maestra Maíra Ferreira, o Balé da Cidade de São Paulo, integrantes do Coletivo Nacional de Cultura do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e uma “coalizão” de artistas negras e negros – o ator Carlos Francisco, os palhaços Erickson Almeida e Heraldo Firmino, a cantora Juçara Marçal, o cantor e compositor Negro Leo (Leonardo Campelo Gonçalves).

Três resenhas completam o número. “Modernismos alternativos, preto no branco”, de João Brancato (UNICAMP), analisa o livro *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, de Rafael Cardoso. “Devorando o Manifesto Antropófago”, de Vinicius Pontes Spricigo (UNIFESP) e Mayara Santos Carvalho Soares (UNIFESP), “coloca em perspectiva crítica as representações do negro e do indígena presentes na metáfora antropofágica”. E Adelia Bezerra de Meneses (USP/UNICAMP) aborda *Tom vermelho do verde*, romance de Frei Betto que denuncia, de forma contundente, o extermínio dos Waimiri-Atroari, desde os anos da Ditadura Civil-Militar. As imagens selecionadas pela equipe editorial, juntamente com as especialistas do Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais do IEB, são registros da criação de Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Antônio Paim Vieira, a partir da reprodução de originais que estão sob a guarda do IEB.

Retomando o que afirmamos inicialmente, este número integra uma série de iniciativas promovidas pelo IEB nos últimos três anos. Dentre elas, vale aqui ressaltar: a publicação de onze livros da *Coleção Estudos Brasileiros – Paralelos 22*, coordenada por Monica Duarte Dantas e Marcos Antonio de Moraes¹; a exposição *Era Uma Vez o Moderno [1910-1944]*, com curadoria de Luiz Armando Bagolin e Fabrício Reiner, evento com entrada gratuita, no Centro Cultural Fiesp, em São Paulo, que ainda gerou o lançamento de um livro (AYER, 2022); a Plataforma de Estudos do Primeiro Modernismo Literário Brasileiro, coordenada por Marcos Antonio de Moraes e Frederico Camargo, projeto que reúne “numa base de dados as informações biográficas, a produção escrita e a fortuna crítica de 24 autores ligados ao Modernismo literário brasileiro”²; e a publicação do livro *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*, de Ana Paula

1 Informações sobre a *Coleção Estudos Brasileiros – Paralelos 22* e o acesso gratuito às versões digitais dos livros podem ser obtidos no endereço <<https://www.ieb.usp.br/colecao-estudos-brasileiros/>>.

2 A frase entre aspas faz parte da apresentação da Plataforma, a qual pode ser acessada no endereço <<https://www.usp.br/bibliografia/modernismo/>>.

Cavalcanti Simioni (2022). Esse conjunto reflete as inquietações que perpassam as pessoas que têm atuado no e pelo IEB, contemporaneamente e em seus 60 anos, recém-completados.

Junto dessas iniciativas, esperamos que a RIEB 82 possa combater, tomando com liberdade uma formulação de José Antonio Pasta (2011, p. 30), o “desprezo fácil” que faz “jogar fora tesouros de percepção que os próprios desprezadores estarão muito longe de atingir”, supondo já terem superado o que nem sequer compreenderam. Desprezo que é uma das feições, ainda que amesquinhada, do horror que ganhou espaço na vida pública brasileira.

Inês Gouveia³, Luciana Suarez Galvão⁴, Walter Garcia⁵
Editores

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.
- AYER, Maurício. O modernismo a contrapelo – em exposição e livro. *Outras palavras*, 22/5/2022. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/historia-e-memoria/o-modernismo-a-contrapelo-em-exposicao-e-livro/>>. Acesso em: 3 ago. 2022.
- DINIZ, Clarissa. Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”. *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan./jul. 2020, p. 68-88. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/1982-6524.102736>>. Acesso em: 3 ago. 2022.
- PASTA, José Antonio. A teoria do romance. In: PASTA, J. A. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. 282 f. Tese (Livre-docência em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011, p. 24-31.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

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

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

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

SOBRE OS AUTORES

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

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

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

Recebido em 5 de agosto de 2022

Aprovado em 20 de agosto de 2022

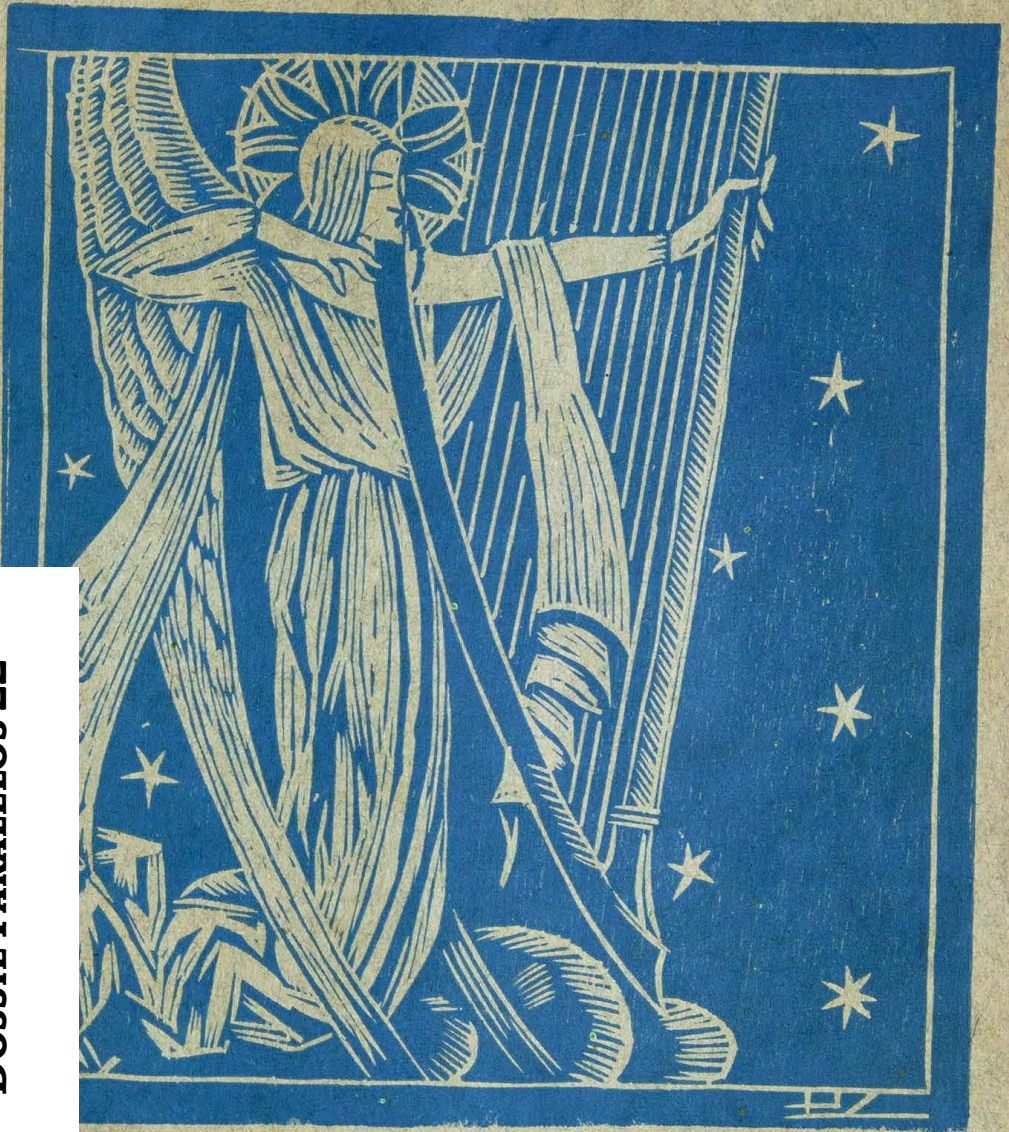
GOUVEIA, Inês; GALVÃO, Luciana Suarez; GARCIA, Walter. Histórias e representações do Brasil: responsabilidades, cotejos, confrontos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 13-17, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p13-17>

A R I E L

DOSSIÊ PARALELOS 22



Capa de "Ariel - Revista de Cultura Musical", n. 7, abr. 1924. Ilustração por Antônio Paim Vieira. Direção por Sá Pereira e Mário de Andrade. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

REVISTA DE
CULTURA
MUSICAL

BRIL 1924

ANNO I N.

O reverso da outra independência: participação indígena no contexto político da década de 1820 (Cimbres, Pernambuco)

[The underside of the other independence: indigenous engagement in the political context of the 1820s (Cimbres, Pernambuco)]

Mariana Albuquerque Dantas¹

Agradeço a leitura atenciosa e os comentários precisos de Marlise Rosa e de Edson Silva.

RESUMO • O objetivo do artigo é analisar a atuação política dos indígenas do aldeamento de Cimbres, província de Pernambuco, nos conflitos ocorridos na década de 1820 em torno do processo de Independência do Brasil, procurando compreender as suas motivações. A contextualização múltipla foi instrumentalizada como método para analisar as redes de interdependência entre indígenas e não indígenas, bem como o impacto da atuação política dos primeiros no processo de formação do Estado nacional. • **PALAVRAS-CHAVE** • Povos indígenas; independência; Pernambuco. • **ABSTRACT** • • The aim of this article is to analyze the polit-

ical action of the indigenous people from aldeamento de Cimbres, province of Pernambuco, in the conflicts related to the process of the independence of Brazil in the decade of 1820. The article looks for understanding the indigenous people's motivations for their stances regarding conflicts initiated by the elites. The multiple contextualization was used as a method to analyze the networks of interdependence created by indigenous people and non-indigenous, as well as the impact of the political action of the former in the nation-state formation process. • **KEYWORDS** • Indigenous people; independence; Pernambuco.

Recebido em 15 de novembro de 2021

Aprovado em 1 de julho de 2022

DANTAS, Mariana Albuquerque. O reverso da outra independência: participação indígena no contexto político da década de 1820 (Cimbres, Pernambuco). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 19-35, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i82p19-35>

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

A participação de povos indígenas em movimentos e disputas políticas ao longo da construção do Brasil imperial tem sido abordada por grande parte da historiografia, que se propõe a explicar a formação do Estado nacional, com certa indiferença, muitas vezes fazendo referência apenas à sua condição de subalternidade na composição de tropas atuantes nos enfrentamentos armados. Pesquisadores que trabalham com a temática indígena vêm demonstrando a necessidade latente de compreendê-los em sua atuação como sujeitos históricos capazes de orientar suas escolhas políticas, ainda que inseridos em relações desiguais de poder (ALMEIDA, 2012; COSTA, 2021; DANTAS, 2018; DORNELLES, 2017; MELO, 2017; MOREIRA, 2002).

Não obstante, modelos analíticos relativos à formação política do Brasil durante e após a Independência continuam a construir uma narrativa sobre a participação indígena sob a tutela das elites ou a partir de uma inserção política eivada por uma postura considerada retrógrada. Como é possível perceber no trecho seguinte sobre a conjuntura em Pernambuco entre os anos de 1817 e 1824:

A população do centro, indígena ou mestiçada, era notória pelo fanatismo monárquico. Em 1817, os índios haviam massacrado quem quer não se dispusesse a gritar ‘Viva El Rei’; e em 1821, Cimbres rebelou-se contra a revolução liberal portuguesa, opondo-se à realização de eleições às Cortes de Lisboa, persuadidos de que o regime constitucional iria escravizá-los e que o Recife achava-se sob o controle de um partido que negava a obediência ao monarca, o que também se havia verificado em lugares da Paraíba. (MELLO, 2004, p. 63).

Há uma louvável exceção a esse tipo de leitura em texto de Marcus Carvalho publicado em 1996 (CARVALHO, 1996), mas que não foi incorporado ao debate historiográfico sobre a formação política regional ou nacional.

Com o presente artigo, tenho dois objetivos. O primeiro é demonstrar, por meio da análise de uma situação histórica, como os indígenas elaboravam suas próprias lógicas de inserção nos movimentos políticos, na busca por atender suas aspirações e necessidades. Para isso, o método utilizado foi o mapeamento das redes de relações estabelecidas entre indígenas e não indígenas, ou o levantamento das interdependências (OLIVEIRA FILHO, 1988, p. 55), tomando como ponto de partida

um acontecimento concreto. A ideia é, portanto, descartar qualquer concepção de unidade autoexplicável e essencializada sobre a população indígena estudada.

O segundo objetivo é delinear uma proposta de análise que rompa com oposições criadas em interpretações sobre a transição política do Brasil para um Estado alinhado ao liberalismo do início do século XIX, cujo efeito é lançar essas populações em um lugar arcaico diante de uma modernidade incontornável.

O caso que será apresentado é o dos indígenas do aldeamento de Cimbres (antiga missão do Ararobá)², em Pernambuco, que realizaram um levante a favor de d. João VI em 1824, sendo duramente reprimidos por isso. Eles não participaram diretamente dos conflitos da Revolução Pernambucana de 1817 e da Confederação do Equador de 1824, já que estes ocorreram longe de seu território, localizado no centro da província, mesma região descrita na citação acima. Entretanto, o levante demonstra o posicionamento político dos indígenas frente aos contextos regional, nacional e atlântico da década de 1820.

A noção de situação histórica, elaborada por João Pacheco de Oliveira Filho (1988) como uma crítica aos estudos sobre o contato, é particularmente instrumental para alcançar os objetivos aqui propostos. O conceito permite agregar uma densidade analítica ao estudo, incorporando as ideias de situação social e de campo de Max Gluckman³. Ao desenvolver tal noção, Oliveira Filho aponta para uma forma de estudar as relações interétnicas, referindo-se a “modelos ou esquemas de distribuição de poder entre diversos atores sociais” (OLIVEIRA FILHO, 1988, p. 57).

Para o presente estudo, interessa particularmente, em primeiro lugar, a percepção da situação histórica como uma construção “composta por padrões de interdependência entre os atores sociais, e das fontes e canais institucionais de conflito”, o que reforça a característica não essencializante do olhar sobre o tema em estudo. E, em segundo, a possibilidade de o conceito servir tanto para situações em que “a política é uma esfera especializada em eventos e atividades quanto para outras situações em que a política está embutida juntamente com outros domínios da vida social” (OLIVEIRA FILHO, 1988, p. 58), enfrentando, precisamente, os aspectos politicamente constituintes do grupo indígena estudado e da própria situação em que se inseriram.

Os elementos destacados da noção de situação histórica projetam, portanto, uma perspectiva profundamente concreta, política e histórica sobre a experiência dos

2 O aldeamento de Cimbres era conhecido como aldeia ou missão do Ararobá, criada por Oratorianos entre as décadas de 1660 e 1670. Em 1762, foi criada a vila de Cimbres onde estava a aldeia de índios xucurus, a Missão de Nossa Senhora das Montanhas, também conhecida como Aldeia do Ararobá. (MEDEIROS, 2011, p. 70-71; 122). O aldeamento de Cimbres continuou existindo até 1879, quando foi extinto pelo governo provincial. Após várias décadas de intensa mobilização dos indígenas na região Nordeste, em 1957 foi instalado um posto indígena na cidade de Pesqueira para atender os indígenas Xukuru. (SILVA, 2014).

3 O conceito de situação social em M. Gluckman, segundo explica Oliveira, é um modelo analítico que privilegia os padrões de interdependência, possibilitando um estudo comparativo e a investigação da mudança social. Portanto, “o levantamento das interdependências existentes entre todos esses atores permitirá a abordagem do fato étnico, não como algo substancializado, apriorístico, mas como produto de linhas de cooperação e clivagem entre um universo de atores e condutas” (OLIVEIRA FILHO, 1988, p. 55).

indígenas do aldeamento de Cimbres, permitindo, inclusive, reposicionar explicações historiográficas generalizantes. E, assim, será possível atingir o segundo objetivo proposto para esse texto, para o qual também irá concorrer a ideia dos jogos de escalas, tal como entendido por Jacques Revel (REVEL, 1998).

Tomando o princípio da variação de escalas como norteador da análise, e não a escolha de uma em detrimento da outra, a compreensão sobre os processos históricos torna-se mais complexa com a mudança sistemática da objetiva sobre a análise do social. O movimento de aproximação do olhar sobre circunstâncias locais e precisas, e o afastamento delas em direção aos múltiplos contextos regionais e gerais, produz efeitos de conhecimento inovadores na construção da narrativa historiográfica.

A redefinição da noção de contexto é particularmente elucidativa sobre tais efeitos, já que micro-historiadores convidam a inverter o procedimento, considerado habitual, de partir de um contexto global para situar e interpretar o fenômeno estudado. A aposta ocorre na construção da pluralidade de contextos ou no trabalho de contextualização múltipla, partindo da premissa de que

[...] cada ator histórico participa, de maneira próxima ou distante, de processos – e portanto se inscreve em contextos – de dimensões e de níveis variáveis, no mais local ao mais global. Não existe portanto hiato, menos ainda oposição, entre história local e história global. (REVEL, 1998, p. 28).

Esse procedimento metodológico, longe de elaborar uma perspectiva mutilada de realidades macrossociais, compõe uma versão diferente desses mesmos fenômenos, sendo potencialmente transformadora frente a análises históricas consolidadas. Portanto, a compreensão da situação histórica vivenciada pelos indígenas de Cimbres na década de 1820 pode contribuir de maneira significativa para repensar e reescrever aspectos da formação do Estado nacional brasileiro.

SITUAÇÃO HISTÓRICA E AÇÃO POLÍTICA

Em 1824 os índios da vila de Cimbres realizaram um levante a favor de d. João VI, sendo descritos pelas fontes da época como indivíduos “por natureza fanáticos realistas absolutos”. Os índios de Cimbres não participaram diretamente dos combates armados da Confederação do Equador, tendo em vista que seu aldeamento estava situado longe da região dos conflitos. Não obstante, expressaram seu posicionamento político em função das intensas relações de disputa e alianças vivenciadas com não índios na localidade em que habitavam. Para compreender as nuances relativas às escolhas indígenas no contexto da década de 1820, é necessário nos atermos às disputas ocorridas em Cimbres por terras e ao contexto político local.

Durante o ano de 1824, foi instaurada uma devassa para apurar a “culpa dos índios” sobre roubos nas casas e nas estradas e se eram pessoas “inimigas da causa

4 Apeje. JO2. 12/03/1824. Carta de Domingos de Souza Leão, juiz ordinário da vila de Cimbres, para o presidente da província, Manoel de Carvalho Paes de Andrade. fl. 98-99.

da independência do Brasil, correndo com palavras de sedução dos povos.” A devassa foi conduzida pelo tenente-coronel e juiz ordinário Domingos de Souza Leão, sendo tomados os testemunhos de onze pessoas. Todas as testemunhas relataram os mesmos acontecimentos, diferindo em poucos detalhes uns relatos dos outros. De maneira geral, afirmaram que alguns índios seriam recorrentes ladrões de gado e dinheiro, citando-os nominalmente: José Caixeiro, Geraldo de tal, seu irmão José de tal, José de tal irmão de Félix da Costa, Antônio dos Santos, João José e João Barbosa, Pedro José Rodrigues, Vicente Cabeludo. Estes quatro últimos foram presos, mas teriam conseguido fugir do cárcere⁵.

Além do furto de gados, as testemunhas fizeram considerações mais gerais sobre o posicionamento político dos indígenas naquele momento. Duas das testemunhas afirmaram que os índios davam vivas a d. João VI e que isso prova não adotarem a causa da Independência do Brasil. Outras três reafirmaram que eles só queriam o rei português e que “não querem saber de Constituição”. Os índios de Cimbres eram “contrários à nossa causa do Brasil” e “com isto provam serem nossos inimigos”. Este movimento, segundo as testemunhas, foi encabeçado por três capitães indígenas, Manoel da Cruz, Manoel Batista e Bento Rodrigues. Este último voltaria a ser citado em outras situações, constituindo-se como uma das lideranças do aldeamento. Além disso, as testemunhas informaram que o capitão-mor dos índios, Manoel José, não fora aceito na aldeia por ter sido empossado pelo governo provisório de 1824. A conclusão da devassa foi a de que todos os índios citados deveriam ser presos⁶.

As acusações das testemunhas da devassa dão pistas para tentar compreender como esse grupo de índios entendia os novos contextos políticos provincial e nacional e como se colocavam diante destes. O Governo Provisório ao qual o documento se refere foi o instaurado em dezembro de 1823 com a renúncia do então presidente Francisco Paes Barreto. A devassa do tenente-coronel Domingos de Souza Leão foi realizada durante o período anterior à Confederação, proclamada em 2 de julho de 1824, mas em um período em que a presidência da província já estava nas mãos dos rebeldes. Nesse momento, os índios de Cimbres se mostraram contrários ao Governo Provisório dos rebeldes de 1823, uma vez que não aceitaram o capitão-mor Manoel José, que fora indicado naquela situação. Também eram contrários à Independência e ao governo de d. Pedro I, opondo-se à Constituição e desejando a volta de d. João VI. Ou seja, em meados de 1824, aquele grupo indígena se posicionou contrariamente ao governo centralizado na Corte no Rio de Janeiro, bem como aos seus adversários políticos em Pernambuco.

No entanto, esse posicionamento não era hegemônico entre os índios de Cimbres. O capitão-mor rejeitado, Manoel José Leite, era aliado dos rebeldes. Por causa dessa aliança, ele estava sem “força moral e nem física”, já que “alguns companheiros não o querem reconhecer por ser tirado dentre os soldados”. Segundo Domingos de Souza Leão, os índios, que constituíam uma população de 600 arcas, estavam sem liderança

5 Apeje. JO 2. Devassa sobre a culpa dos índios da vila de Cimbres (contra Vicente Cabeludo e outros.) Devassa iniciada 9 de janeiro de 1824 e finalizada em 19 de março de 1824. fl. 100-109.

6 Idem

e “absolutos, vagabundos, insultantes, roubando e matando e comendo gados alheios até (repetidas vezes) os de dentro da vila”⁷.

O referido capitão-mor, por sua vez, ratificou o seu apoio ao governo rebelado instaurado alguns meses depois com a Confederação do Equador. Opunha-se, assim, a muitos dos índios que deveria liderar. Em ofício, Manoel José Leite pediu a demissão de dois capitães dos índios, Bento Rodrigues de Mendonça e seu irmão Vicente Ferreira de Melo, pois teriam cometido crimes, sendo o primeiro deles, de acordo com sua opinião, um homem turbulento e insubordinado. Além disso, Bento Rodrigues também teria se oposto à primeira eleição paroquial realizada na vila. Dessa forma, esses dois capitães índios não eram pessoas “sem sombra de suspeita à nossa Liberdade e Independência”⁸. Percebemos, assim, que no aldeamento havia divisões internas, representadas pelas diferenças nas escolhas políticas de algumas de suas lideranças, fazendo surgir fraturas dentro da coletividade.

Apesar das distinções políticas internas ao aldeamento, o juiz ordinário de Cimbres, Domingos de Souza Leão, o mesmo autor da devassa já citada, criminaliza as ações dos indígenas e afirma que

[...] são por natureza fanáticos realistas absolutos [...] porque a sua ferocidade filha da mesma estupidez exaltada diariamente pela fácil embriaguez, a licença e impunidade em que vivem fazem desanimar a qualquer patriota que os pretenda caridosamente iluminar⁹.

A depender estritamente das informações prestadas pelas fontes produzidas por representantes da justiça local, como as da citação e das testemunhas da devassa, não é difícil elaborar um quadro de criminalização dos indígenas de Cimbres a partir de seu posicionamento político. No entanto, minha proposta é percorrer um caminho inverso, compreendendo as escolhas dos indígenas a partir do caráter político das alianças e das resistências estabelecidas por eles na localidade. Para isso, é necessário superar as informações interessadas produzidas pela justiça local e trazer outros elementos e sujeitos no sentido de lançar mais camadas e contextos na análise.

ALIANÇA COM “MARINHEIROS” E RECRUTAMENTO FORÇADO EM 1824

Após a devassa empreendida em 1824, o capitão-mor, Manoel José de Serqueira tentou realizar o recrutamento forçado, na aldeia do Ararobá, de cerca de 300 índios, no intuito de atender a um pedido do tenente coronel Manoel Ignacio Bezerra de Mello, de auxílio para o Exército. Serqueira enviou uma solicitação ao capitão-mor dos índios, repassando o pedido. O capitão-mor dos índios, por sua vez, respondeu

7 Apeje. JO2. 12/03/1824. Carta de Domingos de Souza Leão, juiz ordinário da vila de Cimbres, para o presidente da província, Manoel de Carvalho Paes de Andrade. fl. 98-99.

8 Apeje. Ord 3. 05/04/1824. Ofício do capitão mor dos índios de Cimbres, Manoel José Leite Barbosa. fl. 322-322v.

9 Apeje. JO2. 12/03/1824. Carta de Domingos de Souza Leão, juiz ordinário da vila de Cimbres, para o presidente da província, Manoel de Carvalho Paes de Andrade. fl. 98-99.

informando que “não dava a sua gente por respeito de um, não haviam de ir tantas almas para os reinos dos infernos¹⁰”

A negativa audaciosa do capitão-mor dos índios, sobre o qual não temos mais informações, não foi retrucada imediatamente, mas quase um mês depois quando Serqueira soube que os índios haviam içado “o estandarte de João sexto”. Serqueira pediu auxílio a tropas de companhias vizinhas, que fizeram patrulhas nas estradas até chegar na vila de Cimbres e enfrentar os índios. De sua tropa, segundo ele, não houve muitas baixas. Já do lado dos índios, muitos morreram, embora não se soubesse seu número exato, porque afirma que vários foram morrer nos matos. Estima, no entanto, cerca de 20 mortos. Foram presos 60 indígenas, em sua maioria casados, e outros 25 foram recrutados, sendo estes solteiros. Entre presos e recrutados, totalizou 85 índios¹¹.

Na lista dos indígenas presos figuram Manoel Vieira da Cruz, provavelmente o mesmo que encabeçava os movimentos favoráveis a d. João VI relatados na devassa, e Antônio dos Santos, acusado na mesma devassa de roubar gado e fugir da prisão. Outros 32 índios se renderam e chegaram ao quartel de Serqueira, que os teria prendido se tivesse oportunidade, pois “ladrões e revolucionários todos são”. Além destes, dois capitães dos índios também foram presos¹².

Mais personagens estavam envolvidos no posicionamento político dos índios e no episódio da tentativa de recrutamento forçado. Manoel José de Serqueira solicitou ao capitão-mor da vila de Flores (próxima a Cimbres) a ajuda de 200 homens para fazer frente à força dos índios do Urubá (Cimbres) que se achavam levantados, junto com outras quatro aldeias, defendendo o rei João VI. O capitão-mor de Flores, Joaquim Nunes, ficara sabendo que os inimigos internos e externos da sua vila e da de Cimbres se comunicavam por cartas e planejavam realizar um ataque, compondo um “clube”, do qual faziam parte portugueses. Nas reuniões, o capitão-mor de Flores supunha que planejavam a “trama dos índios”. Além dessas reuniões em Flores, outras foram realizadas em locais próximos, como no lugar dos Pausbrancos, na fazenda da Quixaba e nos lugares de São Pedro e Ingazeira¹³.

Pouco tempo depois do recebimento do primeiro ofício de Serqueira, o capitão mor de Flores recebeu outro do mesmo remetente informando que sua ajuda não era mais necessária porque já havia rendido os índios na primeira batalha, fugindo seus sargento-mor e capitão-mor. Provavelmente, essa “primeira batalha” se referia à tentativa de recrutamento realizada por Serqueira, a qual resultou em fugas, prisão e morte de muitos indígenas. Com essa notícia, os “marinheiros”, como eram conhecidos os portugueses, saíram da vila de Flores. De acordo com Joaquim Nunes, esses “marinheiros” ainda tentavam escravizar

10 Apeje. Ord.3. 27/06/1824. Ofício do capitão mor e diretor de Cimbres, Manoel José de Serqueira, ao presidente da província, Manoel de Carvalho Paes de Andrade. fl. 364-365v.

11 Apeje. Ord.3. 27/06/1824. Ofício do capitão mor e diretor de Cimbres, Manoel José de Serqueira, ao presidente da província, Manoel de Carvalho Paes de Andrade. fl. 364-365v.

12 Idem.

13 Apeje. Ord. 3. 6/06/1824. Ofício do capitão mor da vila de Flores, Joaquim Nunes de [?], para o presidente do governo, Manoel de Carvalho Paes de Andrade. fl. 362-363.

“nossa pátria e a todos os bons cidadãos” mesmo diante dos esforços do governo da província em garantir a liberdade¹⁴.

Um grupo de portugueses figurou, então, como aliado dos indígenas do Ararobá (Cimbres) em defesa de d. João VI. A aliança entre índios e portugueses conferiu mais força e articulação local ao levante, pois envolveu não indígenas habitantes da vila de Flores e localidades próximas, ainda que apenas os índios tenham sentido a força da violenta repressão do capitão-mor de Cimbres.

Colocando em perspectiva os fatos relatados nas fontes, podemos perceber que a devassa realizada por Domingos de Souza Leão, juiz ordinário de Cimbres, para apurar a culpa dos índios sobre assassinatos e roubos foi sucedida pela descoberta das reuniões feitas entre índios e portugueses na vila de Flores e em locais próximos. Na devassa surgiram denúncias sobre o apoio explícito dos índios a d. João VI e sua oposição à independência do Brasil, à Constituição e à eleição paroquial para nomear os deputados para as Cortes de Lisboa ocorrida anos antes. A aliança com portugueses denunciada pelo capitão-mor de Flores ajuda a montar o quadro de oposição dos indígenas de Cimbres ao novo regime político implantado no Brasil, às novas instituições e ao representante político máximo.

É possível que nessas reuniões com os portugueses os indígenas estivessem organizando um tipo de levante, a julgar pela sua própria movimentação na aldeia e na vila. Nesse sentido, a tentativa violenta de recrutamento empreendida por Manoel José de Serqueira e o conseqüente enfrentamento com os índios, resultando em mortes, fugas e prisões, podem ser compreendidos como ações repressivas em relação ao posicionamento político dos indígenas. Esvaziar a aldeia e recrutar por meio de prisões levaria a uma desmobilização na aldeia de grande parte de sua população masculina. A ação de Serqueira teve, então, dois objetivos: angariar braços para suas tropas e esvaziar a aldeia.

Cabe agora o questionamento sobre as motivações e expectativas indígenas na configuração de seus apoios e suas rivalidades políticas em 1824. O posicionamento político indígena foi construído inserido num quadro complexo de disputas locais pelas terras do aldeamento e por cargos políticos, que ganharam novos significados com o contexto institucional e político delineado entre os anos de 1820 e 1822 e com a eclosão da Confederação do Equador em 1824.

CONTEXTUALIZAÇÃO MÚLTIPLA: EXPERIÊNCIA POLÍTICA E DEFESA DE TERRAS

Entre os anos de 1818 e 1821 foram registrados alguns levantes indígenas na vila de Cimbres, que estavam relacionados à resistência à imposição de trabalhos forçados por autoridades locais e à defesa da administração das terras do aldeamento da forma que melhor conviesse aos seus habitantes. Portanto, a aliança com portugueses em 1824 e a negativa em atender à ordem de recrutamento militar, conforme visto na seção anterior, constituem ações que fazem parte de um aprendizado político dos

¹⁴ Idem.

indígenas realizado nos anos anteriores, nos termos propostos por Mônica Dantas (DANTAS, 2011).

O primeiro levante dessa sequência foi relatado em 1818 pelo capitão-mor de Cimbres, Antônio Santos Coelho da Silva, que ordenou ao sargento-mor, Manoel José de Serqueira, um de seus genros, que prestasse auxílio ao Diretor dos índios por estarem os seus subordinados reunidos, pressupondo o início de uma revolta. Serqueira, por sua vez, informou ter enviado noventa e seis dos seus homens, mas que nada fora feito devido à má organização do Diretor e dos soldados. Andou perguntado aos seus conhecidos o que realmente estava acontecendo, pois lhe chegaram informações desencontradas, uns afirmando que todos os índios estavam reunidos e outros dizendo que eram poucos¹⁵.

É interessante a afirmação do sargento-mor de que, mesmo sendo alguns índios “atrevidos”, a “gente do arredor de Cimbres não os prendem” porque uns seriam seus amigos, “outros por favores às índias, outros pelo trabalho que fazem com eles”. Isso nos indica que aqueles índios tinham parceiros e mantinham relações de interdependência na região. Mesmo sem ter certeza sobre o levante indígena, o sargento-mor avaliava que seriam necessários entre quatrocentas e quinhentas pessoas na diligência para prender os que viviam em Caldeirão e Canabraba, dois sítios localizados em Cimbres¹⁶. O elevado número de indivíduos para a diligência proposto por Serqueira ajuda a inferir o grau de violência e tensão na vila entre índios e não índios.

Um ano depois, em 1819, a reunião de índios voltou a ser uma das preocupações de Santos Coelho da Silva, demonstrada em ofício por ele dirigido ao governador de Pernambuco, no qual fala do possível contato entre índios de Garanhuns e os de Cimbres e dos danos resultantes dessa relação¹⁷. Em função dessa nova reunião de índios, o capitão-general e governador de Pernambuco, Luís do Rego Barreto, ordenou o envio de cinquenta índios de Cimbres para servir no Arsenal da Marinha, assim como o faziam os índios da aldeia de Escada. O capitão-mor de Cimbres tentou dar cumprimento à ordem recebida, mas os indígenas se revoltaram frente à perspectiva do trabalho compulsório e se negaram a sair do seu aldeamento (BARBALHO, 1983, p. 101). O governador, então, autorizou a prisão de todos os índios envolvidos, sendo esta ordem cumprida com êxito como cientificou Santos Coelho da Silva em ofício¹⁸.

Ainda que muitos índios tenham sido presos, demonstrando que o recrutamento forçado era também um importante meio de controle social sobre populações vistas como ameaça iminente, era central fazer um acordo com eles para diminuir as hostilidades de ambas as partes. Santos Coelho informou a Luís do Rego Barreto que

15 Apeje. Ord.1. 31/10/1818. Ofício do sargento-mor, Manoel José de Serqueira, ao capitão-mor, Antônio dos Santos Coelho da Silva. fl. 328.

16 Idem. As citadas localidades são aldeias no atual território demarcado Xukuru do Ororubá, nos municípios de Pesqueira e Poção, Pernambuco (SILVA, 2014).

17 Apeje. Ord.2. 16/04/1819. Ofício do capitão mor de Cimbres, Antônio dos Santos Coelho da Silva, ao governador e capitão general Luis do Rego Barreto. fl. 40-40v.

18 Apeje. Ord.2. 02/07/1819. Ofício do capitão-mor de Cimbres, Antônio dos Santos Coelho da Silva, que informa da prisão dos índios rebeldes de Cimbres por ordem do general, Luiz do Rego. fl. 75.

foi feito um acordo entre os índios de não saírem dos limites de suas terras e não ofenderem os vizinhos com violências¹⁹.

Em 1821, outra revolta indígena foi registrada. Desta vez, estavam contra autoridades municipais (membros da câmara da vila) que incentivaram a invasão das suas terras por não índios. Essas autoridades seriam influenciadas pelo capitão Francisco Xavier Pais de Melo Barreto, o outro genro de Santos Coelho da Silva (BARBALHO, 1983, p. 217).

Diante do exposto, podemos afirmar que, entre o final da década de 1810 e início da de 1820, as relações entre índios de Cimbres e autoridades locais era tensa e marcada por violência. Após a experiência de recrutamento vivenciada pelos indígenas em 1817, para compor tropas de repressão à Revolução Pernambucana, sob o mando de Manoel José de Serqueira, eles demonstraram não mais estar dispostos a contribuir com as tropas das Ordenanças da vila. Por outro lado, os conflitos por terra se intensificavam, pois o aldeamento já continha vários moradores não indígenas em seu interior, principalmente porque tinha se transformado em vila, desde 1762 de acordo com a legislação pombalina²⁰, o que restringia ainda mais a área de ocupação indígena.

No ano de 1822 os antagonismos entre índios de Cimbres e autoridades locais se intensificaram frente à discordância dos primeiros em relação ao capitão-mor eleito pela Câmara Municipal para os administrar e à possibilidade de extinção do aldeamento. Mas, dessa vez, os indígenas recorreram a um caminho legal para expor suas necessidades e seus argumentos. Representados por seus capitães, alferes, outros oficiais e soldados, eles enviaram uma petição à Junta do Governo de Pernambuco solicitando a restituição de seu antigo capitão-mor, Alexandre Pereira da Costa, ao cargo, pois não reconheciam o seu substituto, Francisco Alves Feitosa. Em sua argumentação, afirmaram que tal posto competia verdadeiramente a Costa, embora este tenha pedido demissão. Costa havia se demitido do cargo alegando que já estava em idade avançada²¹.

Na perspectiva dos indígenas que fizeram a petição, a Feitosa faltava idoneidade e o conhecimento da língua para saber ler e escrever e assim “guardar os segredos necessários da Junta Governativa”. Além disso, ele não era “verdadeiramente índio”. Segundo os indígenas, para assumir tal cargo era necessário observar o que determinava o Diretório, ainda em vigor, devendo ser encarregado do cargo “um homem instruído, amante da nação, que só tenha em vista o bem geral de todos os cidadãos” e também ser obediente às Cortes. Relembaram que, de acordo com o Diretório, era preciso que o Ouvidor da Comarca chamasse todos os índios à sua

19 Apeje. Ord.2. 19/07/1819. Ofício do capitão-mor de Cimbres, Antônio dos Santos Coelho da Silva, ao governador, Luís do Rego Barreto. fl. 77.

20 Apeje. “Relação dos novos estabelecimentos das vilas e lugares dos índios do Governo de Pernambuco da parte do Sul, executados por Manoel de Gouveia Alvares, cavaleiro professo na Ordem de Cristo, Ouvidor Geral da Comarca das Alagoas” in Correspondência de Luís Diogo Lobo da Silva a Francisco Xavier de Mendonça Furtado. 23 de novembro de 1763.

21 Apeje. CM 3. 14/03/1822. Ofício da Câmara da vila de Cimbres ao Governo da Junta Provisória de Pernambuco. fl. 317.

presença para eleger o capitão-mor pela “maioria de vozes”, sendo assim um indivíduo escolhido diretamente pelos indígenas. A petição foi assinada por quatro capitães e outro indígena sem patente militar²².

Dos indígenas peticionários, dois foram presos em 1824 após resistir à tentativa de recrutamento forçado de Manoel José de Serqueira: os capitães Joaquim Pereira da Costa e Leonardo Francisco da Silva. E um terceiro capitão indígena, Bento Rodrigues de Mendonça, que também assinou essa petição, foi acusado na devassa de 1824 de encabeçar o movimento na vila a favor de d. João VI.

Ao defender um indivíduo para o cargo de capitão-mor, os indígenas suplicantes demonstraram seu interesse em interferir diretamente na maneira pela qual eram administrados, requerendo para isso uma pessoa que fosse “verdadeiramente índio” e que, por isso, deveria compreender as suas necessidades. Ao contrário do que algumas autoridades alegaram em 1824, descrevendo os índios de Cimbres como simples “fanáticos realistas absolutos”, da petição pode-se perceber que as escolhas políticas dos indígenas eram muito bem fundamentadas e mais complexas do que é possível supor a partir de uma classificação pouco explicativa como a usada na documentação da época.

Recorrendo à legalidade de uma petição, eles utilizaram conceitos como os de “nação”, de “cidadão”, e também defenderam obediência às Cortes, em referência às Cortes de Lisboa. Além disso, defenderam a Junta Governativa de Gervásio Pires, já que o capitão-mor dos índios de Cimbres deveria saber ler e escrever para guardar os segredos dessa instituição. Faziam, portanto, referência a um contexto político no qual estavam sendo discutidos projetos sobre a constituição do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, bem como o lugar que Pernambuco ocupava nesse arranjo.

Em Portugal, desde a Revolução Liberal do Porto (1820) e da reunião das Cortes de Lisboa (1821), o debate político se concentrou no retorno da sua posição de destaque no quadro do Reino transatlântico, no retorno de d. João VI à antiga metrópole e na preparação de uma Constituição, a qual o monarca deveria jurar, mostrando-se submisso. Em Pernambuco, após a experiência da violenta repressão de 1817 e do retorno de alguns de seus líderes com a anistia de 1821, o contato com Lisboa se mostrou mais intenso por meio das disposições das Cortes, inclusive a de criar juntas governativas. Além disso, a necessidade de alcançar maior autonomia política parecia ser algo possível, principalmente durante o governo da Junta de Gervásio Pires. Apesar do clima de autonomia regional impulsionado pelo primeiro liberalismo português, em Pernambuco não havia a pretensão de independência política do Brasil. Até então, toda a negociação era feita com Lisboa, em detrimento do Rio de Janeiro e do governo do príncipe regente d. Pedro I (BERNARDES, 2003, p. 228; NEVES, 2009, p. 109-110).

A contextualização múltipla nos permite afirmar que, na petição de 1822, os indígenas de Cimbres estavam fazendo referência à situação política coeva de conexão entre as diferentes partes do Reino Unido, utilizando um leque de conceitos liberais, como os de nação e cidadania. Ao defender esse vínculo, tratando das Cortes

22 Apeje. CM 3. 28/04/1822. Petição de oficiais e soldados indígenas à Junta do Governo de Pernambuco sobre o provimento do cargo de capitão-mor dos índios de Cimbres. fl. 326-328.

e da Junta em seu documento, é provável que o objetivo tenha sido manter o direito de interferência na administração da aldeia, tal como vinham fazendo até o momento. Eles estavam, assim, interpretando as questões políticas em debate a partir do seu próprio ponto de vista e de seus interesses, defendendo o regime político que, acreditavam, manteria o seu acesso ao território da aldeia e o poder de interferência sobre a sua administração. Fizeram uma mescla muito própria entre concepções diferentes, estabelecendo conexões entre ideais liberais e o mundo do Antigo Regime, no qual adquiriram seus direitos sobre as terras.

TENTATIVA DE EXTINÇÃO DO ALDEAMENTO DE CIMBRES

O ano de 1822 foi particularmente impactante para os indígenas de Cimbres, quando houve a tentativa de lhes tirar o controle sobre as terras do aldeamento por meio de sua extinção, por ordem da Câmara da vila que tentou reverter ao seu patrimônio parte das terras dos índios. Nesse momento, é importante deslocar rapidamente o foco da análise para as disputas entre dois potentados locais que ocupavam funções na Câmara e estavam totalmente envolvidos na prática de recrutamento forçado dos indígenas e nas investidas sobre as terras do aldeamento.

No momento em que a proposta de extinção do aldeamento foi apresentada, o juiz presidente da Câmara era Francisco Xavier Pais de Melo Barreto (COSTA, 1954, p. 241). Isso teria feito os índios de Cimbres se aliarem ao maior inimigo político de Melo Barreto, Manuel José de Serqueira, passando a ser apelidados de “corcundas”, ou partidários da monarquia portuguesa tal como era o seu novo aliado (BARBALHO, 1984, p. 99). Diante dos conflitos já relatados aqui, a aliança entre índios e Serqueira é um indicio das relações de dependência mútua entres estes agentes históricos que, no entanto, iriam variar e se transformar de acordo com as mudanças políticas subsequentes. Cabe lembrar que a aliança com Serqueira foi desfeita em 1824, quando ele mudou seu posicionamento político, passou a dar apoio ao governo rebelde em Pernambuco, e tentou, mais uma vez, recrutar os indígenas de maneira forçada.

Para compreender a importância dos jogos políticos para as escolhas políticas dos indígenas, é necessário acompanhar, ainda que rapidamente, os conflitos entre os potentados da vila de Cimbres Manuel José de Serqueira e Francisco Xavier Pais de Melo Barreto. Após a morte do sogro de ambos, em 1821, que foi o já citado rico português Antônio dos Santos Coelho da Silva, Melo Barreto e Serqueira começaram a disputar o cargo vago de Capitão-Mor das Ordenanças de Cimbres, que era, desde 1810, a sede da Comarca do Sertão e uma das vilas mais prósperas da região.

Manoel José de Serqueira acreditava ser o substituto automático de seu sogro, por ser seu amigo, seu partidário político e sargento-mor de Cimbres, estando apenas um cargo abaixo do pretendido. No entanto, seu cunhado Melo Barreto também se candidatou ao cargo apoiado por seus correligionários liberais, contando com a maioria do senado da câmara da vila. (BARBALHO, 1984, p. 86) A desavença entre os dois tinha, portanto, origem nos seus posicionamentos políticos divergentes e também na ambição de ambos em ascender ao mais alto cargo de poder na vila.

Francisco Xavier Pais de Melo Barreto esteve ao lado dos rebeldes de 1817, ou seja,

apoiou a Revolução Pernambucana, e por isso estava alinhado às noções liberais discutidas na época. Só não foi preso e remetido para Bahia devido à influência de seu sogro. Já Manoel José de Serqueira, assim como seu sogro, era defensor da monarquia lusa (BARBALHO, 1984, p. 87-89).

Melo Barreto e Serqueira enviaram seus representantes ao governo provincial, explicando os motivos de suas brigas e as razões para sua escolha como capitão-mor de Cimbres. Serqueira argumentou que Melo Barreto, por ser juiz ordinário e ouvidor sub-rogado da vila, não poderia assumir o cargo vago. Por sua vez, Melo Barreto se justificou informando que recebera uma ordem da Junta passada orientando-o a não decidir sobre o provimento da função de capitão-mor até as Cortes de Portugal decidirem se esse cargo ainda existiria no Brasil. Melo Barreto incluiu na sua argumentação a afirmação de que seu cunhado não era favorável à causa do Brasil e que era conhecido por defender a monarquia portuguesa. Com as mudanças políticas, Melo Barreto informou que Serqueira passara a defender a Constituição, posicionamento que, em sua opinião, seria duvidosa (BARBALHO, 1984, p. 90-93). Serqueira não deixou por menos e fez uma tréplica.

A esse debate, o governo de Pernambuco respondeu delegando a solução da disputa à Câmara de Cimbres, que era presidida por Melo Barreto, dando orientação para que fosse empossado “quem for adido à santa causa do Brasil”. O processo só retornou à câmara da vila no início de 1823, quando Melo Barreto argumentou que Cimbres ainda não tinha feito o juramento por escrito de adesão à Santa Causa do Brasil e à Independência, como as outras cidades da região haviam feito. Sendo o juramento uma das condições para realizar a eleição do capitão-mor, esta deveria ser feita na Corte, no Rio de Janeiro. Em agosto de 1823 foi feito o juramento de fidelidade ao Imperador e à “Santa Causa do Brasil”, tendo Serqueira assinado o juramento, enquanto seu cunhado não o fez. É provável que Melo Barreto não precisasse demonstrar novamente o seu apoio à causa do Brasil, já sendo conhecido por seus ideais. Na Corte a pendenga entre os dois foi decidida por meio do compartilhamento do cargo de capitão-mor de Cimbres, cada um cuidando de uma zona de influência na vila (BARBALHO, 1984, p. 99-110; 148-149; 157-158).

Inseridos nesse contexto de disputa entre dois grandes inimigos políticos da região, os indígenas se posicionaram de acordo com seus interesses e limites de atuação política. Melo Barreto se identificava com a Independência do Brasil e com a oposição à monarquia lusa, sendo um dos responsáveis pela proposta de extinção do aldeamento de Cimbres, em 1822, junto à câmara da vila. Os indígenas, então, passaram a apoiar o seu opositor, Serqueira, mostrando-se favoráveis às cortes de Lisboa e à Junta governativa liderada por Gervásio Pires. Em 1824, as condições políticas mudaram, fazendo com que Serqueira tomasse novas decisões, como o recrutamento forçado e conseqüente massacre em Cimbres, o que levou os indígenas a se distanciarem do antigo aliado.

Assim, ao acompanhar as dinâmicas locais de formação de alianças e rivalidades entre indígenas e autoridades locais, torna-se possível compreender as escolhas indígenas dentro dos seus limites de ação, bem como lançar um olhar crítico sobre categorias construídas sobre esses índios pelas fontes da época.

Sob o impacto das mudanças advindas com a Confederação do Equador, a escolha

política dos indígenas foi orientada por um contexto local de crescente violência, invasão das terras da aldeia, prisões e recrutamentos forçados, cujo auge foi a ação repressiva de Serqueira ao levante indígena a favor de d. João VI em 1824. Assim, inferimos que os significados para os indígenas do movimento em defesa do monarca luso, que contou com o apoio de portugueses, estavam relacionados aos conflitos locais, nos quais eram articuladas as necessidades indígenas aos interesses dos membros das elites em disputa por diferentes projetos políticos. Podemos afirmar, então, que os conflitos políticos eram ressignificados pelos indígenas a partir do seu interesse em interferir na administração do aldeamento e em enfrentar as tentativas de recrutamento forçado.

O REVERSO DA OUTRA INDEPENDÊNCIA

As categorias utilizadas para identificar os indígenas de Cimbres na década de 1820 são particularmente reveladoras dos conflitos regionais em torno de projetos políticos e de recursos materiais, com destaque para as terras do aldeamento. Na tentativa de descrever o movimento dos indígenas a favor de d. João VI e de oposição à Independência, o juiz ordinário de Cimbres os classificou como “fanáticos realistas absolutos” por natureza²³. Reforçando o coro, Evaldo Cabral de Mello afirmou que “a população do centro [da província de Pernambuco], indígena ou mestiçada, era notória pelo fanatismo monárquico” (MELLO, 2004, p. 63).

Com essa caracterização essencializante e desprovida de qualquer tentativa de explicação, o historiador reproduz a narrativa totalmente posicionada construída pelos criadores das fontes coevas ao processo. O que, em verdade, não é algo novo ou impensado, já que Mello se propõe a dar continuidade à sua tese sobre o teor contratualista das relações entre a capitania de Pernambuco e a Coroa portuguesa, uma vez que os pernambucanos teriam mantido um vínculo consensual com a metrópole após a expulsão dos holandeses no século XVII. Segundo Mello, em 1817 Pernambuco identificava-se com uma “aspiração autonomista herdada do período colonial” retomando, assim, o sentimento de parte das elites de 1654 de que poderia ter estabelecido um governo próprio na capitania (MELLO, 2004, p. 20-21).

O argumento centrado nas ações e nos projetos das elites de Pernambuco desenvolvidos ao longo de séculos é o cerne da análise sobre o espírito autonomista da capitania, no século XIX, em contestação ao projeto de José Bonifácio e à política do Rio de Janeiro, de onde surge a noção de “a outra independência” elaborada pelo autor. Com a promessa de escrever uma história política para lançar uma perspectiva diferente daquela consolidada pela historiografia da Independência na Região Sudeste (MELLO, 2004, p. 20), o historiador pernambucano propositadamente ignora o contexto socioeconômico e, a meu ver, recai em problemas analíticos semelhantes aos dos colegas que critica. A esquiva da história social, e também das explicações de teor econômico, impede de trazer ao debate historiográfico outras

23 Apeje. JO2. 12/03/1824. Carta de Domingos de Souza Leão, juiz ordinário da vila de Cimbres, para o presidente da província, Manoel de Carvalho Paes de Andrade. fl. 98-99.

facetas do processo analisado, uma vez que abafa os projetos políticos de grupos sociais subalternizados. Qualificar as ações públicas desses grupos de fanatismo significa negar-lhes o potencial de interferência no âmbito político, impondo-lhes características irracionais e inexplicáveis.

Os indígenas de Cimbres se colocaram, ao mesmo tempo, como opositores dos projetos de modernidade constituídos em Pernambuco e na sede do Império, ou seja, o Rio de Janeiro e sua área de influência. Não seria difícil, então, levando em conta a defesa que fizeram do regime político de d. João VI, identificá-los com “padrões tradicionais” em franco esgotamento, sendo este um dos sintomas da crise do sistema colonial que levaria à conseqüente emergência de uma nova cultura política e de novas formas de sociabilidade. Esse tipo de argumento, em conjunto com o que impõe uma irracionalidade ao comportamento dos indígenas, opera por meio de binarismos e tem como um de seus efeitos lançar essas populações em um lugar de arcaísmo político, já que não apoiaram (ou não teriam a capacidade natural de compreender) as ideias consideradas modernizadoras em debate nos dois lados do Atlântico.

O lugar do arcaico político é muitas vezes associado ao de atraso econômico, não sendo essa conjunção algo novo quando se trata de populações indígenas em Pernambuco e no Brasil. Edson Silva demonstra como, em 1874, poucos anos antes de ser extinto, o aldeamento de Cimbres era descrito como uma ameaça de atraso à vila de Pesqueira, pois seus habitantes indígenas não dariam um uso considerado apropriado à terra, onde estavam “os melhores terrenos para a agricultura” (SILVA, 2014, p. 146). Argumentos atualizados ao longo dos séculos XX e XXI, quando as terras indígenas são colocadas como a “antítese do desenvolvimento” (OLIVEIRA FILHO, 1998, p. 43).

Seguindo por um caminho bastante diferente, enquadrar a experiência indígena na Independência e nos conflitos da década de 1820 como o reverso da outra independência, implica, portanto, trazer ao debate processos históricos que permitem o questionamento do antagonismo puro entre uma narrativa historiográfica caudatária do projeto de centralização política no Rio de Janeiro, e uma análise proposta como alternativa ao demonstrar as especificidades de Pernambuco e de seu projeto de Estado. Deixando de lado esse binarismo, a experiência indígena permite compreender as múltiplas faces desses processos políticos, complexificando a percepção sobre as lutas em torno do projeto de autonomia das províncias e o de centralização do Império.

Parte do posicionamento dos indígenas pode ser explicado pelos conflitos em torno das tentativas de uso compulsório de sua mão de obra e do avanço da Câmara sobre as terras da aldeia. No contexto de mudanças vertiginosas da década de 1820, pautados pelas redes de interdependências estabelecidas com não indígenas, é possível inferir que os indígenas de Cimbres orientaram suas escolhas políticas diante de questões materiais definidoras do presente e do futuro da coletividade. Enquanto sujeitos históricos e políticos, construíram um projeto de atuação política, manipulando conceitos em debate na época, dando-lhes significados de acordo com suas próprias experiências. Era um dos seus objetivos principais manter o direito de acesso às terras doadas por ordem do monarca luso no século XVII (DANTAS, 2018, p.

46-47). Direito esse conhecido por eles e brandido em face às disputas com potentados e autoridades locais.

Acredito que a análise de uma situação histórica concreta, como a aqui realizada, por meio do exercício da multiplicidade de contextos (tomando como ponto de partida o mais localizado, passando pelo regional em direção ao geral, e de volta ao específico) contribui no sentido de elaborar uma outra história política em que o âmbito do social não se limite ao estudo da escravidão e das marcas escravistas da sociedade brasileira no século XIX. Com esse outro enfoque, talvez seja factível falar de uma história social do político (IRUROZQUI VICTORIANO, 2012).

SOBRE A AUTORA

Mariana Albuquerque Dantas é professora no Departamento de História da UFRPE.
mariana.dantas@ufrpe.br
<https://orcid.org/0000-0002-3043-8009>

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Regina Celestino. Os índios na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo. *Revista História Hoje*, v. 1, n. 2, 2012, p. 21-39.
- BARBALHO, Nelson. *Cronologia Pernambucana: subsídios para a história do agreste e do sertão. 1818-1821*. v. 12. Recife: Centro de Estudos de História Municipal/FIAM, 1983.
- BARBALHO, Nelson. *Cronologia Pernambucana: subsídios para a história do agreste e do sertão. 1822-1823*. v. 13. Recife: Centro de Estudos de História Municipal/FIAM, 1984.
- BERNARDES, Denis. Pernambuco e o Império (1822-1824): sem constituição soberana não há união. In: JANCSÓ, Istvan. (Ed.). *Brasil: formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 219-250.
- CARVALHO, Marcus J. M. de. Os índios de Pernambuco no ciclo das insurreições liberais, 1817/1848: ideologias e resistência. *Revista da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*, n. III, 1996, p. 51-69.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Anais Pernambucanos. 1701-1739*. v. 5. Recife: Arquivo Público Estadual, 1953.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Anais Pernambucanos. 1740-1794*. v. 6. Recife: Arquivo Público Estadual, 1954.
- COSTA, João Paulo Peixoto. Independência e cidadania: povos indígenas e o advento do liberalismo no Ceará. *Acervo*, v. 34, n. 2, p. 1-21, 2021.
- DANTAS, Mariana Albuquerque. *Dimensões da participação indígena: Estado nacional e revoltas em Pernambuco e Alagoas, 1817-1848*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018.
- DANTAS, Monica Duarte. Epílogo-Homens livres pobres e libertos e o aprendizado da política no Império. In: DANTAS, Monica Duarte. (org.). *Revoltas, motins, revoluções: homens livres pobres e libertos no Brasil do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2011. p. 511-564.

- DORNELLES, Soraia Sales. *A questão indígena e o Império: índios, terra, trabalho e violência na província paulista, 1845-1891*. Tese (Doutorado em História) - Unicamp, Campinas, 2017.
- IRUROZQUI VICTORIANO, Marta. Presentación. La institucionalización del Estado en América Latina. Justicia y violencia política en la primera mitad del siglo XIX. *Revista Complutense de Historia de América*, v. 37, 2012, p. 15-25.
- MEDEIROS, Maria do Céu. *Os Oratorianos de Pernambuco: uma congregação "a serviço" do Estado português*. Dissertação (Mestrado em História) - UFPE, Recife, 1981.
- MEDEIROS, Ricardo Pinto. Política indigenista do período pombalino e seus reflexos nas capitânicas do norte da América portuguesa. In: João Pacheco de. (org.). *A presença indígena no Nordeste: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011. p. 115-144.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *A outra Independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MELO, Karina Moreira Ribeiro da Silva e. *Histórias indígenas em contextos de formação dos Estados argentino, brasileiro e uruguaio: charruas, guaranis e minuanos em fronteiras platinas (1801-1818)*. Tese (Doutorado em História) - Unicamp, Campinas, 2017.
- MOREIRA, Vânia Maria Losada. Nem selvagens nem cidadãos: os índios da Vila de Nova Almeida e a usurpação de suas terras durante o século XIX. *Dimensões*, n. 14, 2002. p. 151-167.
- NEVES, Lucia Bastos Pereira das. Estado e política na independência. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. (eds.). *O Brasil Imperial, volume 1: 1808-1831*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 95-136.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. "O nosso governo": os Ticuna e o regime tutelar. São Paulo; Brasília: Marco Zero; MCT/CNPq, 1988.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. Terras indígenas, economia de mercado e desenvolvimento rural. In: *Indigenismo e territorialização: poderes, rotinas e saberes coloniais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998. p. 43-68.
- REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998. p. 15-38.
- SILVA, Edson. *Xukuru: memórias e história dos índios da Serra do Ororubá (Pesqueira/PE), 1959-1988*. Recife: Editora UFPE, 2014.

Suspensão de garantias no pós-independência do Brasil: indefinições legais, vigilância parlamentar e vulnerabilidade de direitos

[*Suspension of rights in post-independent Brazil: legal uncertainties, parliamentary surveillance and vulnerability of rights*]

Vivian Chierigati Costa^I

RESUMO • O artigo visa a analisar os debates parlamentares e implicações políticas que cercaram a adoção e o recurso à suspensão das garantias constitucionais dos cidadãos do Império brasileiro nas primeiras décadas do pós-independência. A Carta de 1824 determinava, em seu artigo 179, parágrafo 35, a possibilidade de dispensa das formalidades que garantiam a liberdade individual, nos casos de rebelião e invasão de inimigos, quando a segurança do Estado exigisse a tomada de semelhante providência. Entre 1824 e 1842, as garantias dos cidadãos do Império foram dispensadas em diferentes localidades afetadas por agitações políticas e movimentos populares de contestação à ordem. • **PALAVRAS-CHAVE** • Constituição; direitos; contestação à ordem. •

ABSTRACT • The article aims to analyze the suspension of rights in Brazil's representative constitutional monarchy, examining contemporary legislation regarding this issue, as well as its application under specific circumstances, especially when riots and rebellions rattled the country. The Brazilian Charter of 1824 determined the suspension of certain civil rights via its article 179, paragraph 35. The application of this legal clause was, however, limited to circumstances of rebellion, foreign invasions and imminent danger to the State. Between 1824 and 1842, the rights of Brazilian citizens were suspended in different localities affected by political unrest and popular movements. • **KEYWORDS** • Constitution; rights; civil unrest.

Recebido em 15 de novembro de 2021

Aprovado em 1 de julho de 2022

COSTA, Vivian Chierigati. Suspensão de garantias no pós-independência do Brasil: indefinições legais, vigilância parlamentar e vulnerabilidade de direitos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 36-53, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vi182p36-53>

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

Illm. e Exm, Sr. – Tendo recebido o officio de 27 de Maio próximo passado, em que o antecessor de V. Ex. me comunica, para ser presente a S.M. o Imperador, que querendo a câmara dos deputados obter um exato conhecimento de todos os negócios da publica administração, a fim de deliberar com maior acerto sobre as providências legislativas de que necessita cada um dos seus ramos, resolveu que pedisse ao governo a conta de todos os atos que a constituição obriga a dar às câmaras, logo que se acham reunidas em sessão; vou desempenhar o dever, que pelo cargo de ministro e secretario de estado dos negócios da justiça, me incumbe o §35 do art. 179 da constituição, remetendo a V. Ex. para serem constantes à câmara dos deputados as listas inclusas, tanto das pessoas que sendo classificadas em cabeças das rebeliões das províncias de Pernambuco e Ceará, foram processadas, sentenciadas pelas respectivas comissões militares criadas pelos decretos de 26 de junho [sic] e 5 de outubro de 1824 nas sobreditas províncias, como das que foram remetidas às justiças ordinárias, por não serem compreendidas na primeira classificação, posto que acusadas de influentes nos atos destas rebeliões.

As listas mostram a sorte, que tiveram os réus presos, ou ausentes fugitivos, e é escusado produzir razões para justificar perante uma câmara composta de membros tão conspícuos, as medidas extraordinárias que o governo firmado na suprema lei da salvação da pátria, e autorizado pelo citado §35 do art. 179, empregou na dura necessidade de aniquilar uma rebelião, cujos autores, recusando com insolente tenacidade todos os meios, e até mesmo uma plena anistia, que lhes foi oferecida por decreto de 24 de abril de 1824, para voltarem à ordem, e à devida obediência ao governo legítimo, se puseram fora da lei, fazendo incompatível a guarda de seus direitos individuais com a conservação, e defesa dos cidadãos pacíficos das demais províncias do Império, que eles esforçadamente procuravam ilaquear, para os envolver com subversão total do estado da anarquia, e subsequentes calamidades, a que haviam arrojado as duas províncias de Pernambuco e Ceará, como a todos é bem notório.

Deus guarde a V. Ex. Paço, em 12 de junho de 1826. Visconde de Caravelas. Sr. José Ricardo da Costa Aguiar de Andrada. (Anais do Parlamento Brasileiro-Câmara dos Deputados, sessão de 15 de junho de 1826, p. 44 – grifos meus)

Lido na sessão da Câmara dos deputados de 15 de junho de 1826, o ofício transcrito acima, de autoria do então ministro da Justiça do Império, José Joaquim Carneiro de Campos – então visconde de Caravelas –, pode ser visto como resultado da pressão exercida sobre o governo por parte dos representantes do país, em sua busca por informações e esclarecimentos acerca do recurso à suspensão de garantias e formação de comissões militares nos anos que haviam imediatamente antecedido a abertura da Assembleia nacional.

Notoriamente interessados, desde as primeiras sessões ordinárias da Câmara baixa, em maio de 1826, em esclarecer os fundamentos legais das medidas repressivas empreendidas pelo governo no interregno que separou a outorga da Carta de 1824 da abertura dos trabalhos parlamentares no país, parte considerável dos representantes da primeira legislatura parecia concordar que, ante um quadro nacional de “liberdade vacilante”, cumpria averiguar qualquer ameaça apresentada às garantias individuais dos cidadãos. Visavam cuidar, assim, para que medidas como a formação de comissões militares, o recrutamento forçado ou o exílio e a prisão sem culpa formada de cidadãos, sabidamente realizadas e/ou autorizadas nos anos anteriores, não persistissem no Brasil, ou fossem mesmo totalmente impedidas a partir de então (COSTA, 2020, p. 33-48).

Inicialmente concentrados, e ainda claramente impactados, pelos acontecimentos transcorridos em Pernambuco e Ceará na conjuntura de forte repressão estatal imposta à Confederação do Equador em 1824, os deputados brasileiros viriam rapidamente a descobrir, no entanto, que para além do caso específico a que atentavam, ao menos outras três comissões militares haviam se formado no país entre a outorga da Constituição e a abertura dos trabalhos legislativos. Ou seja, para além daquelas autorizadas pelos decretos de 26 de julho e 5 de outubro de 1824 (COLEÇÃO DE LEIS DO IMPÉRIO DO BRASIL - CLIB, 1824, p. 47-48, p. 68), respectivamente nas províncias de Pernambuco e Ceará, com o fito de darem “pronto castigo” e extirparem “tão contagioso mal”, um decreto exarado em 16 de novembro de 1824 também havia previsto a formação de comissão militar para o julgamento “breve” e “sumário” dos réus envolvidos no Levante dos Periquitos, na Bahia (CLIB, 1824, p. 82), enquanto um decreto de 19 de maio de 1825 autorizara a formação de outras duas comissões militares nas províncias Cisplatina e do Rio Grande do Sul, onde se desenrolava, então, a chamada Guerra da Cisplatina (COLEÇÃO DE DECRETOS, CARTAS IMPERIAIS E ALVARÁS DO IMPÉRIO DO BRASIL DE 1825, 1885, p. 52-54).

Em todos estes contextos, a criação dos tribunais extraordinários em questão esteve associada à aplicação, pelo poder Executivo, do dispositivo regulado pelo §35 do artigo 179 da Carta de 1824. Citado por duas vezes, como vimos, no ofício de Caravelas, o §35 do art. 179 – último parágrafo do último artigo da Carta outorgada de 1824 – fixava os casos (supostamente extraordinários) em que ficava autorizada a dispensa das formalidades constitucionais que garantiam a liberdade individual dos cidadãos do país.

Nesse sentido, se os 34 parágrafos anteriores do mesmo artigo 179 listavam as garantias fornecidas pelo texto constitucional à inviolabilidade dos direitos civis e políticos dos cidadãos brasileiros, estabelecendo que nenhum poder poderia

suspender a Constituição no que dizia respeito aos direitos individuais, o §35 abria exceção aos casos de rebelião interna e invasão de inimigos, havendo perigo iminente da pátria; ou seja, quando a segurança do Estado exigisse a tomada de semelhante providência.

A efetivação de tal medida, em acordo com o texto constitucional, cabia ao poder Legislativo, por meio de um ato especial. Não se achando reunida a Assembleia, contudo, e correndo o país perigo iminente, o governo ficava autorizado a exercer a providência como medida provisória e indispensável, a ser interrompida assim que finda sua necessidade. Reunida a Assembleia, dizia ainda o parágrafo, cabia ao Executivo remeter aos representantes uma relação motivada das prisões e outras medidas de prevenção tomadas no interregno, sendo as autoridades que as tivessem mandado proceder plenamente responsáveis por tais deliberações e pelos abusos eventualmente praticados em seu decurso².

O que a fórmula constitucional permitia, portanto, era que, em casos excepcionais de perigo à nação, parte dos direitos dos cidadãos cuidadosamente garantidos pelos 34 outros parágrafos do mesmo artigo 179 fossem suspensos por um período específico de tempo. Dentre os direitos previstos pelo artigo 179, estavam: a igualdade formal dos cidadãos perante a lei (§13); as liberdades de ir e vir (§6), de religião (§6) e de imprensa (§4); o direito à inviolabilidade do lar (§7); o segredo das cartas (§27); a proibição de prisão sem culpa formada (§8); a obrigatoriedade de que as sentenças fossem exaradas por autoridades competentes e em virtude de leis anteriores (§11); o direito à fiança (§9); a proibição de julgamentos por comissões especiais (§17); a abolição das penas cruéis e infamantes (§§ 19 e 20); e os direitos de propriedade (§22) e petição (§30).

Ao descobrirem, assim, que entre julho de 1824 e maio de 1825 o Executivo nacional havia recorrido ao §35 para lidar com ao menos três diferentes sublevações políticas transcorridas no país, suspendendo, em cada uma das ocasiões, uma parcela ou mesmo a totalidade das formalidades que garantiam a liberdade individual dos cidadãos das respectivas províncias rebeldes e criando, para o julgamento dos envolvidos, comissões militares desobrigadas de seguirem as formalidades dos processos crime, os representantes parecem ter se sentido impelidos a compreender o significado e circunscrever os limites precisos de tal dispositivo e, para isso, cobraram veementemente do ministério as prestações de contas devidas nos casos de recurso à medida.

2 Consoante o §35 do art. 179: “Nos casos de rebelião, ou invasão de inimigos, pedindo a segurança do Estado, que se dispensem por tempo determinado algumas das formalidades, que garantem a liberdade individual, poder-se-á fazer por ato especial do Poder Legislativo. Não se achando porém a esse tempo reunida a Assembleia, e correndo a pátria perigo iminente, poderá o Governo exercer esta mesma providência, como medida provisória, e indispensável, suspendendo-a imediatamente que cesse a necessidade urgente, que a motivou; devendo num, e outro caso remeter à Assembleia, logo que reunida for, uma relação motivada das prisões, e d’outras medidas de prevenção tomadas; e quaisquer Autoridades, que tiverem mandado proceder a elas, serão responsáveis pelos abusos, que tiverem praticado a esse respeito.”. Constituição Política do Império do Brasil (de 25 de março de 1824). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm.

A VIGILÂNCIA PARLAMENTAR DOS “GUARDIÕES DAS LIBERDADES INDIVIDUAIS”

Se, como vimos acima, o ofício exarado por Caravelas em junho de 1826 era um sinal de que o governo não pudera resistir por completo à pressão dos deputados por notícias e esclarecimentos no que tangia à defesa das garantias dos cidadãos do país nos anos anteriores, vale atentar ao absoluto pragmatismo do documento, cujo texto não dava abertura a questionamentos ou ponderações acerca das atitudes empreendidas na repressão à Confederação do Equador.

Dizendo responder, assim, aos pedidos de esclarecimento dos deputados nacionais e frisando mesmo a obrigatoriedade constitucional de semelhante prestação de contas, Caravelas se eximia abertamente de produzir qualquer avaliação acerca das medidas repressivas adotadas pelo governo. Nas palavras do ministro, como vimos, não haveria motivos para que ele precisasse justificar, “perante uma câmara, composta de membros tão conspícuos”, as medidas extraordinárias que o governo, “firmado na suprema lei da salvação da pátria, e autorizado pelo citado §35 do art. 179, empregou na dura necessidade de aniquilar” a rebelião em questão, cujos autores, ademais, haviam tornado incompatíveis a guarda de seus próprios direitos individuais com a conservação e defesa dos direitos dos demais cidadãos do país (APB-CD, sessão de 15 de junho de 1826, p. 44).

Acontece que, para os deputados da primeira legislatura, mais do que conhecer a lista dos processados e sentenciados pelas comissões militares instaladas em Pernambuco e Ceará, interessava justamente investigar a legalidade da formação de semelhantes comissões, bem como a constitucionalidade do recurso à suspensão de garantias naquela e em outras conjunturas anteriores à abertura da Assembleia nacional e, para isso, desejavam ouvir mais dos ocupantes das cadeiras ministeriais.

Em acordo com Lino Coutinho (deputado eleito pela província da Bahia), por exemplo, ainda que o recurso à suspensão de garantias estivesse constitucionalmente previsto no país, havia limites legais à sua aplicação, balizados, dentre outros aspectos, pela circunscrição precisa das “formalidades” passíveis de suspensão (restritas, em sua opinião, àquelas relacionadas à prisão dos suspeitos) e pela mandatória prestação de contas, pelo governo, à Assembleia (COSTA, 2020, p. 35-36; APB-CD, sessão de 22 de maio de 1826; p. 117).

Já para Bernardo Pereira de Vasconcelos (eleito por Minas Gerais), o desatino com que o governo vinha recorrendo ao §35 do art. 179 era motivo mais que suficiente para que o ministério seguisse sendo cobrado a dar explicações. Enquanto estas não chegavam, o deputado dizia buscar compreender quais dentre as garantias previstas pelo artigo 179 seriam, ou não, passíveis de suspensão e, especialmente, se entre elas estavam as que asseguravam aos cidadãos um julgamento em acordo com a ordem vigente do processo e no interior dos júízos previamente estabelecidos no país.

Se o governo pode suspender as formalidades, deve contudo fazer processar os culpados nos juízos estabelecidos. A constituição declara expressamente que ninguém será julgado por uma lei posterior ao delito, nem por um tribunal desconhecido nas leis, nem por meio de um processo, em que não é ouvido o réu. [...] Ainda mesmo a autoridade, que dá a constituição para se levantarem as formalidades, não é tão ampla, que fique a arbitrio dos ministros o fazê-lo, quando e como quiserem. (APB-CD, sessão de 22 de maio de 1826, p. 117).

No decorrer do ano legislativo de 1826, em sua ânsia por averiguar a atuação prévia do governo no que tangia, dentre outras coisas, à proteção das liberdades individuais dos cidadãos, os representantes brasileiros mergulharam fundo no universo de questões que circundava o recurso ao §35 do art. 179, na tentativa não apenas de compreender as peculiaridades desse dispositivo constitucional, mas também de impor limites claros à sua utilização e, conseqüentemente, ao poder Executivo do país.

Desempenharam oficialmente, então, a partir da abertura da Assembleia nacional, o papel de vigilantes do governo e guardiões das liberdades e garantias individuais que fora arquitetado e legitimado, em terras nacionais, ao longo (pelo menos) dos seis anos anteriores, particularmente a partir do impacto do vintismo português e das muitas expectativas criadas pela perspectiva de adoção de um regime constitucional no país. Seguindo a trilha do chamado “constitucionalismo moderno”, esperava-se que o novo regime se fundasse em uma ideia voluntarista de poder, em acordo com a qual cabia aos homens em sociedade instituir seu governo e fixar, por meio de uma Constituição escrita, as regras básicas de seu exercício, disciplinando as atividades dos governantes e suas relações com os governados e garantindo, por meio de tais normas, o respeito aos direitos criados ou declarados como seus (LORENTE, 2012, p. 289-329; COSTA, 2020, p. 16-24).

Lembremos, nesse sentido, que no contexto de ebulição e proposição de novas ideias políticas e modelos legais que marcou os anos de 1820 a 1822, a perspectiva de uma Constituição nacional foi cada vez mais valorizada no Brasil, juntamente a uma progressiva legitimação do Parlamento como *locus* por excelência dos representantes da nação e espaço de imposição de limites às ações do governo pelos cidadãos (SLEMIAN, 2009, p. 17-44; NEVES, 2009, p. 183-205).

Inseridos no contexto constitucionalista posterior às revoluções norte-americana e francesa, contudo, tanto Portugal quanto o Brasil tiveram seus textos constitucionais fortemente marcados pelas ideias de priorização da estabilidade política e ênfase no protagonismo da lei, em oposição à imagem constitucional protagonizada por um povo soberano dotado de poder constituinte (FIORAVANTI, 2001, p.120-133; COSTA, 2020, p. 26-28). Nesse contexto, os modelos de declaração prévia de direitos como o *Bill of Rights* norte-americano e a Declaração universal dos direitos do homem e do cidadão francesa foram substituídos por uma concepção legicentrista no interior da qual os direitos do homem e do cidadão passaram a ser entendidos como concessões do Estado, tornando-se integralmente dependentes da norma. Sendo assim, mesmo contando com seções especificamente dedicadas à listagem de direitos e garantias, tanto o texto constitucional português quanto o brasileiro privaram tais direitos

de qualquer condição de anterioridade (SERVÁN, 2012, p. 363-405), considerando-os atributos dos sujeitos unicamente a partir de sua regulamentação legal³.

Como já tratamos em outro local:

Foi a esta altura da história do constitucionalismo ocidental que passaram a aparecer, nas Cartas de diferentes países, artigos relativos a uma possível dispensa dos direitos dos cidadãos por elas garantidos. Até então, as Constituições não possuíam disposições relativas a esta matéria “porque la pretendida superioridad de los derechos impedía contemplar cualquier posibilidad de que fueran suspendidos”. Na nova conjuntura, cada vez mais pautada pela busca de estabilidade e por uma recusa aos “excessos” vivenciados no período anterior, o constitucionalismo passou a incluir as chamadas medidas extraordinárias de proteção à ordem pública estatal, regulando a possível dispensa dos direitos individuais dos cidadãos lado a lado a dispositivos que previam a lei marcial e o estado de sítio. (COSTA, 2020, p. 21).

Para além de algumas Cartas francesas do período (particularmente as de 1799 e 1814) e da Constituição espanhola de Cádiz, de 1812, também a Constituição portuguesa de 1822, o projeto constitucional elaborado pela Assembleia constituinte brasileira, em 1823, e a Carta outorgada por Pedro I, em 1824, previam dispositivos de proteção extraordinária da ordem pública fundados na possível dispensa de uma parcela das garantias constitucionais dos cidadãos.

A despeito de não configurar, portanto, uma exclusividade, ou mesmo uma novidade nacional, o dispositivo de suspensão de garantias previsto pelo §35 do art. 179 da Carta brasileira possuía especificidades que não apenas o distinguiam de mecanismos semelhantes previstos em outros textos constitucionais do período, como marcariam profundamente a história de sua utilização nos vinte primeiros anos que se seguiram à Independência do Brasil.

Dentre tais particularidades, figura com destaque a absoluta indefinição, fosse no texto do próprio §35, fosse em qualquer outro artigo da Carta de 1824, do que seriam as tais “formalidades” passíveis de suspensão nas situações de ameaça extraordinária à ordem interna. Unindo-se a tal peculiaridade, o §35 do art. 179 admitia ainda que, para além do Legislativo, também o poder Executivo pudesse recorrer à suspensão das garantias em casos particulares, dando ao dispositivo um

3 Nas palavras de Carmen Serván (2012; p. 380-381): “La Revolución francesa asumió un fundamento jusnaturalista de los derechos que permitió concebirlos como condiciones indeclinables del individuo [...]. El pensamiento jurídico posterior se construyó a partir de la experiencia revolucionaria, pero no siempre identificándose con sus principios. En el ámbito de los derechos pueden destacarse algunos cambios esenciales. En primer lugar, el pensamiento liberal del siglo XIX no concibió a los derechos como naturales y, por consiguiente, no los consideró preexistentes al Estado sino identificados y determinados en sus leyes.”.

desenho único quando comparado a qualquer das outras Constituições vigentes ou pré-existentes no mundo ocidental⁴.

Em acordo com o §35 do art. 179, como vimos, nos casos em que o Executivo recorresse à suspensão de garantias, ficavam seus representantes obrigados a prestar contas à Assembleia, remetendo uma relação motivada das “prisões e outras medidas de prevenção” tomadas em consequência da aplicação do dispositivo. Por conta de tal especificação, foram muitos os que acabaram por defender que a suspensão das “formalidades” garantidoras da liberdade individual prevista pelo §35 restringia-se às previsões concernentes à prisão dos cidadãos. No entanto, uma vez que o texto constitucional não era explícito quanto a esse ponto, a extensão das garantias passíveis de suspensão permaneceu em disputa por todo o período em que se recorreu à aplicação do §35 no país, gerando, desde a aprovação da Carta de 1824, um impasse que seguiu candente por muitos anos.

De 1826 em diante, portanto, a cada nova circunstância de recurso ou proposição de recurso ao §35 do art. 179, uma onda de debates no interior do Parlamento e na imprensa política era desencadeada, fazendo reverberar a extensão e generalidade das dúvidas a pairar sobre a possível suspensão de garantias dos cidadãos nacionais. É curioso observar ainda que, afinal, nenhuma das discussões travadas, fosse entre deputados, senadores, ministros ou na imprensa, fosse no Primeiro Reinado, na Regência ou nos primeiros anos do Segundo Reinado, foi efetivamente capaz de enquadrar esse dispositivo, que seguiu sem contornos definidos até seu abandono pelo governo, em 1842.

Mais do que devidas a uma questão textual/formal, no entanto, as disputas travadas sobre o §35 do art. 179 nos vinte primeiros anos do pós-Independência residiam, em grande medida, sobre a própria natureza desse dispositivo e sobre a extrema dificuldade de se justificar, no momento mesmo de aparelhamento do Estado nacional brasileiro e, portanto, de criação do constitucionalismo nacional e conformação dos direitos individuais dos cidadãos, “a necessidade de velar algumas vezes a estátua da liberdade, como em sacrifício à ordem pública”. Foi com estas exatas palavras que, em 1839, Francisco Ramiro de Assis Coelho, então ministro da Justiça do país, tentou justificar o que via como mais uma necessidade de recurso ao §35 do art. 179 no país.

4 Vale ressaltar, nesse sentido, que, se em seu artigo 92, a Constituição francesa de 1799 previa, assim como o §35 do art. 179, que nos casos de revolta armada ou turbulências que ameaçassem a segurança interna do país, o “conjunto da Constituição” pudesse ser legalmente suspenso no país, e se o mesmo artigo previa ainda, que estando o corpo legislativo no intervalo de suas reuniões, o governo pudesse recorrer à medida, estabelecia, contudo, diferentemente do caso brasileiro, que o decreto de suspensão em questão previsse explicitamente, em um de seus artigos, a reunião em breve tempo do Legislativo nacional. Já o art. 211 da Constituição portuguesa de 1822 permitia única e exclusivamente a suspensão das formalidades relativas à administração da justiça criminal para a prisão de “delinquentes” em circunstâncias extraordinárias de atentado à segurança nacional, enquanto o art. 27 do projeto brasileiro de Constituição, de 1823, restringia ao poder legislativo a faculdade de recurso à suspensão das formalidades que garantiam a liberdade individual, nos casos de rebelião declarada ou invasão de inimigos ao país, condicionando tal medida, no entanto, a um mínimo de dois terços de votos concordes da Assembleia nacional.

Entre 1826 e 1842, a suspensão das garantias constitucionais seguiu sendo empregada e frequentemente debatida no Brasil, aparecendo em ocasiões como a Revolta de Afogados (1829), o Levante dos Malês (1835), a Cabanagem (1835-1837), a Sabinada (1838), a Farroupilha (1836-1841) e a Revolta Liberal (1842), e sendo ainda sugerida e intentada, ainda que não efetivada, em diversas outras situações, fosse por membros do poder Executivo, fosse pelo Legislativo nacional. Por todo esse período, e a despeito das inúmeras e prolongadas discussões a que a implementação ou proposição dessa medida deu azo nos plenários da Câmara e do Senado, o significado do instituto de suspensão de garantias, como veremos, nunca se estabilizou, mantendo-se no centro de acaloradas disputas políticas e interpretativas e objeto de reiteradas dúvidas que não se distanciaram muito daquelas enunciadas ainda em 1826.

Se o significado do instituto, no entanto, manteve-se indefinido por todo esse período, fato que repercutiu diretamente sobre o uso dele feito ao longo desses anos, é inegável que a insistência do governo em recorrer à suspensão de garantias e, mais do que isso, a busca incessante por rodeá-la, especialmente no últimos anos da década de 1830, de medidas repressivas mais eficazes – extraídas das leis militares e direcionadas, na maioria das vezes, à legitimação de previsões excepcionais também no que tangia ao julgamento dos envolvidos em revoltas e sublevações –, tinha por objetivo obter algum tipo de controle sobre a população do país, particularmente os livres pobres mais comumente envolvidos em agitações políticas e diante de cuja rebeldia o governo se via cada vez mais desprovido de alternativas no interior do Estado de direito.

O INDEFINÍVEL §35 DO ART. 179 E SEU RECURSO NAS DUAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO PÓS-ÍNDPENDÊNCIA

Nos primeiros dias de junho de 1828, entrou em discussão no Senado nacional o projeto de lei de abolição dos foros pessoais. Discutido na Câmara baixa desde o ano anterior, o artigo 2º do projeto previa a extinção dos juízos por comissões especiais no país (expressamente compreendidas aí as comissões militares), tanto nas causas cíveis como nas criminais, estabelecendo ainda que não fossem tais juízos novamente criados, ainda nos casos em que se tivesse recorrido à suspensão das garantias individuais.

Tratando desse artigo em particular, os senadores se dividiram entre aqueles favoráveis ao seu texto, para quem o §35 do art. 179 limitava as garantias passíveis de suspensão àquelas concernentes à segurança dos réus (particularmente à sua prisão), não permitindo nunca que tal dispensa se estendesse às garantias relacionadas ao seu julgamento; e aqueles para quem as “formalidades” a que se referia o parágrafo eram aquelas que o Executivo e/ou o Legislativo julgassem conveniente suspender, cabendo tal decisão, portanto, única e exclusivamente aos membros daqueles poderes.

Na opinião desse segundo grupo de representantes, soava absurdo que se tentasse limitar, por meio do artigo em discussão, a faculdade até então “ilimitada” que se

havia tido para eleger as garantias a serem dispensadas para a salvação do Estado⁵, cabendo sim assegurar ao país a possibilidade de julgamentos por comissões especiais nos casos considerados necessários (COSTA, 2020, p. 60-66).

Dentre o primeiro grupo de senadores – contrários, como vimos, à formação de comissões militares –, figurava ninguém menos que José Joaquim Carneiro de Campos, agora marquês de Caravelas e senador eleito pela província da Bahia, que, nesse novo contexto, colocava-se veementemente contrário à formação de comissões militares no país. Falando com a propriedade de quem participara ativamente da redação do texto que conformara a Carta de 1824, Caravelas defendia agora, diferentemente de 1826, a restrição das medidas autorizadas pelo §35 do art. 179 àquelas concernentes à prisão dos suspeitos (*Anais do Senado do Império do Brasil*, sessão de 9 de junho de 1828; p. 212-213).

Assim como Caravelas, uma série de políticos envolvidos em debates concernentes ao §35 do art. 179 mudou de opinião ou de entendimento sobre o assunto no intervalo que foi de 1826 a 1842. Na direção oposta de Caravelas, por exemplo, Bernardo Pereira de Vasconcelos, obstinado opositor da latitude de garantias dispensadas nas conjunturas de recurso ao §35 do art. 179 no Primeiro Reinado, tornar-se-ia um ferrenho defensor da ideia de que, nos casos de ameaça à pátria, a salvação do Estado se sobrepunha à própria Constituição. Em acordo com essa nova visão, portanto, defendia que nos casos de atentado à ordem interna ficasse o Estado autorizado a atuar da maneira que considerasse necessária, suspendendo, para tanto, as garantias e direitos que lhe parecessem imprescindíveis à mais rápida e eficiente reposição da ordem.

Reivindicando, em agosto de 1839, um voto público de agradecimento ao general Francisco José Soares de Andréa pela “vitoriosa” repressão imposta aos rebeldes da Cabanagem, Vasconcelos se exprimiria da seguinte maneira:

[...] porquanto eu sou de opinião que, ainda que seja dever do homem obedecer á lei, casos ha em que elle deve considerar que a primeira lei é a salvação do Estado. (*Apoiados*). A mesma severidade a este respeito chega ao ponto de me persuadir que o homem que foge diante desta responsabilidade é criminoso; eu nunca louvarei a quem disser: – A Constituição está salva, mas a patria está perdida. (*Muitos apoiados*). (ASIB, sessão de 7 de agosto de 1839; p. 113-114)

Os posicionamentos cambiantes de Vasconcelos e Caravelas e, mais do que isso, a adaptabilidade do recurso de suspensão das garantias constitucionais – de suas prerrogativas e limites legais, do modo de se encarar sua legitimidade e as consequências políticas e jurídicas de seu uso – a depender da conjuntura em questão, dos grupos propositores da medida e, particularmente, dos destinatários das medidas de exceção, foram, como dissemos, uma constante ao longo de todo o período de utilização do §35 do art. 179. Longe de configurarem casos isolados, portanto, os

5 Nas palavras do Marquês de Paranaguá: “A salvação da Pátria é o mais atendível de todos os objetos: tudo se lhe deve sacrificar, sendo necessário, quanto mais essas garantias, estando tão sabiamente providenciado na Constituição contra os abusos que nisso pode haver.” (ASIB, sessão de 10 de junho de 1828; p. 215).

pontos de vista mutáveis descritos acima representaram, antes, a regra no que tangeu aos debates sobre o §35 no Império.

O fato de tais debates terem se concentrado, como dissemos, nos primeiros vinte anos do pós-Independência do Brasil, tomando corpo especialmente entre 1826 e 1842, seguramente contribuiu para tal inconstância, uma vez que tratou-se de período chave da configuração e institucionalização do Estado nacional brasileiro, em cujo decurso uma série de conceitos, leituras e projetos foram disputados diariamente no seio do governo e da Assembleia nacional. Nestas conjunturas, como buscamos demonstrar em outro trabalho (COSTA, 2020), a temática da suspensão de garantias veio à tona em diferentes ocasiões, imiscuindo-se em debates tão centrais quanto o da preservação e extensão (ou não) dos direitos dos cidadãos, o da criação de mecanismos de controle dos atos da administração, o da responsabilidade ministerial, o do equilíbrio de poderes, o das disputas entre diferentes modelos judiciais e governativos para o país, e ainda, a um debate fundamental do pós-Independência, relativo à necessidade de criação de mecanismos efetivos de controle social e manutenção da ordem e integridade territorial no bojo de um quadro de frequentes convulsões políticas.

Nesse período, ademais, o dispositivo regulado pelo §35 do art. 179 passou por algumas importantes modificações, como por ocasião da Lei da Regência, aprovada aos 14 de junho de 1831, cujo §6º do art. 19 retirou do poder Executivo a prerrogativa de recurso à medida. Também o Ato Adicional de 6 de agosto de 1834 legislou sobre o assunto, estabelecendo, em seu art. II, §8º, que as Assembleias Legislativas Provinciais do país passassem a exercer cumulativamente com o governo, nos casos e pela forma marcados no §35 do art. 179 da Constituição, as prerrogativas concedidas por este mesmo parágrafo ao governo nacional.

Enquanto a primeira dessas duas medidas compôs uma lei voltada eminentemente a limitar as atribuições do Executivo e do Moderador no país, conferindo ao Legislativo grande poder de decisão e buscando corrigir, em certa medida, os desequilíbrios que os representantes haviam identificado como a raiz das “práticas despóticas” do Primeiro Reinado e às quais haviam associado o recurso constante ao §35 pelo imperador Pedro I; o §8º do art. II do Ato Adicional “provincializou” o recurso à suspensão das garantias no país, tornando possível sua aplicação em conjunturas em que o Legislativo nacional não se encontrasse reunido, mas as assembleias provinciais sim. Mais do que restringir as possibilidades legais de aplicação do §35 no país, portanto, os representantes da segunda legislatura parecem ter se interessado em tomar para si o poder de decisão sobre a questão, confirmando uma leitura do dispositivo como possível aliado na luta pela manutenção dos arranjos de governo recém-implementados no Império.

Para além desses casos de alteração oficial nas prerrogativas de recurso ao §35, a medida também acabou se modificando e tendo seus significados alterados em função dos diferentes grupos que a ela recorreram, ou intentaram recorrer, entre 1835 e 1842. Nessas ocasiões, o dispositivo foi aplicado, ou sugerido, como parte da estratégia repressiva contra as sublevações políticas que grassavam o país, mostrando-se absolutamente ineficaz, no entanto, em auxiliar, ou melhor encaminhar, a resolução dos conflitos e acabando por gerar mais problemas que

soluções para o governo. Tal cenário, por sua vez, parece ter contribuído diretamente para que a mobilização do §35 fosse cada vez mais acompanhada pelo uso de medidas repressivas auxiliares (recorrendo-se por várias vezes, por exemplo, a mecanismos extraídos das leis militares na repressão a levantes eminentemente civis) e para que o dispositivo passasse a ser pensado como parte de um pacote mais amplo de medidas, voltadas não apenas à repressão dos movimentos políticos em si, mas talvez especialmente a uma mais pronta reposição da ordem nas conjunturas pós-conflitos (ligando-se, nesses casos, a propostas de alterações legais no julgamento dos réus de revoltas, rebeliões e sedições, por exemplo); até ter seu próprio abandono colocado em pauta tanto pelo governo quanto pelos representantes.

Se as particularidades do país e da história nacional nesses primeiros anos que se seguiram à Independência parecem ter contribuído, assim, para tornar mais difícil a definição de um contorno preciso para o dispositivo constitucional de suspensão de garantias, é inegável que a medida, a despeito de suas indefinições, teve um uso consistente no que tangia a seus alvos preferenciais, quais fossem, populações pobres e marginalizadas que de alguma forma se sublevassem contra o estado posto das coisas e cujos já frágeis direitos pareciam ser vistos como ainda mais facilmente descartáveis do que aqueles do restante da população.

Não à toa, alguns dos casos mais desconcertantes de recurso à suspensão das garantias ou mesmo de um desrespeito total e absoluto aos direitos dos habitantes do país, se deram em movimentos como o da chamada “República de Afogados”, o do Levante dos Malês, o da Cabanagem e o da Sabinada, protagonizados, todos, por indivíduos pertencentes àquela classe de homens sobre cuja efetividade dos direitos e garantias ainda restavam muitas dúvidas nas primeiras décadas do pós-Independência.

Transcorrido no início de 1829 na província de Pernambuco, o movimento da “República dos Afogados” carece até hoje de estudos mais aprofundados. Ainda que, a princípio, tenha se tratado de movimento de pequeno volume e baixo impacto nas localidades que acometeu, ficaria marcado pela desproporcionalidade da repressão imposta pelo governo central, bem como pelos desdobramentos gerados pela atuação do governo no interior do Parlamento nacional.

Como já tratado em detalhes em outro trabalho (COSTA, 2020, p. 68-136), o governo reagiu prontamente às notícias de Afogados recorrendo (por meio de três decretos exarados aos 27 de fevereiro de 1829) à suspensão das garantias constitucionais na província de Pernambuco e autorizando, ali, a formação de uma comissão militar com carta branca para a execução imediata de sentenças capitais aos envolvidos na sublevação. Ainda que se saiba muito pouco acerca das reais consequências dessas medidas na província de Pernambuco, fato é que sua repercussão no Parlamento seguramente superou qualquer expectativa do governo central, levando os deputados a apostarem em uma tentativa de acusação formal contra os ministros responsáveis pelos decretos. As discussões geradas em torno da questão, bastante focadas no §35 do art. 179, em seus limites e prerrogativas, acabaram por ocupar grande número das sessões parlamentares de junho e julho de 1829.

Ainda que não caiba aqui entrar em detalhes sobre o movimento de Afogados, ou sobre suas repercussões na imprensa, no governo ou na Assembleia, é interessante

destacar a absoluta desqualificação com que seu protagonistas foram tratados mesmo entre os opositores mais ferrenhos dos decretos de suspensão de garantias, que dirá entre os integrantes do governo. Fosse na imprensa política da época (local ou fluminense), fosse nos discursos parlamentares ou nos ofícios e correspondências trocados entre autoridades envolvidas de alguma forma na pacificação da província, os rebeldes de Afogados raramente foram referidos por outros adjetivos que não os de “miseráveis”, “insignificantes”, “homens perdidos”, “abjetos”, “canalhas” incapazes sequer de “compreenderem o real significado de conceitos como liberdade e democracia” (Diário de Pernambuco, nº 29 – 06/02/1829), “bandidos”, enfim, “faltos de armas e recursos” (A Aurora Fluminense, Jornal Politico e Literario, nº 161 – 04/03/1829; p. 661-663).

Ainda mais paradigmático é o caso do Levante dos Malês, protagonizado por africanos nagôs libertos e escravizados de Salvador e cujo impacto na província baiana e em outras regiões do país, como o Rio de Janeiro, acabou por justificar um amplo leque de medidas preventivas e repressivas contra a população negra e especialmente contra os africanos, mesmo que libertos (GOMES, 2006, p. 213-215). Indivíduos já absolutamente desprovidos de quaisquer direitos, tais populações viram, no decorrer de 1835 e pelos anos subsequentes, suas poucas liberdades ainda mais cerceadas com a intensificação de uma onda de violência e controle sobre os escravizados do país.

Nesse sentido, para além da lei específica de suspensão de garantias aprovada pela Assembleia provincial baiana em 28 de março de 1835 – dispensando o direito de inviolabilidade do lar e conseqüentemente legitimando as revistas e invasões de propriedade que as forças da ordem vinham empreendendo em Salvador desde janeiro daquele ano, na busca por quaisquer indícios que autorizassem a prisão de indivíduos supostamente envolvidos no levante –, uma série de outras medidas repressivas, ou de controle, foram aprovadas pelas autoridades da província no pós-Levante dos Malês, visando à amplificação do controle das forças policiais sobre a população de Salvador e áreas adjacentes. Dentre elas, sentenciamentos sumários à prisão ou às galés, medidas cerceadoras da liberdade de deslocamento de africanos da Bahia para quaisquer outras regiões do Império, toques de recolher, ou ainda, a deportação arbitrária de mais de uma centenas de libertos presos como suspeitos de participação no Levante, contra quem as autoridades brasileiras não haviam conseguido colher quaisquer provas incriminadoras, ou que, ainda pior, haviam sido inocentados pelo júri nos julgamentos realizados (COSTA, 2020, p. 254-262).

Também de 1835, mais especificamente de 22 de setembro deste ano, foi a lei de suspensão de garantias aprovada para a província do Pará com vistas à repressão à Cabanagem, a primeira dentre as leis de suspensão propostas e aprovadas pelos representantes brasileiro no interior do Parlamento nacional. A despeito de suas inúmeras particularidades, o histórico de arbítrio e desrespeito das forças da ordem aos direitos e garantias dos indivíduos envolvidos na Cabanagem repousa, uma vez mais, em sua absoluta “desqualificação” social e no fato de o movimento ter sido composto e protagonizado eminentemente por grupos armados de lavradores pobres, indígenas e até escravos que investiam com violência contra aqueles identificados como seus algozes (portugueses, comandantes militares, senhores de escravo, entre outros).

Nas palavras do então ministro da Justiça do país, Manuel Alves Branco, a violência e ousadia dos paraenses só podia ser fruto da “ferocidade brutal”, do “fanatismo” e de “todos os horrores” de que era capaz o coração do “homem ignorante e sem educação”, ainda mais quando dominado pelo espírito de partido e da vingança e livre de todo o obstáculo e de toda a “repressão das Leis” (APB-CD, sessão de 23 de maio de 1835, p. 102).

A história da aprovação da lei de suspensão de garantias para o Pará, bem como de sua não aplicação na província no contexto de repressão à Cabanagem, a despeito de sua renovação em outubro de 1837, já foi contada em outro espaço e pode ser ali recuperada (COSTA, 2020, p. 281-313). Vale contudo reforçar aqui que, especialmente a partir de 1837, não obstante a consciência dos representantes brasileiros dos inúmeros arbítrios e absurdos empreendidos contra os paraenses e seus direitos mais básicos na repressão à Cabanagem, e a despeito, ainda, de todo o esforço empreendido por uma parcela da deputação nacional, em 1835, para barrar o projeto de lei de suspensão de garantias inicialmente apresentado à Casa (e que propunha, dentre outras coisas, a instalação de tribunais extraordinários para o julgamento dos rebeldes cabanos, implicando em uma verdadeira suspensão do devido processo legal na província e atropelando as previsões dos Códigos Criminal e de Processo Penal do Império, bem como parte dos preceitos da própria Carta de 1824), em poucos momentos o assunto foi capaz de efetivamente incendiar e mobilizar os parlamentares do país (COSTA, 2020, p. 346-358).

Preocupados em vigiar a atuação do general Andréa na província e em salvaguardar um mínimo de legalidade na atuação das autoridades locais contra os rebeldes, e chamando mesmo a atenção, por vezes, às diferenças entre o tratamento “complacente” dispensado pelo governo aos rebeldes sulistas da Farroupilha e a “ferocidade” com que eram tratados os rebeldes cabanos, em nenhum momento os representantes levaram às últimas consequências o conhecimento que tinham dos abusos praticados contra os cidadãos paraenses. Atitude que apenas confirma nossa impressão de que, por vezes, nem mesmo os “sentinelas da liberdade” se dispunham a ir até o fim pelos direitos de determinados setores da população.

Por fim, vale trazer à tona, ainda que muito brevemente, o caso da lei de suspensão aprovada pela Assembleia provincial baiana aos 30 de abril de 1838, no contexto da repressão à Sabinada, movimento que, nas palavras de Hendrik Kraay (2011, p. 278), apesar de ter se iniciado como uma revolta política nos quartéis de Salvador, “terminou num terrível massacre racial”. Na opinião deste autor, o protagonismo assumido, ao final dos quase quatro meses de duração da revolta, pelos escravos e “classes inferiores de Salvador” explica, em grande medida, a brutalidade da repressão imposta ao movimento.

Nesta conjuntura, a lei de 30 de abril veio compor mais um dos instrumentos repressivos infligidos pelo governo à população mais pobre de Salvador, envolvida no conflito. Em acordo com a lei, ficava autorizada na província, pelo espaço de dois meses, a suspensão das garantias reguladas pelos §§ 6º, 7º e 8º do art. 179 da Constituição, dando azo à remoção dos suspeitos de envolvimento na revolta a outras províncias do Império, bem como autorizando as autoridades a devassarem as propriedades privadas de suspeitos, de dia ou de noite, e a prenderem, sem culpa formada, os comprometidos

nos acontecimentos dos últimos meses, formando-lhes culpa quando possível fosse (Publicações do Arquivo do Estado da Bahia, vol. 4: p. 481).

Do “cumprimento” dessa lei, associada a uma série de outras medidas repressivas autorizadas no contexto da Sabinada, resultaram mais de mil rebeldes mortos, com registros de fuzilamentos sumários, tanto nos campos de batalha (por vezes, após deporem suas armas) como no interior das prisões, bem como aprisionamentos em massa, a partir dos quais contaram-se 2.989 indivíduos encarcerados nas 14 prisões da cidade ainda em 1838. Para além disso, cerca de 1.500 rebeldes foram forçados ao exílio pela via do recrutamento às tropas de primeira linha que, àquela altura, combatiam no Rio Grande do Sul, enquanto os libertos africanos envolvidos na revolta foram degredados com base na lei provincial nº. 9, que, aprovada aos de 13 de maio de 1835, havia servido de justificativa também para o degredo forçado de africanos que se seguira ao Levante dos Malês (COSTA, 2020, p. 369).

Para além dessas medidas, ficou famoso também, pelos piores motivos possíveis, o exílio de cerca de 200 suspeitos de envolvimento na Sabinada para a ilha de Fernando de Noronha, onde ainda se encontravam, nas piores condições possíveis e sem quaisquer notícias sobre seu destino, em maio de 1840 (COSTA, 2020, p. 478-479). Uma vez mais, contudo, a despeito da cobrança de explicações dos deputados ao governo, a revolta ante o atropelamento dos direitos dos indivíduos fuzilados em Salvador ou exilados em Fernando de Noronha não foi levada às últimas consequências pelos representantes que, após trocarem acusações contra o governo e contra seus principais opositores políticos, pareciam esquecer do assunto, optando por deixá-lo sob o tapete até que fosse novamente conveniente desenterrá-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada vez menos atraente para o governo e os representantes, a medida de suspensão de garantias foi sendo paulatinamente abandonada no país a partir de 1839, numa altura em que tanto deputados quanto senadores e membros do governo pareciam apostar privilegiadamente em revisões legais que ou bem circundassem a medida das ferramentas necessárias à sua efetivação, ou que, ainda abrindo mão completamente do dispositivo regulado pelo §35 do art. 179, proovessem o Império dos instrumentos que consideravam necessários à segurança pública nacional.

Como buscamos demonstrar anteriormente:

Se o histórico de aplicações da suspensão de garantias, particularmente ao longo da Regência, revelava à classe política nacional, cada vez mais, a parca eficácia da medida na repressão aos conflitos, suas vantagens pareciam ainda mais duvidosas no que tangia à reposição da ordem e da normalidade uma vez controladas as sublevações. E isto porque, segundo eles, na ausência de leis especificamente concernentes à ordem do processo e ao julgamento dos réus dos crimes de rebelião, sedição, conspiração e afins, a prisão sem culpa formada de um sem número de indivíduos ou, ainda, a deportação

de vários outros para fora das províncias sublevadas, gerava, ao final dos movimentos rebeldes, uma massa de indivíduos sem destino. Enquanto a pura e simples reposição destes homens na sociedade, sem qualquer julgamento, não interessava a quase ninguém, seu julgamento em conformidade com o devido processo legal, nos moldes previstos pelo Código de Processo de 1832, parecia, para muitos, não apenas custoso, como pouco vantajoso, pois fadado a manipulações e absolvições que manteriam abertas as feridas sociais. Já a submissão desses indivíduos ao recrutamento, particularmente para as tropas de 1ª linha em atividade no Sul, prevista por algumas vezes no país, vinha gerando grande insatisfação em relação ao governo, tornando-se insustentável a longo prazo. (COSTA, 2020, p. 364).

Ainda que não caiba discutir aqui os atos finais a coroar o efetivo abandono do §35 do art. 179 no Brasil (particularmente a reforma do Código de Processo Criminal empreendida por meio da lei de 3 de dezembro de 1841), cabe jogar luz sobre o modo como esse uso por vezes vacilante do dispositivo no país, essa indefinição, por anos a fio, ao seu redor, e mesmo essa espécie de permissividade com que os representantes trataram não apenas a medida de suspensão de garantias em si, mas também toda a sorte de abusos praticados nas conjunturas de sua aplicação e sob a desculpa da sua necessidade, estiveram diretamente relacionados à tentativa de, em certa medida, compreender o que o dispositivo em questão poderia, ou não, fornecer ao país em seus primeiros anos como nação independente.

No conturbado ambiente político que marcou as primeiras décadas do Brasil independente, e em sua busca pela garantia da estabilidade interna, da integridade e da unidade territorial, o Estado frequentemente lançou mão de medidas que, como o §35 do art. 179, acabaram por conformar espécies de testes por meio dos quais se buscava compreender os limites do equilíbrio de poderes, dos arranjos de governo, da responsabilidade ministerial e da própria classe política ante seus opositores, dentro e fora das arenas do Parlamento.

Diante de uma previsão constitucional como a do §35 que, como vimos, possuía uma série de indeterminações jurídicas e que tocava fundo em questões caríssimas à constituição mesma de um Estado recém-independente, os representantes e membros do governo do país disputaram avidamente seus significados mais profundos, numa trajetória interpretativa no interior da qual novas normas foram criadas e revogadas, em que o perfil dos atores esteve em constante redefinição e na qual o significado do instituto de “suspensão de garantias” nunca se estabilizou (COSTA, 2021, p. 99). A despeito disso, é curioso observar como, no rescaldo mesmo do constitucionalismo liberal de poucos anos antes, os direitos dos cidadãos, ou ao menos de uma parcela específica deles (os quase-não-cidadãos), estiveram tão disponíveis e vulneráveis ante a procura e o desejo por estabilidade do Estado nacional.

SOBRE O AUTORA

VIVIAN CHIEREGATI COSTA é doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (2020), com tese sobre suspensão de garantias na monarquia constitucional representativa brasileira. Atualmente trabalha com gestão da informação e LGPD.
vivian.costa85@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6571-3704>.

REFERÊNCIAS

- BAHIA. Publicações do Arquivo do Estado da Bahia. *A Revolução de 7 de novembro de 1837: Sabinada*. Escola Typographica Salesiana: 1937-1945, 5 vols.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. *Coleção de Leis do Império do Brasil (1808-1889)*. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br>
- BRASIL. Câmara dos Deputados. *Anais do Parlamento Brasileiro – 1826-1850*.
- BRASIL. Senado Federal. *Anais do Senado do Império do Brasil, 1828-1850*. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/PQ_Pesquisar.asp
- BRASIL. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A Aurora Fluminense, Jornal Politico e Literario, nº 161. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>
- COSTA, Vivian Chieregati. Suspensão de garantias na monarquia constitucional representativa brasileira (1824-1842). In: DANTAS, Monica Duarte; BARBOSA, Samuel Rodrigues (Orgs.). *Constituição de Poderes, Constituição de Sujeitos. Caminhos da História do Direito no Brasil (1750-1930)*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, no prelo (2021) (Coleção Cadernos do IEB), p. 81-100.
- COSTA, Vivian Chieregati. *Suspensão de garantias na monarquia constitucional representativa brasileira: debates parlamentares, práticas políticas e contestação à ordem (1824-1842)*. Tese (Doutorado em História). FFLCH/USP, São Paulo, 2020.
- FIORAVANTI, Maurizio. *Constitución. De la Antigüedad a Nuestros Días*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de quilombolas. Mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KRAAY, Hendrik. “‘Tão assustadora quanto inesperada’: a Sabinada baiana, 1837-1838”. DANTAS, Mônica Duarte (Org.). *Revoltas, Motins, Revoluções. Homens livres pobres e libertos no Brasil do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2011.
- LORENTE, Marta. Constitucionalismo antigo y moderno. In: LORENTE, Marta; VALLEJO, Jesús (Coords.). *Manual de Historia del Derecho*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2012.
- NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das, “Constituição: usos antigos e novos de um conceito no Império do Brasil (1821-1860). In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. (Org.). *Repensando o Brasil do Oitocentos. Cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 183-205.
- SERVÁN REYES, María del Carmen. “De la Constitución al Estado (1814-1914). In: LORENTE, Marta; VALLEJO, Jesús (Coords.). *Manual de Historia del Derecho*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2012.

SLEMIAN, Andréa. *Sob o Império das Leis: Constituição e unidade nacional na formação do Brasil (1822-1834)*.
São Paulo: Aderaldo & Rothschild / Fapesp, 2009.

Fiscalidade e subdesenvolvimento: breves considerações sobre o Brasil independente

[*Taxation and underdevelopment: brief considerations about Brazil independent*]

Camila Scacchetti¹

RESUMO • Buscando traçar a relação entre os níveis de subdesenvolvimento e fiscalidade, este estudo analisa a construção fiscal no Brasil independente. Por meio da separação das receitas entre o Cofre Geral e Provincial, o Brasil testemunhou uma nova estrutura administrativa arrecadatória. Os *dízimos* incidentes sobre os principais produtos exportados figuraram como a principal fonte de recolhimento tributário das Províncias. No entanto, às regiões incapazes de se encaixarem nessa dinâmica, poucas alternativas foram oferecidas. Este feito só fez aprofundar os níveis de subdesenvolvimento presentes no território nacional. • **PALAVRAS-CHAVE** • Brasil independente; fiscalidade;

subdesenvolvimento. • **ABSTRACT** • Seeking to trace the relationship between the levels of underdevelopment and taxation, this study analyzes the fiscal construction in independent Brazil. Through the separation of revenues between the General and Provincial Coffers, Brazil witnessed a new administrative collection structure. The tithes levied on the main exported products figured as the main source of tax collection in the Provinces. However, to regions unable to fit into this dynamic, few alternatives were offered. This feat only deepened the levels of underdevelopment present in the national territory. • **Keywords** • Brazil independent; taxation; underdevelopment.

Recebido em 11 de junho de 2022

Aprovado em 4 de julho de 2022

SCACCHETTI, Camila. Fiscalidade e subdesenvolvimento: breves considerações sobre o Brasil independente. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 54-77, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p54-77>

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

Há muito se afirma ser o Brasil um país subdesenvolvido. Inúmeros são os acadêmicos que buscaram, e ainda buscam, refletir acerca deste contexto nacional e dos processos decisórios passados que nos conduziram a essa realidade. Procurando identificar uma das vertentes do problema, este ensaio tem como propósito analisar a questão sob a ótica da fiscalidade. Desta maneira, pretendemos contribuir com mais uma “peça” deste quebra-cabeça que está longe de ser simples, linear e de fácil resolução.

Pelo contrário, a construção histórica, econômica, social e fiscal do Brasil representa, em essência, um instigado exercício contínuo de investigação, no qual incessantes perguntas são formuladas, contudo, inúmeras possibilidades representam as respostas para a indagação. Respostas essas que estão longe de caracterizar uma verdade absoluta, mas que contribuem para o diagnóstico da problemática.

A fim de compreendermos a questão levantada, estruturamos o presente estudo em três etapas. Em um primeiro momento, serão apresentadas reflexões de cunho teórico sobre as peculiaridades do subdesenvolvimento. Na sequência, analisaremos as características da economia nacional oitocentista quando da proclamação da Independência e da separação das receitas fiscais entre Centro e Províncias. Diante deste contexto, ser-nos-á possível compreender como a fiscalidade se organizou no século XIX. Explanaremos acerca das ferramentas mais comumente utilizadas para a promoção da arrecadação tributária, como se deu a repartição das receitas fiscais e as regiões que mais se beneficiaram com esse arranjo institucional.

De posse de tais levantamentos, temos como propósito demonstrar que a estrutura de recolhimento fiscal e repartição das rendas entre Centro e Províncias, erigida no decorrer do Brasil Independente, é uma das heranças, mas não a única, que contribui para os atuais níveis de subdesenvolvimento e desigualdades regionais internas.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O SUBDESENVOLVIMENTO

A classificação econômica vigente divide o globo em dois grandes blocos: países desenvolvidos e países subdesenvolvidos. Os processos históricos e as construções econômicas, empíricas e teóricas de cada nação são ferramentas que auxiliam na análise e identificação de tais critérios.

Sob a ótica do desenvolvimento, busca-se compreender quais etapas vivenciadas pelos países levaram ao grau de autonomia ou dependência frente a outras regiões. Contudo, o que exatamente viria a ser a teoria do desenvolvimento? Nas palavras de Furtado²,

A teoria do desenvolvimento econômico trata de explicar, numa perspectiva macroeconômica, as causas e o mecanismo do aumento persistente da produtividade do fator trabalho e suas repercussões na organização da produção e na forma como se distribui e se utiliza o produto social. O primeiro – no qual predominam as formulações abstratas – compreende a análise do mecanismo propriamente dito do processo de crescimento, o que exige construção de modelos ou esquemas simplificados dos sistemas econômicos existentes, baseados em relações estáveis entre variáveis quantificáveis e consideradas de importância relevante. O segundo – que é o plano histórico – abrange o estudo crítico, em confronto com uma realidade dada, das categorias básicas definidas pela análise abstrata. (FURTADO, 2009a, p. 25).

Neste sentido, por meio da comunhão entre modelos econômicos e processos históricos, tem o pesquisador o anseio em identificar os mecanismos que ocasionaram em êxito no desenvolvimento da localidade em estudo. No entanto, seria esse um processo uniforme e homogêneo no qual todos os países necessariamente irão se deparar? Seria esse um destino traçado e designado a todo o globo? Furtado, novamente, nos auxilia neste ponto:

[...] o desenvolvimento econômico é um processo acentuadamente desigual: surge em uns pontos, propaga-se com menor ou maior facilidade a outros, toma vigor em determinados lugares, aborta noutros etc. Nem é nem poderia ser um processo uniforme, pois a constelação de recursos e fatores que se apresenta em cada parte é obviamente diversa. (FURTADO, 2009a, p. III).

Diante dessa afirmativa, podemos constatar que a dualidade “desenvolvido/subdesenvolvido” é algo intrínseco ao modelo econômico adotado em escala mundial. Em linhas gerais, as reflexões sobre a questão indicam que os países voltados a atender suas necessidades internas são aqueles que mais se beneficiaram no desenvolvimento de suas capacidades econômicas. Isto posto, mais do que compreender os processos que conduzem ao desenvolvimento, temos como propósito identificar as variáveis que sentenciam os países ao subdesenvolvimento. Neste momento, sucintas considerações históricas se fazem necessárias, servindo até mesmo de farol a iluminar nossa vereda.

Com o início da era dos descobrimentos, as potências europeias obtiveram a oportunidade de ampliar seus domínios ultramar e seu poderio comercial. O século XV é marcado pelas grandes navegações e descobertas de territórios ainda não civilizados, de acordo com o modelo de sociedade europeu vigente no período.

2 Em sua obra, “Desenvolvimento e Subdesenvolvimento”, o autor retrata em profundidade os processos históricos que conduziram as nações ao desenvolvimento. Para tanto, utiliza-se, em especial, do exemplo inglês e analisa os pormenores que auxiliaram na concretização da Revolução Industrial. (FURTADO, 2009a).

Contudo, há que se frisar que as navegações tinham como objetivo primordial o comércio. “Em suma e no essencial, todos os grandes acontecimentos desta era a que se convencionou com razão chamar de “descobrimientos”, articulam-se num conjunto que não é senão um capítulo da história do comércio europeu” (PRADO JR., 1995, p. 13). Aos territórios recém-descobertos coube a função, majoritariamente, em suprir as necessidades de consumo das potências colonizadoras. Exploração dos recursos naturais destas localidades era o sentido da colonização.

Com o passar dos séculos, observamos o despontar de outras nações europeias, cabendo a esses personagens papel de destaque no novo arranjo econômico mundial. No decorrer do oitocentos, com a incipiente indústria procurando se consolidar e expandir seu mercado consumidor, passamos a contemplar a urgência das economias industrializadas em exportar seus produtos manufaturados.

Padrões de consumo em escala global foram criados e, aos países compradores dos produtos tecnológicos, coube o papel de se adaptarem à nova realidade imposta e vinda do exterior, em especial da Inglaterra. Destarte, aos ofertantes de manufaturas coube a designação de países “adiantados”. Já os demandantes de produtos industrializados, porém fornecedores de bens primários, foram classificados como “atrasados”. Tal rótulo oculta em si uma profunda diferença, e relação de forças, entre as ditas nações. De acordo com Myint,

De certo modo, pode-se dizer que a diferença entre países “adiantados” e “atrasados” consiste em que os primeiros, sujeitos ao poderoso efeito “acelerador”, podem gerar seu próprio ciclo econômico, enquanto os últimos só recebem as flutuações transmitidas do exterior. (MYINT, 2010, p. 139).

Mais do que comercializar suas mercadorias, coube aos países “adiantados” estabelecer o ritmo de trocas e a nova dinâmica econômica. De tal sorte, tais instrumentais foram utilizados em favor dos interesses das nações industrializadas. Sua expansão implicava em maior fluxo comercial com as localidades “atrasadas”, intensificando, assim, o abismo entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos.

Se vamos ao cerne da questão, verificamos que às antigas colônias de exploração foi destinada a continuidade em suprir as necessidades de abastecimento das nações “avançadas” por meio de produtos primários. Neste sentido, enquanto a alguns era delegada a tarefa em concentrar seus esforços e recursos para a produção de alimentos, a outros, supridos em suas necessidades básicas, era possível aprimorar e aprofundar seus conhecimentos tecnológicos e científicos.

Desta maneira, o comércio exterior das localidades subdesenvolvidas se dá por meio da venda de produtos primários e compra das mercadorias industrializadas. Nesta dinâmica, o poder decisório se concentra nas mãos das nações desenvolvidas, cabendo aos ofertantes de *commodities* a subjugação de sua autonomia econômica, estrutural e, *quicá*, cultural.

As decisões de um país exportador de produtos primários são, necessariamente, reflexos. O grau de autonomia é limitado, pois os grupos que controlam a economia mundial dos produtos primários sobrepoem os seus interesses aos de cada país exportador considerado isoladamente. É natural, em tais casos, que os grupos de decisão em cada país exportador atuem em sincronia com o comando internacional. (FURTADO, 2009a, p. 215).

Diante do exposto, podemos concluir que as deliberações internas da localidade subdesenvolvida são adotadas com o intuito de promover um ajuste à dinâmica internacional. Decisões reflexivas, como bem pontuado por Furtado, e economias voltadas para o suprimento dos interesses das nações que se firmaram como centro de decisão.

Se, por um lado, criou-se a necessidade de importar os padrões de consumo das regiões desenvolvidas, por outro, a fim de se estabelecer os termos de troca com o exterior, o país subdesenvolvido perpetuou e intensificou o fornecimento de bens primários a fim de suprir as demandas internacionais. Nessa relação, coube às economias “adiantadas” ditar a mercadoria a ser cultivada e a escala a ser produzida.

A medida de desenvolvimento econômico consistia, pois, sobretudo em tentativas de persuadir ou forçar as populações atrasadas a aceitar os novos padrões de vida representados pela economia monetária, estimulando, por exemplo, sua demanda por importações e impondo taxaões que as obrigavam a se dedicar a cultivos de mercado ou a trabalhar nas minas e plantações recém-implantadas. Fosse ou não significativo para a população, o padrão aceito como desenvolvimento econômico de um “país” era o de suas exportações e o de sua capacidade de pagar impostos³. (MYINT, 2010, p. 143).

À luz desses apontamentos, podemos concluir que um estratégico emaranhado foi construído com o intuito de estabelecer as forças de ação e coesão das potências econômicas. Sob o manto do desenvolvimento, as nações “adiantadas” impuseram relações que tinham como intuito atender os seus interesses, cabendo aos países subdesenvolvidos a tarefa em suprir as necessidades básicas para a manutenção da vida dos países possuidores de poderio econômico.

No caso brasileiro, objeto de estudo deste ensaio, observamos que o processo de Independência esteve longe de culminar em ferramentas que pudessem propiciar uma ruptura com o padrão econômico erigido em escala global. Em realidade, “o processo

3 Em momento oportuno teceremos as considerações acerca dos tributos. Todavia, devemos pontuar que as principais fontes de receita fiscal do Brasil independente consistiram na tributação sobre a Alfândega. Após a separação das rendas e definição das competências, coube ao Governo Central o direito aos impostos incidentes sobre a importação. Os tributos incidentes sobre a exportação foram compartilhados entre o Erário Geral e Provincial, sendo essa fonte de receita o principal instrumento de recolhimento tributário das Províncias, ao menos daquelas capazes de produzir e exportar bens para os mercados consumidores internacionais.

de Independência, levado a efeito com decisivo apoio da Inglaterra, recolocava o país em dimensão subordinada na divisão internacional do trabalho, sem propiciar mecanismos de crescimento endógeno de uma verdadeira independência econômica” (COSTA, 2005, p. 82).

Destarte, é possível constatar que, após a emancipação política, os interesses das elites nacionais trabalharam em prol de manter e estreitar vínculos com a dinâmica econômica estruturada desde o século XVI. Uma vez estabelecida a condição de economia exportadora de bens primários e compradora de bens manufaturados, o Brasil buscou se beneficiar dessa conjuntura. Fazendo das receitas alfandegárias o principal mecanismo de recolhimento tributário brasileiro, a relação de dependência entre a ex-colônia e as nações desenvolvidas se aprofundou, visto que um maior dinamismo alfandegário representou maiores cifras aos cofres públicos brasileiros.

De posse dessa reflexão, analisemos o processo de construção histórica, econômica e fiscal brasileira. Deteremos o estudo no século XIX e temos como objetivo demonstrar que as escolhas, econômicas e fiscais, efetuadas no passado contribuíram para os níveis de subdesenvolvimento presentes em solos brasileiros.

A ECONOMIA NO PROCESSO DA INDEPENDÊNCIA

Ansiando expandir seu poderio comercial, potências europeias deram início ao período das navegações e descobertas. Chegando ao Brasil, os portugueses se depararam com uma vasta vegetação nativa composta pela preciosa madeira capaz de tingir os mais finos tecidos na cor vermelho rubi. O pau-brasil foi a primeira riqueza nacional a ser explorada pela Metrópole e comercializada com a Europa.

Em meados de 1530, com a efetiva ocupação e exploração do território brasileiro, deu-se início ao cultivo da cana-de-açúcar, mercadoria essa detentora de elevado valor comercial no velho continente. Outros gêneros também foram cultivados no solo brasileiro, mas sempre com o intuito de atender as exigências do consumo europeu. Neste sentido, “o desenvolvimento agrícola tradicional encontrara sua força dinâmica no exterior. Foi esse impulso vindo de fora que permitiu ocupar, através da expansão agrícola, grandes extensões do território brasileiro” (FURTADO, 2009a, p. 229).

Na sequência, o território nacional forneceu pedras e minerais preciosos. Em finais do século XVIII e início do XIX, o Brasil experimentou o renascimento agrícola, período no qual o açúcar voltou a figurar entre as principais riquezas cultivadas e exportadas. No entanto, paulatinamente, outra mercadoria ganhou notoriedade no cenário brasileiro e, como não poderia deixar de ser, internacional: o café. Procurando caracterizar a economia brasileira, Caio Prado observa:

No seu conjunto, e vista no plano mundial e internacional, a colonização dos trópicos toma o aspecto de uma vasta empresa comercial, mais complexa que a antiga feitoria,

mas sempre com o mesmo caráter que ela, destinada a explorar os recursos naturais de um território virgem em proveito do comércio europeu. É este o verdadeiro sentido da colonização tropical, de que o Brasil é uma das resultantes; e ele explicará os elementos fundamentais, tanto no social como no econômico, da formação e evolução histórica dos trópicos americanos. Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamante; depois algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras. (PRADO JR., 1995, p. 22-23).

Em sucintas linhas, Prado Jr. sumariza 300 anos de história econômica brasileira, qual seja, o predomínio dos interesses externos sobre os internos. Seja sob a denominação “Colônia” ou “Império”, a construção interna concentrou-se em atender as necessidades externas. Desta maneira, da prosperidade ou crise vivenciada nos países demandantes dos bens primários dependia a boa ou má sorte da exportação brasileira. Conforme elucidado por Canabrava, “todas as transformações econômicas que afetaram os países industrializados, suas crises de produção ou consumo, repercutiram no sistema mundial e, portanto, em nossa economia, pondo à mostra sua dependência” (CANABRAVA, 2005, p. 104).

Ao proclamar sua Independência política, mas não econômica, o país permaneceu dependente dos desígnios apontados pelos centros de decisão internacionais. Ao Brasil interessava atender os interesses externos para, com essa medida, promover a importação de mercadorias industrializadas e a exportação de produtos demandados internacionalmente. Os vínculos de dependência perduraram, as respostas meramente reflexivas se intensificaram.

Olhando para a dinâmica interna brasileira, podemos concluir que o nordeste colonial estava para o açúcar, assim como o sudeste monárquico estava para o café. Desta maneira, é possível observar um deslocamento interno das forças motrizes da economia nacional e das regiões capazes de atender aos anseios internacionais⁴.

O café, introduzido em solos brasileiros no início do século XVIII, encontrou terreno fértil no Vale do Paraíba. Inicialmente semeado no território do Rio de Janeiro, a disseminação logo se deu pela região:

O Vale do Paraíba funcionou como via natural da irradiação do cafeeiro pelos contornos vizinhos. Levados pelos tropeiros e viandantes, a planta penetrou imperceptivelmente, na década dos 70, na capitania de Minas Gerais, pelo “caminho novo”; nos anos finais do século chegou à área paulista, pela rota do Vale [...]. Ao alcançar a capitania do Espírito Santo, cerca de 1815, o cafeeiro encontrava-se disseminado em

4 O deslocamento econômico interno observado acima possui maiores implicações quando analisado em profundidade. Atividade econômica, no Brasil Independente, implicava na capacidade de gerar recursos fiscais próprios para o suprimento das necessidades da localidade. Quanto maior o nível de exportação da Província, maior receita fiscal haveria em seus cofres.

grande parte do extenso Vale do Paraíba, nas três capitanias confrontantes, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. (CANABRAVA, 2005, p. 107).

No decorrer das décadas, a Província de São Paulo foi se consolidando como principal centro produtor e exportador da *rubiácea*. Em meados de 1870, com o esgotamento dos solos fluminenses e avanço da *onda verde* para áreas concentradas no rico solo roxo, os paulistas assumiram a liderança no mercado cafeeiro para não mais abandonar.

Concentrando nossa análise no período monárquico, constatamos a ascendência do café como importante fonte de recursos para o Brasil. É certo que, no decorrer do século XIX, o café não constituiu o único, contudo, foi o principal produto a figurar na pauta de exportações brasileira. Destarte, na medida em que a conjuntura internacional ampliava as condições favoráveis ao café, seja pela expansão do mercado consumidor ou prosperidade econômica, e a produção nacional se expandia, a representatividade do café na pauta de exportações adquiria maiores representatividades. Tais dados estão representados no Quadro 1.

Produtos	1821-30	1831-40	1841-50	1851-60	1861-70	1871-80	1881
Café	18,4	43,8	41,4	48,8	45,5	56,6	61,5
Açúcar	30,1	24,0	26,7	21,2	12,3	11,8	9,9
Algodão	20,6	10,8	7,5	6,2	18,3	9,5	4,2
Fumo	2,5	1,9	1,8	2,6	3,0	3,4	2,7
Cacau	0,5	0,6	1,0	1,0	0,9	1,2	1,6
Total	72,1	81,1	78,4	79,8	80,0	82,5	79,9

Quadro 1 - Porcentagem Sobre o Valor das Exportações (1821-1881). Fonte: CANABRAVA, 2005, p. 144.

De acordo com os números apresentados, verificamos que na década inicial do estudo, 1821-1830, que abrange a proclamação da Independência e o Primeiro Reinado, o café representava, em valor, 18,4% das exportações brasileiras. O papel de destaque cabia ao açúcar, com uma proporção de 30,1%. Além disso, é possível averiguar que pouco mais de 70% da exportação brasileira estava concentrada em cinco mercadorias. Em ordem de importância: açúcar, algodão, café, fumo e cacau.

No segundo período da pesquisa, 1831-1840, Regência, o café assume a dianteira das exportações e não mais perde o posto de principal produto da pauta. A elevação de sua representatividade, com leves oscilações negativas, é observada em todas as demais décadas em análise. O último ano do estudo corresponde ao melhor desempenho das exportações do café em valor, 61,5%, em um contexto no qual os principais produtos representavam quase 80% da pauta de exportações.

A princípio, o maior centro consumidor do café brasileiro foi a Europa, cenário este que perdurou até a década de 1870. A partir deste período, os Estados

Unidos passaram a representar o principal destino da produção cafeeira, “com as porcentagens quinquenais de 58,2% em 1870-1874; 59,2% em 1875-1879; 57,4% em 1880-1884 e 62% em 1885-1889” (CANABRAVA, 2005, p. 143).

Diante dos apontamentos, podemos concluir que o café, ao despontar no mercado internacional como mercadoria de elevado consumo, favoreceu o sudeste brasileiro, em geral, e a Província de São Paulo, em especial, na promoção de importantes modificações estruturais. A expansão cafeeira trouxe consigo a instalação das ferrovias e telégrafos, a imigração europeia em substituição paulatina ao trabalho escravo e a urbanização. Além disso, como veremos no próximo tópico, da prosperidade cafeeira dependeu o recolhimento tributário paulista, sendo o imposto incidente sobre as exportações, os *direitos de saída*, a principal ferramenta de receita fiscal da Província.

No entanto, o que dizer das modificações estruturais internas das Províncias que não possuíam como característica produtos primários a serem ofertados para o exterior? Ademais, como promover o recolhimento tributário sobre a exportação se não havia o que ser exportado?

Nesse sentido, a concentração produtiva e comercial dos bens primários no centro-sul só fez agravar as disparidades regionais brasileiras. O Brasil Independente foi incapaz de olhar para todas as suas regiões e promover uma melhoria de vida equitativa a todos os seus cidadãos. Pelo contrário, reproduziu no contexto interno as peculiaridades existentes na dualidade “desenvolvido/subdesenvolvido” discutida no tópico anterior desse estudo.

Contribuindo para a questão, Myint (2010, p. 138) observa que “os fatores de desigualdade devem ser considerados como algo que atua não somente entre os países atrasados e adiantados como unidades globais, mas também entre os grupos de população atrasados dentro do próprio país atrasado”.

Na seara da fiscalidade, o Brasil intensificou suas relações de dependência com o exterior ao concentrar seus recolhimentos tributários no dinamismo alfandegário. Elevação no *quantum* importado acarretava vultosas receitas fiscais para o Cofre Geral. Em paralelo, o incremento nas exportações implicava maiores receitas a serem compartilhadas entre a Província exportadora e o Erário Central. Em suma, um modelo vicioso que se retroalimenta, foi essa a opção adotada pelo Brasil Independente. Quanto maior a dependência com o exterior, mais bonanças recaíam sobre as finanças públicas.

AUTONOMIA TRIBUTÁRIA E COMPARTILHAMENTO DAS RENDAS FISCAIS ENTRE CENTRO E PROVÍNCIAS

A construção da estrutura fiscal brasileira está intimamente ligada com as escolhas econômicas e exploratórias efetuadas no decorrer dos séculos. Tributação sobre a

produção, circulação e consumo de mercadorias constituíram as principais fontes geradoras de recursos no Brasil Colônia e Independente⁵.

O monopólio régio sobre o pau-brasil foi a primeira alternativa tributária explorada por Portugal. Na sequência vieram os *dízimos* incidentes sobre a produção das mercadorias destinadas ao mercado externo como uma das principais fontes de receita de impostos no decorrer do período açucareiro⁶. Ainda no Brasil Colônia, as Alfândegas também constituíram importante fonte de recolhimento fiscal.

Com o advento da mineração e uma maior interligação entre as regiões brasileiras, a circulação interna de mercadorias passou a ser tributada, em especial os produtos destinados às regiões das minas. Uma maior dinamização da economia interna elevou, consideravelmente, o fluxo de importações na Alfândega, fazendo do comércio externo, e do Porto do Rio de Janeiro, preciosa fonte arrecadadora. Tal feito também foi responsável pela transferência da capital da Colônia de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763.

A vinda da família real e a abertura dos portos intensificou a representatividade do recolhimento fiscal da Alfândega, no início do oitocentos. Neste período, por meio da elevação das importações, em especial produtos vindos da Inglaterra, as finanças públicas passaram a depender diretamente das trocas comerciais estabelecidas com o exterior⁷.

Outra importante alteração ocorreu no decorrer do Período Joanino. Por meio do Decreto de 16 de abril de 1821, D. João VI determinou que os *dízimos* deixariam de ser cobrados nas localidades produtoras, passando, em um curto período de prazo, a serem recolhidos nos postos fiscais instalados nas vilas e regiões limítrofes entre as Províncias. Já os *dízimos* incidentes sobre os principais gêneros de exportação passariam a ser arrecadados nas Alfândegas. Por meio dessa medida, paulatinamente o *dízimo* incidente sobre a produção transformou-se em um tributo incidente sobre a exportação.

Desta maneira, e mesmo D. João VI erigindo uma tímida estrutura arrecadatória incidente sobre os bens de raiz, rendas e propriedades, as reformas fiscais promovidas no período foram incapazes de alterar a essência tributária brasileira. O recolhimento fiscal proveniente sobre o consumo e a circulação alfandegária era predominante.

Com o retorno de D. João a Portugal, a Proclamação da Independência e os esforços de D. Pedro I em promover uma constituinte, o Brasil vivenciou no ano de

5 Não constitui objetivo deste ensaio pormenorizar a construção tributária brasileira alicerçada no decorrer dos séculos. Todavia, a trajetória histórica da fiscalidade nacional pode ser consultada na obra “Do *dízimo* ao ICMS: raízes da tributação sobre o consumo”. (SCACCHETTI, 2021).

6 Os *dízimos* incidiam sobre toda a produção nacional, no entanto, eram os bens primários destinados ao mercado externo os principais produtos tributados, pois eram essas as mercadorias produzidas em larga escala.

7 De fato, o fluxo comercial com o exterior se elevou, no entanto, os Tratados de 1808 e 1810 representaram, em realidade, um profundo golpe para as finanças brasileiras. Ao estabelecer uma alíquota de importação de 15% *ad valorem*, a nação viu suas finanças seriamente comprometidas. Tal contexto perdurou até a década de 1840, com a elevação das alíquotas de importação por meio da Tarifa Alves Branco.

1824 a instauração de sua primeira Carta Magna. Contudo, acerca da temática fiscal, alterações estruturais não foram contempladas

[...] a Constituição de 1824 mantinha uma relação de continuidade com o sistema fiscal estabelecido no Antigo Regime e, ao mesmo tempo, definia o sistema representativo como o *locus* de sua gradual transformação. A fórmula, possivelmente pensada para proteger as combalidas finanças do novo Estado independente cedo mostraria seu potencial conflitivo. (COSTA, 2020a, p. 153).

O Primeiro Reinado é caracterizado como um regime centralizador, no qual diminutas liberdades foram dadas às oligarquias provinciais. Com a abdicação de D. Pedro I, representantes das elites regionais assumiram o governo do Império⁸. Neste momento, negociações entre Centro e Províncias foram promovidas e reformas foram realizadas com o intuito de se estabelecer maior autonomia às Províncias. Dentre as medidas financeiras e fiscais, havia por parte dos dirigentes do Império a preocupação em promover a separação das receitas tributárias entre as Rendas Geral e Provincial.

No entanto, não devemos nos esquecer que no período em pauta o recolhimento tributário era promovido nos órgãos fazendários localizados nas Províncias. Somado a este fato, não havia a diferenciação entre os cofres que deveriam promover o recolhimento dos recursos do Império e os recursos provinciais. O observado no período era a destinação quase integral das receitas fiscais para o suprimento das despesas da Província. Somente o excedente financeiro, quando houvesse, deveria ser direcionado ao Rio de Janeiro. Raras eram as ocasiões nas quais as Províncias enviavam as sobras fiscais, pois, de acordo com o que se alegava, não havia sobras.

Assim que assumiram o comando do país, os governantes, brasileiros, iniciaram as discussões acerca da separação das rendas fiscais entre o Império e as Províncias:

Em maio de 1831 entrava em questão a emenda que discriminava as rendas provinciais das rendas do governo central, e marcava a contribuição que cada Província deveria concorrer às despesas gerais da nação. A discussão possui importância porque nela é mobilizada a ideia de federação. [...], o estabelecimento da distinção não implicava o separatismo, porque as Províncias não estariam separadas do Império. A emenda marcaria a distinção entre o que era Geral, pertencia ao Poder Central, e o que dizia respeito exclusivamente à Província. Isso se fazia necessário porque os “interesses particulares das Províncias” eram distintos dos interesses “gerais do Império”. (COSER, 2008, p. 115-116).

Por meio da Lei Orçamentária do ano de 1832 ocorreu a separação das Rendas em Geral e Provincial. As principais fontes de recursos fiscais foram destinadas ao Cofre

8 Após a proclamação da Independência, temos a consolidação de uma elite política e econômica nacional. Mesmo havendo embates internos e uma incessante necessidade de negociação entre as oligarquias provinciais, observamos o predomínio dos interesses agroexportadores sobre os demais setores econômicos. Para um aprofundamento da questão, consultar Dolhnikoff, 2005.

Geral. As rendas exteriores, representadas pelos tributos alfandegários, constituíam a mais importante ferramenta de recolhimento fiscal no período.

Deste modo, podemos afirmar que, em essência, a Lei Orçamentária de 1832 não promoveu uma melhora na situação fiscal do Brasil como um todo. Ao contrário, o que ocorreu foi tão somente a transferência e concentração dos recursos fiscais para os cofres da Renda Geral. Se, antes de 1832, havia a especificação em enviar as sobras provinciais para os cofres do Império, o que constatamos neste momento é um movimento pendular, no qual, por meio do Art. 82, ficou determinado que o Cofre Geral localizado na respectiva Província seria obrigado a socorrer o Cofre Provincial em caso de necessidade.

O sentido da estruturação fiscal feita na Regência foi o de extrair das Províncias o direito de taxar o comércio exterior, aquele que viria a ser o item mais importante da receita pública. A forma política dessa decisão incidiria diretamente contra a noção de “sobras”, como era definido no período colonial. O governo central passava a definir agora as “suas” receitas e as “sobras” é que seriam deixadas para a esfera provincial. As Assembleias teriam liberdade para criar novos impostos e contribuições, desde que não invadissem a esfera fiscal do poder central, onde figuravam os impostos de importação. Dentre os impostos que ficavam para o poder provincial figuravam a maior parte dos tributos criados com a chegada da corte, como as sisas das casas e a meia sisa do escravo ladino, rubrica dependente de outras medidas (cadastrros, matrículas) de difícil e espinhosa cobrança para a maioria das províncias. (COSTA, 2020a, p. 159-160).

Tanto as principais fontes de recursos ficaram concentradas nas mãos do Erário Central quanto a alternância de postura neste emblemático tabuleiro fiscal. De receptora das sobras fiscais, quando houvesse, a Renda Geral passou a provedora de recursos, quando necessário e solicitado. Além disso, observamos que as receitas que possuíam maiores dificuldades em sua arrecadação foram destinadas às Províncias.

No entanto, até o presente momento, as Províncias não contavam com órgãos próprios para a definição de suas rendas e despesas. Por meio da promulgação do Ato Adicional de 1834 as localidades provinciais passam a se institucionalizar nesse sentido.

Lei nº 16, de 12 de agosto de 1834

Art. 1 - O direito reconhecido e garantido pelo art. 71 da Constituição será exercitado pelas Assembleias, que, substituindo os Conselhos Gerais, se estabelecerão em todas as Províncias com o título de Assembleias Legislativas Provinciais.

Art. 10 - Compete às mesmas Assembleias legislar:

§ 4º - Sobre a polícia e economia municipal, precedendo propostas das Câmaras.

§ 5º - Sobre a fixação das despesas municipais e provinciais, e os impostos por elas necessários, com tanto que estes não prejudiquem as imposições gerais do Estado. As Câmaras poderão propor os meios de ocorrer às despesas dos seus municípios.

§ 6º - Sobre repartição de contribuição direta pelos municípios da Província, e sobre a fiscalização do emprego das rendas públicas provinciais e municipais, e das contas da sua receita e despesa. As despesas provinciais serão fixadas sobre orçamento do Presidente da Província, e as municipais sobre orçamento das respectivas Câmaras. (LEI Nº 16, de 12 de agosto de 1834).

Destarte, estavam dadas as diretrizes para o estabelecimento e funcionamento das Assembleias Legislativas a fim de que cada Província pudesse conduzir seus interesses locais. Por meio da atuação das Assembleias, os assuntos fiscais ganharam um importante porta-voz, uma vez que entrava em vigor o órgão responsável pela elaboração das receitas e despesas provinciais.

Não obstante, também coube às Assembleias um importante papel na discussão acerca das divisões de renda estabelecidas na Lei Orçamentária do ano de 1832. Como já mencionado, as principais fontes de recursos foram direcionadas para a Receita Geral. No entanto, na Lei Orçamentária Geral de 1835 ocorreu o compartilhamento, entre a Renda Geral e Provincial, da receita fiscal proveniente dos *dízimos* incidentes sobre as principais mercadorias exportadas.

Lei nº 99, de 31 de outubro de 1835 - Orçando a receita e fixando a despesa para o ano de 1836 a 1837.

Art. 9 - Do 1º de Julho de 1836 em diante serão arrecadados e pela maneira abaixo especificada as seguintes imposições:

§ 6º - Os dois por cento de exportação de produção brasileira, ficam elevados a sete por cento, abatidos os cinco adicionais no que pagarem de *dízimo* aqueles gêneros que os pagavam na exportação para fora do Império, cessando qualquer outra imposição sobre a mesma exportação; ficando o resto da quota dos *dízimos* pertencendo à renda das respectivas Províncias. Esta disposição não compreende os couros do Rio Grande do Sul, que continuarão a pagar os vinte por cento (LEI Nº 99, de 31 de outubro de 1835).

Deste modo, por meio da criação das Assembleias Legislativas, no ano de 1834, e do compartilhamento da receita dos *dízimos*, em 1835, estavam estabelecidos importantes instrumentais para a estruturação da autonomia financeira local. As Províncias agroexportadoras em muito iriam se beneficiar nas décadas seguintes deste evento, em especial aquelas que se consolidaram como importantes produtoras e exportadoras de café. Todavia, este evento **não levava em consideração a situação das Províncias que não teriam condições de tirar proveito destas medidas.**

No seu relatório de presidente de província de 1838, Uruguai percebia que o café despontava como a principal atividade econômica do país. Entretanto, no excerto anterior, Uruguai não mencionava que a partir dos interesses da Província do Rio de Janeiro pudessem ser construídos laços entre as diversas partes do Império. Ao contrário, negava explicitamente que deles pudesse ser feita uma política capaz de unir a nação. Devemos ponderar que, para Uruguai, os interesses de uma Província marcada pela produção cafeeicultora não eram os mesmos daqueles de uma Província voltada para a produção de carne (como a do Rio Grande do Sul) ou com partes direcionadas para o abastecimento do mercado interno (como o sul de Minas); ou ainda de Províncias pouco habitadas, como as do centro-sul ou mesmo a do Rio Negro. Entre elas não existe, no plano do interesse, um elemento comum. (COSER, 2008, p. 248-249).

Sendo assim, a formação e consolidação das autonomias locais no período em pauta em muito favoreceu as Províncias que tinham condições de fazer parte deste novo rearranjo institucional. Porém, as necessidades das regiões que não tinham condições de se inserir economicamente nesta conjuntura foram negligenciadas.

De competência provincial passaram a ser basicamente os impostos que taxavam as atividades internas, em geral de difícil cobrança, devido aos obstáculos encontrados pelo Rio de Janeiro para impor sua legislação a todo o território nacional. O comércio externo, bem mais rentável, continuou objeto exclusivo de taxação pelo governo central, não só por sua rentabilidade, mas também porque os impostos sobre exportação e importação, pagos nas alfândegas, eram mais fáceis de serem arrecadados. (DOLHNIKOFF, 2005, p. 157).

Almejando quantificar as discussões levantadas até o momento, analisemos as receitas fiscais pertencentes ao Governo Central, no período de 1823 a 1888.

Ano	Importação	Exportação	Total Comércio Externo	Renda Interna
1823-1827	46	12	59	41
1828-1832	45	8	53	47
1833-1837	56	11	69	31
1838-1842	61	20	85	15
1843-1847	60	18	81	19
1848-1852	67	14	83	17
1853-1857	68	13	81	19
1858-1862	61	16	77	23
1863-1867	58	19	78	22
1868-1872	57	19	76	24
1873-1877	56	17	73	27
1878-1882	56	15	71	29
1882-1888	59	13	72	28

Quadro 2 - Brasil, Governo Central. Receita Fiscal e sua Procedência, (%)⁹ (1823-1888). Fonte: Costa, 2020b, p. 265

De acordo com os dados sumarizados no Quadro 2, podemos constatar que no decorrer

9 Ao somarmos os percentuais informados nas colunas “Importação” e “Exportação”, verificamos que, em alguns casos, o total não corresponde aos números informados em “Total Comércio Externo”. Optamos por manter os dados disponibilizados originalmente.

de todo o período do estudo as receitas fiscais pertencentes ao Erário Geral se concentraram no comércio externo. Além disso, constatamos ser a receita proveniente da importação, isoladamente, a principal fonte de recolhimento do Império. A partir do ano de 1844, por meio da Tarifa Alves Branco - decreto nº 376, de 12 de agosto de 1844 - os acordos comerciais estabelecidos entre Brasil e Inglaterra acerca da limitação da cobrança de uma alíquota de 15% sobre os produtos importados findaram. Neste momento passaram a vigorar, em média, alíquotas de 30% sobre a importação.

Nesse sentido, observamos por parte do governo brasileiro a adoção de medidas que visavam a melhoria da saúde financeira do Cofre Geral. Contudo, necessitamos analisar esse fato com cautela, pois a elevação das alíquotas de importação não implica em uma ruptura com o modelo fiscal estabelecido. Buscando atender os interesses das elites brasileiras, observamos a manutenção de uma estrutura fiscal alicerçada na tributação sobre a circulação e as trocas comerciais, internas e externas. A opção pela continuidade do modelo tributário colonial, em detrimento de uma reforma que buscasse promover o recolhimento de receitas públicas por meio da incidência tributária sobre renda e propriedade, fontes essas mais comumente utilizadas nas nações desenvolvidas, fortaleceu os níveis de subdesenvolvimento brasileiro.

Por mais que os interesses ingleses tenham sido contrariados, o Brasil reforçou seus vínculos de dependência com as economias industrializadas. Como bem colocado por Furtado (2009a, p. 198), “nas fases intermediárias e superiores do subdesenvolvimento manifesta-se uma tendência estrutural à elevação do coeficiente de importações”. Tendência essa reforçada pela vinculação cada vez maior das receitas públicas com a atividade comercial na Alfândega.

Objetivando compreender como o subdesenvolvimento se reproduziu no contexto interno, a seguir efetuaremos uma breve análise acerca do comportamento das finanças provinciais. Este exercício tem como propósito contextualizar a realidade arrecadatória enfrentada pelas Províncias no decorrer do século XIX.

A partir dos dados disponibilizados acerca da arrecadação fiscal provincial elaboramos o Quadro 3. Poucas foram as séries encontradas para o período que compreende o nosso estudo. Todavia, tratando-se de séries com um intervalo razoável entre si, acreditamos que os números apresentados atendem aos objetivos propostos.

Desta maneira, analisando o primeiro período da amostra, 1823, é possível constatar que as posições de destaque cabiam ao Rio de Janeiro e Províncias do nordeste. Recordemos que neste período o Brasil vivenciava o renascimento agrícola, sendo o açúcar o principal produto da pauta de exportação. O Maranhão figura entre as principais localidades geradoras de recursos fiscais por conta da produção e exportação de algodão.

Ainda considerando os números referentes ao ano de 1823, verificamos que São Paulo ocupava a oitava posição na escala de importância de receitas fiscais. Neste ano, foram recolhidos um total de 12.908:739\$452, a contribuição paulista foi de pouco mais de 2% deste montante¹⁰.

10 Neste período não havia a separação entre as rendas geral e provincial. Tal fato se concretizou apenas a partir da década de 1830.

1823		1859/1860		1885/1886	
Província	Receita	Província	Receita	Província	Receita
Rio de Janeiro	6.580:112\$166	Rio de Janeiro	2.290:100\$010	Rio de Janeiro	4.993:801\$952
Bahia	1.644:413\$934	Bahia	1.140:408\$413	São Paulo	3.802:199\$858
Pernambuco	1.436:726\$265	São Paulo	1.014:026\$689	Minas Gerais	3.651:353\$450
Maranhão	767:837\$338	Pernambuco	895:784\$000	Pará	3.181:247\$599
Rio Grande do Sul	530:816\$392	Minas Gerais	841:799\$415	Rio Grande do Sul	2.671:166\$368
Cisplatina	456:091\$025	Rio Grande do Sul	837:726\$768	Bahia	2.624:098\$797
Pará	332:972\$808	Pará	670:000\$000	Pernambuco	2.466:423\$019
São Paulo	279:788\$445	Maranhão	426:190\$000	Amazonas	1.613:315\$153
Paraíba	247:711\$203	Alagoas	331:497\$000	Ceará	1.059:755\$226
Ceará	138:784\$437	Paraná	326:590\$000	Maranhão	685:644\$820
Alagoas	123:144\$795	Ceará	280:874\$099	Alagoas	560:537\$367
Mato Grosso	117:530\$000	Santa Catarina	270:631\$618	Paraná	537:845\$719
Piauí	72:558\$037	Sergipe	253:637\$525	Paraíba	500:730\$094
Goiás	56:676\$310	Piauí	177:581\$116	Espírito Santo	488:437\$730
Rio Grande do Norte	42:222\$235	Paraíba	150:000\$000	Santa Catarina	413:472\$689
Sergipe	34:477\$127	Rio Grande do Norte	75:788\$000	Sergipe	413:000\$273
Santa Catarina	29:203\$941	Goiás	69:605\$000	Rio Grande do Norte	409:141\$539
Espírito Santo	17:726\$994	Espírito Santo	67:120\$160	Mato Grosso	276:165\$072
		Mato Grosso	43:992\$913	Piauí	238:920\$337
		Amazonas	41:055\$000	Goiás	221:678\$407
Total	12.908:793\$452	Total	10.204:407\$726	Total	30.808:935\$469

Quadro 3 - As Receitas Provinciais no século XIX (1823-1885/1886). Fonte: Carreira, 1980

Analisando o período subsequente, 1859-1860, constatamos um maior dinamismo nas arrecadações paulistas, fruto da ascensão do complexo cafeeiro. Neste ano, a Província passou a ocupar o posto de terceiro lugar na escala de importância arrecadatária. À frente de São Paulo estavam apenas Rio de Janeiro, respondendo com 22% do montante total, e Bahia, com uma representatividade pouco superior a 11%. A representatividade paulista correspondia a quase 10% das cifras recolhidas no período. Do lado oposto, verificamos Províncias que não estavam inseridas nos padrões de exigência do mercado consumidor internacional. Tais localidades, ao não possuírem bens primários a serem exportados, amargavam tímidos recolhimentos fiscais. Ademais, observemos que esta foi uma realidade presente em todo o período do estudo.

Partindo para a última série da análise, temos que, no ano financeiro de 1885-1886, **São Paulo representava a segunda** Província mais próspera quando a temática se referia às receitas fiscais. Neste ano, o território possuía uma representatividade pouco superior a 12% diante do contexto nacional. A posição de vanguarda continuava a ser ocupada pelo Rio de Janeiro, com uma participação de pouco mais de 16% na receita fiscal.

Ademais, não podemos deixar de pontuar que neste ano a Província de Minas Gerais despontava entre os principais territórios da nação, em termos de receitas fiscais. Tal feito se deveu também ao desenvolvimento da cafeicultura na região. Na sequência, observamos a província do Pará, obtendo bons resultados provenientes do ciclo da borracha. Amazonas também adquiriu papel de destaque neste período em decorrência da produção e exportação da borracha.

Ambicionando mensurar os desdobramentos da atividade agroexportadora na fiscalidade provincial, na sequência apresentaremos a constituição da Lei Orçamentária paulista para o ano de 1889, último ano do Império, bem como a pauta de exportações desta Província. Nosso propósito com esse exercício é cercar qualquer margem para dúvidas e questionamentos acerca da dependência das receitas provinciais em relação **às atividades exportadoras**.

Por meio da Tabela 1, podemos constatar que, por mais que houvesse inúmeras rubricas fiscais, os *direitos de saída*, impostos incidentes sobre a exportação - antigos *dízimos* - representavam a maior parcela da expectativa arrecadatária em solos paulistas.

Tabela 1 - Lei orçamentária nº 107, de 09 de abril de 1889 (Ano financeiro de 1º de julho de 1889 a 30 de junho de 1890)

	Receitas
1º - Direitos de saída	2.300:000\$000
2º - Taxa da ponte de embarque em Santos	108:300\$000
3º - Despacho de embarcações	13:200\$000
4º - Decima de legados e heranças	215:750\$000
5º - Decima de uso-fruto	15:000\$000
6º - Imposto de animais em Itararé e Sorocaba	31:280\$000
7º - Taxa das barreiras	16:000\$000
8º - Imposto de transporte ou de trânsito	1.300:000\$000
9º - Dito sobre casas de leilão	3:220\$000
10º - Dito sobre casas de modas	1:600\$000
11º - Dito sobre seges e outros veículos	4:570\$000
12º - Dito sobre capitalistas	15:000\$000
13º - Dito sobre vendedores de bilhetes de loterias estranhas às da Província	5:200\$000
14º - Dito Predial	350:000\$000
15º - Dito sobre companhias equestres	6:000\$000
16º - Emolumentos	16:200\$000
17º - Novos direitos por diversas mercês	19:000\$000
18º - Cobrança da dívida ativa	70:000\$000
19º - Taxa adicional	400:000\$000
20º - Indenizações	58:200\$000
21º - Receita eventual, compreendendo as multas por infração de lei ou regulamento, e os dividendos das ações da companhia Ituana	101:200\$000
22º - Selo das patentes de oficiais da guarda nacional, arrecadado pela Fazenda Geral	-
23º - Rendimento dos estabelecimentos provinciais	11:400\$000
Soma	5.061:120\$000

Fonte: Leis orçamentárias paulistas.

O estudo minucioso da Tabela 1 nos permite verificar que o imposto incidente sobre as exportações representava, no ano financeiro em pauta, 45% de toda a expectativa de arrecadação provincial. Além disso, constatamos que São Paulo contava com 23 fontes de recolhimento fiscal, mas algumas delas pouca ou nenhuma representatividade possuíam na peça orçamentária, como o *imposto sobre vendedores de bilhetes de loterias estranhas às da Província* ou o *imposto sobre companhias equestres*, por exemplo.

Também não podemos deixar de evidenciar que a segunda principal fonte de recolhimento fiscal da Província consistia no *imposto de transporte ou de trânsito*. Tendo como base de arrecadação o transporte de pessoas e mercadorias nas malhas ferroviárias paulistas, a circulação, principalmente de café, até os portos alfandegários representava no ano financeiro em questão mais de 25% da expectativa de receita. Ao efetuarmos a soma das duas principais fontes de receitas **públicas** paulistas, temos um total de 70% de expectativa arrecadatória proveniente, direta ou indiretamente, da atividade cafeeira.

Todavia, como estamos tratando de uma Lei Orçamentária, caberia a inquirição acerca da concretização, ou não, das receitas elencadas. Por meio do Quadro 4 tais inquietações são desanuviadas. O resumo das exportações demonstra que os valores recolhidos com os *direitos de saída* foram, inclusive, superiores ao orçado.

Gêneros	Quantidades	Valor Oficial	Imposto	Adicional	Total	Observações
Café	137.898.061	80.875.441\$	3.126.908\$765	622\$000	3.127.531\$460	3.386.070 quilos livres de direitos
Frutas	208	25\$	1\$000	\$250	1\$250	-
Fubá	900	180\$	7\$200	1\$800	9\$000	-
Fumo	96.624	68.109\$	2.486\$524	621\$646	3.108\$170	10.747 quilos livres de direitos
Algodão	147.917	226.025\$	\$	\$	\$	147.917 quilos livres de direitos
Arroz	1.471.585	162.658\$	6.458\$685	1.608\$291	8.066\$976	10.500 quilos livres de direitos
Farinha	347.795	16.534\$	662\$924	166\$686	829\$610	-
Couros	348.472	66.013\$	2.637\$611	659\$324	3.296\$935	100 quilos livres de direitos
Animais	7.136	25.251\$	1.023\$601	239\$018	1.262\$619	-
Açúcar	488.790	98.561\$	41\$904	10\$476	52\$380	483.570 quilos livres de direitos
Aguardente	153.986	61.572\$	2.462\$912	615\$728	3.078\$640	-
Toucinho	69.989	60.096\$	2.407\$848	602.109	3.009\$957	-
Milho	19.382	1.816\$	72\$653	18\$163	90\$816	-
Feijão	195.071	36.994\$	1.381\$464	331\$540	1.713\$004	15.330 quilos livres de direitos
Mel de Fumo	6.842	10.261\$	367\$260	91\$815	459\$075	720 quilos livres de direitos
Canjica	260.005	58.237\$	2.329\$512	581\$928	2.911\$440	-
Chifres	44.750	5.260\$	210\$400	52\$600	263\$000	-
Cristal de Rocha	19.559	19.549\$	70\$600	17\$650	88\$250	17.794 quilos livres de direitos
Ovos	1.260	647\$	25\$915	6\$482	32\$397	-
Vinhos	368	147\$	5\$888	1\$472	7\$360	-
Borracha	5.431	5.103\$	24\$080	6\$020	30\$100	4.501 quilos livres de direitos
Diversos	751.763	248.167\$	5.876\$305	1.491\$533	7.367\$838	94.552 quilos livres de direitos
Total	-	82.046.655\$	3.155.463\$051	7.747\$226	3.163.210\$277	-

Quadro 4 – Resumo da Exportação^{II} (São Paulo, Ano Financeiro 1889-1890). Fonte: Exposição, 1890, Mapa 5.

Por meio do Quadro 4 torna-se possível verificar que a pauta de exportações paulista contou com mais de 20 itens. No entanto, quando analisamos o valor das

^{II} No documento original, não foi possível a completa visualização da coluna “valor oficial”. Desta maneira, optamos por descrever os números desta coluna limitando-nos ao “\$” para não comprometer a análise e correta transcrição do documento.

mercadorias despachadas constatamos que o café, isoladamente, representou mais de 97% da pauta comercializada. A arrecadação tributária proveniente da venda da *rubiácea* gerou mais de 98% do montante fiscal observado.

Desta maneira, podemos constatar que no decorrer do Brasil Independente, quanto maior era a capacidade provincial de exportação, maior era a sua capacidade de arrecadação. Sendo assim, as regiões internas capazes de suprir as necessidades de consumo internacional, com a produção e exportação de bens primários, foram bem-sucedidas no tocante à geração de receitas fiscais.

Em concomitância com essa realidade temos que, a partir do ano de 1832, as Províncias, além de se tornarem responsáveis pela geração de suas receitas, também foram incumbidas em suprir as suas despesas, inclusive as necessidades de investimentos em infraestrutura e em áreas consideradas primordiais para o desenvolvimento da população. Nesse sentido

...] as dificuldades na implementação de ajuste tiveram sérias consequências para o crescimento de longo prazo [...]. No século XX, pesquisadores associaram o investimento em capital social, incluindo iniciativas em educação e saúde, com uma maior produtividade, melhor nível salarial e padrões de vida mais elevados para trabalhadores, sendo a relação entre receita fiscal e desenvolvimento econômico bem compreendida pelos estudiosos. (GALVÃO; HANLEY, 2022, p. 82).

Deste modo, na ausência de uma atividade agroexportadora, como contar com recursos fiscais que pudessem ser convertidos em investimentos que resultassem em crescimento de longo prazo? Por meio da análise do Quadro 3 acima sumarizado, verificamos que poucas eram as Províncias capazes de gerar receitas tributárias. Essas regiões foram relegadas a um papel pífio diante do contexto nacional, transformadas em Províncias dependentes de repasses e auxílios financeiros do Governo Central.

Enfrentando dificuldades para expandir a sua base de arrecadação, restaram às Províncias duas alternativas, não excludentes entre si: endividar-se e contar com repasses de recursos do governo central. No primeiro caso, o endividamento do conjunto das 20 Províncias do Império chegou a 36 mil contos em 1877, atingindo 61,8 mil contos em 1887. Ainda assim, por cerca de 15 anos a partir do ano financeiro de 1839-40 os governos provinciais receberiam transferências diretas do governo central, amparadas por lei de 22/10/1836. Ainda assim, tais transferências diretas [...] foram insuficientes para reverter o quadro generalizado de dificuldade financeira dos governos provinciais. (VILLELA, 2007, p. 251-252).

De acordo com as reflexões acima elencadas, é possível constatar que os níveis de desenvolvimento e crescimento de longo prazo estão diretamente relacionados com a capacidade de gerar recursos fiscais e com a sua destinação a áreas primordiais. No entanto, poucas foram as Províncias capazes de promover o recolhimento fiscal necessário para suas necessidades.

Diante dos apontamentos efetuados e níveis de arrecadação tributária ilustrados

no decorrer deste ensaio, procuramos demonstrar que o quadro fiscal alicerçado foi um dos fatores que contribuiu para os atuais níveis de subdesenvolvimento brasileiro. Por um lado, as elites brasileiras optaram por manter a estrutura colonial e concentrar as receitas públicas na atividade das Alfândegas e, com isso, fortalecer os vínculos de dependência com as economias demandantes de bens primários e ofertantes de bens industrializados.

No contexto interno observamos a ampliação do hiato nos níveis de subdesenvolvimento entre as Províncias. Por meio do compartilhamento das rendas fiscais entre Centro e Províncias, poucas alternativas arrecadatórias foram dadas às localidades que não conseguiram se inserir na dinâmica agroexportadora. Por conseguinte, “a própria estrutura fiscal do país opera em desfavor das regiões que encontram maiores dificuldades para desenvolverem-se”, (FURTADO, 2009b, p. 119), uma vez que tais regiões, carentes de recursos públicos, se veem impossibilitadas de promover os gastos necessários para o desenvolvimento de longo prazo de sua população.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizando-se de reflexões teóricas e estudo da historiografia econômica e fiscal do Brasil oitocentista, este trabalho buscou demonstrar que o antigo Império, ao voltar-se para o exterior e fortalecer seus laços de dependência com as potências estrangeiras, colocou em xeque sua capacidade de superação das mazelas construídas no decorrer do período colonial.

Ademais, ao concentrarmos as pesquisas na esfera fiscal, verificamos que as decisões do Império, em essência, contribuíram para estreitar os laços de dependência com as nações desenvolvidas. Transformar o *imposto de importação* na principal fonte de recolhimento tributário da Renda Geral fez do Brasil demandante dos bens produzidos no exterior, pois do volume importado dependia a saúde financeira do Império.

Por outro lado, a fim de promover certo equilíbrio no Balanço de Pagamentos, se é que podemos falar em equilíbrio, coube às Províncias a função em concentrar seus recursos naturais e estruturais a fim de produzir bens primários e os comercializar com o exterior. Desta sistemática dependia a prosperidade das receitas tributárias provinciais, por meio dos *direitos de saída*, compartilhados entre o Cofre Provincial e Geral.

Neste sentido, as escolhas fiscais oriundas do Brasil Colônia, e que se perpetuaram no decorrer do Brasil Império, contribuíram para os níveis de desigualdade e subdesenvolvimento interno observado no Brasil Independente. Nem todas as localidades conseguiram se adequar à dinâmica voltada para o exterior. A estas regiões coube o auxílio e repasses de verbas promovidos pelo Governo Geral, medidas assistenciais que pouco, ou nada, contribuíram para o melhoramento dos níveis de subsistência enfrentados pelos esquecidos, relegados e subdesenvolvidos da nação.

SOBRE A AUTORA

CAMILA SCACCHETTI é Mestre e doutoranda em História Econômica pela Universidade de São Paulo. É autora do livro *Do Dízimo ao ICMS: raízes da tributação sobre o consumo* (Editora Dialética, 2021) e integrante do *Hermes & Clío – Grupo de Estudos e Pesquisa em História Econômica*.

camila_sca@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-3474-1096>

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados. Leis do Império. *Legislação do Império, de 1808 a 1889, publicada pela Imprensa Nacional. Inclui Cartas de Leis, Decretos, Alvarás, Cartas Régias, Leis e Decisões Imperiais*. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/18299>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- CANABRAVA, Alice Piffer. *História Econômica: Estudos e Pesquisas*. São Paulo: Hucitec/ABPHE/ Editora Unesp, 2005.
- CARREIRA, Liberato de Castro. *História financeira e orçamentária do Império no Brasil*. Brasília/Rio de Janeiro/São Paulo: Casa Rui Barbosa, 1980.
- COSER, Ivo. *Visconde do Uruguai. Centralização e Federalismo no Brasil, 1823-1866*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora UFMG / IUPERJ, 2008.
- COSTA, Wilma Peres. A Independência na Historiografia Brasileira. In: JANCSÓ, István. (Org.). *Independência: História e Historiografia*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2005.
- COSTA, Wilma Peres. Orçamento. In: AIDAR, Bruno; SLEMIAN, Andréa; LOPES, Lopes, José Reinaldo de Lima. (Org.). *Dicionário Histórico de Conceitos Jurídico-Econômicos. (Brasil, Séculos XVIII-XIX)*. vol. II. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2020a.
- COSTA, Wilma Peres. *Cidadãos e Contribuintes: Estudos de História Fiscal*. São Paulo: Alameda, 2020b.
- DOLHNIKOFF, Miriam. *O Pacto Imperial. Origens do Federalismo no Brasil*. São Paulo: Globo, 2005.
- FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro/Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2009a.
- FURTADO, Celso. *O Nordeste e a Saga da Sudene: (1958-1964)*. Rio de Janeiro/Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2009b.
- GALVÃO, Luciana Suarez; HANLEY, Anne Gerard. Fiscalidade no Brasil Império: a manutenção de privilégios e o legado da desigualdade. *Revista USP*, v. 1, n. 132, 2022, p. 79-100.
- MYINT, Hla. Uma Interpretação do Subdesenvolvimento Econômico. In: AGARWALA, Amar Narain; SINGH, Sampat Pal. (Orgs.). *A economia do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Contraponto / Centro Internacional Celso Furtado, 2010.
- PRADO JR., Caio. *História Econômica do Brasil*. 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. *SÃO PAULO. Exposição. Apresentada ao Dr. Jorge Tibiriçá pelo Dr. Prudente J. de Moraes Barros, 1º governador do Estado de São Paulo, ao passar-lhe a administração no dia 18 de outubro de 1890*. São Paulo: Typ. Varnoden e Comp, 1890.

- SÃO PAULO. *Lei Orçamentária da Província de São Paulo*. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/normas/?tipoNorma=9>. Acesso em: 3 jul. 2022.
- SÃO PAULO. *Relatórios de Presidentes de Província de São Paulo*. Disponível em: http://www-apps.crl.edu/brazil/provincial/s%C3%A3o_paulo. Acesso em: 26 jun. 2022.
- SCACCHETTI, Camila. *Do dízimo ao ICMS: raízes da tributação sobre o consumo*. Belo Horizonte: Dialética, 2021.
- VILLELA, André. Distribuição Regional das Receitas e Despesas do Governo Central no II Reinado, 1844-1889. *Estudos Econômicos*, v. 37, n. 2, 2007, p. 247-274.

Mário de Andrade e a construção da cozinha brasileira¹

[Mário de Andrade and the construction of Brazilian cuisine

Viviane Soares Aguiar²

RESUMO. A contribuição dos modernistas para a construção de uma ideia de “cozinha brasileira” é analisada, neste artigo, a partir da perspectiva de Mário de Andrade (1893-1945) e de seu único texto inteiramente dedicado ao assunto, *Tacacá com tucupi*, publicado em 1939, pouco depois de ele ter lido *Açúcar: algumas receitas de bolos e doces dos engenhos do Nordeste*, de Gilberto Freyre (1900-1987). Por meio de uma leitura histórica do texto, procura-se demonstrar que a escrita se deu, por um lado, como uma crítica explícita aos chamados “bons comedores” – intelectuais apreciadores da gastronomia francesa, mas envergonhados das peculiaridades brasileiras –, e, por outro, como uma resposta tácita à visão regionalista do escritor pernambucano. Com ironia, Mário reconfigura o mapa culinário do país, ousando equiparar as comidas nacionais às francesas e sintetizando, por meio da culinária, alguns de seus importantes conceitos sobre a cultura brasileira. · **PALAVRAS-CHAVE.** Modernismo; regionalismo; cozinha brasileira. **ABSTRACT.** This

article analyses the contribution of modernist writers and artists to the construction of an idea of “Brazilian cuisine,” through the specific perspective of Mário de Andrade (1893-1945) and his only chronicle entirely dedicated to the subject, *Tacacá with tucupi*, published in 1939, shortly after he had read *Açúcar: algumas receitas de bolos e doces dos engenhos do Nordeste*, by Gilberto Freyre (1900-1987). Through a historical reading of the text, this article aims to demonstrate that Mário wrote *Tacacá com tucupi* in order to explicitly criticize the so-called “good eaters” – intellectuals who used to appreciate French gastronomy, but were ashamed of Brazilian peculiarities –, and, at the same time, to tacitly contradict the regionalist bias of Freyre’s book. Ironically, Mário reconfigures the country’s culinary map, daring to equate national foods with French foods and synthesizing, through cooking, some of his important concepts about Brazilian culture. · **KEYWORDS.** Modernism; regionalism; Brazilian cuisine.

Recebido em 2 de julho de 2021

Aprovado em 17 de março de 2022

AGUIAR, Viviane Soares. Mário de Andrade e a construção da cozinha brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 78-96, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i82p78-96>

1 Agradeço ao professor Marcos Antonio de Moraes e à professora Telê Ancona Lopez pela leitura de versões anteriores deste texto. Sua finalização não seria possível sem as orientações e os comentários que recebi de ambos os professores.

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

Em uma história das abordagens construídas acerca da ideia de “cozinha brasileira”³ ao longo do século XX, o movimento modernista de São Paulo costuma ser tomado como o “responsável por criar o discurso sobre a culinária brasileira que teria surgido da contribuição do índio, negro e branco” (LEME; BASSO, 2014, p. 22). Interessados no “desrecalque”, no dizer de Antonio Candido, de elementos tidos como problemáticos para a nacionalidade, a exemplo da mestiçagem, os modernistas paulistas teriam se dedicado ao abandono do europeísmo em prol de uma “expressão própria”, que implicaria o mergulho em diversos aspectos da cultura brasileira, incluindo a alimentação e a culinária (DÓRIA, 2014, p. 34).

De fato, o ato de comer rendeu frequente recurso metafórico aos modernistas paulistas, tanto no uso artístico-literário de alimentos como signos da nacionalidade quanto na noção mesma de “antropofagia”, que marcou parte da produção do período. A ingestão e a digestão estavam no cerne do conceito que, para Oswald de Andrade, expressava o intento de inverter o sentido da colonização e colocar o Brasil na posição canibal de seus antepassados, assimilando as influências externas e transformando-as em algo próprio e original.

Em *O poeta come amendoim*, Mário de Andrade, enquanto eu lírico, também propôs uma ação de certa forma antropofágica, mas de maneira diferente de Oswald (SOUZA, 2006). Era na mastigação de um fruto da terra, o amendoim, que declarava sentir a “gostosura quente” do Brasil; era na deglutição de elementos peculiares ao país que o poeta poderia conhecer sua essência. Ele propunha um processo em que o brasileiro devoraria o próprio Brasil, deixando de encará-lo como “outro”, passando a incorporá-lo como “eu”. Em carta ao amigo Câmara Cascudo, em 1925, Mário afirmou ter “fome física, fome estomacal de Brasil agora” (CASCUDO; ANDRADE, 2010, p. 47), alimentando-se dele em suas pesquisas, e também de forma literal, buscando, pelo gosto, uma sensibilidade brasileira – algo que ele faria intensamente em suas viagens ao Norte e ao Nordeste (ANDRADE, 2015, p. 190).

Para além do recorrente uso metafórico da alimentação e da culinária em sua obra

3 Neste artigo, a expressão “cozinha brasileira” ou “culinária brasileira” refere-se às representações construídas no âmbito intelectual sobre a existência de um sistema de ingredientes e receitas que seria próprio do Brasil, em relação direta com a constituição de uma “identidade” nacional.

literária (MANCINELLI, 2009), é possível identificar um claro interesse dele em uma reflexão mais aprofundada sobre o tema. Em seu vasto acervo guardado no Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo, há pelo menos sessenta fichas de estudo com referências a livros de receitas e a trechos sobre culinária em obras de cronistas coloniais, viajantes e intelectuais, ademais de receitas manuscritas e datilografadas e da coleção de 22 cardápios de restaurantes e banquetes, amalhados entre 1915 e 1940⁴.

Boa parte das pistas a respeito da definição de um pensamento sobre cozinha brasileira, que ele foi deixando ao longo de sua produção e de suas pesquisas, encontra-se alinhavada em seu único texto inteiramente dedicado ao assunto, *Tacacá com tucupi*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1939, e depois encaminhado, com variantes, para a coletânea de crônicas *Os filhos da Candinha*, de 1943. Por meio de uma leitura histórica da primeira versão do texto, embasada em certos manuscritos, cartas e outras produções do autor, pretende-se delinear, neste artigo, seu pensamento sobre o tema. Toma-se de antemão a noção de que, para além de Mário, a culinária já vinha aparecendo como um tema de estudo vinculado às discussões sobre a formação do Brasil, em obras como *A arte culinária na Bahia*, de Manuel Querino, de 1928, e *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, de 1933. É na esteira de construção desse ideário que se pretende analisar a muito especulada, mas pouco problematizada, “contribuição modernista” para essa interpretação, sob a perspectiva específica de Mário de Andrade.

UM CONVITE AOS “BONS COMEDORES”

A data de publicação de *Tacacá com tucupi*, 28 de maio de 1939, revela a importância do artigo como um documento para a história do pensamento acerca da cozinha brasileira. Dois meses antes, o pernambucano Gilberto Freyre havia lançado *Açúcar: algumas receitas de bolos e doces dos engenhos do Nordeste*, uma compilação de receitas recolhidas por ele em cadernos de famílias de engenho, sobretudo de Pernambuco, introduzida por um ensaio histórico-sociológico a respeito da definição da culinária nacional a partir da mistura das “três raças” e do somatório das cozinhas regionais. Uma das motivações de Mário para a escrita de *Tacacá* veio dessa leitura. Naquele momento, ele já havia recortado a resenha de Múcio Leão (1939, p. 7) sobre o livro e recebido um exemplar de cortesia da editora de José Olympio.

No texto original, de 1939, Mário cita Freyre na introdução, solidarizando-se com ele no desbravamento de um tema encarado como desimportante pelo ambiente intelectual brasileiro, que “se envergonha das coisas que lhe são peculiares” (ANDRADE, 1939, p. 4). Segundo ele, enquanto o pernambucano tinha se esforçado, em *Açúcar*, para justificar a escolha de seu assunto, o norte-americano Paul Shaw, então professor na Universidade de São Paulo, havia defendido em recente artigo n’*O Estado de S. Paulo* a importância da

4 Arquivo IEB-USP. Fundo Mário de Andrade. Além das fichas organizadas a partir de temas relacionados à culinária, há mais de 150 fichas sobre cachaça, a maioria usada para o artigo “Eufemismos da cachaça”, publicado em 1944 na revista *Hoje*. Sobre os cardápios, ver Feliciano (2020).

abertura de um restaurante de cozinha brasileira em Nova York, sem demonstrar qualquer “temor em dedicar uns minutos da sua cultura a um assunto tão ‘reles’ como a culinária” (ANDRADE, 1939, p. 4).

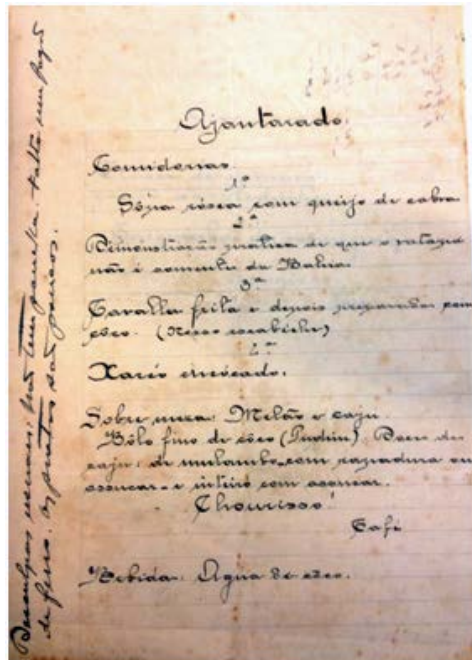
No artigo de Shaw, que Mário também havia recortado e arquivado, culinária aparecia como sinônimo de cultura. Para o professor, divulgar “a ‘feijoada’, o ‘cuscu’, o arroz e feijão, as empadas, coxinhas, pastéis, canjas e outros tantos pratos” seria uma maneira de estreitar o contato entre as “civilizações americanas”: “Por que não explorar essa via de aproximação cul... tural ou culinária, se me permitem o pleonasma?” (SHAW, 1939, p. 4). No Brasil, no entanto, cultura e culinária estavam longe de evocar redundância. Ciente disso, em *Tacacá*, Mário registra o fracasso de um projeto similar ao imaginado por Shaw, que, três anos antes, o Departamento de Cultura de São Paulo, sob sua direção, havia proposto.

Tratava-se dos planos de construção de um restaurante “destinado a estilizar a culinária brasileira e a fazer propaganda dos produtos e gêneros alimentícios nacionais” (SÃO PAULO, 1936), que seria instalado em um saguão do recém-remodelado Viaduto do Chá, na capital paulista. O projeto foi idealizado por Paulo Duarte, que, nos livros *Variações sobre a gastronomia* (1944) e *Mário de Andrade por ele mesmo* (1985 [1971]), o menciona em detalhes. Apesar da intenção de valorizar a culinária brasileira, ele deixava explícita a necessidade de as comidas nacionais passarem por um “esmeril de estilização”, por “um grande artista para ordenar, classificar as coleções, estabelecer a sua sistemática, dar um estilo próprio ao grande monumento”. “Estilizar”, para ele, significava dar à comida brasileira “essa dosagem que é a alma da finura gastronômica da França” (DUARTE, 1944, p. 76). Embora tenha encampado o projeto do restaurante, Mário tinha uma visão diversa da de Paulo sobre cozinha brasileira, como se verá adiante.

Ironicamente, mas em coerência com a ideia da estilização segundo Paulo Duarte, o restaurante de cozinha brasileira do Departamento estaria a cargo de um *chef* suíço, Eugène Wessinger, que comandava o famoso restaurante do Hotel Terminus⁵, no centro de São Paulo. Interessado de alguma forma pelas receitas nacionais, o estrangeiro já havia servido sua versão “estilizada” da feijoada a Mário e Paulo, transformando “esse quitute delicioso que a vista repele e a que os estrangeiros dificilmente se aventuram por causa do aspecto geral” em “um prato de rara beleza plástica” (DUARTE, 1985, p. III).

Em *Tacacá*, Mário atribui a iniciativa do restaurante ao então prefeito Fábio Prado, que, junto de Paulo Duarte, o levava para a direção do Departamento. E descreve o projeto como alvo de um “chorrilho de asnidades e caçoadas” (ANDRADE, 1939, p. 4) vindo de autoridades e intelectuais. Ao que parece, apesar de o ato de comer e beber fora de casa já então constituir um hábito no cotidiano das elites e dos intelectuais em São Paulo, viabilizar um local de comidas brasileiras era encarado como piada. Isso porque a *gastronomia* dos restaurantes tinha pouco a ver com a ideia que, naquele momento, se fazia da *culinária* brasileira.

5 É na entrada do restaurante que o grupo de modernistas posou para a fotografia já considerada “oficial” da Semana de Arte Moderna, mas feita, na verdade, em 1924 (o cardápio do almoço que a antecedeu encontra-se na coleção de Mário de Andrade). Sobre o assunto, ver CALIL, Carlos Augusto. Foto tida como ícone da Semana de 1922 foi feita em 1924. *Folha de S. Paulo*, 13 out. 2019. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/foto-tida-como-icone-da-semana-de-1922-foi-feita-em-1924.shtml>. Acesso em: 20 out. 2020.



Figuras 1 e 2 – Cardápios da coleção de Mário. À esquerda, menu de jantar na Villa Fortunata, na Avenida Paulista, em São Paulo, com gravura do palacete e descrição em francês dos pratos, a maioria da cozinha francesa à direita, cardápio improvisado de uma refeição regional feita na praia da Redinha, em Natal. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, cardápio n. 6 (1925) e cardápio n. 12 (1928).

Nas primeiras décadas do século XX, São Paulo contava com um crescente número de confeitarias e restaurantes, frequentados quase sempre por homens das elites, autoridades, políticos, industriais, escritores e artistas. A coleção de cardápios de Mário (Figuras 1 e 2) revela um cenário gastronômico efervescente, com estabelecimentos e banquetes organizados em palacetes, servindo pratos preferencialmente franceses. Mesmo no Terminus, comandado pelo *chef* suíço afeiçoado à cozinha brasileira, o jantar oferecido pelo Departamento de Cultura aos participantes do Congresso Nacional da Língua Cantada, em 1937, incluiu ovos *ravigote*, salada *parmentier*, filezinhos de robalo à inglesa, molho andaluz e *grenadin* de vitela ao Porto (CARDÁPIO 17, 1937), pratos de uma cozinha “internacional” que vinha sendo exportada a partir da França e de *chefs* como Escoffier.

Ilustrados por artistas e impressos em gráficas de renome, os cardápios colecionados por Mário estampavam os autógrafos dos comensais presentes, funcionando como suvenires tanto dos comes e bebes quanto da rede de sociabilidade que se formava e se afirmava entre os intelectuais, as autoridades e as elites de São Paulo (CAMARGOS, 2011). A gastronomia também serviu, afinal, para estruturar uma nova identidade paulistana que se constituía a partir do “cosmopolitismo do gosto e das aparências” (SANT’ANNA, 2012, p. 179).

Como um “conjunto de regras que presidem a cultura e a educação do gosto”

(BOURDIEU, 2007, p. 66), a *gastronomia* estabelecia-se como uma prerrogativa de afirmação das elites e de distinção social, tal qual a fluência em francês e o conhecimento em filosofia, arte e literatura europeias. Diferenciava-se, portanto, da *culinária*, ou seja, do que se entendia como uma prática pertencente ao domínio do cotidiano e da domesticidade, a cargo de mulheres das classes populares que, em meio às classes médias e altas, atuavam por longas décadas como empregadas “da família”, a exemplo da afamada cozinheira Sebastiana, a Tana, que trabalhou na casa de Mário por toda a vida.

Desde fins do século XIX, a culinária andava no alvo das campanhas sanitaristas que se estabeleciam no bojo das obras de saneamento urbano e dos problemas de habitação e saúde pública em São Paulo (RODRIGUES, 2011; SILVA, 2014). Por meio da higiene alimentar, termo que ressoava a ideia de que a cozinha francesa seria um modelo de equilíbrio nutricional para todo o mundo, as técnicas tradicionais de culinária passaram a ser tachadas de anti-higiênicas e ultrapassadas, e certos pratos e ingredientes, de pouco nutritivos e indigestos. Assim, se, por um lado, a *culinária* comumente praticada no dia a dia das residências brasileiras ia sendo associada a hábitos tradicionais e comidas indigestas, que deveriam ser modificados, por outro, se definia pelo oposto da *gastronomia*, um termo que envolvia a vivência urbana, as regras de etiqueta vindas da Europa, a estetização de pratos “assinados” por *chefs* homens e estrangeiros e uma sociabilidade marcadamente masculina.

Entre a gastronomia afrancesada e a culinária brasileira, encontrava-se Mário de Andrade, ele mesmo considerado um “requintado *gourmet*” (ALVARENGA; ANDRADE, 1983, p. 22, nota 2). Entretanto, se, para os *gourmets* da época, sentar-se à mesa de um restaurante para um almoço ou um jantar com pratos brasileiros era impensável, Mário os degustava com interesse. Na viagem a Natal, um “ajantarado” realizado no bairro de Redinha, junto de Câmara Cascudo, incluiu sopa rósea⁶ com queijo de cabra, vatapá, xaréu com coco, doce de caju, entre outros pratos da região, e foi devidamente registrado, à mão, em uma folha improvisada que o paulista guardou em meio aos pomposos menus de sua coleção (CARDÁPIO 12, 1928). Para ele, a gastronomia francesa e a culinária local tinham equivalente importância. E aliar ambas as dimensões, a herança europeia e a tradição brasileira, deveria ser o objetivo de intelectuais, artistas e escritores brasileiros.

Em *Tacacá com tucupi*, Mário deixa claro que, assim como Gilberto Freyre, pretende tocar em um tema tido como fútil, mas que enxerga como essencial para a compressão da cultura brasileira.

Quem me chamou uma atenção mais estudiosa para a cozinha brasileira foi, uns quinze anos atrás, o poeta Blaise Cendrars. Naquele seu jeito de dizer com leveza coisas profundas, desde que teve conhecimento dos nossos pratos principais, o criador de “Moravagine” passou a sustentar a tese de que o Brasil tinha civilização própria (ou, melhor: teria, se quisesse) pois que apresentava uma culinária completa e específica. [...] Pouco lhe importava que a maioria dos nossos pratos derivassem de outros vindos da África, da Ásia ou da península ibérica. Quase todos os povos são imensas misturas

6 Possivelmente, uma sopa de camarão.

étnicas e culturais. O importante é que fundindo bases, princípios constitucionais de pratos asiáticos e condimentação africana, modificando neste ou naquele sentido pratos ibéricos, tínhamos chegado a uma cozinha original e inconfundível. E completa. (ANDRADE, 1939, p. 4)

Com marcante influência entre os modernistas paulistas, Cendrars havia visitado o Brasil pela primeira vez em 1924, quando Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário, entre outros, o ciceronearam em uma viagem a Minas Gerais. As obras barrocas de Aleijadinho impressionaram estrangeiro e brasileiros, trazendo à tona um passado pouco valorizado no país e tradições que serviriam como “mediadoras da questão nacional” (NOGUEIRA, 2005, p. 65). As comidas certamente fizeram parte dessa comoção. No retorno, Cendrars recebeu algumas encomendas do Secretário de Agricultura, Comércio e Obras Públicas de Minas Gerais, entre as quais estavam uma cachaça – “*três appréciée*” – e um queijo mineiro (EULALIO; CALIL, 2011, p. 282). Ao esboçar o estatuto para a Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, idealizada por Olívia Penteado e pelos demais viajantes como um órgão civil que protegeria o patrimônio nacional brasileiro contra o risco das ruínas, ele destacou que a “arte culinária” seria um desses monumentos (CALIL, 2006, p. 84).

A Sociedade nunca saiu do papel, mas seu estatuto já demonstrava uma visão abrangente de patrimônio. Mário de Andrade também adotaria essa perspectiva ao escrever, em 1936, o anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), colocando “receitas culinárias”, junto de lendas, cantos e provérbios, entre aquilo que deveria ser entendido como patrimônio (ANDRADE, 1981, p. 40-41), algo que seria oficializado apenas com a instauração do chamado “patrimônio imaterial” pelo agora Iphan, seis décadas mais tarde.

A culinária surgia, para Mário, como um dos elementos integrantes de uma cultura popular desprezada nos meios de que fazia parte. No cerne de *Tacacá*, encontra-se uma explícita crítica aos que ele chama de “bons comedores”: conhecedores da afrancesada gastronomia dos restaurantes, que consideravam a cozinha brasileira inferior às cozinhas internacionais, uma vez que seria “muito pesada”, “indigna de jantares leves e cerimoniais”, uma “cozinha própria para almoços exclusivamente” (ANDRADE, 1939, p. 4).

Mário encerra o texto com uma firme opinião: “Mas a verdade é que, nestes tempos aviatórios, a minha experiência já vos pode dar este conselho: Almoça-se pelo Brasil, mas janta-se no Amazonas” (ANDRADE, 1939, p. 5). Irônico, recorre à diferenciação entre almoço e jantar feita pelos bons comedores para afirmar que mesmo eles encontrariam um jantar digno do refinamento francês na Amazônia. Ainda assim, comidas deliciosas existiriam em todo o país, e o conselho se converte em convite para que conheçam, mastiguem, “almocem” o Brasil. Abrasileirem-se, enfim. Indo mais a fundo nesse “convite”, no entanto, encontra-se outro importante interlocutor. Além dos bons comedores, *Tacacá com tucupi* se dirige, veladamente, a Gilberto Freyre.

UM MAPA ANTI-REGIONALISTA DA COZINHA BRASILEIRA

No livro *Açúcar*, Gilberto Freyre desenvolveu ideias que havia exposto durante o Congresso Regionalista de 1926, na efervescência das disputas interestaduais da Primeira República. Na ocasião, ele havia usado a culinária como eixo de sua argumentação sobre a necessidade de preservação das tradições regionais, sob o risco de “descaracterização” da cultura nordestina pelos influxos da modernidade: “toda essa tradição [culinária] está em declínio ou, pelo menos, em crise no Nordeste. E uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se” (FREYRE, 1996 [1952], p. 67).

Para Freyre, a tradição estaria entranhada em uma identidade regional que teria se cristalizado em meio à sociedade patriarcal, quando o Nordeste detinha o domínio econômico da colônia em seus engenhos de açúcar. Nas bases dessa sociedade, caracterizada em oposição à ideia de modernidade – para ele, ligada ao conflito de classes, à urbanização e ao aburguesamento das cidades (NEEDELL, 1995, p. 72-73) –, havia se estruturado uma “doce aristocracia de maneiras e gostos, de modos de viver e de sentir, tornada possível pela produção e exportação de um mascavo tão internacionalmente famoso como, depois, o café de São Paulo” (FREYRE, 1996 [1952], p. 52).

Exaltar a tradição do Nordeste seria, portanto, reagir contra uma identidade moderna e cosmopolita que passava a se vincular, sobretudo, ao sul do país. O *regionalismo* de Freyre constituía-se a partir da noção de perda das tradições, que, por sua vez, se desenvolvia no bojo da perda de poder político-econômico do Nordeste açucareiro para a hegemonia “café com leite” de São Paulo e Minas Gerais. No ensaio de *Açúcar*, a proposição de uma nova organização de poder no país ganhava corpo por meio de uma hierarquização das tradições culinárias de cada região, caracterizadas por suas produções coloniais e pelas diversas gradações da mistura das “três raças”. Somadas, as diferentes cozinhas regionais definiriam a cozinha brasileira, ainda que cada uma tivesse seu peso na configuração do todo. Seriam três as cozinhas mais importantes: a do Pará, a da Bahia e a de Pernambuco, sendo esta última a mais celebrada.

É verdade que a tradição da cozinha de Pernambuco parece representar menos um nativismo extremado ou um indianismo agressivo nos seus sabores agrestes e crus – como o da cozinha no extremo Norte – e, menos ainda, um africanismo oleoso, empapando tudo de azeite-de-dendê, como da cozinha afro-baiana, que o equilíbrio das três tradições: a portuguesa, a indígena e a africana. A medida, o equilíbrio, a temperança, que Nabuco sentia no próprio ar de Pernambuco, parece exprimir-se no que a cozinha pernambucana tem de mais característico e de mais seu: na sua contemporização quase perfeita da tradição europeia com a indígena e a africana. (FREYRE, 1939, p. 36)

Ao lado desse trecho do livro, o leitor Mário de Andrade escreveu em seu exemplar de *Açúcar*: “Almoça-se no Nordeste, janta-se no Amazonas”. Teve ali, possivelmente, a ideia para *Tacacá com tucupi*, encerrando-o com a mesma frase, apenas estendendo o almoço do Nordeste para o país, mas mantendo o “lugar” do jantar: “Almoça-se pelo

Brasil, mas janta-se no Amazonas” (ANDRADE, 1939, p. 5). Ao fazer aquela anotação ao lado do trecho em que Freyre atribuía à culinária pernambucana a primazia entre as demais culinárias, Mário pontuava sua contrariedade com a ideia de que haveria, dentro do país, uma cozinha melhor do que a outra.

A aparente simpatia que Mário nutre por Freyre nas primeiras linhas de *Tacacá* cede lugar, nas entrelinhas, para velhas discordâncias⁸. De forma tácita, o texto é uma resposta a *Açúcar* e, mais especificamente, à defesa regionalista do pernambucano. Desde o Congresso Regionalista de 1926, para o qual chegou a ser convidado por intermédio do amigo Câmara Cascudo, Mário considerava aquele ideário “desintegrante da ideia de nação” (CASCUDO; ANDRADE, 2010, p. 64), ao insistir em tratar de características que diferenciariam uma região da outra, tornando-as exóticas aos próprios brasileiros.

Ao escrever *Macunaíma*, uma de suas preocupações havia sido “tirar a geografia do livro”, misturando lendas, animais e frutas do Norte e do Sul, sem relacioná-los a seus locais de origem no país (CASCUDO; ANDRADE, 2010, p. 123). Em um dos prefácios esboçados para a rapsódia, afirmava que “desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea = um conceito étnico nacional e geográfico” (ANDRADE, 2008, p. 220). Assim, embora se interessasse pelas *regionalidades*, Mário as compreendia como uma maneira de conhecer o todo nacional; o *regionalismo*, por outro lado, era um discurso político-ideológico que, para ele, fixava o “retrato de uma parcela”, o que significava “renunciar à pesquisa em profundidade da realidade brasileira dentro da pluralidade, seria recusar-se à síntese” (LOPEZ, 1972, p. 208-209).

Era a busca da síntese que o levava, em suas pesquisas de folclore, a se interessar não pelas variações locais de certas canções, por exemplo, mas pelo que haveria de comum entre elas, uma vez que se criam “sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, [...], constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro” (ANDRADE, 1949, p. 298). As constâncias é que caracterizariam a essência brasileira.

Em resumo, se Gilberto Freyre se esforçava para demarcar as diferenças culinárias entre as regiões, entendendo que a cozinha brasileira seria o somatório delas, Mário de Andrade enfocava as similaridades, aquilo que, perpassando as variações regionais, seria essencialmente brasileiro. Se o pernambucano compreendia que a cultura brasileira já se encontrava bem formada, tendo sido estruturada em meio à sociedade patriarcal dos engenhos de açúcar coloniais, o paulista a encarava como algo em formação, em processo. Por fim, se Freyre via a modernidade como uma ameaça à tradição, Mário entendia que assimilar as particularidades da realidade nacional – abrasileirar-se – era o meio para conceber a modernidade (MORAES, 1988, p. 230).

Para estruturar seu argumento em *Tacacá*, Mário se apropria, com ironia, dos

7 Embora tenha grafado “Amazonas”, a intenção do autor era se referir à região amazônica como um todo e não apenas ao estado amazonense.

8 Sobre as discordâncias entre eles, ver Dimas (2002).

recursos usados tanto pelos bons comedores para desprezar as comidas brasileiras – a comparação com os parâmetros gastronômicos franceses – quanto por Freyre, que propõe, em *Açúcar*, uma espécie de mapa culinário do Brasil. Assim, como o pernambucano, divide o país em zonas como a caipira, a nordestina, a amazônica, afirmando haver “uma verdadeira ascensão geográfica quanto ao refinamento e delicadeza da nossa culinária”: à medida que se avança para o Norte, mais os pratos se tornam “delicados e leves”.

Mário parte da definição daquilo que seria uma base comum à diversificada culinária brasileira: a mistura de culturas. Subvertendo a posição de inferioridade em que era colocada pelos bons comedores, associa a mistura à categoria estética do Belo, da mesma forma que as receitas francesas. Exemplifica que, sendo guiada pelo Belo, a cozinha francesa teria pratos em que as “bases alimentares quase desaparecem, sutilizadas em combinações, às vezes de um inesperado miraculoso [...] é arte, e às vezes da maior arte” (ANDRADE, 1939, p. 5). É a partir de uma digressão estético-filosófica que ele coloca a cozinha brasileira e a francesa no mesmo patamar: ambas são consideradas Belas. Da miscigenação brasileira, sairiam “combinações riquíssimas” e uma cultura nova e singular, da qual nem seria possível identificar suas bases.

Diferentemente da francesa, porém, a mistura brasileira havia resultado não apenas em pratos *refinados* (leves e delicados), mas também em pratos *pesados* (violentos e indigestos). Ainda que evoque a hierarquização do mapa de *Açúcar*, alegando que a maior concentração de delicadezas estaria no Norte, Mário segue sentido contrário ao de Freyre. Enquanto este classifica as regiões a partir do *equilíbrio*, concluindo que a cozinha pernambucana seria a mais equilibrada, aquele busca os *contrastes* e os encontra em qualquer canto do Brasil. Na zona caipira, a violência do feijão com toucinho convive com o refinamento do cuscuz paulista; no Nordeste, a brutalidade do efô e da panelada de carneiro coexiste com a cioba “suavíssima deslizando sobre o feijão de coco”; e mesmo no Norte, lugar dos pratos mais refinados, o “mais fino pescado de água doce” encontra-se com o “trágico tacacá com tucupí”.

Os sentidos de *peso* e *refinamento* são, aí, bastante complexos. Em uma primeira camada, aludem mesmo às formas como os bons comedores, em seu texto, se referiam à cozinha brasileira: *pesada*, oposta ao *refinamento* francês. Em *Tacacá*, peso e refinamento não se opõem; em vez disso, se sobrepõem como características da mistura brasileira, aquilo que ele encontra em todas as regiões. Neste ponto, parece evidente seu pensamento diverso ao de Paulo Duarte no mencionado conceito do restaurante do Departamento de Cultura; o interesse de Mário não é “refinar” segundo o padrão francês, como sugere aquele, mas “abrasileirar” a visão e o paladar dos bons comedores.

Em uma segunda camada, essas categorias também mostram uma possível referência ao alemão Hermann von Keyserling, autor de *Le monde qui naît*, que havia sido considerado pelo próprio Mário a chave para se entender *Macunaíma*. Em obra de 1932, *Méditations sud-américaines*, presente na biblioteca do escritor, Keyserling sugeria que as civilizações sul-americanas manifestariam uma dimensão telúrica muito mais marcante do que a dimensão espiritual dominante na Europa. Havia

notado nesses povos duas características que se combinariam, expressando essa força vital: a *irritabilidade*, que teria sido aguçada pela necessidade de sobrevivência, e a *delicadeza*, resultante da adaptação ao meio. Como explica Daniel Faria (2013, p. 919), vem “daí a mescla de irritabilidade e refinamento que Keyserling teria notado nos sul-americanos”.

Ora, em *Tacacá*, a qualidade da delicadeza aproxima-se do refinamento, sendo usada para definir, por exemplo, “nosso cuscuz paulista, talvez o mais saborosamente delicado dentre os pratos da nossa região, que pondo de parte a farinha, se determina pela sua combinação principal, ‘cuscuz de galinha’, ‘cuscuz de camarão’” (ANDRADE, 1939, p. 4). A irritabilidade, por sua vez, se avizinha do peso e da violência: “a panelada de carneiro nordestina, o vatapá baiano, o tutu com torresmo são violentos quase todos, e alguns mesmo grosseiros” (ANDRADE, 1939, p. 4).

Seguindo a alusão a Keyserling, é possível que a ideia de refinamento esteja associada à criação de algo novo a partir de uma adaptação completa ao meio, à mistura que, de tão misturada, dilui as bases que lhes teriam formado. O peso, por outro lado, aludiria às misturas resultantes de uma sobrevivência primitiva, que deixariam entrever suas origens e a “brutalidade bárbara”, como Mário define a cozinha baiana, “auge da influência negra” (ANDRADE, 1939, p. 5). Para Keyserling, afinal, o choque de civilizações muito distintas poderia resultar em uma mistura não bem-acabada, dando origem à barbárie, à “pura civilização de seres que continuam sendo selvagens” (BERRIEL, 1987, p. 91).

Em uma camada mais profunda, as categorias do peso e do refinamento revelam o modo particular de Mário reconhecer, mas transgredir a oposição entre a barbárie e a civilização, valorizando a convivência dessas dimensões na formação de um caráter brasileiro. O fato de as comidas serem *pesadas* não é visto por um viés desqualificador. No texto, as comidas pesadas e violentas ganham corpo e, numa relação perversa, chegam a nos “comer”: “o efó preparado à bahiana, com muita pimenta e diluído no azeite de dendê, é tão brutalmente delirante que nem somos nós que o comemos, elle é que nos devora” (ANDRADE, 1939, p. 4). As menções a “comidas devoradoras”, por assim dizer, não são exclusivas de *Tacacá*; já haviam aparecido nos diários de Turista Aprendiz, quando Mário descreveu o mesmo efó provado na Bahia – “você come e tem a sensação convulsionante de estar sendo comido por dentro” – e o caju, que “morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro” (ANDRADE, 2015, p. 202 e 285). Na série de crônicas que dariam origem ao livro *O banquete*, o vatapá ainda é descrito pela personagem Siomara Ponga, uma cantora espanhola, como a “transfiguração alimentar de um estupro” (ANDRADE, 1977, p. 120). A personificação da comida violenta é aí tão forte que ela se torna capaz de nos violentar sem consentimento.

Carregadas de significados, as comidas devoradoras violam os parâmetros do ser humano civilizado à europeia; como o caju, que “possui gosto caju, coisa indescritível e unicamente compreendida por quem conhece o caju de vias de fato” (ANDRADE, 2015, p. 285), tinham gosto forte, incomparável e impositivo; sabor de Brasil. Como analisou Jakeline Cunha, em *Macunaíma*, “o caju, ao mesmo tempo doce e travoso, suculento e adstringente, é na rapsódia uma imagem representativa desse Brasil multifacetado e desigual” (CUNHA, 2009, p. 120). No caso de *Tacacá*, as comidas brasileiras constituem uma mistura leve e riquíssima, capaz de ser apreciada pelo

paladar “educado” à francesa, e também uma mistura travosa e pesada, resultante da necessidade de sobrevivência e da violência de uma história de exploração. Algo que choca o gosto afinado pela gastronomia estrangeira (como o da espanhola que associa o vatapá ao estupro n’*O banquete*), mas não o gosto do povo brasileiro. “Por mais forte e indigesta que seja a mistura, os elementos que entram nela afinal são todos iromuguanas e a droga é bem digerida pelo estômago brasileiro, acostumado com os chinfrins da pimenta, do tutu, do dendê, da caninha e outros palimpsestos, que escondem a moleza nossa” (ANDRADE, 1928, p. 5), já afirmava Mário, ao usar tais comidas como metáforas para analisar uma cantiga folclórica.

Como palimpsestos, as comidas pesadas carregam o peso da história nacional e, embora indigestas, caem bem no acostumado estômago brasileiro. São o tutu com toucinho, a panelada de carneiro, o efô e afins que “nos deixam num tal estado de burrice (de sublime burrice, está claro) que não é possível, depois dele[s], comentar sequer Joaquim Manuel de Macedo ou Ponson du Terrail” (ANDRADE, 1939, p. 4); são eles que propiciam a “moleza nossa”. Mário encarava o ócio como um elemento propício à criação artística, que teria ganhado conotação negativa em meio à valorização do trabalho, algo característico da civilização europeia. No Brasil, a geografia e a própria alimentação favoreceriam a preguiça, que deveria ser encarada como uma característica da cultura e da civilização nacionais, em oposição à importação da civilização europeia (LOPEZ, 1972, p. III). O “indigesto feijão com toucinho”, que, na *Ode ao burguês*, de 1922, é associado ao “burguês funesto”, ao conservadorismo que se queria exterminar, segue indigesto no texto de 1939, mas essa característica é agora compreendida como sintomática de uma cultura própria do Brasil, ainda em formação – e não “completa”, como definia Cendrars.

No mapa culinário que sugere em *Tacacá*, Mário de Andrade elenca as diversas comidas regionais, mas, ao contrário de Gilberto Freyre, não se concentra em delimitar regiões; sua intenção é exaltar o que há de comum entre elas, a mistura bela e contrastante do peso e da leveza. Também diverge dele ao destacar de seu mapa uma cozinha que não é do Nordeste, mas da Amazônia, o lugar que sempre identificou como aquele em que o povo “poderia viver sem contradições com a sua geografia, liberto de uma civilização importada”, imerso na verdadeira ambiência tropical (LOPEZ, 1972, p. 51). É lá que “a culinária brasileira atinge as suas maiores possibilidades de leveza e refinamento” (ANDRADE, 1939, p. 5).

A despeito disso, Mário não escolhe uma receita amazônica *refinada* para nomear seu texto, mas o que define como o “trágico tacacá com tucupi”, próximo da caracterização dos pratos *pesados*. Ele já havia se encantado com esse caldo em Belém⁹ e recebido a receita, em 1933, do paraense Gastão Vieira, que assim a descreveu: “Faz-se a goma de amido, ou tapioca, à qual se ajunta o sal necessário. O tucupi é temperado com sal, camarões secos e jambu. É servido em cuias onde se deita[m] umas 4 colheres de goma e 8 ou 10 colheres de tucupi, cortando a goma com a colher, para misturar” (VIEIRA, 1933, p. 1). Vieira ainda afirmava que “você sabe o que é o tucupi, como é fabricado”, mostrando que Mário estava ciente do complexo método indígena que

9 Inspirado por sua visita à capital paraense, Mário criou, no calor da viagem, a *Moda do alegre porto*, que termina com o seguinte verso: “Prova tucupi! Prova tacacá!” (ANDRADE, 2015, p. 192).

envolve “domar” a mandioca-brava, venenosa, cozinhando-a, espremendo seu sumo e fervendo-o por dias. Ele pode ter escolhido destacar a receita no nome do texto, portanto, por representar tanto a necessidade primitiva de sobrevivência quanto a emergência de algo novo e singular a partir da completa adaptação do ser humano à natureza. Além disso, ressaltar a cacofonia de seu nome indígena, “tacacá com tucupi”, pode ter sido uma provocação aos ouvidos dos bons comedores.

De qualquer maneira, ao colocar o tacacá com tucupi em evidência, Mário enfatiza o “trágico”, e não o refinado. Dá preferência às tragédias, que nos remetem aos “desastres” dos quais ele afirmara ter desejos em *O poeta come amendoim*, entendidos, por Ivan Marques (2012, p. 31), na dupla função de evocar o fracasso brasileiro, como república temporã, de civilização importada, e ao mesmo tempo de almejar a assimilação desse desvio e traçar um caminho alternativo para o país, “a um só tempo burguês e pré-burguês”. Em “Colloque sentimental”, de *Pauliceia desvairada* (ANDRADE, 1922, p. 107), o poeta se dirige aos condes e barões moradores do bairro de Higienópolis, em suas casas nobres de estilo, para afirmar que “enriqueceres em tragédias”, ou seja, se aburguesaram às custas dos desastres brasileiros.

Mais profundos que o âmbito político e social, os desastres ainda se referem às contradições e aos excessos da própria alma humana¹⁰. É uma “vontade até de crimes” que acomete o excitadíssimo Turista Aprendiz quando, no clímax de sua viagem pela Amazônia, em 1927, encontra no céu a Ursa Maior, constelação que pode ser vista apenas do Equador para o Norte, marcando a dimensão da “civilização tropical” perfeitamente adaptada ao meio (ANDRADE, 2015, p. 106, nota 131). Provocando a vontade de crimes, ou desastres e tragédias, a Ursa Maior define o destino de Macunaíma; e o tacacá com tucupi, a síntese de uma cultura em formação.

Como o alertara Cendrars: “o Brasil tinha civilização própria (ou, melhor: teria, se quisesse) pois que apresentava uma culinária completa e específica” (ANDRADE, 1939, p. 4). Ainda que os bons comedores não quisessem assumi-la, Mário localizava na culinária os sinais da completude e da especificidade que “nos devora”. Em *Tacacá*, dedicou-se a negar o regionalismo e a zombar dos bons comedores, exaltando uma cozinha brasileira equiparada à francesa, que deveria ser assimilada não em suas diferenças regionais, mas em seus refinamentos e, sobretudo, em suas tragédias.

AÇÚCAR E TACACÁ

Tacacá com tucupi foi escrito no período em que Mário de Andrade viveu no Rio de Janeiro, depois de ter deixado a direção do Departamento de Cultura de São Paulo sob a pressão dos ventos conservadores trazidos com o recém-instalado Estado Novo. Em uma das muitas visitas que fez à casa de São Paulo, Mário deve ter conversado sobre culinária com a mãe, Maria Luísa Almeida Leite Moraes Andrade, a Dona Mariquinha, e com a tia, Anna Francisca de Almeida Moraes, a Tia Nanhã,

¹⁰ Agradeço à professora Telê Ancona Lopez por ter me chamado a atenção para essa relação.

irmã solteira de sua mãe que sempre viveu com a família. Exímias doceiras¹¹, elas mantinham robustos cadernos de receitas e, naquele mês de maio de 1939, os emprestaram ao filho/sobrinho.

Dos cadernos das duas e de um terceiro, pertencente à bisavó de seu secretário José Bento, de Minas Gerais, Mário tomou nota de 18 receitas de doces e adicionou outras quatro, “transmitidas oralmente por d. Nanhã” (ANDRADE, 1939b). Pediu a seu secretário que datilografasse as 22 (Figura 3), não deixando de registrar ao lado de cada uma os cadernos de que as extraiu e a data em que a tia passou, oralmente, algumas delas: 21 de maio de 1939, uma semana antes da publicação de *Tacacá com tucupi*.

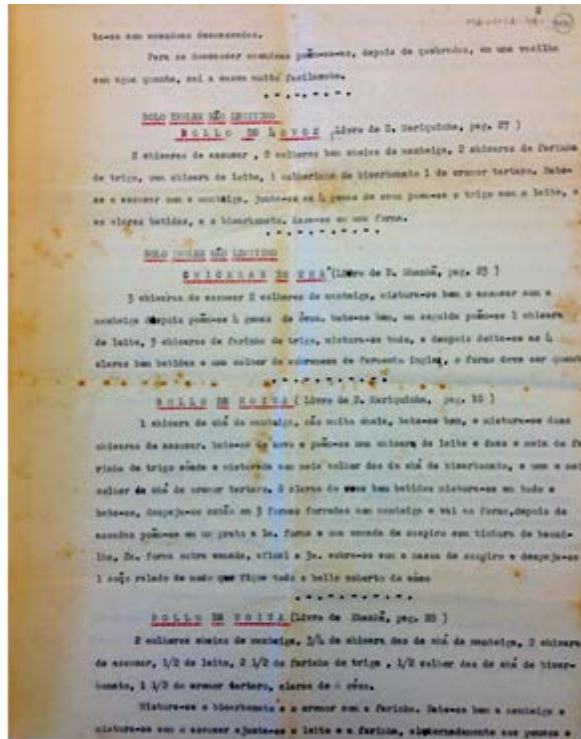


Figura 3 – Uma coleção de doces. Acima, uma das folhas com receitas que Mário selecionou de cadernos de sua mãe e sua tia, em 1939. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-MMA-48-8130

As quatro folhas datilografadas já suscitaram a interpretação de que, com elas, Mário talvez desejasse “munir-se de recursos para apaziguar as saudades de seu paladar” (TONI, 2003, p. 40). É possível que o escritor, vivendo no Rio, tenha recolhido tais receitas para reproduzi-las, amenizando sua falta de São Paulo ou convencendo

¹¹ Em entrevista realizada em 2019 com Carlos Augusto e Thereza Maria Andrade Camargo, sobrinhos de Mário, foram muitas as histórias vinculadas ao passado da avó e da Tia Nanhã como doceiras. Os “doces tradicionais” servidos nas tertúlias modernistas eram feitos por elas (ANDRADE, 1974, p. 239).

os amigos de seus dotes culinários. Rachel de Queiroz¹², que morou em casa próxima à dele no Rio, registrou que, sim, o amigo cozinhava e tinha uma especialidade, o “doce de bêbedo”, um manjar branco com compota gelada de frutas. Ela, no entanto, o definiu como horrível, afirmando que nunca estivera suficientemente “bêbeda” para apreciá-lo...

Ainda que Mário tivesse alguma habilidade na cozinha, havia, da parte dele, um claro interesse etnográfico pelas receitas culinárias, que considerava, como vimos, parte do patrimônio cultural brasileiro. Era comum que solicitasse receitas aos amigos, e tinha o plano de usá-las de alguma forma na produção do livro idealizado, mas nunca realizado, *Na pancada do Ganzá*, sobre folclore: “estou colecionando receitas de doces e pratos-de-sal do Nordeste para publicá-las no meu livro. [...] [essas comidas] vivem cantando dentro de mim e temos que eternizar tudo isso, que é prova da verdadeira cultura do Brasil” (CORRÊA; ANDRADE, 2009, p. 173).

Naquele mês de maio de 1939, havia ainda outro motivo para a coleta das receitas: contestar Gilberto Freyre. Logo na folha de rosto de *Açúcar*, um livro em que Freyre defende os doces de engenho como as principais contribuições do Nordeste para a cozinha brasileira, Mário rabiscou aqueles que teriam “faltado” à publicação: “falta[m] manjar branco, bons-bocados, beija-me depressa, bem-casados”. Entre os “faltantes”, estavam o manjar branco, sua controversa especialidade, e os bons-bocados, dos quais ele registrou cinco versões nas folhas datilografadas. Das receitas que selecionou dos cadernos familiares, ainda anotou cinco – bolo de noiva, suspiro, toucinho do céu, baba de moça e quindim – que também constavam do livro pernambucano.

Embora tudo isso possa ser uma coincidência, é tentador pensar nos motivos que levaram Mário, no mesmo mês em que escreveu *Tacacá*, a anotar receitas de doces de cadernos de mulheres de São Paulo e Minas Gerais, de maneira similar ao que tinha feito Freyre, classificando as receitas de seu livro como nordestinas. Estaria Mário pensando em aprofundar suas pesquisas para produzir, talvez, um futuro trabalho de contraponto a *Açúcar*?

Dentre as receitas que coletou, extraiu a de “bolo de noiva” do caderno de Dona Mariquinha; em seu exemplar de *Açúcar*, destacou a lápis a receita de “colchão de noiva”. A primeira levava manteiga, açúcar, 12 ovos, farinha de trigo e chocolate; a segunda, manteiga, açúcar, 8 ovos, farinha de trigo, baunilha e leite. Ambas indicavam o preparo de três ou seis fôrmas de massa, que, depois de assadas, deveriam ser montadas em camadas, uma em cima da outra, e cobertas com suspiro. Apesar da variação de nome e de certos ingredientes, a essência daquelas receitas, para alguém com noção de culinária, era muito similar.

O registro dos doces talvez correspondesse, assim, à busca de Mário pela linha que cosia as variações regionais – paulistas, mineiras ou pernambucanas – a uma tradição brasileira. Seriam nordestinas ou brasileiras, afinal, as receitas recolhidas por Freyre? A geografia das singularidades, como se viu, interessava mais a Mário do que a geografia das diferenças. No cardápio manuscrito do “ajantarado” de Natal, já citado, a menção ao vatapá servido aparecia com um adendo: “demonstração

12 Depoimento de Rachel de Queiroz sobre Mário de Andrade no Centro Cultural São Paulo, em agosto de 1992. Acervo IEB-USP. Disponível em: <https://vimeo.com/140019270>. Acesso em: 8 out. 2018.

prática de que o vatapá não é somente da Bahia”, revelando, em 1928, sua intenção de superar regionalismos. Não parece descabido que as receitas de Mariquinha e Nhanhã tenham sido usadas por ele com o mesmo objetivo. Ainda que não sejam mencionados em *Tacacá*, os doces coletados serviram para reforçar sua discordância com Freyre.

Entretanto, em 1942, ao reeditar *Tacacá com tucupi* para a coletânea *Os filhos da Candinha*, Mário de Andrade escolheu eliminar completamente toda a introdução em que mencionava Gilberto Freyre e a leitura de *Açúcar*. Começou o texto já na parte em que afirma a influência de Blaise Cendrars, fazendo uma alteração significativa: o trecho “Quem me chamou uma atenção mais estudiosa para a cozinha brasileira...” teve a expressão “atenção estudiosa” substituída por “atenção *pensamentosa*”. Três anos após a publicação original, o meticuloso escritor quis tirar de sua atenção para a cozinha brasileira o status de “estudo”, preferindo classificá-la como um “pensamento” e excluindo a possibilidade de controvérsia com o autor pernambucano. Ao avaliar a coletânea, concluiu que as crônicas ali reunidas “não valem nada, eu sei, como força e cultura de pensamento” (CORRÊA; ANDRADE, 2009, p. 389). Minimizava, assim, sua reflexão sobre a culinária brasileira, talvez julgando-a não suficientemente aprofundada para se opor a Freyre.

Nas décadas seguintes, a ideia de cozinha brasileira continuará a ser interpretada sobre as bases da “mistura”, mas não exatamente nos termos esboçados por Mário. Será reforçada como o produto harmonioso – não trágico – da fusão das três culturas formadoras (como selará seu amigo Câmara Cascudo, em *História da alimentação no Brasil*, em 1967). Mais do que isso, a cozinha brasileira será delineada nos livros de receitas de folcloristas e nos guias de turismo das décadas seguintes como o somatório de suas cozinhas estaduais, um conjunto infundável de receitas “típicas”. Se o modernismo de Mário influenciou a percepção da existência de uma cozinha brasileira, que deveria ser conhecida e valorizada, foi ofuscado em sua busca das similaridades, do peso e da leveza, que transcendia a caracterização de cada região em si. Ambígua e contraditória, a cozinha nacional era, para ele, a prova de uma cultura em ebulição, que levaria o Brasil a encontrar seu lugar no “banquete” das civilizações.

SOBRE A AUTORA

VIVIANE SOARES AGUIAR é mestra e doutoranda em História Social na Universidade de São Paulo. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Espaço Doméstico, Corpo e Materialidades (GEMA) no Museu Paulista-USP
vivsaguiar@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-3540-2977>

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda; ANDRADE, Mário de. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.
- ANDRADE, Mário de. Romance do veludo. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 4, ago. 1928, p. 5. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, Mário de. Tacacá com tucupi. *O Estado de S.Paulo*, p. 4-5, 28 mai. 1939a. Acervo Estado.
- ANDRADE, Mário de. Fichário analítico. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-MMA-48-8129, 8130, 8131 e 8132, 1939b.
- ANDRADE, Mário de. Folclore. In: MORAIS, Rubens Borba de; BERRIEN, William (org.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza, 1949.
- ANDRADE, Mário de. (1943). Tacacá com tucupi. In: ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho*: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945. Organização de Lélia Coelho Frota. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Pró-Memória, 1981.
- ANDRADE, Mário de. (1928). *Macunaíma*. Estabelecimento do texto: Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto e notas: Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo, Leandro Raniero Fernandes (Col.). Brasília: Iphan, 2015.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensão de Macunaíma*: filosofia, gênero e época. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.
- CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico. In: ANDRADE, Antonio Luiz Dias de; BASTOS, Rossano Lopes; CALIL, Carlos Augusto, et al. *Patrimônio: atualizando o debate*. Rio de Janeiro: Iphan, 2006, p. 79-90.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial*: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara; ANDRADE, Mário de. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. Cartas 1924-1944. Organização e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Global Editora, 2010.
- CARDÁPIO 6. *Dinner offert a Madame Olivia Guedes Penteado à la Villa Fortunata*, São Paulo, 7 maio 1925. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade.
- CARDÁPIO 12. *Ajantarado, Redinha/Natal*, dez. 1928. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade.
- CARDÁPIO 17. *O Departamento de Cultura, aos congressistas, em confraternização*, Hotel Terminus, São Paulo, 15 jul. 1937. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade.
- CORRÊA, Pio Lourenço; ANDRADE, Mário de. *Pio e Mário*: diálogo de vida inteira. Traços biográficos: Antonio Candido; introdução: Gilda de Mello e Souza; estabelecimento do texto e notas: Denise Guaranha; estabelecimento do texto, das datas e revisão ortográfica: Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Edições SESC, 2009.
- CUNHA, Jakeline F. *As várias faces do Brasil*: a imagem do caju em Macunaíma. Dissertação (Mestrado

- em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- DIMAS, Antonio. Barco de proa dupla. *Revista USP*, n. 54, p. 112-126, jun./ago. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi54p112-126>. Acesso em: 02 jan. 2021.
- DÓRIA, Carlos Alberto. *Formação da culinária brasileira*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- DUARTE, Paulo. *Variações sobre a gastronomia*. Lisboa: Seara Nova, 1944.
- DUARTE, Paulo. (1971). *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- EULALIO, Alexandre; CALIL, Carlos Augusto. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Fapesp, 2001.
- FARIA, Daniel. As meditações americanas de Keyserling: um cosmopolitismo nas incertezas do tempo. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 51, p. 905-923, set./dez. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-87752013000300013>. Acesso em: 02 jan. 2021.
- FELICIANO, Paula de Oliveira. *Modernistas à mesa: a coleção de cardápios de Mário de Andrade (1915-1940)*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- FREYRE, Gilberto. *Assucar: algumas receitas de bolos e doces dos engenhos do Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939. Biblioteca do IEB/USP – Coleção Mário de Andrade.
- FREYRE, Gilberto. (1952). *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1996.
- LEÃO, Múcio. Registro literário. *Jornal do Brasil*, 12 maio 1939, p. 7. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-MMA-48-8150/8133e.
- LEME, Adriana Salay; BASSO, Rafaela. A formação da brasilidade – a construção do discurso modernista sobre a culinária. *Revista Contextos da Alimentação*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 18-34, dez. 2014.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- LOPEZ, Telê Ancona. Modernistas em um diner. *Pro-Posições*, v. 19, n. 1 (55), p. 205-208, jan./abr. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73072008000100020>. Acesso em: 20 out. 2020.
- MANCINELLI, Maria Lúcia. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e a cozinha futurista. In: MARINETTI, F. T. *A cozinha futurista*. Organização e tradução: Maria Lúcia Mancinelli. São Paulo: Alameda, 2009.
- MARQUES, Ivan. Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 55, p. 27-42, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi55p27-42>. Acesso em: 02 jan. 2021.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 220-238, 1988.
- NEEDELL, Jeffrey D. Identity, Race, Gender, and Modernity in the origins of Gilberto Freyre's Oeuvre. *The American Historical Review*, v. 100, n. 1, p. 51-77, fev. 1995.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Editora Hucitec/Fapesp, 2005.
- TONI, Flávia Camargo. Doces para uma festa de 110 anos. *Diário Oficial Leitura*, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 38-45, out. 2003.
- RODRIGUES, Jaime. *Alimentação, vida material e privacidade: uma história social de trabalhadores em São Paulo nas décadas de 1920 a 1960*. São Paulo: Alameda, 2011.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. A cultura na ponta do garfo: estética e hábitos alimentares na cidade de São Paulo – 1890/1920. *Cadernos Pagu*, n. 39, p. 177-200, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332012000200006>. Acesso em: 02 jan. 2021.
- SÃO PAULO. Ato n. 1146 de 4 de julho de 1936. Leis e resoluções da Câmara Municipal da capital do estado de S. Paulo. São Paulo, 1936.

- SHAW, Paul Vanorden. Se eu fosse brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 maio 1939, p. 4. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-MMA-48-8150/8133d.
- SILVA, João Luiz Máximo da. Alimentação e transformações urbanas em São Paulo no século XIX. *Almanack*, Guarulhos, n. 7, p. 81-94, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2236-463320140706>. Acesso em: 02 jan. 2021.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jabuti*: uma partitura de palavras. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.
- VIEIRA, Gastão. *Correspondência*. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-C-CPMVA6945, p. 1.

A máquina de Polímnia

[*Polymnia machine*]

Raul Antelo¹

RESUMO • Inacabado e ambicioso, *O Banquete*, o derradeiro ensaio musicológico de Mário de Andrade, ilustra o conflito entre a ideia de um nacionalismo musical e sua ruptura por meio de uma teoria compositiva europeia de vanguarda. O ensaio é uma sorte de diálogo com o dodecafonismo que foi introduzido, na Argentina, em 1934, por Juan Carlos Paz e, no Brasil, em 1937, por Hans Joachim Koellreutter. • **PALAVRAS-CHAVE** • Transnacionalismo; hibridismo artístico; transgressão de limites.

• **ABSTRACT** • Unfinished and ambitious, *The Banquet* [*O Banquete*], last of Mário de Andrade's musicological writings, illustrates the conflict between the idea of a musical nationalism and its rupture by means of a European theory of avant-garde composition. The essay is a sort of dialogue with Dodecafonism which was introduced in Argentina in 1934 by Juan Carlos Paz and in Brazil in 1937 by Hans Joachim Koellreutter. • **KEYWORDS** • Transnationalism; artistic hybridisation; crossing boundaries.

Recebido em 22 de novembro de 2021

Aprovado em 2 de abril de 2022

ANTELO, Raul. A máquina de Polímnia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 97-115, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i82p97-115>

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC, Brasil).

Estava eu como quem, no pensamento
De passada visão vestígio tendo
Salvá-los quer em vão do esquecimento,

Quando a sublime oferta recebendo,
De gratidão me entrei, que não se apaga
Do livro, em que o passado está vivendo.

Se quantos c'as irmãs Polínia afaga,
Com dulcíssimo leite os alentando,
Por eloquência me ajudassem maga,

Na milésima parte eu, me afanando,
Cantar não conseguira o santo riso,
Que raiava no aspeito venerando.

Dante – *Divina Comédia*. (Trad. José Pedro Xavier Pinheiro). *Paradiso*, XXIII, 49-60.

O *Banquete* de Mário de Andrade (1943-5) foi publicado, às quintas-feiras, como parte de sua coluna “Mundo Musical”, na *Folha da Manhã* de São Paulo (COLI, 1998). Apontemos, de início, uma diferença capital com o paradigmático diálogo evocado no título. O *Banquete* de Platão é um texto dos primórdios do filósofo, preparatório da *República*, ao passo que o de Mário de Andrade é um texto tardio e terminal, suscitado, em parte, pela dissolução da república. Mesmo assim, haveria entre os dois banquetes um sentimento compartilhado, a dialética da rivalidade. A μ ou *amphisbetesis* consiste em reclamar uma herança, ser o primeiro a reivindicá-la. A rivalidade refere-se, portanto, a pretendentes. Como se manifesta? No simpósio platônico, Sócrates defende a hipótese de que o amor não passa de um meio para atingir a visão do princípio eterno das formas, o belo em si, *auto ho esti kalon* (210d–212a). A posição de Mário é antagônica. Já em 1926 e na *Klaxon*: “Platão! por te seguir como eu quisera / Da alegria e da dor me libertando / Ser puro, igual aos deuses que a Quimera / Andou além da vida arquitetando!” (ANDRADE, 1987, p. 146-147). Para enfatizar essa

renúncia à “alva manhã de primavera”, o poeta Mário de Andrade privilegia “Mil vezes a nudeza em que resplendo / À clâmide da ciência, austera e calma!”, acomodado que está à “divina impureza de minha alma”. Contra a vida disciplinada, ergue-se a vida no abandono, “a nudeza em que resplendo”, valor que remete à dimensão teológica do manto, protegendo, mas ao mesmo tempo, reprimindo esse esplendor luciferino. Na mesma época em que Mário estampa seu diálogo na *Folha da Manhã*, 1944, mas em Berkeley, Harold F. Cherniss, antigo aluno de Werner Jaegger e de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, publicava seu *Aristotle’s Criticism of Plato and the Academy*. Outro contemporâneo, Heidegger, também se colocara, em diversas oportunidades, a questão da facticidade, na medida em que a incipiente metafísica de Platão começa a se perguntar, a partir do *logos*, pelo desvendamento do ente, por sua presença e preservação no pensamento e na enunciação, fazendo com que a dimensão da temporalidade e da historicidade do ser permaneça em profunda e duradoura nebulosa. Fica claro então que o Bem, tal como o ser, não é portanto mais uma ideia entre tantas outras, mas uma *arché*. Surgem, porém, diversas linhas de raciocínio. O Bem é o Uno que, junto com a dualidade, permanece como *arché* na determinação das ideias? Ou ele ocupa um lugar prévio a esta dualidade do Um e da multiplicidade indefinida? (GADAMER, 2002, p. 83-94). A questão da *arché* é, em suma, a questão da nudez.

Precisamente, Andrade reivindica, em sua dissidência, a nudez que, como muito bem mostrou Agamben, aponta, em poucas palavras, à tensão entre a natureza íntegra e a natureza lapsa, ou seja, a disputa que a própria natureza humana mantém em sua relação com a graça, com a realidade consagrada, i.e., com o amor. Agonicamente compreende-o uma das personagens conceituais do banquete brasileiro, o compositor Janjão, naquele domingo em que várias figuras das classes dominantes o acolhem para abrigá-lo: essas pessoas “protegiam as artes por causa da miséria dele, e não ele por causa das artes” (ANDRADE, 1977, p. p. 57, 59-65, 104, 110, 132-133)². Por isso diríamos que, contra a essência do Bem platônico, o *quid est*, Andrade opta por uma *aisthesis* da existência, o *quod est*. “Arte não quer dizer bem feito mas fazer melhor” (ANDRADE, 1977, p. 63). Nosso autor revela-se, portanto, um autêntico músico.

Em um pequeno texto inédito e datado de 1916, Benjamin também condenava a figura de Sócrates tachando-o de bárbaro (*unmusisch*) por apresentar-se numa terrível mistura de fauno e castrato (BENJAMIN, 1996, p. 52-54). A música, sem dúvida, define cultura e política. Com efeito, dentre todas as disciplinas do homem, a música está constitutivamente ligada à experiência dos limites da linguagem e, vice-versa, as experiências com a linguagem, nelas incluída a política, estão musicalmente condicionadas (AGAMBEN, 2016, p. 133-146). Mantinham, em tempos antigos, uma conexão com o arcaico e o próprio, uma μ ou inspiração divina, daí que, no simpósio original, para legitimar, musicalmente, a unidade do Um, Erixímaco lance mão do discurso de Heráclito, para quem, «discordando em si mesmo, consigo mesmo concorda, como numa harmonia de arco e lira», a famosa alegoria usada por Octavio

2 Janjão pertence à estirpe do próprio Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa: personagens conceituais.

Paz em 1956 para uma leitura autonomista da literatura. Outra não é a tessitura do diálogo platônico: uma síntese entre Urânia e Polímnia.

Ora, é grande absurdo dizer que uma harmonia está discordando ou resulta do que ainda está discordando. Mas talvez o que ele queria dizer era o seguinte, que do agudo e do grave, antes discordantes e posteriormente combinados, ela resultou, graças à arte musical. Pois não é sem dúvida do agudo e do grave ainda em discordância que pode resultar a harmonia; a harmonia é consonância, consonância é uma certa combinação — e combinação de discordantes, enquanto discordam, é impossível, e inversamente o que discorda e não combina é impossível harmonizar — assim como também o ritmo, que resulta do rápido e do lento, antes dissociados e depois combinados. A combinação em todos esses casos, assim como lá foi a medicina, aqui é a música que estabelece, suscitando amor e concórdia entre uns e outros; e assim, também a música, no tocante à harmonia e ao ritmo, é ciência dos fenômenos amorosos. Aliás, na própria constituição de uma harmonia e de um ritmo não é nada difícil reconhecer os sinais do amor, nem de algum modo há então o duplo amor; quando porém for preciso utilizar para o homem uma harmonia ou um ritmo, ou fazendo-os, o que chamam composição, ou usando corretamente da melodia e dos metros já constituídos, o que se chamou educação, então é que é difícil e que se requer um bom profissional. Pois de novo revém a mesma ideia, que aos homens moderados, e para que mais moderados se tornem os que ainda não sejam, deve-se aquiescer e conservar o seu amor, que é o belo, o celestial, o Amor da musa Urânia; o outro, o de Polímnia, é o popular, que com precaução se deve trazer àqueles a quem se traz, a fim de que se colha o seu prazer sem que nenhuma intemperança ele suscite, tal como em nossa arte é uma importante tarefa o servir-se convenientemente dos apetites da arte culinária, de modo a que sem doença se colha o seu prazer. Tanto na música então, como na medicina e em todas as outras artes, humanas e divinas, na medida do possível, deve-se conservar um e outro amor; ambos com efeito nelas se encontram. De fato, até a constituição das estações do ano está repleta desses dois amores, e quando se tomam de um moderado amor um pelo outro os contrários de que há pouco eu falava, o quente e o frio, o seco e o úmido, e adquirem uma harmonia e uma mistura razoável, chegam trazendo bonança e saúde aos homens, aos outros animais e às plantas, e nenhuma ofensa fazem; quando porém é o Amor casado com a violência que se torna mais forte nas estações do ano, muitos estragos ele faz, e ofensas. Tanto as pestes, com efeito, costumam resultar de tais causas, como também muitas e várias doenças nos animais como nas plantas; geadas, granizos e alforras resultam, com efeito, do excesso e da intemperança mútua de tais manifestações do amor, cujo conhecimento nas translações dos astros e nas estações do ano chama-se astronomia. E ainda mais, não só todos os sacrifícios, como também os casos a que preside a arte divinatória — e estes são os que constituem o comércio recíproco dos deuses e dos homens — sobre nada mais versam senão sobre a conservação e a cura do Amor. Toda impiedade, com efeito, costuma advir, se ao Amor moderado não se aquiesce nem se lhe tributa honra e respeito em toda ação, e sim ao outro, tanto no tocante aos pais, vivos e mortos, quanto aos deuses; e foi nisso que se assinou à arte divinatória o exame dos amores e sua cura, e assim é que por sua vez é a arte divinatória produtora de amizade entre deuses e homens, graças ao conhecimento

de todas as manifestações de amor que, entre os homens, se orientam para a justiça divina e a piedade (PLATÃO, 1991, p. 52-54).

Distante de Erixímaco, Andrade não sintoniza com a harmonia do arco e a lira porque, se Platão lança mão, em seus diálogos, do mimetismo que parafraseia o discurso que visa modificar, Andrade abertamente parodia a harmonia platônica com vistas a uma renovada *aisthesis* existencial. “O artista não precisa nem deve ter uma ‘estética’, enquanto essa palavra implica uma filosofia do Belo inteirinho, uma organização metódica completa (...) Uma estética delimita e atrofia, uma estesia orienta, define e combate. A arte é uma doença, é uma insatisfação humana: e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte” (ANDRADE, 1977, p. 60)³.

É sabido que Platão nos mostra, no diálogo, que *erôs*, sendo *philo*-sophia, amor ao conhecimento, nos coloca o desafio de extrair a verdade até mesmo da boca do escravo, já que qualquer um possui as formas eternas. A esse respeito, Lacan observa, neste ponto, que a rememoração analítica não é a reminiscência platônica e que, se a experiência atual pressupõe sempre a reminiscência, e se a reminiscência provém da experiência de vidas anteriores, é preciso que essas experiências todas tenham sido também conduzidas por uma reminiscência. Não há motivo para que ela chegue a um fim, e isto demonstra que estamos lidando com formas eternas. Sua emergência no sujeito, porém, significa fundamentalmente a passagem da ignorância ao conhecimento. Nada pode, enfim, ser conhecido porque tudo já é conhecido (LACAN, 1985, p. 25).

Mas podemos mesmo assim pensar que há aí uma verdade que é a verdade do Dois, ou da diferença como tal. Ela não deriva do mero encontro contingente, mas da fidelidade a esse acontecimento, ou seja, ela sustenta-se na duração, tal como outro procedimento de verdade, a política, que não conduz apenas ao Dois, mas ao comum, ao coletivo. “Só existe uma virtude, com que a Fé se confunde, é Charitas vermelha, incendiada de amor!” (ANDRADE, 1977, p. 59) Com efeito, a política não nos leva necessariamente ao Amigo mas ao Inimigo. A luta contra o inimigo é inerente à ação, uma vez que o inimigo constitui a essência da política. Por isso na perspectiva do comum, do «comunismo», existe uma ideia de que o coletivo consegue acolher e abrigar todas as diferenças extrapolíticas possíveis. O cristianismo também captou esse elemento universal do comum, mas colocou-o numa esfera completamente transcendente, daí que seu vínculo, sublime, seja sempre passivo e adorador, enquanto o do comunismo seja ativo e agonista, um *Eloge de l'amour*, como em Godard ou Badiou. Charitas, porém, vermelha.

3 Em 1969, em “Platão e o simulacro”, um dos capítulos da *Lógica do sentido*, Deleuze explicita que a estética sofre uma duplicidade dilacerante. Ela nomeia, de um lado, a teoria da sensibilidade, como forma da experiência possível; e de outra, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que ambos os sentidos se reúnam, é preciso que as condições gerais da experiência se tornem, elas mesmas, condições da experiência concreta. E a obra de arte surja então, definitivamente, como experimentação. Aparece então não só a ideia do simulacro mas a própria experiência do moderno como potencialização do simulacro.

GUERRA E PAZ

O banquete brasileiro reúne três personagens, “donos da vida”, com singulares vínculos estrangeiros, a milionária Sara Light, organizadora do banquete destinado ao artista-saltimbanco (ANDRADE, 1977, p. 63)⁴, a cantora virtuose Siomara Ponga e Félix de Cima, o político de direita, conservador e burro, mais dois outros, artistas brasileiros, que se opõem a eles: a personagem heteronímica Janjão e o jovem e radical Pastor Fido (na ópera homônima de Haendel, Diana, aborrecida na Arcádia, admite que só se sossegará quando um pastor fiel crie nova linhagem⁵). Janjão, que nos interessa particularmente, persegue uma arte-ação, “um nacional de vontade e procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. É um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo” (ANDRADE, 1977, p. 132-133). Por isso tem consciência da incapacidade da própria liberação e, assim, da impossibilidade de uma arte “que interessasse diretamente as massas e as movesse” (ANDRADE, 1977, p. 65), daí procurar uma arte *malsã*, com “germes destruidores e intoxicadores, que malestarizem a vida ambiente e ajudem a botar por terra as formas gastas da sociedade. Obras que entusiasmem os mais novos, ainda capazes de se colectivizar, e os decidam a uma ação direta” (ANDRADE, 1977, p. 65). Finalmente, quando perguntado por Pastor Fido se podia fazer uma arte de combate que atingisse o povo, Janjão hesita. “Pelo menos enquanto o povo for folclórico por definição, isto é, analfabeto e conservador, só existirá uma arte para o povo, a do folclore. E os artistas, os escritores principalmente, que imaginam estar fazendo arte pro povo, não passam de uns teóricos curtos, incapazes de ultrapassar a própria teoria” (ANDRADE, 1977, p. 61).

Nesse campo de batalha (ANDRADE, 1977, p. 110) e apoiados no princípio de utilidade, os artistas do banquete de Mentira são conscientes entretanto de que “nossa tradição é europeia, nossa vida de arte erudita é a da civilização contemporânea, que já nem se pode dizer mais europeia, nem mesmo cristã, pois avassala universalmente o mundo” (ANDRADE, 1977, p. 131). Reivindicam, portanto, uma arte nacional, porém, não nacionalista, como antídoto às pretensões de Félix de Cima, o político neofascista, que quer “nacionalizar Mentira, como estão fazendo no Brasil e na Argentina” (ANDRADE, 1977, p. 104). E, nesse sentido, mais do que tentar mostrar qual é o modelo verídico que a arrivista Sarah Light ou a virtuosa Siomara Ponga satirizam no diálogo, gostaria pelo contrário de ver, na história, como se materializaram, de fato, e a futuro, as posições ficcionais de Janjão e Pastor Fido para derrotarem os “donos da vida” de Mentira. Nada pode ser conhecido porque tudo já é conhecido. “São apenas razões exteriores à criação artística propriamente dita, que causam o

4 O artista-boneco, “entregue às mãos das formas novas e futuras da vida, formas de que tenho a certeza, sem ter a convicção. Tudo está em ser boneco consciente de sua bonequice, o que também é uma paixão, é amor e desse amor se morre”. Cfr. STAROBINSKI, Jean - *Portrait de l'artiste em saltinbanque*. Genève, Albert Skira, 1970.

5 Não esqueçamos, além do mais, que um dos pseudônimos de Astrojildo Pereira, fundador do PCB, era Gildo Pastor.

esquecimento injusto em que vivemos” (ANDRADE, 2015, p. 161)⁶. Com essa queixa, que é ao mesmo tempo, uma vindicação, a mesma aliás que externara Borges em *El tamaño de mi esperanza* (1926) e reiterará Sérgio Buarque de Hollanda no *incipit* de *Raízes do Brasil* (1936), poderíamos aventar a hipótese de que os ficcionais Janjão e Pastor Fido são o Jano bifacial que plagia por antecipação a trajetória de um músico e teórico como Juan Carlos Paz.

É sabido que Mário de Andrade manteve, na *Klaxon*, posição muito crítica em relação a Gastón Talamón (1883-1956), cronista musical, entre 1915 e 1924, de *Nosotros*, a revista de Buenos Aires (WOLKOWICZ, 2018, p. 33-44), porém, é bem menos notado o paralelismo entre os escritos de Mário e os de um discípulo de d’Indy, Juan Carlos Paz (1897-1972), quem criou, em 1929, e na capital argentina, o grupo *Renovación*, com os irmãos Juan José e José María Castro, Gilardo Gilardi e Jacobo Ficher, associando-se, informalmente, ao grupo *Sur*. Em carta ao musicólogo alemão Curt Lange, radicado em Montevidéu, datada de maio de 1934, Paz admite que “nosotros negamos la música oficialista argentina, formada por todos los incapaces, musicalmente hablando, que tiene el país; y la música folklórica de aquí, que aparte de ser la más pobre de América (toda ella puede reducirse a los compases 3/4 y 6/8,) tiene el inconveniente de expresar lo que muere irremisiblemente, por no tener contacto alguno con nuestro actual modo de sentir y de pensar”. Em 1936, quando Mário de Andrade estava começando sua tarefa à frente do Departamento de Cultura, Juan Carlos Paz deixou o grupo *Renovación* e a seguir fundou os *Conciertos de la Nueva Música*. *Sob todos os aspectos, sua posição é absolutamente singular no cenário musical latino-americano, em primeiro lugar, por adotar, em solidão, um combate à linguagem descritiva do nacionalismo musical e, em segundo lugar, pelo ineditismo, mesmo considerando coordenadas internacionais, em aderir ao atonalismo. A criação dos concertos da nova música, cujas primeiras sessões datam de 1937, e aconteceram na associação Amigos del Arte, à rua Florida, coincide com a chegada, na Argentina, da pianista austríaca Sofía Knoll, em 1936, com quem Paz manteve relação amorosa, o que agrava a ruptura com o grupo Renovación (Paz era casado com uma irmã dos Castro). Na resenha do primeiro concerto de Sofia Knoll, Paz aproveita a ocasião para louvar a genialidade abstrata de Bach, tema aliás que Mário de Andrade já abordara em *A escrava que não é Isaura*, e afirma então:*

Una audición consagrada a Juan Sebastián, músico de eternidad, lleva a pensar fatalmente en los muchos problemas en que se debate la conciencia musical de hoy: Strawinsky, Schönberg, Hindemith; porque Bach, por el rigor clásico que determina la trayectoria de su obra, es un problema de hoy. El primero y más importante acuerdo entre Bach y la música actual que ya ha trazado rumbos que parecen definitivos, es su concepción pura del arte; el segundo, que ambos consideran el motivo en sí como medio y no como finalidad, al modo que lo entendiera el 1800; el tercero, el reducir los materiales artísticos a su más estricta necesidad; el cuarto, el sentido arquitectural; el quinto, el dinamismo, que emparenta la obra de Bach, si bien en su aspecto externo,

6 “Programa do Theatro Municipal” (13 ago. 1938). Nesse programa de música de câmara sul-americana, Carlos Gomes é definido como o ser rapsódico macunaímico, o “Campineiro genial que foi buscar no *Guarani* dum Cearense que descrevia o vale do Paraíba, a pedra fundamental da música do Brasil”.

puramente motriz, con la expresión actual del maquinismo (Hindemith) y con el ritmo cinematográfico.

Si el problema de la música de hoy consiste en la búsqueda de un estilo, se explica fácilmente que la vuelta a Bach haya sido una feliz solución. Ello consistió en el retorno a las formas puras, (la fuga, el coral, la variación, la tocata, la suite, la passacaglia), a la escritura lineal o polifónica, a la rítmica constante, a la concreción en lo instrumental y al claroscuro tonal, enriquecido por el politonalismo, descubierto asimismo por Bach. Así, pues, resultando Bach el máximo inspirador de nuestra época musical, de Strawinsky a Schönberg, y ello por evolución natural de los tiempos y no por imposición voluntariosa, no debe extrañar que las muchedumbres acudan y llenen las salas para oírle.

Juan Sebastián Bach es a la sensibilidad de hoy lo que el Greco fue a la de principios de siglo⁷. El redescubrimiento de Bach por Strawinsky, paralelo al retorno a Ingres de Picasso, en vez de revelar el histrionismo de que se tildó a esos dos grandes artistas contemporáneos, demostró que estos creadores habían pulsado la época y anticipándose a lo que es hoy del dominio de todos. Bach, desprovisto de sensiblería, anécdota, truculencia, voluptuosidad colorista, redundancia, y por el contrario, dotado de concisión, abundante vocabulario, rudeza de verbo y de instrumental, desligado de la realidad inmediata, antisentimental, abstracto, está más de acuerdo con nuestro actual modo de sentir y de pensar que todas las voluptuosidades e hipertrofias sonoras producidas de cuarenta años a esta parte.

Por intermedio de Strawinsky o de Hindemith, Bach acude a la defensa de Occidente: descromatiza, desentimentaliza la música, volviendo a hacer de ella una potencia autónoma en el sentir, en contraposición al vehículo de expresión literaria, pictórica o metafísica que amenazaba perder todo control y toda medida, que acaparaba en beneficio propio toda exégesis sentimental, más o menos antojadiza, y que nos fuera impuesta a priori como la música en sí, la música por excelencia. En una palabra, que el retorno a Bach ha hecho tomar decididamente el camino real a los compositores máximos de hoy, extraviados los más en diversos atajos. El 1800 fue un siglo de Expresión, cuyas corrientes emocionales echaron mano del arte, y muy especialmente de la música, como medio para desarrollar sus sueños de infinitud. Muy lejos estamos de suponer que estuviera equivocado: obedecía a su clima espiritual producto de mil circunstancias y atavismos contra los que la voluntad humana no puede hacer gran cosa. Señalamos únicamente la característica para mostrar lo lejano que resulta para la sensibilidad de hoy. Época de síntesis la nuestra, cuyo máximo exponente artístico parece definirse en la arquitectura y en el cine, tiende asimismo en lo musical a lo concreto, de perfil clasicista. (PAZ, 1938, p. 21-22)⁸.

Em 1938 Paz escreve três cartas, sem qualquer resposta, a Arnold Schönberg, nas

7 Cabe relemburar que Eisenstein inspira-se no Greco para a filmagem de *Que viva México!*.

8 Trata-se das sonatas em do menor de J. S. Bach (BWV 1017), em do maior, N° 17, de W. A. Mozart (K 296) e em ré menor de J. Brahms (op. 108).

quais se apresenta como alguém “complètement isolé comme compositeur et comme partisan de la nouvelle musique, car tandis que la compréhension des meilleurs compositeurs argentins ne va pas au-delà de Ravel et du premier Strawinsky”, mas estabelece fecunda correspondência com o compositor austríaco Paul Pisk, o esloveno Slavko Ostec, o tcheco Erns Krének e o polonês Józef Koffler, morto em campo de concentração. No segundo ano, os concertos da nova música transferem-se para o Teatro del Pueblo (PELLETIERI, 2006), onde foram apresentadas a *Sonata*, op. 10, para piano, do tcheco Karel Reiner, a *Sonatina* (clarinete e piano) e as *Cinco coplas y una rumba*, do músico ítalo-argentino Antonio De Raco; a *Suite*, op. 26-2, para piano de E. Krének; a *Sonata* (flauta e piano) de Paul Hindemith; a *Música para trio*, de clarinete, trompeta e saxofone do próprio Paz; *Três rag-caprichos*, de Darius Milhaud, para piano; a *Sonatina*, op. 13, de Karel Hába, para flauta e piano; duas canções da Ópera dos três vinténs⁹, de Kurt Weill; a *Toccata*, op. 38, de Alois Hába (piano), com novas execuções da *Sonata*, op. 11-2, de Hindemith e das *10 piezas sobre una serie en 12 tonos*, do próprio Paz.

Em abril de 1937, em carta ao músico tcheco Vaclav Smetacek, Juan Carlos Paz esclarece o motivo de ter abandonado o grupo *Renovación*: “ellos se inclinan a las derechas y yo a las tendencias más radicales de la música contemporánea”.

Em que consistiria uma posição de esquerda, musicalmente falando? Para Paz:

“Politonalismo: modulación en simultaneidad. Atonalismo: negación de la tonalidad clásica y sus consecuencias formales. Música atemática: la construcción basada en el ritmo y sin secuencias melódicas. Supercromatismo: música en cuartos de tono. Sistema de los 12 tonos: sustitutivo de la tonalidad clásica, que renueva todos los conceptos tradicionales sobre melodía, armonía, ritmo, timbre y construcción formal. Neo-clasicismo; secuencias del “jazz”; secuencias folklóricas; dentro de estas definiciones, que afectan casi todas a la técnica de cada escuela, cabe todo lo que puede definirse como NUEVA MÚSICA. Únicamente críticas muy malévolas o muy tontas, pueden sugerir que todo eso ya no es nuevo por el hecho de que bastantes creaciones de la música actual se remontan a la iniciación del período de post-guerra. Esto de confundir lo nuevo con lo reciente podría refutarse fácilmente recordando que hoy resulta Bach mucho más nuevo que Debussy. Otra costumbre muy poco feliz también, consiste en creer que lo nuevo sea lo novedoso. Entendemos lo nuevo como substancia, no como curiosidad o atracción periférica, como sucede en la música de Casella, Respighi, Camargo Guarnieri o Juan José Castro.[...] En definitiva: la música que partiendo de un orden intelectual como es la tonalidad, crea gracias a ella su propia expresión, inicia una nueva etapa en la historia de ese arte, etapa comparable a la adopción del “temperamento equivalente”, por Juan Sebastián Bach, o a la asimilación, por la Iglesia de Occidente, de los antiguos modos griegos. El hombre de hoy, que aspira

9 “Las dos canciones de *La ópera de los cuatro centavos*, de Kurt Weill, muestran otro aspecto de la aclimatación del jazz en Europa; pero partiendo de lo arcaico y logrando un feliz equilibrio entre ambos elementos. Se ha dicho que esta ópera es un jazz en último estado de descomposición; pero el hecho es que ella representa una voluntad constructiva frente a los productos del post-impressionismo. Es, en suma, algo efectivo en un período de titubeos, claudicaciones, experimentaciones y negaciones de todo género” (PAZ, 1939a).

a un nuevo estado espiritual y estético, debe comprender que la NUEVA MÚSICA responde a ese ideal. No se trata de ‘la muerte del ensueño’, sino de un equilibrio de la sensibilidad y la inteligencia. Por eso los geniales pero desordenados improvisadores, tipo Ricardo Strauss o Villa Lobos, son tan extraños a la sensibilidad actual, a pesar de sus magníficas algarabías, como lo eran Haydn o Mozart al Romanticismo del siglo XIX, por razones opuestas”. (PAZ, 1939b, p. 75-76).

De fato, nos anos 40, Paz aparece nos antípodas de Ginastera, que representava a estética de cunho acadêmico e nacionalista, como atestam *Panambi* ou *Estância*. Publicará até várias diatribes contra ele no periódico *Argentina Libre* (PAZ, 1942a, b, c)¹⁰, onde um jovem crítico de arte, Jorge Romero Brest, mais tarde orientador do Instituto di Tella, sede das transgressões dos anos 60, resgatava paralelamente escritos de Mário de Andrade para fundamentar a nova estética. Em *Argentina Libre*, com efeito, Romero Brest, apresenta “Mário de Andrade, prestigioso crítico brasileiro” (a.2, nº 57, 10 abr. 1941, p.7), cujas hipóteses acerca de Lasar Segall, em “Do desenho”, antecipam as ideias radicais do *Banquete*, no sentido de que “são as artes do inacabado, mais próprias para o intencionismo de combate” porque “o acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico enfim. Arma o nosso braço” (ANDRADE, 1977, p. 62). Na mesma revista leríamos também uma matéria não assinada (ARGENTINA LIBRE, 1942, p. 11), à qual não repugnaria o juízo de Paz no sentido de que as óperas de Kurt Weill vaporizam de vitriolo tudo quanto restava do idealismo anterior à guerra. Crítica de combate.

Inconformado com certa institucionalização do modernismo, Paz chegou a cogitar, nos anos 40, um novo grupo de vanguarda, com Pettorutti, María Rosa Oliver, os pintores Ramón Gómez Cornet e Carlos Giambiagi, o escultor Antonio Sibellino e a pianista Sofía Knoll, mas a emergência da guerra paralisa e mistura as correntes (HESS, 2013 p. 191-250).

Referindo-se ao grupo dos Seis, por exemplo, Paz observa que:

“hoy día, los antiguos componentes del ‘grupo’ glorioso – algunos de ellos – continúan siendo la vanguardia de la música francesa y de las primeras figuras de la música mundial: hemos nombrado a Milhaud y a Honegger, a los que sigue en importancia Francis Poulenc. Y esta será la hora en que Francia agradecerá a estos ‘nuevos jóvenes’ la obra que han venido realizando, amplia y robusta a la vez que graciosa, que ellos emprendieron cuando pasados los años de juvenil alboroto, pudieron dar un adiós burlón a la larga serie de irreverencias injustas pero necesarias, y a los no menos numerosos escándalos, tanto o más necesarios también, por cuanto obligan a afiliarse, a ponerse en el pro o en el contra y a indignarse o a aplaudir furiosamente; puntos de partida eficaces para obligar al público a cambiar de postura expectante, y a forzarle a ver el reverso de las cosas; es decir, lo que pocas veces se le invita o se le obliga a que vea, olvidando, prudentemente, aquello de que a las verdades hay que contemplarlas bailando en la cuerda floja, al decir de Nietzsche”. (PAZ, 1940a).

10 Ver Buch, 2007, p. 11-33.

Em carta ao músico Luis Gianneo, sem data, admite que “hay mucho de impaciencia y de desorden en el artista americano: quiere llegar pronto. En Europa el artista comienza su carrera cuando, por lo general, se acerca a la cuarta década. Aquí creemos que a esa edad debemos haber realizado una obra a base de ideas propias; error profundo” (GARCÍA MUÑOZ, 1989, p. 313-320).

Juan Carlos Paz teve muitos discípulos, dentre eles, Michael Gielen, Carlos Roqué Alsina, Mario Davidovsky, Edgardo Cantón, Mauricio Kagel ou Francisco Kröpfl, que fará a transição entre Paz e Pierre Boulez; além do mais, escreveu três livros de teoria, *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (1954), *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1955), do qual há tradução brasileira (*Introdução à música de nosso tempo*. Trad. Diva Ribeiro de Toledo Piza; São Paulo, Duas Cidades; 1976), e *La música en los Estados Unidos*, um breviário do Fundo de Cultura Econômica do México (PAZ, 1994). Os dois primeiros, a rigor, foram sendo elaborados, antes da guerra, a partir da criação do grupo de nova música. Em um desses capítulos, em 1940, Paz esboça um estado da arte:

Pocos períodos de la Historia de la Música aparecen tan interesantes, ricos y movidos como el actual, indistintamente en lo que a teorías y prácticas se refiere. A la serie considerable de espíritus creadores, que recuerda los días del clasicismo por su diversidad y abundancia, únese una cohorte de investigadores, y lo que es más importante, de teóricos de la música, que en las postrimerías de un estilo – de una cultura quizás – agudizan su visión en procura de nuevos medios que impulsen hacia una música futura. Propositiones como las de Busoni, visionario genial que ya a principios del siglo se anticipa a la pantonalidad de Schönberg y a los cuartos y sextos de tono de Alois Hába, deben ser consideradas como el evangelio de las nuevas tendencias musicales. Las realizaciones posteriores a Busoni, ya sea en el terreno de la armonía, como en Schönberg y su escuela, o en la subdivisión del semitono, como en Alois Hába y el grupo de compositores checos y yugoeslavos que lo sigue, significan el máximo impulso vivificador inyectado en la música de Occidente desde la creación de la armonía y la orquestación romántica Wagner, Liszt, – en el siglo XIX. Naturalmente que nada de eso ha podido realizarse sin lucha. Muy al contrario, ella ha sido tan intensa cuanto más demoledoras y creacionales han sido las innovaciones propuestas y realizadas por aquellos espíritus visionarios.

En efecto, los valores tradicionales, que antes de la primera guerra mundial prolongaban su existencia con recursos del viejo arsenal romántico, – hiperestesia, megalomanía, – y que ya entonces reñían ruda lucha con las nuevas ideas triunfantes, el impresionismo de Debussy, Scriabin y Schreker, aún estorban la marcha de cosas que llegaron mucho después y cuya principal misión, que nunca le será bastante agradecida, fué limpiar la atmósfera de densidades irrespirables, a cuyo imperio había contribuido, en no escasa medida, el materialismo cínico de Ricardo Strauss, el decadentismo de los *ballets* rusos y el narcisismo de los derivados del debussismo.[...] A raíz del más profundo y despiadado análisis que se haya verificado en nuestros días con cuanto era *tabú* en el terreno de los sonidos organizados, es ésta la hora en que parece no haber quedado elemento musical alguno que no haya sido sometido a la prueba decisiva. ¿Qué es lo que ha quedado de las *verdades inmutables* de tonalidad y

forma y de los *eternos cánones* de la belleza, de que nos hablaran imponentes y barbudos profesores que jamás habían escrito media página musical?: bastaron los esfuerzos de un Busoni, de un Schönberg o un Hába, para demostrar que el inexpugnable castillo de los eternos valores musicales estaba construido con naipes.

Y es que hay que convenir que jamás se había realizado un ataque tan a fondo de los viejos preceptos, al punto de que en realidad se ignoraban su fortaleza o su debilidad. A raíz de ese ataque, ningún terreno, ningún aspecto técnico quedó sin explorar y sin analizar por lo básico; pero, es bueno tenerlo en cuenta, ello no fue hecho por el mero placer de llevar la contra al pasado, sino en función de impulso hacia nuevas concepciones. De esta aparente disolución surgió todo un mundo de insospechadas posibilidades. (PAZ, 1940b).

Contemporaneamente ao *Banquete* de Mário de Andrade, Paz colabora na revista de Macedonio Fernández, defendendo a técnica metatextual do contraponto (explorada literariamente por Andrade em *Macunaíma* e pelo próprio Macedonio em *Adriana Buenos Aires*) argumentando que:

En cuanto al contrapunto como medio de expresión de los elementos espirituales, es ésta la hora en que aún no ha retomado el sitio que ocupara en el Barroco, y del que fuera desplazado por la armonía del período clásico. Sin embargo, intentos aislados presagian su retorno a un primer plano. Así parecen al menos demostrarlo los esfuerzos de Max Reger en sus *fantasías y fugas*, Hindemith y Alois Hába en la música de cámara, el Strawinsky ascético que aparece en la *Sonata*, el *Octeto*, el *Concerto* o la *Sinfonía de los salmos*, o el norteamericano Roger Sessions, cuya música es de un enorme poder intelectual.

Puede señalarse, sin embargo, una característica general que es común a todas esas tendencias que contemplan la renovación de la música a través de la armonía, y es el cultivo intensivo y creciente del contrapunto y la polimelodía como reacción ante la armonía estática del impresionismo. En ese campo aparecen firmemente alineados Hindemith o Schönberg, Alois Hába como Honegger, Osterc como Krének, Roy Harris, Egon Wellecz, Roger Sessions o Demetrio Zébre. En los antípodas se hallarán los valores relativos y circunstanciales, adictos sobre poco más o menos, a la armonía fácil y evocativa, colorista, sensual y fin de siglo del Impresionismo, movimiento que fué renovador hace casi medio siglo, y que hoy de puro gastado y superado, se ha convertido en el refugio de todos los compositores retrógrados del universo. (PAZ, 1943, p. 12).

E, numa segunda colaboraçãõ na mesma revista, Paz renova a aposta construtiva:

Luego de la implantación de la técnica de doce sonidos comienza en la música un nuevo período constructivo. El músico creador se ha despojado de los recursos tradicionales del *métier*, como plan tonal, desarrollo melódico, repeticiones textuales, polarización de unos acordes sobre otros, cadencias, rellenos de toda especie, como asimismo de toda definición o imagen de procedencia más literaria que musical. A continuación, las fuertes y naturales corrientes de la música vencen toda dialéctica y logran su expresión dentro de las nuevas conquistas, logradas hasta entonces gracias a una renovación

total de la armonía. La doble tonalidad de Debussy, la politonalidad de Milhaud, Honegger, Casella, Hindemith y diversos compositores de Checoslovaquia y de la U.R.S.S., pero especialmente de Schönberg y de su grupo vienés, encaran la renovación desde el punto de vista de una armonía centrípeta, actuante, en oposición a la armonía tradicional, verdadero sostén de las ideas melódicas y a ellas subordinada. (PAZ, 1944).

Numa outra colaboração, Paz ainda faz uma diferenciação pertinente entre obra revolucionária, ou seja, de vanguarda, e obra moderna. Na revista surrealista editada por Algo Pellegrini, reivindica, por exemplo, que *Wozzeck*, de Alban Berg, não é uma “ópera revolucionária”:

es una obra que cierra una técnica y una estética: el atonalismo integral y el expresionismo escénico, respectivamente; y se sitúa por lo tanto en el extremo opuesto de las obras bien o mal llamadas revolucionarias, que son las que abren nuevos rumbos: *Erwartung*, por ejemplo, de la que procede todo cuanto *Wozzeck* nos muestra de sorprendente y de alucinante. (PAZ, 1953, p. 7).

Mais ainda, aponta, no caso de *Wozzeck*, o que Paz considera sérias inconseqüências:

1º, el empleo de esquemas de formas basados en la tonalidad y aplicados en el campo atonal, es decir, de negación de lo tonal, lo que supone una contradicción difícil de explicar; 2º, la supervivencia del viejo criterio de drama, cuyo excesivo sinfonismo post-wagneriano definió Schönberg irónicamente como “una sinfonía para gran orquesta acompañada de una voz que canta”; 3º, la situación ideológica contradictoria entre estructuras sinfónicas infinitamente complicadas en su organización, y destinadas a comentar una acción nihilista de disgregación hacia la nada; 4º, el gigantesco esfuerzo gastado en apuntalar una causa perdida como es la de la ópera, género anacrónico y burdamente convencional: convencional como todo lo que en arte pretende interpretar o copiar la realidad, en lugar de adoptar una medida de superación sobre la misma (PAZ, 1953, p. 7).

Não houve, ao que consta, nenhum contato direto entre Paz e Mário de Andrade, mas através da mediação do diretor do Instituto Interamericano de Musicologia, o já citado Curt Lange, também estreito colaborador de Andrade^{II}, quem inaugurou com “candente y cáustica” conferência as atividades do grupo, Juan Carlos Paz sintoniza com o pessoal da *Musica Viva* (1938-1950), que partia igualmente da convicção de que “a arte dos mais jovens compositores brasileiros rompe energeticamente com a tradição

II “O prof. Curt Lange, antes de mais nada, é um crente das possibilidades musicais e outras, dos americanos. Isso o distingue muito de nós, brasileiros, que não temos não uma grande saúde moral nesse sentido. Nós descremos muito de nós mesmos, somos uns desleixados a respeito de intercâmbio musical. O prof. Curt Lange, ao contrário, se apresenta virilmente crente da América, compreende com ânimo sadio as nossas possibilidades, e a sua atuação já vai se fazendo sentir fortemente”. (ANDRADE, 1993, p. 266; TONI; CAROZZE, 2013, p. 181-204; ARCANJO JÚNIOR, 2011). O Acervo Curt Lange encontra-se atualmente na UFMG.

concebendo uma arte mais universalista, sem a preocupação de regionalismo expresso por características especiais de país e raça, integrando-se nas correntes mais avançadas da música contemporânea. Sua obra, alheia a preconceitos e doutrinas, não pretende ser outra coisa senão a expressão real e sincera de nossa época”. Pouco depois da morte de Mário, em 1945, Paz destacará o ensino de Hans-Joachim Koellreutter e o aparecimento do grupo *Musica Viva*, cuja evolução se lê em paralelo da relação entre Paz e Knoll:

Con la llegada al Brasil de Hans-Joachim Koellreutter, en 1937, puede afirmarse que comienza en ese país una nueva etapa de su evolución musical: la que une a un sentido de renovación sustancial en el punto de partida de la creación, un criterio de responsabilidad mayor, en el aspecto cultural, que el que hasta entonces practicara el compositor nativo, muellemente columpiado por fáciles folklorismos, costumbrismos, espíritu de imitación, e inauditas orgías de colorido instrumental y de selváticas onomatopeyas, planeando sobre un terreno de lacrimosa sentimentalidad.

Era el instante en que imperaba en el país, y con máxima fuerza, la pueril creencia de que para hacer un arte nacional era preciso emplear ritmos o giros melódicos extraídos del cancionero popular o de las músicas autóctonas. Entonces todo se convertía en excursiones musicales a la selva, al Amazonas, a un indigenismo literario y ornamental, pleno de un salvajismo a hechura de la mentalidad ochocentista del compositor blanco o mestizo, heredero directo del Romanticismo de sus mayores, con su ambición por lo decorativo a todo color, una saudade importada de Portugal, y fecundizada por el ambiente soñoliento y propicio a la sensualidad fácil y a la postergación del esfuerzo: físico y mental.

Toda la producción musical brasileña puede concretarse espiritualmente dentro de esos límites; y si la voluntad aparecía, en modo esporádico, era siempre para definirse dentro de una visión literaria y obediente a un clisé obligado - la danza guerrera de las tribus autóctonas o el *candombe* -, o más bien dicho, a una actitud pasiva que se alimentaba de un culto incondicional del pasado, en perpetua indiferencia y postergación del presente.

Los elementos indispensables para el logro de estos fáciles tradicionalismos, que obran directamente sobre el oyente por vía de un simple contacto psíquico, como la risa o el llanto, poco o ningún esfuerzo significaban para el compositor brasileño cultivador de tendencia semejante; le bastaba extender su brazo, por así decirlo, para obtener, sin gran fatiga, una cantidad de ritmos o de melodías derivadas en el mejor de los casos de las fuentes populares, cuando no simplemente calcados de lo popular o de lo autóctono, para obtener materiales evocativos y sentimentales para la construcción de un poema sinfónico, una ópera indo-italiana o una suite, invariablemente descriptivas, pintorescas, de esencia realista e imitativa, y aderazados con los recursos que el impresionismo y aún el verismo pusieron en manos de todos los aficionados del universo. Esa es, sintéticamente considerada, la labor incontrolada y deforme del nacionalismo musical brasileño, de Villa-Lobos a Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Barroso Neto, Frutuoso Viana, imitadores, satélites y adláteres.

A essas alturas Sofia Knoll, separada de Paz, estava em *tournée*, inicialmente americana e, após a guerra, pela Europa, com um dançarino do Teatro del Pueblo, executando o repertório exotista hispano-americano que Paz fulminava a seguir:

“Esto ha sido, por otra parte, el defecto capital y el límite de posibilidades de los compositores de tendencia nacionalista de todas partes del universo, ya se trate de Smetana, Grieg, Borodin, Rimsky-Korsakov, Slavenski, Musorgski, Granados, Albéniz y toda la subsiguiente escuela española con la excepción de Falla: quien para superar su etapa meramente pintoresca y folklorizante, se obliga a retroceder varios siglos - en el *Retablo* y en el *Concerto* - para lograr al fin una estructuración, un orden, sin el cual no hay arte posible y sí solamente un balbuceo indefinido o un estado de incontrolada improvisación”. E neste ponto, após a exaltação do retorno barroco de Falla à fantasia anacrônica do concerto para cravo, Paz observa que “los pueblos más ricos en música popular, son los que menos han contribuido con grandes personalidades al desarrollo de la música, del punto de vista universal. Así sucede con España, Hungría, Rusia, Rumania, Brasil o Checoslovaquia. En cambio, países como Alemania, Austria o los Países Bajos, pobres en música basada en el elemento popular, así como la misma Francia, aportan la casi totalidad de las figuras cumbres de la música mundial”. (PAZ, 1945, p. 16-17).

Tendo tomado conhecimento do manifesto *Música Viva* através da revista *Clima*, Juan Carlos Paz adota o mesmo princípio que Mário de Andrade desenvolve em *O Banquete* e afasta a hipótese de que

la única misión destinada a las agrupaciones llamadas “de vanguardia” se concretara en molestar a crítica y auditorios de esencia conservadora; una y otros consideran que el compositor contemporáneo afiliado a tendencias radicales tiene la misión específica de burlarse de ellos. Pero esto no colma la totalidad de las ocupaciones ni del tiempo de que dispone tal compositor, sino que constituye únicamente parte de su preocupación y actividades; el resto lo constituye la labor positiva: creación y divulgación; complementos que forman un todo en la actitud de ataque y defensa a que se ve forzado el compositor contemporáneo, ante la crítica rutinaria que pretende medir y clasificar tendencias nuevas con patrones y fórmulas archivables y en desuso. (PAZ, 1945, p. 16-17).

Paz elogia a obra de Koellreutter com argumento quase futurista (“rigurosa higiene mental, que excluye como recursos prohibidos e indeseables toda sensiblería tradicionalista o todo criterio de arte basado en toda una farmacopea a base de estupefacientes, de los que tanto empleo se hace a partir de las *Chansons de Bilitis*, de *Pélleas et Mélisande* o de la *Rhapsodie Espagnole*”), destacando, porém, o atonalismo integral, impulsionado pelo princípio de melodia livre como único elemento de estruturação formal, no plano da técnica dodecafônica, à qual Koellreutter adere desde 1940, aproximadamente, gerando assim “un nuevo sentido expresivo emanado directamente de la adopción del nuevo lenguaje armónico”. Naturalmente essa música anti-sentimental, “cerebral en el más alto sentido”, tinha que ser resistida porque, notadamente, no sul da América Latina, Paz julgava que a música

no ha superado la etapa impresionista con reflejos aún románticos, a pesar de las inyecciones negroides, indígenas, mestizas, etc. A fin de cuentas, y resumiendo, hallamos siempre un impulso sentimental no controlado, y no concretado en orden estructural alguno, disfrazado con derroches de color orquestal y etiquetas literarias que todo lo explican y nada definen, una técnica postiza - indios a la última moda europea - y una continua simulación del compositor blanco disfrazado de aborigen, en perpetuo carnaval folklorizante. La música y las enseñanzas de Koellreutter tienden a demostrar a los tradicionalistas, folkloristas y demás plagiarios del pasado que pululan en el ambiente musical latinoamericano, que la música es una estructuración sonora, y que dirigir la fantasía creadora desde un plano constructivo previamente organizado, es infinitamente más eficaz - y más difícil - que abandonarse blandamente a improvisaciones sin control, hijas de un desorden mental y estético lamentable; muy bonitas, a veces, mientras duran; pero incapaces de resistir un análisis severo en cuanto dejan de oírse. (PAZ, 1945, p. 16-17).

Paz, como dissemos, elogia Hans-Joachim Koellreutter, ao passo que Koellreutter louva as ideias de Mário no *Banquete*. Com efeito, o músico alemão julgava a música uma arquitetura sonora que traduz a expressão do sentimento, uma arte “livre e soberana”, nunca “escrava do meio” (KOELLREUTTER, 1943, p. 55), e chega a afirmar, acerca especificamente do diálogo de Andrade que aqui nos ocupa, que “nesta hora, em que a civilização muda de rumo, em que se processa uma das maiores transformações sociais e espirituais, as palavras de Mário de Andrade apelam para os artistas pela socialização da sua arte: ‘Acho que o artista, mesmo que queira, jamais deverá fazer arte desinteressada’”. Impõe-se portanto aos artistas uma “socialização da sua arte”, uma vez que “pereceu o mundo do primado individual e surgiu um mundo novo, o do primado social” (KOELLREUTTER, 1945, p. 53-54)¹².

Em 1967 Paz foi convidado a entrar para a Academia Argentina de Belas Artes, mas declinou o convite e até mesmo seu oposto, já que “fundar, de uma vez por todas, la anti-academia: en la acera de enfrente, sí es posible. Aunque bien mirado, sería una acción harto redundante, porque la anti-A existe, y está integrada por todos los escritores y artistas no domesticados del Universo”. É a política do inimigo que traça a divisória entre os dois bandos. Dois anos mais tarde, Paz participa, não como músico mas como ator, de *Invasión* (1969), filme de um discípulo de Bresson, Hugo Santiago. Nele encarna a figura patriarcal de don Porfirio, uma sorte de ficcionalização de Macedonio Fernández, que lidera a resistência contra os saqueadores de Aquileia, questão antes abordada, em 1957 (ano em que o filme situa os acontecimentos), por uma história em quadrinhos, *O Eternauta*, de Héctor Oesterheld (OESTERHELD, 2011), artista mais tarde sequestrado e desaparecido pela ditadura, em 1977, ano também da primeira edição do *Banquete*. Edgardo Cozarinsky associou a batalha de *Invasión*,

12 A série prossegue no n° 28, abr. 1945, p. 46-47; n° 29, maio 1945, p. 16-17; n° 30, jun. 1945, p. 65-66 e n° 31, jul. 1945, p. 65. Koellreutter ainda publicaria um outro texto sobre o assunto, “Arte funcional: a propósito de ‘O Banquete’ de Mário de Andrade”, numa revista comunista, *Fundamentos*, em fevereiro de 1948. Ver também seu diálogo com os concreto-abstracionistas portenhos, em particular com Gyula Kosice, em “Carta Abierta de H. J. Koellreutter”. *Arte Madi Universal*, Buenos Aires, n° 4, out. 1950.

seus motivos ocultos e gratuitos, com o que vemos em *Na selva das cidades* de Brecht ou em *Dois vultos na paisagem* (*Figures in a Landscape*) de Losey. Mais anda, quando questionado sobre o filme de Hugo Santiago, julgou-o “extraordinário por sua força visual. Às vezes é demasiado literário, principalmente nos diálogos, mas Santiago, junto com o fotógrafo Ricardo Aronovitch, conseguiu fazer um belo filme. Quanto ao roteiro, foi feito a partir das conversas entre Borges e Bioy, coisa que eles faziam quase todas as noites, depois do jantar” (DIAS, 1999). Trocando em miúdos, o filme no qual o corpo de Paz encarna um pseudo-Macedonio e encena a distopia do nacional perante uma invasão alienígena nasceu de um simpósio ou banquete cotidiano entre Borges e Bioy, materializando, sem o saber, o anterior duelo de Janjão e Pastor Fido, no banquete de Mário de Andrade. Em suma, remontamos assim a arqueologia da rivalidade ou *amphisbetesis* ético-cultural na América Latina.

DE LEVE

Em 1976, para redigir seu último seminário, Roland Barthes lança mão de uma série de vinte fichas de *O Banquete* de Platão, que conservava num envelope intitulado “Notre Littérature”. Muitas delas foram utilizadas, de fato, em “Reflexões sobre um manual” (1969) e num outro texto sobre a retórica para a revista *Communications* (BARTHES, 1970, p. 172-223). Barthes detectava em Platão uma retórica erotizada perseguindo sempre a interlocução pessoal, a *adhominatio*. Preocupado com a institucionalização da literatura na França, debruçava-se então sobre a história literária nacional, nos anos 70, tal como Mário o fizera com a música brasileira nos anos 40. Nesse instante de perigo e completamente descrente de teleologias e evolucionismos, como Macedonio, só interessava a Barthes o contemporâneo do leitor, dilacerado entre o peso da tradição e a incerteza quanto ao futuro. Justamente em “Reflexões sobre um manual”, Barthes chamava essas recorrências que aqui apontamos, por exemplo, entre as ideias de Janjão/Pastor Fido ou Juan Carlos Paz/Ginastera, de monemas da língua metaliterária, isto é, da(s) história(s) da(s) literatura(s), que chegam a nós com passo leve e pedindo compaixão.

Apoiado no *Banquete* de Platão, escreve então Roland Barthes: “Sofrerei pois com o outro, mas sem exagerar, sem me perder. A esta conduta, ao mesmo tempo muito afetiva e muito vigiada, muito amorosa e muito policiada, podemos dar um nome: é a delicadeza: ela é como uma forma “sadia” (civilizada, artística) da compaixão. (Ate é a deusa do desvario, mas Platão fala da delicadeza de Ate: seu pé alado, toca levemente.)” (BARTHES, 1981, p. 49).

SOBRE O AUTOR

RAUL ANTELO lecionou na Universidade Federal de Santa Catarina. Foi pesquisador do CNPq, Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland e Leiden. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre eles, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos; Archifilologias latinoamericanas; A ruinologia; Visão e potência-donão; A máquina afilológica; En muerte: miniaturas urbanas; Azulejos. Lo transvisual y la arqueología de lo moderno*. Editor de Mário de Andrade, Jorge Amado e João do Rio, preparou, em colaboração, *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia. Um século de Pauliceia Desvairada*.

antelo1950@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9799-6550>

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. La musica suprema. Musica e politica. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016, p. 133-146.
- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. Texto estabelecido e prefácio por Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 57, 59-65, 104, 110, 132-133.
- ANDRADE, Mário de. COLI, Jorge. Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Unicamp, 1998.
- ANDRADE, Mario de. Programa do Theatro Municipal. (13 ago. 1938). In: CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo. (Eds.). *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015, p. 161.
- ANDRADE, Mário de. "Platão" (in *Losango Cáqui*). *Poesias Completas*. In MANFIO, Diléa Zanotto. (Ed.). São Paulo, Editora da USP, 1987, p. 146-7.
- ANDRADE, Mário de. *Música e jornalismo. Diário de S. Paulo*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993, p. 266.
- ARCANJO JÚNIOR, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Temporalidades*, v. 3, n. 1, jan-jul. 2011, p. 35-55.
- BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique. *Communications*, n. 16, 1970, p. 172-223.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 49.
- BENJAMIN, Walter. Socrates. In: BULLOCK, Marcus; JENNINGS, Michael W. (Eds.). *Walter Benjamin - Selected Writings*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, vol. I (1913-1926), p. 52-54.

- BUCH, Esteban. L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera. *Circuit: Musiques Contemporaines*, v. 17, n. 2, 2007, p. 11-33.
- DIAS, Maurício Santana. *As relações oblíquas*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. *Los caminos de Heidegger*. Trad. Ángela Ackermann Pilári. Barcelona: Herder, 2002, p. 83-94.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen. Cartas de Juan Carlos Paz. *Revista del Instituto Carlos Vega de Investigación Musicológica*, n. 10, 1989, p. 313-320.
- HESS, Carol A. Copland in Argentina: Pan Americanist Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music. *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, v. 66, n. 1, 2013, p. 191-250.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Carta Abierta de H. J. Koellreutter. *Arte Madi Universal*, Buenos Aires, n. 4, out. 1950.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Domenico Scarlatti. *Leitura (Rio de Janeiro)*, n. 12, nov. 1943, p. 55.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. "Sobre "O Banquete" de Mário de Andrade. *Leitura (Rio de Janeiro)*, n. 27, mar. 1945, p. 53-54.
- LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 2. O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 3. ed. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. M. C. Lassulk Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 25.
- OESTERHELD, Héctor G. *O Eternauta*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- PAZ, Juan Carlos. Crónica de la música. *Conducta*, n. 10, abr. 1940a.
- PAZ, Juan Carlos. Crónica de la música. *Conducta*, n. 14, nov/dez. 1940b.
- PAZ, Juan Carlos. Crónica de la música. *Conducta*, n. 7, jul. 1939a.
- PAZ, Juan Carlos. Crónica de la música. *Conducta*, n. 6, abr. 1939b, p. 75-76.
- PAZ, Juan Carlos. Crónica de la música. *Conducta*, n. 3, out 1938, p. 21-22.
- PAZ, Juan Carlos. El Caso Ginastera. *Argentina libre*, n. 113, 21 maio. 1942a.
- PAZ, Juan Carlos. Más sobre el caso Ginastera: Sin la gloria de los burócratas del arte. *Argentina Libre*, 1942b.
- PAZ, Juan Carlos. Más sobre Ginastera. *Argentina libre*, n. 116, 11 jun. 1942c.
- PAZ, Juan Carlos. A propósito de Wozzeck. *Letra y línea*, n. 2. Buenos Aires, nov. 1953, p. 7.
- PAZ, Juan Carlos. Ensayo I sobre música. *Papeles de Buenos Aires*, n. 2, nov. 1943, p. 12.
- PAZ, Juan Carlos. Ensayo II sobre música. *Papeles de Buenos Aires*, n. 3, abr. 1944.
- PAZ, Juan Carlos. Música brasileña de vanguardia: Hans Joachim Koellreutter y el grupo "Musica Viva". *Latitude*, n. 4, maio 1945, p. 16-17.
- PAZ, Juan Carlos. *Alturas, tensiones, ataques, intensidades* (Memorias III). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.
- PELLETIERI, Osvaldo. *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna, 2006.
- PLATÃO. *O Banquete*. Ou Do amor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 52-54.
- RADIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR VANGUARDISTA. *Argentina Libre*, v. 3, n. 105, 1942, p. 11.
- STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste em saltinbanque*. Genève: Albert Skira, 1970.
- TONI, Flávia Camargo; CAROZZE, Valquíria Maroti. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, dez. 2013, p. 181-204.
- WOLKOWICZ, Vera. En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934). In: RODRIGUEZ, Victoria Eli; CLEMENTE, Elena Torres. (Eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018, p. 33-44.

O modernismo na perspectiva de Gilda de Mello e Souza¹

[Modernism according to Gilda de Mello e Souza

Annateresa Fabris²

RESUMO. A contribuição de Gilda de Mello e Souza ao debate sobre o modernismo é discutida a partir de três eixos: 1 – a análise do artigo sobre os precursores, que introduziram elementos esparsos de modernidade na pintura nacional; 2 – a análise do ensaio dedicado à tensão entre vanguarda e nacionalismo no primeiro momento do modernismo pictórico; 3 – a revisão de algumas de suas formulações a partir de pesquisas atuais. **PALAVRAS-CHAVE.** Modernismo; pintura; Gilda de

Mello e Souza. **ABSTRACT.** The review of the contribution of Gilda de Mello e Souza to the debate on Modernism is based on three axes: 1 – the analysis of the article on the precursors, who introduced some elements of modernity in Brazilian painting; 2 – the analysis of the essay dedicated to the tension between avant-garde and nationalism in the first period of modernist visual arts; 3 – the examination of some of her evaluations according to recent researches. **KEY-WORDS.** Modernism; painting; Gilda de Mello e Souza.

Recebido em 10 de dezembro de 2021

Aprovado em 10 de março de 2022

FABRIS, Annateresa. O modernismo na perspectiva de Gilda Mello e Souza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 116-132, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1182p116-132>

1 Agradeço a colaboração de Léia C. Cassoni, da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida – Centro de Estudos Luís Martins do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

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

O cinquentenário da Semana de Arte Moderna é celebrado em São Paulo pela exposição *Semana de 22: antecedentes e consequências*, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. A mostra representa uma abertura em relação à seleção apresentada no Teatro Municipal em fevereiro de 1922, ao situar o começo da arte moderna na virada do século XIX para o XX. Os antecedentes englobam artistas que, por volta de 1900, romperam com um academismo rígido, enveredando por uma maneira de pintar mais livre e mostrando-se receptivos a correntes renovadoras. Aspecto a ser salientado na apresentação desse conjunto no catálogo oficial é a afirmativa de que figuras como Belmiro de Almeida, Décio Villares, Eliseu Visconti, João Timóteo da Costa, Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Pedro Alexandrino tinham tornado possível o movimento que, “mais tarde, culminou na Semana” (ANTECEDENTS, 1972a, s. p.).

No segundo catálogo, distribuído gratuitamente ao público, é acrescentado o nome de Henrique Alvim Correia.³ O texto de apresentação desse primeiro bloco difere um pouco daquele do catálogo oficial, pois faz referência a pintores nacionais, que estavam “numa brecha que não se pode apelidar de antiacadêmica, mas cuja importância não pode ser subestimada. Por exemplo, Belmiro, Villares, Visconti” (ANTECEDENTES, 1972b, s. p.). É possível estranhar a presença dos nomes de Parreiras, Calixto e Alexandrino entre os antecedentes, mas o que importa de fato é perceber que os organizadores da exposição deslocam o começo da modernidade nas artes visuais para o Rio de Janeiro, embora nenhum dos artistas selecionados tivesse despertado o interesse dos organizadores da Semana de Arte Moderna. A iniciativa de 1972 desdobra-se posteriormente em duas mostras realizadas pelo Museu Lasar Segall: *Os precursores* (1974) e *O modernismo de 1917 a 1930* (1975).

3 É um equívoco ver em Correia um antecessor dos modernistas, pois sua obra se inscreve no âmbito do simbolismo/decadentismo franco-belga. Além de nunca ter atuado no Brasil, sua formação artística foi francesa. Viveu em Bruxelas, onde se aproximou da poética do pintor simbolista Félixien Rops.

OS PRECURSORES

Dedicada a Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida e Artur Timóteo da Costa, os quais podem ser vistos como precursores, “mesmo que, pelas condições do ambiente, não conseguissem uma atualização digna de melhor nota” (BARDI, 1974, s. p.), a exposição de 1974 desperta o interesse crítico de Gilda de Mello e Souza, manifestado no longo artigo “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”, publicado naquele mesmo ano, no número 5 da revista *Discurso*. Indo além do recorte da mostra, a autora propõe pensar em dois “precursores dos precursores”, por acreditar que os pintores selecionados mantinham uma relação profunda com o passado, enquanto Almeida Júnior e Georg Grimm, embora “mais plenamente acadêmicos”, apresentavam “elementos renovadores em relação ao seu tempo” (SOUZA, 1980, p. 223).

A multiplicação das figuras dos precursores demonstra que Mello e Souza não leva em conta o aspecto contraditório desse postulado no âmbito das formulações modernas. Como lembra Renato Poggioli (1968, p. 70-71), o conceito de precursor representa um “anacronismo espiritual”; busca identificar em artistas de um passado mais ou menos remoto a antecipação de preocupações atuais, enquanto a vanguarda se anuncia como uma “arte de exceção”, não só em relação ao presente, mas à tradição como um todo. Discutível enquanto conceito, a ideia de precursor, porém, funciona como um mito, ao apontar para um futuro moldado pelas expectativas de uma nova geração. Essa visão mítica reponta de imediato na apresentação de Almeida Júnior: sem ele, “não é possível entender bem a pintura brasileira anterior ao modernismo”, pois “ajudou a suprimir a monumentalidade das obras, a renovar os assuntos e as personagens, a vincular organicamente as figuras e o ambiente e talvez reformular o tratamento da luz” (SOUZA, 1980, p. 224). Essa última observação será atenuada pela afirmação de que o artista se inspirou em acadêmicos franceses secundários, que injetaram alguns elementos impressionistas no código tradicional, adaptando “esse sistema híbrido à luminosidade do país”. Se, nessa perspectiva, Almeida Júnior é um pintor tradicional, a crítica não tem dúvidas de que ele foi um inovador, quando empreendeu, “sozinho e sem precursores”, a notação da dinâmica dos gestos do caipira, “lutando contra reminiscências artísticas, que lhe impunha, a cada momento, a postura europeia civilizada” (SOUZA, 1980, p. 224-225, 231).

Mello e Souza atribui ao segundo precursor dos precursores, Grimm, a introdução de uma nova notação luminosa, que ela não considera brasileira: este tinha trazido da Europa um modo particular de ver o mundo, difundido pelos pintores de Barbizon e posteriormente sistematizado pelos impressionistas. O artista alemão, portanto, implantou um esquema importado na Academia Imperial de Belas Artes, quando lá lecionou, entre 1882 e 1884, e o transmitiu a discípulos como Giovanni Battista Castagneto, Parreiras, Hipólito Caron e Domingo Garcia y Vasquez pela prática do ar livre. Atenta não apenas às possibilidades de transformação advindas do *métier*, mas também às peculiaridades do discurso crítico, a autora propõe articular em dois momentos a questão do clareamento da paleta, tendo como marcos temporais os anos de 1874 (chegada de Grimm) e 1907 (publicação da crônica em que Gonzaga Duque denota seu conhecimento dos princípios impressionistas). No primeiro momento, o ensino e a prática do ar livre teriam propiciado o surgimento de uma

nova sensibilidade cromática; no segundo, destacam-se a análise e a teoria da decomposição da cor pelos raios solares, propostas pelo crítico. Mello e Souza faz um alerta: só o estudo das obras dos discípulos de Grimm poderá decidir se o universo cromático que elas exprimem “corresponde ao que supunha – ou desejava encontrar nelas – o olhar de Gonzaga Duque, enfasiado com a cor local, o claro-escuro, o apelo aos tons frios e a técnica do enevoamento da paisagem tradicional” (SOUZA, 1980, p. 228-230).

Encerrado esse parêntese, que problematiza a questão dos precursores, a autora dedica-se à análise das três figuras selecionadas para a mostra do Museu Lasar Segall. Se a posição de “pintor oficial” pode explicar o desinteresse dos modernistas por Visconti, outro motivo deve ser avaliado: além de retardatário, ele era europeu, não cabendo dentro do “nacionalismo de programa da Semana”. O perfil traçado no ensaio corrobora a exclusão de Visconti do rol de artistas que poderiam contar com a simpatia de uma nova geração. Essencialmente eclético, o pintor incorpora tendências diversas e contraditórias – pontilhismo, simbolismo, linearismo *art nouveau* e pré-rafaelismo – que, por vezes, faz coexistir numa mesma tela, pondo em risco sua unidade geral. Impressionista tardio, chega, no final da carreira, a trabalhar o óleo “com um vigor, que se diria expressionista, se sob as cores agressivas palpitasse um pouco mais de tormento” (SOUZA, 1980, p. 233-234, 239).

Mal representado na mostra, Almeida desperta o interesse da crítica com *Retrato de senhora* (1889), marcado por certa afinidade com Édouard Manet no tratamento do rosto e com Georges Seurat “na fatura impecável do corpete”. Se o quadro é “particularmente inovador” para o “acanhado meio artístico brasileiro”, a autora encontra outro índice de modernidade no trabalho de caricaturista, que teria aguçado o senso de observação de Almeida e abalado o convencionalismo de sua rigorosa formação acadêmica e “a crença num ideal absoluto de beleza”. É possível que o exercício cotidiano da sátira tenha favorecido um viés experimentador, como atestam *Dampierre*⁴ e *Mulher em círculos*.⁵ Outra faceta dessa liberdade é localizada no “tom docemente irônico” de *Arrufos* (1887), que impede que a obra “naufraque no anedótico e no convencional”. Em contraposição às leituras correntes, que viam no quadro a representação de uma disputa conjugal, Mello e Souza propõe analisá-lo pela perspectiva da “introdução revolucionária na pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo *vaudeville*, pelo folhetim e pela caricatura de costumes” (SOUZA, 1980, p. 239-241, 244).

Temperamento “vigoroso, servido às vezes por uma pincelada fulminante”, Timóteo da Costa é apontado como “o pintor de personalidade mais definida” da

4 Mesmo citando a visão de “precursor”, que Aracy Amaral (1970, p. 140) lhe confere, por suas “incurções experimentais e suaves pelo divisionismo de Signac e Seurat”, a autora não explora a relação de Almeida com o neoimpressionismo.

5 Amaral (1970, p. 140) detecta um “pseudofuturismo” no quadro, pois ele não foi construído com “sobreposições de figuras geométricas”. Uma ideia semelhante é apresentada por José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 68), que o define um flerte com o futurismo, mas “por pura *blague*”. A composição tem um antecedente em *Maternidade em círculos* (1908), na qual Paulo Herkenhoff (2002, p. 25) localiza “a consciência moderna da superfície mais radical do que tudo que se exporia na Semana”.

mostra. Tendo como características centrais o senso de economia, um sentimento dramático da paisagem e o uso expressivo da cor, Costa é autor do melhor quadro exposto, *A forja* (1911), introdutor do tema do operário “no elenco de assuntos surrados da pintura brasileira do período”.⁶ A descrição minuciosa e emotiva da obra vai num crescendo e culmina na constatação de que nela “não há vestígio de desenho” e que o assunto, a composição, o peso dos volumes, a cor, as linhas de força e a pincelada contribuem para a “expressão dramática do todo” (SOUZA, 1980, p. 244-247).

A análise das contribuições desse conjunto de pintores de formação acadêmica, mas portadores de “um princípio vago de renovação” leva a autora a apontar um limite na “brusca explosão” da Semana de Arte Moderna. Duas de suas principais características – atualização da pesquisa artística e instauração de uma estética normativa como o nacionalismo – impediram que “se divisassem no passado recente esses elementos esparsos de modernidade” (SOUZA, 1980, p. 247). A estrutura do artigo, que desloca o eixo da discussão proposta pelo Museu Lasar Segall para o gesto inaugural de Almeida Júnior, demonstra que Mello e Souza estava respondendo à distância ao que Mário Pedrosa tinha escrito sobre o pintor ituano em 1950. A estratégia escolhida é indireta: a autora evoca a “simpatia” do crítico por Visconti e discorda da ideia de que “o início da nova paisagem do Brasil” devia ser atribuído a este (SOUZA, 1980, p. 233).

Partidário da ideia de que o “marco divisório” da pintura brasileira estava em Visconti, o crítico considerava que Almeida Júnior “não inovou em nada do ponto de vista puramente pictórico”. Apesar de ter atualizado temas e assuntos, o pintor os tratou “à moda rigorosa do Paris morto e fossilizado, de Cabanel”, representando não “a libertação artística nacional”, e sim “apenas um sintoma, um prenúncio, um regionalismo superficial de pintura acadêmica europeia”. (PEDROSA, 1998, p. 120-122). A esse artista, definido “uma personalidade pela *atitude*”, o crítico contrapõe o exemplo de Visconti, “personalidade pelo *desenrolar de sua obra pictórica*”, apesar de algumas ressalvas no ecletismo, na disciplina acadêmica e na “fidelidade mais resignada às exigências de um realismo convencional”. Impressionista convicto, o pintor mergulha na natureza depois da volta definitiva de Paris e trata, com maestria ímpar, o “tema perigoso da luz tropical, na imensidão verde da matéria” (PEDROSA, 1998, p. 118, 123, 130).

Pedrosa (1998, p. 128, 130, 132-133) lamenta a falta de sintonia entre os modernistas e o “velho artista, mais experimentado, senhor da técnica da luz, aprendida diretamente na escola do neoimpressionismo”. Em vez de nutrir-se apenas de ideias importadas da Europa, o modernismo teria encontrado na pintura de Visconti “indicações preciosas para o futuro e suscetíveis de desenvolvimento”, além daquele “senso de continuidade, indispensável a todas as revoluções”. As inovações a que o crítico se refere não dizem respeito apenas à capacidade de captar “a mais pura atmosfera, entre luzes densas ou vagas”, mas, sobretudo, ao entusiasmo demonstrado “pelos problemas puramente pictóricos e colorísticos” e à predileção pelos “retângulos alongados”, que fazem da tela um espaço de manifestação eminentemente plástica, e não mais temática. Por essas qualidades, Visconti encarna a figura exemplar do

6 *A forja* é antecedida por *Ferreiro* (1910).

precursor: ao ligar o passado ao futuro, ele foi o elo que faltava ao modernismo para “prendê-lo à cadeia da tradição”.

Se Pedrosa falava em nome da abstração e da relação entre nacional e internacional (DOCTORS, 2001, p. 49)⁷, Mello e Souza estava retomando, por outro prisma, um assunto que marcava um ponto de convergência entre Monteiro Lobato e a crítica modernista nas figuras de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Luís Martins e Sérgio Milliet. A autora discorda dos modernistas no tocante à questão da “luz brasileira” e à nova temática que o pintor teria introduzido na arte nacional. Tampouco subscreve a tese de um artista que não se deixou contaminar pela pintura francesa moderna, mas, a partir da ideia de que a experiência de menino de fazenda se gravara na “memória de seu corpo” (SOUZA, 1980, p. 228), acaba por endossar a percepção de Oswald de Andrade de que Almeida Júnior era “precursor, encaminhador e modelo” de uma arte nacional, reforçando, sem querer, a defesa do caipirismo como uma “alegoria para a gênese da sociedade paulistana” (ARAÚJO, 2014).

Essa visão autóctone foi recentemente revista por Fernanda Pitta (2013, p. 94-95, 113), que propõe outra interpretação para as qualidades de observação do pintor ituano e, particularmente, para a relativização dos códigos tradicionais de representação: elas faziam parte do realismo/naturalismo, não sendo “dados intrínsecos de sua ‘personalidade’ artística, preservados a todo custo ao longo de sua produção”. Segundo a pesquisadora, a ideia de esquema⁸, derivada de Ernst Gombrich e utilizada para explicar o clareamento da paleta na pintura de paisagem a partir de Grimm, poderia ser aplicada também a Almeida Júnior. Sua habilidade em registrar a “mecânica do gesto” pode ser reportada a um esquema ensinado e aprendido pelos artistas da geração realista/naturalista, dentre os quais Jules Breton, incluído por Mello e Souza (1980, p. 231) no grupo de “pintores acadêmicos de cunho ‘pitoresco’”, que poderiam ter transmitido ao artista brasileiro um novo modelo de composição, a meio caminho entre tradição e inovação.

CINCO PINTORES MODERNISTAS

Intitulado “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”, o texto⁹ redigido para a exposição dedicada às manifestações visuais do modernismo entre 1917 e 1930 difere um pouco do artigo anterior. A autora opta por outro tipo de estrutura, que

7 Em oposição a Sérgio Milliet, que valoriza a recusa de Almeida Júnior em ser influenciado para preservar os valores brasileiros, Pedrosa detecta em Visconti a figura do artista totalmente aberto para seu tempo: não teme as experiências internacionais, porque vê nelas a possibilidade de discutir não só a autonomia do campo plástico como a de linguagem, “um fenômeno localizado da expressão de uma singularidade inserida em seu entorno” (DOCTORS, 2001, p. 50-52).

8 Como a autora esclarece numa nota de rodapé, Gombrich não acredita na “inocência do olho”, defendida por John Ruskin e pelos impressionistas, já que ver é um aprendizado, baseado em “hábitos conceituais” e em esquemas perceptivos derivados da tradição (SOUZA, 1980, p. 223-224).

9 O ensaio circula em duas versões: a integral, publicada num folheto, que era distribuído ao público, e a síntese “Vanguarda e nacionalismo”, estampada no catálogo.

abarca uma caracterização geral do período, uma reflexão sobre a relação entre produção artística e consciência crítica e, ainda, uma análise das obras de cinco artistas escolhidos por oferecerem a possibilidade de avaliar os efeitos da plataforma nacionalista em seu processo criador.¹⁰ Momento “de conquistas da vanguarda, de pregação teórica ininterrupta, de revisões feitas através das pequenas revistas de vida efêmera, das polêmicas nos jornais, dos manifestos, das exposições”, o período que vai de 1917 a 1931 tem “dois marcos decisivos”: a exposição de Anita Malfatti, já bastante estudada; e o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes, todavia pouco abordado pela crítica. E, no entanto, a iniciativa de Lúcio Costa havia sido fundamental não só por ter minado a visão tradicional ainda dominante, mas, sobretudo, por ter resgatado a figura de Malfatti, “deslocando-a de réu para juiz”, e consagrado Candido Portinari, numa sinalização da “vitória da arte moderna, que conseguirá finalmente desalojar a arte do passado do reduto em que até o momento se mantivera abrigada: o das encomendas oficiais” (SOUZA, 1980, p. 249-251).

Para detectar o “fio condutor da pintura modernista”, a autora recorre a uma “tarefa preliminar”: encontrar o teórico que, “no meio da confusão, conseguiu ver claro, comparando, estabelecendo normas, concluindo”. O escolhido, Mário de Andrade, é contraposto a Carlos Flexa Ribeiro, professor de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes entre 1918 e 1958, representante do passadismo. Dono de um pensamento “confuso, prolixo e às vezes contraditório”, Ribeiro considera o impressionismo “a maior renovação que se processa na arte de pintar, nestes últimos dois séculos”, e, em nome dessa ideia, ataca o cubismo e a Escola de Paris, que acusa de querer “destruir disfarçadamente o sentido ocidental das artes plásticas”. Vendo no modernismo uma “cópia servil” do cubismo, o autor salva Di Cavalcanti, que soube fugir das “últimas deformações geometrizarantes”, mas não poupa Tarsila do Amaral, que trouxe para o Brasil “vinte anos de alguma coisa que desbotou e encardiu”. (SOUZA, 1980, p. 251, 254-255).

Temendo ser taxado de acadêmico, mas incapaz de aceitar a arte do presente, Ribeiro lança mão de um “raciocínio viciado”, que o leva a apresentar o cubismo como retrógrado e sua visão do impressionismo como revolucionária e a valorizar artistas como Manuel Santiago, Alfredo Galvão e Armando Vieira, portadores de sua “mesma indecisão estética”. Enquanto o crítico carioca tenta se equilibrar “entre duas águas”, fechando os olhos para os representantes do “bom academismo” e ignorando “a alta qualidade de alguns retardatários”, Andrade é o melhor exemplo da “crítica militante dos modernos”. Definida por duas coordenadas – defesa do nacionalismo e busca de novos diálogos com as vertentes europeias –, esta representa uma revisão dos postulados da Semana de 1922. Corrigido o “atraso artístico”, que justificava a adoção de uma atitude modernista exagerada, o crítico paulistano propõe a adoção de um “nacionalismo pragmático” como “solução provisória”, e uma reavaliação das

10 A mostra contava com a participação de José Maria dos Reis Júnior, Domingos Toledo Piza, Tarsila do Amaral, Paulo Rossi Osir, Lasar Segall, Ferrignac, Victor Brecheret, Oswaldo Goeldi, Antônio Gomide, John Graz, Alberto Guignard, Anita Malfatti, Belmonte, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Ismael Nery, Joaquim do Rego Monteiro e Cícero Dias.

“influências europeias anteriores (futurismo e cubismo), que a partir daí passam a ser encaradas com extrema cautela” (SOUZA, 1980, p. 255-256).

Compatível com as informações disponíveis naquele momento sobre essa temática complexa, a análise proposta no ensaio aponta para a rejeição do extremismo da plataforma futurista e para a proximidade de Andrade dos postulados da revista *Lacerba* (1913-1915). A autora, porém, se equivoca quando define “dissidente” *tout court* o grupo associado à publicação, pois as relações entre florentinos e milaneses são bastante complicadas e abarcam diversos momentos, e quando cita Umberto Boccioni entre os nomes principais dessa divergência.¹¹ A crítica ao cubismo, por sua vez, é colocada sob a égide de *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), que leva o escritor a rejeitar a “tendência excessivamente estetizante” do movimento e a alertar a amiga Tarsila a aproveitar dele apenas a disciplina formal, deixando de lado “a atração do abstrato” (SOUZA, 1980, p. 257-258).

O afastamento das culturas italiana e francesa é paralelo à aproximação da cultura alemã, na qual se baseiam duas “convicções estéticas arraigadas” de Andrade: a ideia de que o expressionismo é a tendência mais viva do momento e a defesa da deformação como categoria estética dominante da arte moderna. Nacionalismo e expressionismo caminham paralelos nas formulações do escritor, que detecta no movimento alemão a “descoberta do homem novo, [...] cuja arte acolhia, como mais congeniais ao seu espírito, as manifestações do gótico, do barroco, da arte primitiva e popular, em vez das manifestações centradas no ideal de beleza e imitação, próprio da arte clássica” (SOUZA, 1980, p. 259).

Comparada com a de Flexa Ribeiro, a atitude de Andrade é “muito mais coerente e sistemática”, por ter como lastro uma escolha artística determinada e não um “conjunto desconexo de opiniões, flutuando ao sabor de preconceitos e ressentimentos”. Mello e Souza (1980, p. 260) tem razão em evidenciar a diferença entre as duas posturas críticas em relação ao cubismo, mas não leva em conta que a defesa do desenho de Jean-Auguste-Dominique Ingres por parte de Ribeiro não era um índice de academismo em si, podendo representar, ao contrário, uma sintonia com os postulados da volta à ordem, vigentes na Europa desde o início da Primeira Guerra Mundial e presentes no período “ingresco” de Pablo Picasso (1915-1925).

A autora reconhece que o nacionalismo de Andrade não estava isento de tensões, podendo desempenhar um efeito duplo: ordenar o período, “favorecendo a superação das vanguardas”; e cercear a liberdade criadora por seu caráter de “corpo definido de ideias, com finalidade normativa”. O escritor acaba por dar-se conta dessa tensão em seu próprio trabalho criativo, no momento em que os problemas formais, “de certo modo intemporais”, começam a predominar sobre “as imposições circunstanciais de

11 Fundada em Florença por Giovanni Papini e Ardengo Soffici, *Lacerba* é publicada entre 1º de janeiro de 1913 e 22 de maio de 1915. Por partilhar alguns pressupostos do grupo de F. T. Marinetti – antitradicionalismo, nacionalismo, imperialismo, busca de manifestações artísticas novas e combate contra a filosofia idealista, o passadismo, a religião e Roma –, a revista torna-se a principal plataforma do futurismo entre 15 de março de 1913 e 15 de agosto de 1914. Em 1º de dezembro de 1914, o grupo da revista começa a dissociar-se de Marinetti, chegando à cisão definitiva em 14 de fevereiro de 1915. Sobre as relações dos modernistas com o pensamento de Papini e Soffici, ver Fabris (1994, p. 100-124).

um programa de finalidade social”. Uma vez que esse impasse será compartilhado por outros artistas que sofreram o impacto do nacionalismo, Mello e Souza centra sua análise em quatro nomes significativos para a discussão dessa temática e num *outsider* como Lasar Segall (SOUZA, 1980, p. 261).

Artista já plenamente formado quando se radica no Brasil (1923), Segall traz em sua bagagem uma pintura “de nítida vinculação expressionista, apresentando na preocupação humana ou social muitos pontos de contato com o grupo da *Neue Sachlichkeit*”, embora as deformações plásticas e a ordenação geral das formas demonstrassem “a disciplina cubista”. O contato com a nova realidade traduz-se em cores exacerbadas, no interesse por uma paisagem de “bananeiras, cactos, negros, lagartos” e na incorporação das mulheres do Mangue. A autora destaca um quadro “muito estranho”, intitulado *Encontro* (1924), no qual a figura masculina, apesar de evidentes traços brancos, é representada com a tez escura dos mestiços brasileiros. Como se trata de um autorretrato, Mello e Souza (1980, p. 262-263) indaga se a obra trairia “um desejo de identificação” com o país, sobretudo levando em conta a atitude retraída da figura feminina, que poderia simbolizar uma resistência à integração. Se for lembrado que o pintor se inspirou na fotografia de seu casamento com a atriz Margarete Quack (1918), e que a união chegou ao fim em 1924, quando esta resolveu regressar à Alemanha, essa leitura estaria plenamente justificada. A possibilidade de o quadro ter sido iniciado na Alemanha poderia reforçar outra hipótese proposta no ensaio: o contraste cromático entre as figuras parece indicar sua proximidade com a produção anterior de Segall e com o “peso da tradição europeia”. Visto dentro desse contexto, *Encontro* assume uma significação “eterna e intemporal”: a declaração de afeto de um homem à companheira (SOUZA, 1980, p. 264).

Depois do deslumbramento com a paisagem brasileira, o pintor volta à “concentração refletida das cores” e aos temas pessoais e europeus. As paisagens de Campos do Jordão, reproduzidas “através da nobreza marchetada de seu claro-escuro”, mostram que este, aos poucos, vai dobrando o país “à sua vontade, para melhor incorporá-lo à memória”. A partir desse quadro de referências, Mello e Souza acredita que a presença de Segall em São Paulo tenha levado Andrade a concentrar-se na questão expressionista e a valorizar seu rigor artístico. O ensaio final (1943) demonstra que o artista representa para ele “o verdadeiro sentido da arte engajada” e aquele equilíbrio “entre o ideal estético e a intenção combativa”, que ele procurou “tão penosamente pela vida afora” (SOUZA, 1980, p. 265-266).

Situada na confluência do cubismo e do nacionalismo, Tarsila do Amaral recebe uma leitura particular, já que Mello e Souza nem sempre concorda com as interpretações correntes de sua obra. A *negra* (1923) não é considerada “um arquétipo emergindo intacto das profundezas da memória coletiva”, pois sua proximidade com certas soluções de Ferdinand Léger faz dela “uma decorrência, embora curiosamente aculturada, do aprendizado parisiense”. A autora não nega que lembranças da infância possam estar na base da deformação da figura, mas chama a atenção para os dados compositivos, devedores do mestre francês: a “ordenação eminentemente plástica de linhas, ritmos, volumes” e o “contraste colorido da massa uniforme do corpo sobre o zebado vibrante do fundo”. Léger está também na base da fase pau-brasil, em que Amaral confirma a “aposta’ difícil” em que se engajara: “ver a

realidade primitiva e desordenada do país através de um crivo europeu, altamente racional”. Ao mesmo tempo em que se afasta do “requintado esquema colorístico” do mestre, ela retém sua estrutura de contrastes formais, reunindo na tela objetos heteróclitos como sinais ferroviários, postes, torres metálicas e mamoeiros de folhas espalmadas. O resultado é “um espaço ingênuo, analítico e enumerativo, de estruturas simétricas simples, cores puras e lisas”, que remete a “um mundo sem tensões, cuja ordenação mais melódica do que sinfônica nos obriga a uma leitura linear e parcelada” (SOUZA, 1980, p. 267-268).

Por se apoiar “francamente no mundo exterior, embora muito estilizado”, Amaral não é muito feliz quando insere a figura na paisagem. Supera esse problema na fase antropofágica, ao dispensar a figura humana e ao dispor na tela “formas vegetais gigantescas, tratadas num cromatismo selvagem”. Depois de 1929, a artista volta à estética pau-brasil, em obras caracterizadas por “ritmos cadenciados entre as verticais e as horizontais”, formas triangulares, semicírculos e um cromatismo “mais adocicado azul-rosa”. Temperamento “equilibrado, nítido, solar”, Amaral não é considerada “nem muito profunda nem excepcionalmente original”. Mello e Souza vê nela uma aluna “brilhante, disciplinada, cumpridora de tarefas, imaginosa, mas que só inventa sobre um esquema preexistente”. Tendo encontrado as normas de uma estética precisa e as linhas gerais de uma visão de mundo, acomodou-se a elas “com a docilidade de intérprete, de executante” (SOUZA, 1980, p. 268-269).

Bem outra é a visão de Anita Malfatti, que trouxe para o Brasil a influência alemã e teve de enfrentar três provas difíceis: a hostilidade do meio, o nacionalismo e a “companhia de Tarsila”. A autora ensaia uma revisão do papel de Monteiro Lobato no “insucesso posterior” da pintora, reconhecendo que sua diatribe não se dirigia a ela, mas à arte moderna em geral. O segundo obstáculo encarado pela artista é resumido na ideia do “desacordo entre o seu temperamento e o nacionalismo”, que não lhe permitiria dedicar-se a “sondagens de cunho mais pessoal”. O terceiro teste foi o mais sofrido, por implicar “o confronto diário com a beleza de Tarsila”. Partindo da constatação de que os modernistas não manifestavam um interesse “estritamente artístico” por esta, a autora formula uma pergunta:

Para a moça feia e sem afeto amoroso, o que teria sido mais traumatizante: o artigo genérico de um estranho, como Monteiro Lobato, ou o comportamento dos companheiros, cuja agressão, em geral inconsciente, podia às vezes ser direta, devassando em público o que a sua alma reservada procurava manter em segredo? (SOUZA, 1980, p. 271-272).

Apesar de ver em Malfatti uma artista à qual não podia ser aplicado o estereótipo de um estilo “feminino” em virtude de “um senso dinâmico admirável, traduzido no desenho vigoroso, na cor, na composição”, de “um modelado geométrico, de planos coloridos estridentes, cortantes”, a autora não se furta a uma avaliação vitimária de sua trajetória:

Com efeito, o seu comportamento é de quem foi rejeitada: pela vida, que não a fez bonita; pela crítica, que investiu contra a sua arte; pela estética vigente, que não lhe permitiu extravasar o drama pessoal; pelos companheiros, que não a trataram como mulher (SOUZA, 1980, p. 270, 272).

Esse viés psicológico desaparece na abordagem de Di Cavalcanti, que se adapta bem ao nacionalismo, no qual introduz novos temas como “as grandes festividades públicas, os divertimentos de rua, os assustados de subúrbio”. Vindo da *charge* política e de costumes, o artista nada tem do espírito caligráfico e da “delicadeza lúdica e agranfinada” de Aubrey Beardsley, que ele apresenta como uma figura determinante em sua formação. A primeira concepção mordaz, visível em *Fantoches da meia-noite* (1922), cede lugar a uma visão próxima dos expressionistas alemães, podendo-se dizer que o álbum *Realidade brasileira* (1930) evoca “o espaço opressivo e cruel” de Max Beckman e George Grosz. A tomada de posição contra “a hierarquia, o poder, a concupiscência masculina” e, por vezes, o “comentário sarcástico do corpo da mulher” revelam uma maior proximidade deste último. Mas Di Cavalcanti difere dele ao conferir a suas mulheres “certo encanto feminino, um ar de inocência e fragilidade”, como demonstra em *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930), “versão cabocla” do picassiano *As moças de Avignon* (SOUZA, 1980, p. 273-274).

Depois de passar pelas lições de Paul Cézanne e Picasso, o pintor aproxima-se de Henri Matisse, a quem pode ser atribuída sua concepção espacial, determinada pelo “hábito característico de tramar figura e fundo, de aliviar o peso excessivo das figuras através dos arabescos”. Guiado por uma visão “patriarcal”, Di Cavalcanti é o “intérprete de um mundo regido por rigorosa dicotomia, onde os homens têm tarefas, mas a função das mulheres é o amor”. “Estagnadas num outro tempo”, suas figuras femininas “parecem grandes animais disponíveis”; quase sempre prostitutas, “transmitem uma visão tranquila do amor vendido”. Graças a esses dispositivos, sua visão “admiravelmente plástica [...] abafa o sentimento de culpa, assentando-o sobre o grande alibi do nacionalismo” (SOUZA, 1980, p. 274).

Ismael Nery traz em sua obra uma concepção bem diferente sobre a mulher e o amor. Artista múltiplo, representa um tipo de intelectual raro no Brasil: “o do criador que se expressa indiferentemente em mais de um campo artístico e se apoia num corpo definido de ideias pessoais, que lhe servem de suporte à criação e crivo para interpretar a existência”. Pinta incansavelmente a própria figura e a da esposa Adalgisa para dar vida a uma “simbiose perfeita”, a um ideal “de parceria, de identificação”. Marcado pelo surrealismo e pela figura de Marc Chagall, Nery desenvolve uma concepção pessoal do masculino e do feminino e uma ideia de amor carnal, alheia a qualquer noção de pecado. Sua arte intemporal “representa um dos momentos mais originais da pintura brasileira moderna”, mas, por não pactuar com o nacionalismo, foi excluída de sua história por quase meio século (SOUZA, 1980, p. 275-276).

Eixo central da discussão proposta por Mello e Souza, o nacionalismo, na qualidade de “programa artístico imperioso e pragmático, dificultou a livre expressão do impulso criador”. Segall soube evitá-lo; Nery o ignorou; para Malfatti, ele foi “uma linguagem em total desacordo com o seu tumulto interior”. No caso de Amaral e Di Cavalcanti, ele representou “solução adequada, a que aderiram espontaneamente”.

Isso, no entanto, teve um preço que suas obras não conseguem disfarçar: “a filiação muito próxima dos mestres europeus e mesmo certos esquemas artísticos eruditos, camuflados sob a aparência selvagem dos temas” (SOUZA, 1980, p. 277).

REVENDO A LEITURA DE MELLO E SOUZA

Escrito num momento em que as pesquisas sobre os artistas selecionados se encontravam num estado incipiente ou nem tinham sido iniciadas, com a única exceção de Tarsila do Amaral, a quem havia sido dedicada uma retrospectiva em 1969, o ensaio de 1975 apresenta aspectos que merecem ser discutidos à luz de novas considerações. A ideia de que *A negra* é uma “decorrência [...] aculturada” da assimilação das lições de Léger foi aprofundada por Ana Paula Simioni, para quem a pintora consegue, a um só tempo, sintetizar os “clamores por exotismo” dos meios parisienses e satisfazer as expectativas do circuito nacional. A revisitação de uma agenda temática nativa tem como resultado uma representação “limpa, seca, direta, de linguagem identificável facilmente como pertencente à escola cubista”. Longe de ser uma intérprete “ingênua e espontânea” da cultura brasileira, Tarsila é uma pintora “bem formada e, sobretudo, bem *informada*, [...] sobre quais eram os meios de um artista estrangeiro, vindo das bordas do mundo, inserir-se no centro” (SIMIONI, 2018, p. 187-188, 353). A problemática da representação de uma nudez bruta e imóvel, destituída de qualquer idealização e apelo erótico, foi abordada também a partir de novas perspectivas. Enquanto Simioni (2018, p. 189) insere a tela no âmbito das pesquisas das artistas mulheres que transformam o nu feminino num campo de experimentação e de contestação do olhar masculino, Thiago Gil Virava (2018, p. 151, 155) propõe confrontá-la com o imaginário sobre o corpo “selvagem”, que se difunde na Europa entre os séculos XIX e XX. Alicerçada na associação com o mundo natural, em oposição à civilização moderna, a representação de *A negra* enquanto uma “força terrestre” é considerada pelo autor como uma imagem que reforça uma concepção preconceituosa.

Outro aspecto da análise de Mello e Souza pode ser confrontado com um tipo de leitura diferente. Aplicada à representação da cidade de São Paulo, a ideia de um “mundo sem tensões” transforma-se numa leitura ideológica com Iceleia Cattani (1992, p. 35, 37-38). Caracterizada por “espaços vazios, espaços do silêncio”, esta cidade não existe. Ela é “o sonho do capitalista: ordem, controle, produção, circulação sem ninguém para incomodar”. Modelo “voluntariamente mítico e totêmico”, a cidade tarsiliana é possivelmente uma miragem, uma realidade a ser criada, sem colocar em risco a “imutabilidade da ordem social”, almejada pela oligarquia da qual a pintora provinha. Em seu silêncio e fixidez, as telas de São Paulo traduzem “um desejo paradoxal: alcançar a modernização sem que a ordem social anterior seja afetada”. Seria, portanto, uma modernização de superfície: “sem rupturas, sem dialética, limpa e suave ‘como um Rolls saindo da oficina’”.

Mello e Souza tinha se debruçado sobre as relações dos modernistas com a burguesia local ao escrever o prefácio de uma publicação de 1984. Partindo de outra perspectiva, a autora trata da luta empreendida pelo grupo para abrir um lugar para si no seio da burguesia:

A conquista foi lenta, em etapas, às vezes sub-reptícia e através de expedientes aparentemente fúteis, [...] e só alcançou um ponto de estabilidade no fim do decênio de trinta, com a instalação dos salões modernos de pintura [...] São eles que arrematam, definitivamente, a “rotinização da modernidade”, para a qual também contribuíram [...] dois fatores: o advento da arquitetura moderna – e, em consequência disso, de um novo estilo de conforto – e a instalação de uma concepção revolucionária de festa. (SOUZA, 1984, p. 13).

Em termos arquitetônicos, Gregori Warchavchic renova “o conceito de moradia, de conforto, de decoração, difundindo na burguesia [...] uma estética do cimento armado, das linhas retas e sem enfeites, despojamento que atingia também o mobiliário e os demais objetos de adorno”. Graças à casa de Segall, a burguesia acostuma-se com uma modernidade que vai além dos quadros cubistas e se espria pelos jardins projetados por Mina Warchavchic, pelos móveis desenhados por Gregori Warchavchic e pelo dono da casa, pelas almofadas de Regina Graz e pelas xícaras de vidro ou cristal transparente. Realizadas entre 1932 e 1934, as festas, por sua vez, “obrigam o mundo oficial a enxergar o aspecto exterior das coisas, com o olhar cômico e sacrílego da população”. Mello e Souza, apoiando-se no pensamento de Mikhail Bakhtin, faz referência à “grande carnavalização da burguesia”, que impõe a figura de um mundo de cabeça para baixo e novos conceitos de “rosto, vestimenta, urbanidade, poder, heroísmo, retórica”. Essa sátira da vida oficial serve de pretexto à direita para dar novas mostras de antissemitismo e desconfiança em relação às vanguardas. É numa perspectiva de pânico e autodefesa que a autora interpreta um artigo de fevereiro de 1934, no qual José Bonifácio de Souza Amaral entrevia o perigo representado pela adesão das classes altas ao modernismo, cuja acidez, “extravasando os limites puramente estéticos, podia acabar corroendo a confiança nos valores éticos tradicionais” (SOUZA, 1984, p. 13, 15-16).

No caso de Malfatti, a ideia das três provas enfrentadas quando da volta ao Brasil, em 1916, necessita de outras perspectivas analíticas. A relativização do papel de Lobato no “recoo vanguardista” da pintora pode ser enriquecida pela análise do significado de sua ação para o acanhado ambiente artístico de São Paulo. Mesmo tendo decepcionado a família com as obras trazidas dos Estados Unidos, que não se conformavam aos padrões da “pintura feminina”, levando o tio que tinha patrocinado seus estudos a defini-las “coisas dantescas”, a artista decide expor boa parte delas em 1917, por acreditar em seu valor artístico. Tenaz, mas apreensiva com o meio cultural paulistano, Malfatti não ousa apresentar obras mais “provocativas”, como os desenhos de nus masculinos realizados em 1915-1916 e quadros como *Nu cubista* e *A boba*, pintados no mesmo período (BATISTA, 1985, p. 60, 65). Essa cautela não impede, porém, de perceber que ela introduziu na cidade uma consciência de vanguarda: tomou a dianteira ao confrontar o público com a arte moderna; aventurou-se no território institucional, representado por Lobato e sua proposta nacionalista; não ganhou a batalha, mas abalou os postulados estéticos do escritor, que acabou por obliterar toda distinção entre academismo e naturalismo¹²; lançou as sementes de

12 Ver, a esse respeito, Chiarelli (1995, p. 196-199).

uma ação estruturada, que começa a se configurar em 1920, com a formação do grupo modernista (FABRIS, 1999, p. 173-174).

O nacionalismo, por sua vez, não pode continuar a ser visto como um obstáculo, uma vez que a artista começou a lidar com essa problemática já por volta de 1915-1916. Regina Teixeira de Barros (2017, p. 7) detecta a presença de índices nacionalistas em obras realizadas nos Estados Unidos. É o caso do pastel *O homem de sete cores* (1915-1916), no qual o motivo das folhas de bananeira é realçado pela opção por tons verdes, azuis e amarelos, as cores da bandeira brasileira. A autora estende essas considerações a *A boba* (1915-1916), em que esse cromatismo é também predominante. De volta a São Paulo, em agosto de 1916, a pintora interessa-se pelo “aspecto de inovação” do debate nacionalista, que propunha uma “mudança temática, dentro de uma continuidade técnica”. Além de *Tropical* (1917) – que Mello e Souza não poderia desconhecer –, Malfatti fixa aspectos físicos e humanos do país em telas como *Paisagem de Santo Amaro*, *A palmeira*, *Rancho de sapé*, *Capanga*, *Caboclinha* (das quais não se conhece o paradeiro), além de uma lenda do folclore (*O saci*), que já tinha ofendido o senso estético de Lobato, levando a classificá-la no “gênero degradingolismo”. *Tropical* permite analisar como ocorre a adesão aos pressupostos do nacionalismo. A artista não abre mão das principais características do momento norte-americano – uso de deformações e estruturação clara da composição –, confere certo grau de estilização ao tratamento da vegetação, mas infunde um tom realista às frutas que ocupam o primeiro plano. Marta Rossetti Batista (1985, p. 61, 64) acredita que, com ele, Malfatti “ultrapassou a pregação nacionalista, pois tratou o tema nacional de maneira nova, inovando-o também tecnicamente”.

A terceira prova, por sua vez, envolve outra atitude discriminatória dos modernistas em relação a Malfatti, que extrapola o campo pessoal. Mesmo admitindo a decepção destes com as “concessões” feitas pela pintora depois do “escândalo” de 1917, não se justifica sua atitude em relação à sua contribuição na definição de um léxico moderno para a arte brasileira. O isolamento de Malfatti não é apenas pessoal, pois os modernistas também a isolam, ao concentrarem sua campanha em prol da arte moderna ao longo de 1920-1921 numa figura de mediação como Victor Brecheret. Portador de uma linguagem eclética, o escultor é celebrado pelo grupo a partir de categorias estéticas frequentemente equivocadas, quando não acadêmicas (FABRIS, 1999, p. 174-176). Se a produção de Malfatti posterior a 1917 guardava um “tom de modernismo” equivalente às “tímidas inovações de alguns novos integrantes do grupo” (BATISTA, 1985, p. 89), esse mesmo diagnóstico aplica-se a Brecheret, motivando uma pergunta: não haveria certo machismo nessa atitude? Mário de Andrade e Menotti Del Picchia redimem-se dessa postura em 1928 e 1929. O primeiro reconhece o papel pioneiro da pintora em 1917: “ela foi a primeira entre nós a sentir a precisão de buscar os caminhos mais contemporâneos de expressão artística, de que vivíamos totalmente divorciados” (M. DE A., 1928, p. 7). O segundo, que, em 1920, tinha destacado sua audácia em romper “a nossa sonolência de retardatários e paráliticos da pintura” (HELIOS, 1920, p. 4), é ainda mais enfático em 1929. A pintora não só é apresentada como “chefe de vanguarda da arrancada inicial do movimento modernista de pintura de São Paulo” como tem bosquejado um perfil de mártir (MENOTTI, 1929, p. 3).

No caso de Di Cavalcanti, chama a atenção o fato de Mello e Souza não fazer referência ao recorte étnico efetuado por este, o que não lhe permite discutir sua condição de “mulatista-mor”, proposta por Mário de Andrade em 1932. Se o diagnóstico do crítico, que o define o “mais exato pintor das coisas nacionais”, parece dar razão a Mello e Souza, é necessário lembrar que a imagem da mulata não respondia apenas a uma visão nacionalista; segundo Ferreira Gullar, ela simbolizava também as camadas populares, expressando, portanto, sua solidariedade em relação a esse segmento da população (FABRIS, 2019, p. 115-116). A avaliação de Nery, por fim, demonstra que a autora, mesmo discordando da “etapa destrutiva” das vanguardas, é capaz de perceber a contribuição “fortemente individualista” (SOUZA, 1980, p. 277) de um criador que se identifica com a plataforma surrealista, representando em suas telas duas ideias principais: “um tipo humano ideal, liberto das contingências do sexo, e a celebração do amor como comunhão” (SOUZA, 1975, s. p.).

Mais complexo é o caso de Segall, de quem Mello e Souza elabora um perfil um tanto diferente no texto de 1984, enquadrando-o dentro de um “expressionismo não ortodoxo, atenuado, de feição muito peculiar”, o que melhor responde a seu temperamento “apolíneo e, paradoxalmente, [...] cartesiano”. Obcecado pela “ordem”, como comprova a “construção exigente das telas”, Segall é apreciado por Mário de Andrade por alcançar o “equilíbrio harmonioso entre a pesquisa artística e a intenção expressiva” (SOUZA, 1984, p. 11). Se isso é verdade, assim como é verdadeira a percepção de que o pintor lituano ajuda a fortalecer em Andrade a associação entre expressionismo e debate nacionalista, no entanto, a autora não leva em conta um fato fundamental. Segall responde, sem dúvida, ao conceito central de Andrade – defensor de uma arte moderna de cunho humanista, capaz de recriar a realidade a partir de uma visão subjetiva, espiritualizada e distante da abstração –, mas não é o artista brasileiro buscado por ele. Em diversas ocasiões, Andrade destaca dois aspectos que não lhe permitem integrar o pintor no âmbito da cultura nacional. A personalidade “tão eslava” e a condição judaica de Segall representam, a um só tempo, uma contribuição importante para o ideário do crítico – que encontra nelas a possibilidade de apresentar a ingenuidade como um traço nacional e de postular um tipo de arte alicerçado no sentimento humano e na recusa de uma estética pura – e a marginalização do artista, considerado “não-brasileiro”, apesar dos esforços em contrário da *Revista Acadêmica* ao longo de 1943 e 1944 (FABRIS, 2006, p. 32-34).

Se Segall soube evitar o nacionalismo, seu nome, porém, foi associado por outros críticos, que não Andrade, à constituição de uma “escola’ brasileira de pintura” (FABRIS, 2006, p. 34), numa clara demonstração de que a questão nacional era um fato iniludível da plataforma modernista em geral. Mello e Souza acaba, afinal, por reconhecer esse fato quando, no início do ensaio, lembra que o reconhecimento de Portinari foi fundamental para “o futuro da arte moderna em nosso país”. Tal como Amaral e Di Cavalcanti, Portinari seria visto por ela como uma personalidade harmoniosa, “sem graves tensões psicológicas (como Anita) ou um corpo muito preciso de ideias, como era o caso de Ismael Nery” (SOUZA, 1980, p. 250, 277) e, por isso, capaz de adequar-se ao nacionalismo? Ou a autora detectaria em sua “vitória” o surgimento de uma concepção de arte em consonância com um novo momento, em que o nacionalismo defendido por Mário de Andrade adquiria conotações sociais?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inserida num momento de revisão dos postulados do modernismo, a leitura crítica de Mello e Souza não pode ser dissociada da exposição pioneira do MASP, que propôs deslocar a discussão do começo da modernidade na arte brasileira para o Rio de Janeiro, chamando a atenção para figuras que começam a contestar as diretrizes acadêmicas, ainda que timidamente. As mostras sucessivas do Museu Lasar Segall são uma decorrência desse início de revisão, que se consolidará a partir de então graças, sobretudo, a pesquisas universitárias. Isso, no entanto, parece ter passado despercebido pelos críticos posteriores que, não raro, não estabeleceram critérios discriminatórios entre a autovisão dos modernistas e as leituras historiográficas produzidas desde então. É o caso de Paulo Herkenhoff (2002, p. 17, 25-26), para quem Mário de Andrade ignorou a manifestação de “modos da modernidade” num conjunto de artistas cariocas finisseculares, por estar interessado na “implantação da ‘Pauliceia desvairada’”.

Mesmo uma exposição recente como *Moderno onde? Moderno quando?*, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 4 de setembro e 12 de dezembro de 2021, parece desconsiderar essas contribuições pioneiras, quando propõe ampliar o território e as balizas temporais do modernismo para além dos festivais de 1922. Muitos dos artistas selecionados pela curadoria já tinham estado presentes nas exposições da década de 1970, e alguns deles tinham sido abordados nos escritos de Mello e Souza, numa demonstração de abertura em relação à narrativa modernista canônica e a suas escolhas estratégicas. O fato de *A forja*, de Timóteo da Costa, ter sido considerado por ela um quadro que apontava para uma concepção moderna de pintura pela temática e pelo tratamento da superfície pictórica ecoa na mostra atual em *Ferreiro*, de autoria do mesmo artista, confirmando o acerto de uma leitura cuidadosa e sensível, que merece ser lembrada num país destituído de memória e sempre em busca de um marco zero.

SOBRE A AUTORA

ANNATERESA FABRIS é professora aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).
annateresafabris@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3771-9847>

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
ANTECEDENTS. In: *Semana de 22: antecedents and consequences*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972a.

- ANTECEDENTES. In: *Semana de 22: antecedentes e consequências*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972b.
- ARAÚJO, Raquel Aguilar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. 19^o20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan-jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_aj_raa.htm. Acesso em: 16 ago. 2021.
- BARDI, P. M. Os precursores – até 1917. In: *Os precursores*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1974.
- BARROS, Regina Teixeira de. Anita Malfatti, 100 anos depois. *Moderno MAM*, São Paulo, ano 9, n. 6, fev/mar/abr. 2017.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.
- CATTANI, Icleia Borsa. O desejo de modernidade e as representações da cidade na pintura de Tarsila do Amaral. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.
- DOCTORS, Márcio. Desvio para o moderno. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 30-59.
- FABRIS, Annateresa. Di Cavalcanti e Portinari: duas visões da arte social. *Lumen et Virtus*, v. X, n. 24, mar. 2019. Disponível em: http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_24.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994.
- FABRIS, Annateresa. O modernismo nas artes plásticas: algumas releituras. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; IOKOI, Zilda Gricoli (Org.). *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- FABRIS, Annateresa. Moderno, mas não brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- HELIOS. Uma palestra de arte. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 nov. 1920.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Arlivre, 1988.
- M. DE A. Anita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, 29 set. 1928.
- MENOTTI, Annita Malfatti. *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 fev. 1929.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.
- PITTA, Fernanda Mendonça. “Um povo pacato e bucólico”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior. 2013. 383 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1968.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. 2018. 384 f. Tese (Livre-Docência). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Prefácio. In: BECCARI, Vera d’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e nacionalismo. In: *O modernismo de 1917 a 1930*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1975.
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil (1915-1945)*. 2018. 639 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Gilda & Mário: notas temáticas e estilo musical

[*Gilda e Mário: thematic notes and musical style*]

Carlos Henrique Fernandes¹

“No princípio [Mário de Andrade] foi apenas o meu professor de piano.”
Gilda de Mello e Souza, em entrevista a Walnice Nogueira Galvão

RESUMO • O presente texto endossa a suspeita de Bento Prado Jr. (1937-2007) de que haveria certa continuidade entre os temas e o estilo de Mário de Andrade (1893-1945) e Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Tomando a música como paradigma, ao retomar, uma a uma, as relações temáticas propostas por Prado Jr., propõe-se pensar o conceito marioandradiano de inacabado como um elemento da estética de Gilda. Espera-se, com isso, contribuir para uma compreensão mais aprofundada da forma ensaística em nossa autora enquanto um posicionamento, mais do que teórico, social. • **PALAVRAS-CHAVE** • Gilda de Mello e Souza; Mário de Andrade; música. • **ABSTRACT** • This

current text endorses Bento Prado Jr.'s (1937-2007) suspicion that there would be some continuity between the themes and style of Mário de Andrade (1893-1945) and Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Considering music as a paradigm, by taking up, one by one, the thematic relationships suggested by Prado Jr., it is proposed, in this work, a debate regarding the Mario-Andradian concept of unfinished as an element of Gilda's aesthetic. It is hoped, therefore, to contribute to a deeper understanding of the essayistic form practiced by the author as a more social than theoretical position. • **KEYWORDS** • Gilda de Mello e Souza; Mário de Andrade; music.

Recebido em 3 de fevereiro de 2022

Aprovado em 9 de maio de 2022

FERNANDES, Carlos Henrique. Gilda & Mário: notas temáticas e estilo musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 133-149, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii82p133-149>

¹ Universidade Federal de São Carlos (UFSCar, São Carlos, SP, Brasil).

Tomando como análise os ensaios de Gilda de Mello e Souza (1919-2005) sobre o poeta modernista Mário de Andrade (1893-1945), em *A ideia e o figurado* (2005), Bento Prado Jr. (1937-2007), em seu texto *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador* (2006)², suspeita que haveria uma “continuidade entre as obras de Mário de Andrade e de sua prima [Gilda], no estilo como na temática [...]” (PRADO JR., 2006, p. 11). Para Prado Jr., Gilda “faz suas as teses expostas” (PRADO JR., 2006, p. 11, grifo do autor) sobre a estética (musical) de Mário de Andrade. Entretanto, quais são essas teses? Em que sentido podemos compreender essa *continuidade* entre ambos os intelectuais brasileiros? E mais: até onde podemos levá-la?

A ESTÉTICA (MUSICAL) DO “POETINHA MENOR”³

No ensaio *O professor de música* (1995), Mário é visto entre uma “instituição tradicional” (o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo) e o “movimento revolucionário” (o modernismo da *Semana de Arte Moderna* de 1922), bem como nos é apresentada a sua face menos conhecida, por assim dizer, qual seja, a de professor. Neste período de magistério, segundo afirma Gilda, Mário de Andrade supriria suas deficiências de autodidata estudando de tudo um pouco: “estuda ao mesmo tempo muita psicologia, estética, filologia, línguas, filosofia, sociologia etc. etc. E ainda está absorvendo a informação recente da cultura alemã, o encontro perturbador com a psicanálise” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 18). É nesse contexto que, de acordo com Gilda, devemos entender a estética de Mário, como que deslizando “insensivelmente de um domínio para o outro”, “sob a égide da Música”, e na qual vemos surgir, por exemplo,

2 Discutiremos aqui apenas a primeira parte deste texto publicado na *Revista do IEB*. A segunda – a sua conclusão – fora tanto republicada na coletânea *Gilda, a paixão pela forma*, em 2007, com o título *A hermenêutica de Gilda*, quanto felizmente gravada em vídeo, disponibilizada originalmente no canal *Vimeo* (<https://vimeo.com/177696133>), vídeo idealizado por Thelma Lessa da Fonseca com direção de Hamilton Grimaldi.

3 De acordo com Gilda, “poetinha menor” era a autodefinição irônica de Mário de Andrade durante o período em que o atinge a crise do nacionalismo. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 18 e seguintes).

o conceito de “sublimação”: “a mescla inesperada de psicanálise e fenomenologia” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 24).

Lendo as passagens acima, torna-se difícil não relacionarmos essa caracterização de Mário de Andrade à própria Gilda por três razões: 1) ela mesma afirmava que sua formação foi mais artesanal e amadora do que especializada, dizendo certa vez em entrevista: “[...] minha formação tem muito de autodidata, foi se dando aos poucos, assinando revistas, comprando livros, tateando de todo jeito” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 104); 2) em sua tese de doutorado *O espírito das roupas*, originalmente intitulada *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, de 1950, também a vemos passar de modo fluido do domínio estético para o psicológico, e deste para o sociológico; e 3) mesmo em ensaios mais recentes, como *Notas sobre Fred Astaire*, de 2005, Gilda transita - sem embaraço - do balé ao teatro do absurdo, do cubismo, pontilhismo e da pintura holandesa às composições musicais, da tragédia à comédia, enfim, da dança moderna ao desenho.

Mas é quando Gilda de Mello e Souza se detém ao fenômeno da “manifestação musical” que Prado Jr. marca as relações entre ambos. Ao definir tal fenômeno numa estrutura quaternária, a saber, o criador, a obra de arte, o intérprete e o ouvinte, nosso filósofo brasileiro enfatiza a insistência de Gilda em mostrar que Mário milita “contra o privilégio atribuído ao criador” e que tal fato, repetimos, a precariedade do criador, também lhe serve.

Para Gilda, a estética de Mário de Andrade é contrária à “Estética do criador”, visto que as quatro entidades que a compõem são equivalentes e não hierarquizadas. É o que podemos observar com a noção marioandradiana de criador interpretada por Gilda: “O criador, por exemplo, não é concebido como o ser excepcional que aparece na imagem do senso comum. É um homem como os outros, que se distingue da mediania antes por carência que por excesso de força” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 24). Tal caracterização, funcionando como uma “projeção”, segundo ainda Gilda, se une à própria personalidade de Mário de Andrade, frágil e indeterminada, e cuja “unidade do ser se refaz” na obra de arte, a qual, por sua vez, irá depender do intérprete para que se comunique com o ouvinte, e que Prado Jr. vê como uma antecipação da “estética da recepção”:

Mário de Andrade liga o privilégio da recepção a algo como uma *essencial alienação* do criador, que precede e enriquece o processo global criação/recepção. Uma alienação que lhe impede o domínio total do sentido de sua própria obra: *só o outro pode dizer a minha verdade*. (PRADO JR., 2006, p. 14, grifos do autor).

A hipótese de Prado Jr., de que a precariedade do criador concerne tanto à estética de Mário de Andrade quanto à de Gilda, constrói-se com a descontinuidade entre a Estética e a Poética de Mário de Andrade em *O banquete*, que a análise de nossa ensaísta, no breve ensaio *Sobre O banquete*, utilizando da distinção metodológica de Luigi Pareyson (1918-1991), vê na primeira – a Estética – “uma reflexão desinteressada, de caráter filosófico e especulativo” que “abrangeria sobretudo a análise dos elementos permanentes da arte” e, na segunda, – a Poética – “uma doutrina ‘programática e operativa’, ligada a um momento determinado da história, que tenta traduzir em

normas um programa definido de arte” e que seria a “atitude ‘pragmática e utilitária’ e incluiria a pregação em favor de uma arte nacional e de uma arte de combate; a reflexão sobre arte popular e arte erudita, arte individualista e arte empenhada” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 10-11).

A partir dessa bifurcação em Mário de Andrade, Estética e Poética, interpretada por Gilda, por meio da análise de *O banquete*, Prado Jr. volta-se ao ensaio *O professor de música* e considera que nossa ensaísta entende a estética marioandradiana em *Introdução à estética musical*⁴ como uma “conciliação provisória” pensada “numa teoria da arte como ‘sublimação de um ato de amor’”: ao oferecer ao mundo uma parte sua, Mário encontra-se então refeito... ao menos por algum momento.

Mas essa reconciliação *pensada* na Estética não é *vivida concretamente* na prática da Poética e no itinerário biográfico. De resto a Estética, por mais sublime que fosse seu ‘elemento’, dava lugar à precariedade do criador (uma espécie de *infelicidade* ou de *inferioridade*) que Mário de Andrade descobre dolorosamente como seu próprio destino pessoal. (PRADO JR., 2006, p. 16, grifos do autor).

Prado Jr. navegará noutros textos de Gilda sobre Mário, *O colecionador e a coleção* (1984)⁵ e *O mestre de Apipucos e o turista aprendiz* (1993), a fim de exemplificar uma vez mais a hipótese de que, para ambas as estéticas, o estatuto do criador da obra de arte é inferior, precário, infeliz. Pois, o criador, ao oferecer a outrem algo seu e assim reconciliar-se ou “neutralizar a sua própria imagem”, ora encarna a imagem de Narciso, de *Ovídio*, embora, no caso de Mário de Andrade, ele seja incapaz de divisar sua imagem, indo refugiar-se em sua coleção, substituindo-se assim a figura de Narciso pela de colecionador, ora, turistando pelo Brasil, transmuta-se no maleitoso, assumindo “a *indiferença*. Ou melhor, o poder de resistir aos apelos do mundo” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 67, grifos da autora).

E é esta condição infeliz do criador, enquanto por exemplo colecionador, que Prado Jr. verá também na análise fílmica de *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), de Luchino Visconti (1906-1976), numa entrevista que Gilda concedeu, em 1992, a Carlos Augusto Calil, na figura do professor interpretado por Burt Lancaster (1913-1994), de que fala ser ele “marcado pela consciência infeliz do intelectual num mundo de escolhas políticas” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 85). Condição que vemos também, de acordo com Gilda, em vários filmes de Michelangelo Antonioni (1912-2007), por exemplo, no arquiteto Sandro, em *A aventura* (1960), no pintor Lorenzo, em *As amigas* (1955), e no fotógrafo Thomas, em *Blow-up* (1966): artistas, *a fortiori*, infelizes. E não poderíamos dizer o mesmo de seu realizador, o próprio Antonioni?

E mais: não é a mesma consciência infeliz que está, talvez, latente nas obras de Federico Fellini (1920-1993), com sua insistente fuga para a infância? Lembremos do cineasta neurótico Guido, por exemplo, em *8½* (1963), e a crise de criatividade

4 Trata-se de uma obra póstuma de Mário de Andrade, prefaciada por Gilda e com organização de Flávia Camargo Toni, São Paulo: Hucitec, 1995.

5 Expressão que provavelmente serviu de inspiração a Bento Prado Jr., intitulado assim seu ensaio de *Entre Narciso e o colecionador* [...].

que o atormenta e angustia, e que em *O salto mortal de Fellini* (1968-1979), Gilda nos fala: “[...] ele [Guido] é o criador aprisionado na sua temporalidade cotidiana, tentando evadir-se através da obra de arte, mas atormentado, de antemão, pelo medo do fracasso” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 207). E, no cinema novo brasileiro, estendendo a consciência infeliz do criador para o do político, enquanto “intelectual bem-intencionado”, como negar a crise do personagem principal de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha (1939-1981), de quem Gilda retrata ao falar “que se debate Paulo Martins, incapaz de ultrapassar a sua própria confusão. Ele é um exemplo de ser dividido, dilacerado entre duas mulheres, dois líderes, duas sensibilidades [...]” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 230-232)?

E que surpresa a nossa, passando de seus ensaios e nos voltando para seus contos, encontrarmos personagens, quer operário ou da fazenda, quer na vida ainda a florescer, enfrentando de um modo em geral aquela mesma experiência de uma consciência marcada pela frustração, como podemos notar, respectivamente, em *Week-end com Therezinha* (1941), *Armando deu no macaco* (1941), *Rosa pasmada* (1943), ou, ainda, em *A visita* (1958); e que Gilda admitia de si também por encontrar-se sempre dividida intelectualmente⁶.

Dito isso, retomemos agora a outra relação que Prado Jr. trava entre Gilda e Mário e que está intimamente ligada à compreensão da estética musical: a “autonomia incontrolável das formas” (MELLO E SOUZA, 2006, p. 170). Em Mário, de acordo com o que vimos sobre a sua estética musical de que Gilda nos narra em *O professor de música*, a obra de arte é independente de seu criador. Nas palavras de Gilda (2005, p. 25): “Uma vez concluída e posta em circulação, a obra se desliga de quem a gerou, como o filho emancipado se desliga do pai”.

Para Bento Prado Jr., a tese marioandradiana não só reverbera na análise que Gilda faz em *Variações sobre Michelangelo Antonioni*, como também converge para a análise que a própria ensaísta faz do “poetinha menor”. Os ensaios que Gilda consagra a Mário de Andrade, seguindo aqui na esteira de seu argumento, concluem que as obras dele divergem de suas intenções enquanto criador. É o que talvez sintamos quando Gilda fala da coleção na qual Mário talvez um dia “se reconhecesse, pudesse refazer o grande *puzzle* de sua vida, de sua época” e que, no entanto, “ele não soube, ou não ousou divisar” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 47).

Todavia, Prado Jr. desenvolve a questão da independência das formas, enquanto relação entre as estéticas de Mário e de Gilda, refazendo o caminho de Gilda na análise filmica de *Blow-up* (1966) em seu ensaio *Variações sobre Michelangelo Antonioni* (1988). Em um breve resumo, de nossa parte quase esquemático, diríamos que, em primeiro lugar, Prado Jr. aponta as divergências que Gilda constata entre as cenas ambíguas da relação erótica (que são três: quando o fotógrafo Thomas abandona as modelos em seu estúdio, tratando-as como coisas; quando, testado por duas fãs, termina por assediá-las; e, por fim, quando monta sobre a modelo Veruschka, aludindo a posse sexual) em confronto com a declaração do cineasta na revista *Playboy*, de 1967, de que não teve a intenção em *Blow-up* de tematizar “a relação entre uma pessoa e outra, com maior frequência a sua relação amorosa, a fragilidade de seus

6 Referimo-nos aqui sobretudo às entrevistas presentes em *A palavraafiada* (2014).

sentimentos, e tudo o mais. *Neste filme nada disso tem importância* (ANTONIONI apud MELLO E SOUZA, 2005, p. 156, grifos da autora).

Em segundo lugar, nosso filósofo brasileiro sintetiza a análise que Gilda faz de toda a filmografia de Antonioni, a qual assera que, assim como nos filmes anteriores, o cineasta tem como tema central de sua narrativa a busca e a morte; e que esta última, a morte, surge como o avesso do amor, visto que se trata de um amor em seu “aspecto mecânico, descarnado, frágil, anormal (de voyeurismo) e mesmo criminoso [...]” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 162); o que sublinha outra vez mais a dissonância entre a realização fílmica e a intenção do criador italiano.

Por fim, em terceiro lugar, Prado Jr. se demora na problemática da “fuga pela fantasia” que Gilda acredita ver em *Blow-up* nas cenas dos *clowns*, as quais trairiam a intenção de Antonioni que, diz ele próprio em entrevista, “a relação [no filme *Blow-up*] é entre *um indivíduo e a realidade* [...]” (ANTONIONI apud MELLO E SOUZA, 2005, p. 156, grifo da autora). Como contraprova dessa pretensão de realidade, Gilda vê na presença dos palhaços, na abertura e no final do filme, o significado de um “pacto” entre eles e o fotógrafo, uma relação entre o indivíduo e a fantasia.

Apesar de negá-las, essas relações, acima elencadas, existem e são significativas e, por isso, segundo Prado Jr. (2006, p. 26), “Gilda de Mello e Souza será capaz de diagnosticar o ponto cego da visão (ou do projeto) de Antonioni, que lhe torna inacessível o sentido de sua própria obra”.

E podemos observar, para além de nosso filósofo brasileiro, noutro ensaio de Gilda, uma alusão à autonomia das formas que, muitas vezes, é “contra a vontade do criador”. Se não estamos enganados, é o que nos sugere o seguinte trecho final de *Diálogo e imagem n’O desafio*, de 1966, por exemplo, presente em *Exercícios de Leitura*: “É que, a despeito das boas intenções, a criação tem dessas armadilhas” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 228). Aqui, como em Antonioni, o que Gilda diagnostica – para usarmos um termo de Prado Jr. – é, dentro da relação que nos interessa, uma “tensão contraditória entre um projeto e uma realização”.

Para Gilda, o projeto do filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni (1932-2012), era

[...] contar sobretudo a história de Marcelo, intelectual pequeno-burguês que, surpreendido por uma brusca transformação no governo, sente-se atingido em suas dúvidas políticas como em sua capacidade de criação e em sua vida amorosa. [...] *O desafio* deveria ser acima de tudo um filme *sobre Marcelo*; e Ada, a mulher burguesa, que a crise está afastando do amante, apenas um episódio de seu drama [...] (MELLO E SOUZA, 2009, p. 227).

No entanto, na realização do filme é antes Ada e a valorização da vida burguesa que tomam o primeiro plano, na medida em que o diretor se empolga pela imagem feminina, “afastando-se aos poucos e sem perceber” de Marcelo, o protagonista.

O equívoco que se estabelece é perturbador e compromete as intenções iniciais de Saraceni. De tal modo que, se fosse possível projetar *O desafio* sem o som, para atentarmos apenas à pregnância da imagem, talvez víssemos surgir na tela um filme diametralmente oposto ao que foi imaginado. Como nesses desenhos em que se pode

ler alternativamente a figura como fundo e o fundo como figura, veríamos então, num passe de mágica, a personagem apagada de Marcelo se esfumar e Ada assumir com autoridade o primeiro plano, a inversão de perspectiva transformando *O desafio*, paradoxalmente, numa exaltação dos valores burgueses (MELLO E SOUZA, 2009, p. 227).

Assim, em *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador*, Bento Prado Jr. aventura, a certa altura do texto, a percorrer duas possíveis relações entre a estética de Gilda de Mello e Souza e a de Mário de Andrade, propondo certa continuidade de temas, neste caso, segundo nos diz o próprio filósofo brasileiro, a precariedade do criador e “a ilusão da docilidade e do caráter ordenado das formas” (PRADO JR., 2006, p. 21).

Não obstante, poderíamos aventar uma terceira relação entre Mário e Gilda, que Prado Jr. observa, embora não a trate declaradamente de “maneira perfunctória”: referimo-nos à relação do espectador da obra de arte, ou melhor, para retomar a ideia da estética musical de Mário de Andrade, do ouvinte.

Em *O professor de música*, Gilda de Mello e Souza fala que “o ouvinte ideal”

seria para Mário de Andrade o puramente receptivo, aquele que “disposto a amar” soubesse se despojar dos ídolos de toda espécie, das verdades transitórias, dos preconceitos adquiridos através dos anos, da veneração descabida, para se nortear, sobretudo, pela compreensão exata do passado (MELLO E SOUZA, 2005, p. 26).

Ao menos duas vezes, Prado Jr. se refere à recepção da obra de arte. Numa primeira abordagem, ele apresenta a estrutura da estética de Mário de Andrade tecida por Gilda em *O professor de música*, sugerindo, por sua conta, uma aproximação, e marcando a diferença, à estética da recepção do crítico literário alemão Hans Robert Jauss (1921-1997). Vejamos *ipsis litteris* o que nosso filósofo brasileiro escreve.

Não só a obra está “acima” do criador que só nela pode esperar atingir sua “*integridade vital no domínio do espírito*”, como a própria obra só se realiza na audição ou com sua recepção pelo ouvinte através da *mediação essencial* do intérprete, mesmo se ela não é passivamente fiel, mesmo se ela é relativamente *traidora*. Algo como uma antecipação da “estética da recepção”, hoje tão em moda entre nós? Pelo menos levemente diferente de Jauss, Mário de Andrade liga o privilégio da recepção a algo como uma *essencial alienação* do criador, que precede e enriquece o processo global criação/recepção. (PRADO JR., 2006, p. 13-14, grifos do autor).

Podemos depreender do trecho acima ao menos três coisas: 1) que a integridade, o *todo* criador, dá-se para Mário quando a obra criada se comunica a outrem, estando ela por isso sempre por se concretizar, mesmo que materialmente acabada; 2) que, para realizar-se, a obra necessariamente tem que passar pelas mãos do intérprete; e 3) que essa mediação pode ser tanto fiel à “verdade” do criador, ao aderi-la na execução, quanto relativamente *traidora*, ao inserir elementos de sua personalidade na obra do criador. Tais observações marcam a condição que Prado Jr. nomeia de “*essencial alienação*” do criador em relação ao processo criativo e a sua atualização e comunicação.

Numa segunda aproximação ao tema do receptor, Prado Jr. recorre alusivamente ao final do ensaio *O colecionador e coleção*, no qual Gilda sugere que não é em Mário que o segredo se revela (“ele não soube, ou não ousou divisar”), tampouco será exclusivamente em sua obra, mas sim em nós, como último elemento ou entidade da relação criador-obra-receptor. É o que parece dizer Prado Jr. quando escreve: “O rosto do criador e a ‘autonomia incontrollável das formas’ só podem revelar seu segredo para nós, espectadores ou leitores, de qualquer modo o último termo onde se realiza plenamente a obra de arte” (PRADO JR., 2006, p. 21).

Como vimos, esses dois momentos não deixam pontas soltas e assim se complementam. Ademais, torna-se bastante evidente nos ensaios de Gilda de Mello e Souza que, enquanto “receptor especializado”, compete à crítica descobrir os segredos e, por assim dizer, executar a obra em sua máxima plenitude tal qual pretende a estética musical de Mário de Andrade.

Pelo menos é o que acontece em todos, ou quase todos, os ensaios que lemos de Gilda. Isto porque ela considera a atividade crítica como um revelar o escondido, apreender o significado, decifrar o segredo da obra, descobrindo seu sentido ou os sentidos que ela venha a possuir.

Crítico é aquele que procura *desentranhar* o sentido que o artista *encarnou* na obra. Criticar é, em larga medida, *des-cobrir*: procurar os indícios, examiná-los, agrupá-los com método, levantar hipóteses, tirar conclusões. Mas sempre atento ao recado da obra. Desconfio do crítico que, muito sabido em teorias, procura antes *re-conhecer*. Isto é, encontrar um saber que já possuía, projetar na obra a sua própria informação. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 77).

Próxima da “passividade fiel” do intérprete ideal, ou do ouvinte ideal, de Mário de Andrade, Gilda de Mello e Souza dirá, por exemplo: que “a intenção secreta de Zulmira foi oferecer nele [num pequeno trecho do conto “Lixeiras afáveis”] a definição graciosa e irônica de sua própria Arte Poética, desentranhada ‘dos restos de que são feitos os sonhos e das migalhas que se soltam da toalha agitada diante da janela e vão tomar parte na noite misturadas às estrelas” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 94); que o pintor Gregório Gruber “[...] não proclama aos quatro ventos os desajustes inevitáveis entre o homem e a técnica, mas insinua aqui e ali, através de equivalências sutis, o sentimento de bloqueio e o imperativo da evasão” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 121); que, se o “negócio” de Antonioni é contar histórias com imagens, o da “crítica [...] se aplica a decifrar as significações que, contra a vontade do criador, costumam se depositar no rastilho indiscreto das imagens” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 157); que, ainda, sobre Manuel Bandeira (1886-1968), mas também acerca de todos aqueles que se dedicam ao mesmo ofício que ele, “[...] ao contrário do que dizem alguns críticos modernos, é impossível desvendar o núcleo motivador de toda uma obra, se é que ele existe; o que podemos é *descobrir* uma pluralidade de focos, dos quais ela irradia” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 80, grifo nosso); e que, no texto teatral, “a tarefa do crítico é procurar o sentido que o autor [no caso, Jean Anouilh] atribui a esse gesto [de fuga ou de renúncia] tantas vezes repetido” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 156); e que *Os deuses malditos* (1969), de Luchino Visconti,

[...] não é um filme realista, e sim uma *mitologia*, na acepção que Roland Barthes dá a esta palavra; [os detalhes realistas] não têm apenas um sentido aparente de linguagem, são uma *fala* [...]. A sua leitura exige, pois, um *deciframento*, onde “cada objeto pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral”, a uma mensagem. As imagens existem com significação autônoma, mas podem *cobrir* uma outra significação, latente, bem mais profunda (MELLO E SOUZA, 2009, p. 210).

Ou, enfim, voltando-se para o nosso cinema brasileiro de *Os Inconfidentes*, de 1971, que: “O destino da arte de Joaquim Pedro de Andrade é [...] confiar no poder evocativo da imagem e na liberdade do público de apreender o sentido na desordem aparente das formas” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 257).

O CONCEITO DE INACABADO E O ESTILO ENSAÍSTICO/MUSICAL

Além dessas três relações supracitadas, repetimos, *a precariedade do criador, a autonomia das formas e a recepção da obra de arte*, perguntamo-nos se o conceito de *inacabado*, desenvolvido por Mário de Andrade, poderia ser um “elemento” da estética de Gilda de Mello e Souza, e que, antes de mostrar-se como tema estético, não se revelaria também em seu próprio *estilo ensaístico*.

Tomando, ao menos por enquanto, como possível tal hipótese, que nos seja permitido, primeiramente, apresentar, mediante a perspectiva de Gilda, os conceitos de acabado e de inacabado de Mário de Andrade. Segundo Gilda, Mário discute ambos os conceitos desde sua mocidade, os quais, de forma esparsa, reaparecem nos textos sobre música, artes plásticas e poesia, cuja noção remonta ao poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867).

Ela [a discussão dos conceitos de acabado e inacabado] se apresenta – sem se identificar, é claro – como a distinção estabelecida por Baudelaire entre *oeuvre finie* e *oeuvre faite*, ou – como já foi lembrado pela crítica - como a de Umberto Eco, quando este opõe obra fechada e obra aberta. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 33).

De um lado, como mostra Gilda, Mário agrupa as artes e as técnicas do acabado e, do outro, as artes e as técnicas do inacabado. Sendo assim, no primeiro grupo estão as artes da escultura, da pintura e da prosa, que são dogmáticas, racionais, ditatoriais. No caso das esculturas, por exemplo, diz Mário que elas são como “Bíblis de pedra...” (ANDRADE, 2004, p. 66). No segundo grupo estão as artes do desenho, do teatro, da poesia e da música, que são associativas, dinâmicas, “por natureza as mais abertas e [que] permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite [...]” (ANDRADE, 2004, p. 66).

Já por “técnica” Mário compreende, em *O banquete*, “o conjunto de conhecimentos práticos com que o artista move o material pra construir a obra de arte” (ANDRADE, 2004, p. 83). E, assim como as artes, as técnicas podem ser separadas tanto em acabadas quanto em inacabadas: sendo as primeiras mais lógicas e racionais, ao passo que as segundas são imprecisas e mais abertas. Além disso, diferentemente do

que se poderia imaginar, uma arte do acabado pode exprimir-se com uma técnica do inacabado, assim como uma arte do inacabado com uma técnica do acabado. Gilda nos dá dois exemplos ilustrativos, a pintura expressionista e a música do cantochão, que valem a citação.

Por exemplo, a pintura, como já vimos, é para Mário de Andrade uma arte racional, do acabado; estabelece um universo definido, limitado pela moldura e condicionado pela composição. Apesar de presa à cor, que é um elemento eminentemente sensorial (e portanto anti-intelectual), a pintura apresenta um sentido mais lógico e mais preciso, mais unívoco que o desenho. Em certos momentos, no entanto, rompendo com a sua vocação natural, pode se tornar imprecisa, “convitativa e insinuante”: é o que acontece com o expressionismo. O mesmo ocorre com a música que, sendo por excelência uma arte do inacabado, pode assumir, no entanto, uma técnica dogmática, como o uníssono do cantochão. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 34-35).

Há, pelo que podemos minimamente notar aqui, uma certa ênfase na espontaneidade, o que leva Mário a opor-se à “separação tradicional” das artes, já que, a título de exemplo, a poesia e a prosa (classicamente consideradas como “artes da palavra”), de acordo com essa curiosa classificação, são vistas inicialmente em lugares opostos, embora possam ser expressas com técnicas contrárias e resultarem em paroxismos, tais como prosa dinâmica, poesia dogmática etc.

Para Gilda de Mello e Souza, estaria na técnica do inacabado o efeito político de que a arte do combate de Mário se serve: nesta, ele – e o artista de modo em geral – se “arma”, optando por uma “arte de circunstância”, “transitória e inacabada”.

A escolha de Mário de Andrade, por exemplo, pelo *jornal* vai justamente nessa direção de uma “arte de circunstância”: em primeiro lugar, por considerar-se um homem de imprensa – e não apenas um escritor – já que “parte de sua atuação crítica”, como lembra Gilda, “se fez pela imprensa, através de escritos de circunstância, em grande parte polêmicos, que exprimem um temperamento combativo que prefere refletir debatendo e se interrogando” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 28); em segundo lugar, porque o jornal, diferentemente do livro, adequava-se “ao seu conceito de crítica como ‘juízo transitório’” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 29).

Pensamos ser neste sentido, levando mais adiante as suspeitas de Prado Jr. de continuidade, que devemos compreender o que temos chamado de *pensamento estético* de Mário de Andrade – e que estendemos também ao *pensamento estético* de Gilda. Aqui a noção de *estética* está mais próxima do artista do que do filósofo tradicional ou, como diz o próprio poeta, dos “filosofantes”, isto é, mais íntima de um ensaio do que dum tratado ou de noções de teoria da arte.

Na aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da *Universidade do Distrito Federal*, de 1938, que na época era ainda a cidade do Rio de Janeiro, Mário rapidamente apresenta a sua ideia de que o seu curso será antes a busca por “uma séria consciência artística” do que por uma Estética.

Iniciando as minhas aulas, quero prevenir, desde logo, que serei muito mais um comentador que um teórico. Vou apenas ensaiar um sistema de conversas que, através da História da Arte, consiga dar, aos meus companheiros de curso, muito mais uma limitação de conceitos estéticos que uma fixação deles. Um curso que, pelo seu aspecto de experimentalismo crítico sobre a História da Arte, será muito mais o convite à aquisição de uma séria consciência artística que a imposição de um sistema estético, de uma Estética perfeitamente orgânica e lógica e, por isso mesmo, para o artista, asfixiante e engeguecedora. (ANDRADE, 1943, p. 21-22).

É essa a atitude “dialógica”, de comentarista, de ensaísta, frente ao pensamento, de que fala Gilda, associando aqui o conceito de inacabado de Mário de Andrade com o de “discurso dialógico” de Mikhail Bakhtin (1895-1975); atitude discursiva que “se abre continuamente para o interlocutor, exigindo a cada passo a sua participação efetiva no debate” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 36).

Dito isso, onde estaria esse conceito de inacabado em Gilda de Mello e Souza? Nossa resposta, já previsível, é em seu *estilo ensaístico*, forma escrita com a qual sempre expressou seu pensamento estético (além dos contos, das cartas e entrevistas publicadas). Em *Gilda, a paixão pela forma*, encontramos ao menos duas reflexões sensíveis (além das de Bento Prado de Almeida Ferraz Jr. e de Otilia Beatriz Fiori Arantes) a essa consideração: as falas de Vilma Arêas e Davi Arrigucci Jr.

Em *O motivo da flor*, Arêas aponta justamente para o que buscamos sustentar até aqui; inclusive aproxima os contos de Gilda à sua produção ensaística. Vejamos.

Assim, embora Gilda tenha escolhido na ficção e no ensaio a seção do “acabado”, pois é disciplinada e muito elaborada em sua prosa, ela se exprime paradoxalmente através de uma técnica do “inacabado”, usando muitas impressões sensoriais (supostamente anti-intelectuais), seguindo sempre a linha serpentinada com a qual desestabiliza pressupostos fixos [...]; por fim, a escritora parecia concordar com Mário quando afirma toda crítica ser “um julgamento de valor transitório, do momento que passa”. (ARÊAS, 2007, p. 128).

Tanto o conto quanto o ensaio são estruturas lógicas e, curiosamente, devem ser curtos, sintéticos. Se seguíssemos a classificação de Mário de Andrade, localizaríamos ambos como “artes do acabado” que, no entanto, se utilizam de “técnicas do inacabado”. Em outras palavras, os ensaios – assim como os contos: “o mais lógico dos gêneros literário” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 154) – embora estruturados racionalmente, possuindo uma lógica interna bem delimitada, exprimem-se na prosa de Gilda mais próximos das “técnicas do inacabado”, não só pela “fluidez verbal” e pela associação de ideias, como também pela discussão sempre aberta, pelo convite a pensar mais, pelas alusões constantemente presentes em cada página que lemos.

No texto intitulado *Gilda*, Arrigucci Jr. acredita que “o senso da forma” em Gilda, mesmo considerando-o como “esquivo objeto” – forma-se, por um lado, por “elementos heterogêneos do meio cultural, da formação intelectual e da sensibilidade, dos traços específicos da personalidade, que só sedimentam com a passagem do tempo”; e, por outro lado, mostra-se “o senso da forma”, mediante um “*módulo perceptivo*” e uma

“prática artística” (ARRIGUCCI JR., 2007, p. 173), cujo processo dialético pode ser visualizado concreta e particularmente na “prática artística” da feitura do ensaio, ou melhor, “quando um gesto do espírito se imprime numa determinada matéria.” (ARRIGUCCI JR., 2007, p. 173).

Aprofundando-nos, brevemente, no gênero ensaio, descobrimos que, no âmbito estritamente filosófico, ele remonta, pelo menos no Ocidente, a Michel de Montaigne, filósofo francês do século XVI, era esta das grandes navegações e do mercantilismo, da difusão da imprensa e da xilogravura para a ilustração; e que, deformando-se em suas bases⁷, o ensaio desde então, figura de Francis Bacon a John Locke, de Montesquieu a Voltaire, de Georg Lukács a Theodor W. Adorno.

Em *O ensaio como forma*, por exemplo, publicado pela primeira vez em 1954, Adorno nos adverte que o preconceito em relação ao gênero ensaístico ocorre na Alemanha de seu tempo pela falta de cultivo entre os alemães do “*homme de lettres*”, sendo rapidamente excluído do âmbito acadêmico qualquer um que seja elogiado como “*écrivain*”. No fundo, apenas aquilo que se preocupa com “o universal”, “o permanente” e “o originário” pode ser considerado seriamente como filosofia (ou Ciência) para a “corporação acadêmica” (ADORNO, 2012, p. 16).

Seguindo esse pensamento “purista”, poderíamos pensar que a forma ensaística, praticada por Gilda e tantos outros pensadores, aproximar-se-ia então exclusivamente da arte, não fosse, no entanto, a ressalva de Adorno de que o ensaio não é uma “obra-prima” que refletiria as ideias de criação e totalidade. Contrapondo-se à noção de ensaio como uma “forma artística”, apresentada pelo jovem Georg von Lukács (1885-1971), em seu texto *Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper*, escrito em 1910 e publicado pela primeira vez na coletânea *A alma e as formas*, em 1911, Adorno explica, em primeiro lugar, que o ensaio se refere sempre a algo já criado: ele fala de poemas e romances dos outros, de pinturas e esculturas dos outros, ou seja, não é uma produção ou criação artística; e, em segundo lugar, argumenta que a totalidade do ensaio, a unidade de sua forma construída em si mesma, é buscada no fragmentário, no mutável, no efêmero, no transitório, no contingente (ADORNO, 2012).

Assim sendo, para Adorno, a forma ensaística está entre a Ciência e a Arte, e resiste ao preconceito, visto como “produto bastardo” que embaralha as noções científicas às artísticas em detrimento de uma pesquisa dita rigorosa, por meio da *heresia*: “Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.” (ADORNO, 2012, p. 45).

Não seria descabido aproximar esse contexto germânico ao brasileiro; aliás, Prado Jr. já o fizera⁸. Na época em que Adorno publica o texto acima referido, havia 4 anos

7 No verbete “Ensaio (gênero)” do *Dicionário de Michel de Montaigne*, lemos, por exemplo, que: “O que define os *Essais* de M[ontaigne] e os separa de todos os outros de sua época é justamente a utilização do mundo circundante (a História fracionada em histórias trazidas por outros) como *trampoline* para falar de um outro mundo onde o eu [moi] ocupa o lugar central” (DESAN, 2007, p. 399, tradução nossa). Esse *eu* que, nos parece, foi perdendo a sua centralidade nos ensaístas posteriores.

8 Assim diz Prado Jr., a certa altura de seu ensaio, em nota de rodapé: “[...] o que ocorria no nosso longínquo Brasil, ocorria também na culta Alemanha”. (2006, p. 11).

que Gilda de Mello e Souza defendera sua tese de doutorado em forma de ensaio e sofrera o mesmo preconceito⁹.

Nesse sentido, contrários à tradição científica, não seriam seus ensaios uma forma herética, isto é, de “infração à ortodoxia do pensamento”, por exemplo, ao método cartesiano, e, por isso mesmo, à própria noção rigorosa de Ciência dos idos de 1940? E não seria esse “espírito herege” que vemos em seus ensaios posteriores, críticos por excelência, mesmo com a voga triunfante do estruturalismo entre nós?

O ensaio nos parece, assim, uma expressão da modernidade. Tal forma se conforma criticamente com o avanço industrial, o surgimento das grandes cidades, dos jornais e periódicos: é fala contingente, livre e fragmentada. É por isso, também, que a forma ensaio parece adequada para o estudo do modernismo, do impressionismo, do expressionismo, do cubismo, do cinema novo, do teatro moderno etc., temas, como sabemos, caros a Gilda, do que a forma do tratado.

De maneira esquemática¹⁰ – e por isso mesmo aberta à discussão – podemos caracterizar o *ensaio* como variável, múltiplo, descontínuo, provisório, móvel, fragmentário, imprevisível, ligeiro, gestual, aforismático, associativo, dialógico, subjetivo, improvável, inusitado, curto, aberto, imaginativo, assistemático, livre, inexato, espontâneo, relacional, revolucionário, concreto, ritmado, mediado, combinatório, pessoal, fugidio, passageiro, contingente, sintético, intuitivo, errante, esboço, cético, biográfico, leve, moderno, experimental etc.; enquanto o *tratado* seria fixo, definitivo, necessário, sério, impessoal, provável, metódico, sistemático, conceitual, pesado, objetivo, dogmático, científico, universal, simétrico, lógico, absoluto, sem lacunas, estruturado, imediato, monológico, contínuo, exato, conservador, unitário, longo, racional, abstrato, certo, direto, amarrado, imóvel, inteiro, totalitário, analítico etc.

Deste rígido contraponto, ensaio e tratado, destaquemos rapidamente apenas duas caracterizações do ensaio, a saber, o *biográfico* e a *combinatória*, e retomemos os ensaios de Gilda enquanto “materialização” de seu estilo, ou melhor, de seu *espírito*, como a interpretação de Arrigucci Jr. há pouco nos auxiliou, enriquecendo nosso modo de olhar para o material produzido por nossa ensaísta; e vejamos, principalmente, como a combinatória pode ser pensada em relação à música.

Em muitos de seus ensaios, Gilda julga imprescindível a apresentação de fatos ou momentos da vida dos criadores das obras que analisa a fim de elucidar seu ponto de vista – assunto, inclusive, oposto ao objetivismo pretendido pelo tratado. Isto ocorre mais frequentemente com a personalidade de Mário de Andrade, a qual busca retratar por uma perspectiva diferente daquela da vida pública oficializada, convencional ou tradicional do poeta. Assim, pelos seus olhos privilegiados, de quem conviveu com o poeta e sua família, surge um Mário “mais humano”, como em *Mário*

9 Lembremos do juízo de Florestan Fernandes (1952, p. 140) acerca de sua tese sobre a moda, o qual, após elogiar “o talento e a extraordinária sensibilidade” da autora, bem como “um seguro conhecimento do campo de sua especialização”, lamenta que Gilda tenha abusado da “liberdade de expressão” e não fundamentado empiricamente alguns de seus argumentos.

10 Tal esquema deriva de nossa leitura do tópico *Ensaio* de Leopoldo Waizbort em *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 3ª ed., 2013, p. 35-73.

de Andrade em Família¹¹: dividido, melancólico, divertido, humorado, herói, festivo, contador de histórias, pregador de peças, “um espírito mal *tourné*”, ao mesmo tempo sádico e afetuoso com a mãe e a tia etc.

Mas não só com Mário de Andrade. Uma vista d’olhos nos títulos de seus ensaios ilustra essa constância de uma crítica que se apoia sobretudo na biografia dos criadores das obras de arte: *A retrospectiva de Milton da Costa, Pascal e Samuel Beckett, Lasar Segall e [...], Rita Loureiro [...], Macedo, Alencar, Machado e as roupas, Fellini e [...], Paulo Emílio [...], [...] João Câmara Filho e Gregório Gruber, Variações sobre Michelangelo Antonioni*.

Além dessa compreensão biográfica, outro ponto que destacamos da expressão do ensaio é a *combinatória* – e aqui principalmente em seu sentido musical de *arranjo*. Ora, tanto Mário quanto Gilda, em registros diferentes ou não, possuem por assim dizer um “mesmo” espírito de composição de “apanhar os pedacinhos e compor o todo” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 109). Gilda, como vimos, constrói seu pensamento num caminho que vai da parte ao todo, improvisando, experimentando, selecionando, combinando, assim como Mário de Andrade fez, por exemplo, como mostra nossa ensaísta no ensaio *O tupi e o alaúde*, no romance *Macunaíma*, cuja narrativa teria sido estruturada por dois elementos da música popular, quais sejam, a *suíte* e a *variação*, e “construído a partir de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira” (MELLO E SOUZA, 2003, p. 10).

Nesse sentido, é curioso observar a presença de termos musicais no título de vários de seus ensaios: *Variações sobre Michelangelo [...], Notas sobre Fred Astaire, Duas notas: João Câmara e Gregório Gruber e Feminina, tátil, musical*. Por isso, arrisquemos, nós também, rapidamente, uma analogia musical, apoiando-nos na obra *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade.

Diríamos então que os ensaios de Gilda de Mello e Souza, conscientes dos perigos do “exclusivismo” e da “unilateralidade”, abordam o objeto concreto sem nele prender-se totalmente e buscam variar sua perspectiva, numa “rítmica mais livre” tal qual “[...] o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos”. Mário chama a atenção em seu ensaio para o fato de que o artista brasileiro, em sua reação à criação estrangeira, ao invés de lhe repelir ou ter-lhe aversão, ato no mínimo inútil, deve dela se aproximar “espertalhonamente”, *deformando e adaptando* o que nela lhe interessa.

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa (ANDRADE, 1972, p. 26).

11 Trata-se de uma palestra realizada em 1992 no Centro Cultural de São Paulo, na série de depoimentos sobre Mário de Andrade, promovida por ocasião dos 70 anos da *Semana de Arte Moderna*. A palestra fora publicada, sem a revisão de Gilda, no livro *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta*, em 2008, e republicada em *A palavra Afiada*, em 2014. Felizmente, a fala de Gilda fora gravada e encontra-se no acervo do IEB e também pode ser ouvida completamente no seguinte link: <https://vimeo.com/140019033>

A base, se assim podemos chamar, dos ensaios de Gilda caminham meio que por essa *toada*, pois não se mantêm exclusivos aos “assuntos” ditos brasileiros, retirando das teorias e criações estrangeiras aquilo que lhe interessava para a nossa realidade social, pluralíssima e sempre em transformação.

E se podemos chamar seus ensaios de elegantes, como também chamamos a um “trecho musical”, é porque são expressivos, eloquentes, cheios de “progressões melódicas e arabescos torturados”. Enfim, Gilda elabora diante de nossos olhos um caleidoscópio orquestrado por assuntos que vão desde estética, moda e literatura, até teatro, cinema, pintura, cerâmica, fotografia e dança, em que as “variações temáticas são incontáveis” e, muitas vezes, “superpostas”, sem falar de toda uma “polifonia” de cantos e contracantos, apresentados sem que a regência por Gilda seja perdida. Transpondo o que dissera à respeito da concepção marioandradiana de “rapsódia popular”, o que Gilda faz em seus ensaios, relembremos, é “apanhar os pedacinhos e compor o todo”, e, por isso, também, acreditamos que seu espírito ensaístico pode ser lido/ouvido como musical.

Encerrando esta nossa longa e panorâmica exposição, em Gilda de Mello e Souza não vemos uma preocupação teórica com a forma ensaística, isto é, a forma do ensaio não é posta em questão, como faz Adorno, por exemplo; embora seja presente o tema em muitas de suas entrevistas dadas ao longo dos anos, sobretudo por ocasião da publicação, em 1987, de sua tese *O espírito das roupas*. No fundo, a forma do ensaio se faz presente em Gilda na prática, no próprio ato de ensaiar, no seu próprio espírito. Tanto em Gilda como em Mário, arrisquemos, sendo a arte do ensaio uma “arte de circunstância”, o seu critério não é filosófico, mas, sim, social, “uma arte de combate” (ANDRADE, 1972, p. 19).

Por um breve momento, poderíamos suspeitar que, de todas as artes com as quais Gilda se preocupa em analisar, a música aparentemente quase não é tematizada, como a vemos ser nas obras e na vida de Mário de Andrade, e que, quando é aludida, ela aparece de modo lateral em sua letra: lembremos, por exemplo, quando nossa ensaísta fala dos compositores em *Notas sobre Fred Astaire* (2005).

Mas, não é à toa, sendo Mário de Andrade o principal interesse intelectual de nossa ensaísta, talvez até mesmo a sua maior obsessão, que o longo ensaio *O tupi e o alaúde* (1979) fora dedicado à compreensão da música popular como principal processo compositivo de *Macunaíma* (1927), bem como fora o ensaio *O professor de música* (1995/2005) que nos permitira traçar, até aqui, uma aproximação entre Gilda, Mário e a “menos intelectual de todas as artes” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 23).

Esperamos, aqui, ter trazido alguma contribuição à continuidade entre Mário e Gilda, proposta inicialmente por Bento Prado Jr., que soube tão bem captar seu espírito ensaístico e que não só foi aluno e, posteriormente, tornou-se companheiro de ofício de Gilda, na Universidade de São Paulo, como também compartilhou, a seu modo, da mesma forma moderna e infracional de escrever filosofia à margem do capitalismo.

SOBRE O AUTOR

CARLOS HENRIQUE FERNANDES é doutorando no Programa de Pós-Graduação em *Filosofia* da Universidade Federal de São Carlos e graduando na Escola de Belas Artes em História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
krlos_mus@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3624-2349>

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. O ensaio como forma In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 15-45.
- ANDRADE, Mário Raul Moraes de. Primeira Parte: Ensaio sobre a Música Brasileira In: ANDRADE, Mário Raul Moraes de. (Org.). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. II-73.
- ANDRADE, Mário Raul Moraes de. O artista e o artesão In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Editora, 1943, p. 7-28 (Coleção Mosaico, v. 2).
- ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *O banquete*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.
- ARÊAS, Vilma. O motivo da flor In: MATTOS, Franklin de; MICELI, Sergio. (Orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul./São Paulo: Fapesp, 2007, p. 125-138
- ARRIGUCCI JR., Davi. Gilda In: MATTOS, Franklin de; MICELI, Sergio. (Orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul./São Paulo: Fapesp, 2007, p. 171-184.
- DESAN, Philippe (Org.). Essai (genre) In: *Dictionnaire de Michel de Montaigne*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 398-401.
- FERNANDES, Florestan. *Resenha de "A Moda no Século XIX. Ensaio de Sociologia Estética"*. Anhembi, 1952, v. IX, n. 25, p. 139-140.
- LUKÁCS, Georg (1911). Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper In: *A alma e as formas: ensaios*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 31-53 (Coleção Filô).
- MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *A idéia e o figurado*. 1. Ed. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2005.
- MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *A palavra afiada: Gilda de Mello e Souza*. Organização, introdução e notas Walnice Nogueira Galvão. 1. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *Exercícios de leitura*. 2 ed. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2009.
- MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. A visita. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 1958, p. 3.
- MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. Rosa pasmada In: *Revista Magma*, n° 7, 2001, p. 9-19. Notas críticas inéditas de Mário de Andrade. (Originariamente publicado na Revista Clima, n° 12, 1943). Disponível em: <http://dtlc.fflch.usp.br/sites/dtlc.fflch.usp.br/files/m7.pdf>. Acesso em: 18. fev. 2022.
- MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. Week-end com Teresinha. In: *Clima*, n. 1, São Paulo, 1941, p. 76-103.

PRADO JR., Bento de Almeida Ferraz. Gilda de Mello e Souza. *Discurso*, n° 26, 1996.

PRADO JR., Bento. Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (São Paulo)*, n. 43, set. 2006, p. 9-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34541/37279>. Acesso em: 11. out. 2021.

ROCHA, Gilda de Moraes. Armando deu no macaco In: *Clima*, n. 7, São Paulo, 1941.

WAIZBORT, Leopoldo. Ensaio In: *As aventuras de Georg Simmel*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 35-73.

Como estaremos em 2022

[*How will we be in 2022*]

Sírio Possenti¹

RESUMO · O texto retoma alguns indícios históricos que, vistos a posteriori, parecem deixar claro que não há nenhuma novidade no que está acontecendo no Brasil hoje. No entanto, quando ocorreram, não se imaginou que eram signos de algo relativamente terrível. O caso mais grave parece ser a circulação de “politicamente correto”, expressão ao qual se deram sentidos inimagináveis. O texto cita e comenta os casos mais escabrosos. · **PALAVRAS-CHAVE** · Brasil; indícios; politicamente correto.

· **ABSTRACT** · The text takes up some historical signs that, seen a posteriori, seem to make it clear that there is nothing new in what is happening in Brazil today. However, when they occurred, it was not imagined that they were signs of something relatively terrible. The most serious case seems to be the circulation of “politically correct”, an expression to which unimaginable meanings were given. The text cites and analyses the most lurid cases. · **KEYWORDS** · Brazil; indexes; politically correct.

Recebido em 16 de dezembro de 2021

Aprovado em 1 de julho de 2022

POSSENTI, Sírio. Como estaremos em 2022. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, n. 82, p. 150-161, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p150-161>

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



Charge de Laerte

Este ensaio não trata de um tema só. A não ser que algo como “X fenômenos relevantes” possa parecer uma unidade. Também não será um artigo tradicional, “com bibliografia”, exceto em raros casos. Aliás, pretendo cada vez mais deixar ao leitor a busca de algumas das informações, apenas sugeridas, que lhe pareçam relevantes. De certa forma, é uma homenagem que faço aos tempos da Internet e, principalmente, a seus usuários.

A decisão tem a ver também com o fato de que vou mencionar temas que podem ser considerados de dois pontos de vista: o de pessoas que se interessam mais profundamente (profissionalmente?) por uma questão e o das pessoas para as quais bastam aquelas informações necessárias para que a leitura possa prosseguir. Vou considerar prioritariamente o ponto de vista do segundo grupo de pessoas. Assim, para acesso às informações suficientes para acompanhar o texto, remeterei à internet, mas não necessariamente a um link para cada referência, e sim a um tema ou a uma fonte genérica. Por exemplo, à expressão “politicamente correto” ou à Wikipédia. É claro que terei o cuidado de ler os verbetes em questão para avaliar se parecem suficientes para a finalidade do texto ou para determinada passagem. Especialmente, vou valorizar se ele remete a outras fontes.

Datas funcionam como lugares de memória, conforme Pierre Nora (ver em algum buscador, como o Google, tanto “lugar de memória” quanto “Pierre Nora”). Pode-se duvidar que a independência do Brasil tenha sido efetivamente proclamada e efetivada em 1822 às margens do Ipiranga. Mais provavelmente foi um processo relativamente longo (há quem pense que ainda não acabou...), como defendem historiadores. O que importa é que a data funciona como uma referência para a produção de um conjunto de ações e de discursos que a retomam, a problematizam, a reescrevem e lhe dão outros sentidos.

Os lugares de memória têm um papel fundamental para as sociedades. Entre eles estão certas datas, que marcam episódios históricos ou demarcam períodos. Assim, fala-se do 7 de setembro como o dia da independência do Brasil, do 14 de julho como o dia da queda da Bastilha, marco fundamental da revolução francesa. Por pouco que essas datas informem sobre o que de fato aconteceu – isto é, sobre o processo que culmina num brado às margens do Ipiranga etc., trata-se de datas marcantes – isto é, literalmente, que marcam, que demarcam. O mais relevante talvez seja que a elas remetem a numerosos discursos (a cada ano, pelo menos), desde os oficiais e quase burocráticos aos mais detalhados estudos do processo e mesmo das intrigas. Porque nem todos os acontecimentos são como estes – uma comitiva e um grito, uma multidão e a tomada de uma prisão (ou uma passeata de motoqueiros). Há acontecimentos que precisam ser descobertos, se não construídos.

Assim, seguido a lição de Foucault (1972, p. 282-295), pode-se falar de outro tipo de acontecimento: o acontecimento da maturação (aparentemente) do processo democrático no Brasil desde o final da ditadura, mas, principalmente, a partir da Constituição de 1988, por exemplo. Parecia, pelo menos até 2013, que nada faria o Brasil se desviar de uma rota em direção a uma sociedade um pouco, ainda que muito, muito pouco, mais justa. Consolidava-se aos poucos um lugar diferente (pelo menos um pouco) para as mulheres, os negros, os indígenas, os quilombolas. Acontecimentos dentro deste acontecimento sugeriam que certas direções se confirmavam e afirmavam: por exemplo, as cotas, por exemplo, os direitos trabalhistas básicos para as empregadas domésticas, este claro reduto de trabalho escravo.

Desde 1988, apesar de nem tudo ter ocorrido pacificamente (chegou a haver processos de impeachment), parecia haver uma linha contínua em direção a maior justiça, a mais democracia. Rituais foram seguidos sem sobressaltos, Lula chegou ao poder, as coisas não degradingolaram (pelo contrário), e aquelas conquistas poucas pareciam indicar um processo contínuo de melhoria: um pouco mais de consumo dos pobres, mais gente nas escolas, algum mudança de “cor” no alunado das universidades, algumas mulheres a mais em posições de comando ou de relevo. O racismo não diminuiu, mas alguns negros (ainda minoria) passaram a ocupar espaços antes vetados, o machismo não diminuiu, mas veio a Lei Maria da Penha. E uma mulher foi eleita presidenta da República. Aqui e acolá alguma coisa se movia. E parecia ser em direção que indicava mais democracia.

Curiosamente, o Brasil teve uma sorte (ou um azar) peculiar. É que foi exatamente em 1922, um século depois da independência, que aconteceu a Semana de Arte Moderna, um divisor de águas pelo menos cultural, embora tão discutível quanto a data da Independência: foi mesmo uma semana, foi mesmo moderna(ista), foi

mesmo em (só) São Paulo, foi de fato encabeçada pelas figuras que se consagraram em função dela? Daí porque vale a pena torcer para que 2022 venha a ser outro lugar de memória, e não apenas pela coincidência de se completar mais um século a partir dos eventos anteriormente mencionados, mas também porque, se tivermos alguma sorte, poderemos vir a dizer um dia (oxalá!), que foi em 2022 que nos vimos livres do fascismo e até da discussão sobre se o bolsonarismo é ou não uma forma de fascismo.

Os INDÍCIOS

Ginzburg tentou mostrar que, ao lado do paradigma galileano, supostamente hipotético-dedutivo, haveria outro, que chamou de indiciário (1989, p. 143-179). Ele remete à obra de Giovanni Morelli, que se notabilizou por desnudar avaliações incorretas de quadros analisando detalhes aparentemente irrelevantes, aqueles aos quais os falsificadores davam menor importância: “os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (1989, p. 144). Neles Morelli via os indícios de que os quadros não eram autênticos. Freud deu bastante importância a este trabalho. É que, de certa forma, viu nele uma antecipação do que ele mesmo fazia ouvindo seus clientes: lapsos de língua, detalhes dos sonhos, dos chistes.

O que é relevante nesse conceito para a história? Em retrospectiva, eles mostram que as coisas estavam claras, ou relativamente claras, mas ninguém viu do que se tratava, porque, em vez de olhar para as unhas dos pés, estávamos todos olhando para o rosto ou para a cabeleira do/a retratado/a².

Vou comentar quatro indícios de que estava bastante claro aonde chegaríamos em 2016 e, mais decididamente, em 2018. O problema é que os indícios precisam ser decifrados. Alguns pareciam apontar para uma direção – houve interpretações até adequadas – mas o verdadeiro alvo, viu-se depois, era outro. Ou era também outro, situado atrás do primeiro, daquele que era mais visível. Assim, os efeitos pareciam menos graves do que se revelaram. A charge que faz as vezes de epígrafa é uma exceção: já em 2016 Laerte previu profeticamente o que aconteceria: os tucanos esperavam o resultado das manifestações contra Dilma para chegarem ao poder, mas o que estava sendo chocado no ninho dos tucanos era de fato o Jair.

O **primeiro indício** foi o programa “**Mais Médicos**”. Isto é, as reações a ele. Algumas foram corporativistas e foram discutidas como tais pela mídia que se opunha ao programa (exames, salários); outras eram estapafúrdias, como a francamente idiota que imaginou que se tratava de guerrilheiros, que, evidentemente, era inútil discutir. O indício que assinalava fatos mais graves foram as manifestações de racismo, eventualmente disfarçadas (médicas cubanas pareciam empregadas domésticas para algumas brasileiras – eram pretas e suas roupas não eram como as usadas por “nossas” médicas típicas). Podia parecer pouco, mas penso que ninguém

2 Buscando “Ginzburg + paradigma indiciário”, encontram-se textos e vídeos de interesse; mas, claro, o melhor é ler o texto do historiador; melhor ainda, ler Eco & Sebeok (1983), que contém o texto de Ginzburg mencionado e outros nove. Acrescento que fãs de romances e de filmes e seriados policiais têm certa familiaridade com o método: de pequenas pistas para grandes descobertas.

imaginava que o racismo que sempre houve viria a ter um papel crucial nos tempos seguintes. Sua manifestação mais explícita foi o tratamento animalesco que deu aos quilombolas o candidato Bolsonaro, avaliando seu peso em arrobas. Longe de ser menos grave por parecer um discurso transversal – não se expressa a consequência, mas ela é captada: se pesa arrobas, *então é um animal* – que exige diversos passos para sua interpretação, é grave justamente porque evoca o inconsciente racista, que animaliza o negro, e em acréscimo, dada uma certa memória, predica-lhe velhos preconceitos sobre não serem trabalhadores. Não basta terem carregado o país nas costas durante séculos e continuarem a ser a mão de obra mais operosa, como se verifica todos os dias no trabalho das domésticas, dos explorados na construção civil, dos que servem todos os dias mais ou menos diretamente (motoristas, enfermeiros/as, vendedores/as etc.). A maior evidência de que o racismo teve papel exponencial na virada de 2016 / 2018 é que, assim que caiu Dilma, caíram os ministérios que tratavam da questão e de outras próximas e/ou que a implica(va)m (Cultura, Mulher...).

Um **segundo indício** foram os rolezinhos. Os episódios foram poucos, porque reprimidos, mas mereceram um verbete na Wikipédia! (Veja lá, caro leitor). Recordo que foram fenômenos até bastante analisados, e por ângulos heterogêneos, claro, como é comum em casos assim. Mas os que viram nos diversos rolezinhos um problema relevante denunciaram basicamente o óbvio: uma divisão de classes, com a consequente divisão do espaço (um pouco repetida na reação à construção de uma estação do metrô no bairro de Higienópolis, cuja população, em sua maioria, não desejava conviver, dividir espaço, mesmo o da rua, com gente diferenciada, mesmo que fosse constituída por seus serviçais).

Mas a reação aos rolezinhos era de fato bem mais do que uma pretensa divisão do espaço, bem mais do que não aprovar desfiles de adolescentes da periferia nos espaços luxuosos dos shoppings (houve quem sugerisse que deveriam “desfilar” no sambódromo). Tratava-se de um misto de “medo” e desprezo: medo de supostos assaltos; desprezo pela “gentinha” que deveria conhecer seu lugar. Sintoma de que não se aceitava uma mudança em curso, por pequena que fosse: que a divisão social não continuasse a ser tão profunda. Pequenas melhorias na renda dos pobres traziam gente da periferia, com sua cor e seu jeito (seus *habitus* = correria, gritaria) para espaços que nunca tinham habitado, a não ser por seus pais como faxineiros. Estava presente não apenas uma recusa de partilhar espaço com os “diferenciados”, mas toda uma política que permitira que eles saíssem das suas casas na periferia. Mais do que isso, a recusa foi rancorosa: assim, veio à tona não um antipetismo que significava a recusa de uma política econômica ou energética, mas uma política que ameaçaria a manutenção de um regime de fato escravocrata: desejava-se que eles fizessem os serviços que “nos” devem e depois voltassem para seu lugar. O que significava, entre outras coisas, que não viajassem com os brancos.

O que me leva ao **terceiro indício**, um episódio cujo início pode ser visto em <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/02/professora-da-puc-debocha-de-passageiros-pobres-em-aeroporto.html>.

A professora universitária Rosa Marina Meyer postou uma foto de um homem de bermuda e regata no seu perfil no Facebook na noite desta quarta (5) com o comentário: “aeroporto ou rodoviária?”. O conteúdo dos comentários que seguem a publicação da

docente da PUC-Rio também critica a presença de passageiros pobres nos voos. “O ‘glamour’ foi para o espaço”, escreveu o reitor da Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Luiz Pedro Jutuca. Ao que a docente respondeu: “Puxa, mas para glamour falta muuuito!!! Está mais para estiva.”

A postagem, enviada a amigos, mereceu comentários como o acima citado sobre o glamour e outros, dentre os quais “Isso é só uma amostra do que tenho visto pelo Brasil”. Soube-se depois que o homem que motivou os comentários não era um simples popular, mas o procurador de uma prefeitura mineira. Mas ele estava vestido informalmente, de regata e bermudas, como tem sido comum em viagens aéreas. As pessoas que comentaram é que estavam fora do mundo (ou sonhando com um espaço exclusivo), porque há tempo ninguém mais viaja vestido como se fosse a uma reunião formal.

Esse fato, como os dos rolezinhos, revela a profunda divisão da sociedade brasileira e explicita o desejo dos mais ricos (em geral brancos) de ficarem afastados dos pobres (ou dos que parecem sê-lo). Estes não incomodam, desde que fiquem nos seus lugares. Agravantes: o primeiro comentário (a denúncia) é de uma professora universitária, e uma das respostas é do então reitor de uma universidade federal. Ou seja, não se trata de discriminação praticada por ignorantes, mas por membros da “elite”.

O **quarto indício** foi a reação da plateia que foi à abertura da Copa do Mundo, em 12 de junho de 2014, que, em coro, gritou “Ei, Dilma, vai tomar no cu” (ver <https://www.youtube.com/watch?v=xAtPR1rCA6I>). Quem gritou foi uma massa da classe média branca e machista que podia pagar as entradas, de vez que, com a emergência das arenas, os “geraldinos” não puderam mais frequentar os estádios. Este episódio tem uma significação especial, porque revela não apenas as divisões de classe, mas uma entranhada misoginia, e uma grosseria talvez não imaginada. Não são poucos os que avaliam que o fato de Dilma ser mulher foi um poderoso fator a sustentar o golpe de que foi alvo. Aliás, a discussão, marcada pela empáfia e pela ignorância, sobre o emprego de “presidenta” poderia ser considerada outro sintoma de que algo de sinistro acontecia um pouco abaixo da superfície da sociedade.

Esses quatro indícios mostram uma profunda fissura social e a decisão de excluir os pobres. Uma pergunta frequente tem sido “como chegamos ao ponto em que estamos”. Os indícios mostram que, na verdade, não chegamos, não acabamos de chegar. É o mesmo lugar em que sempre estivemos³.

O POLITICAMENTE CORRETO

Creio que um dos fenômenos politicamente mais relevantes dos últimos anos (20? 30?) é o chamado “politicamente correto”. Ponho aspas na expressão para sugerir que

3 Poderia acrescentar a esses indícios um quinto, que ouvi de uma amiga, em conversa informal: ela me contou de uma queixa que se ouvia de “pessoas de bem”, que não se encontrava mais ninguém que fizesse um serviço na casa (jardim etc.) em troca de comida. Todos queriam cobrar! Ao lado da resistência em aceitar os direitos trabalhistas mínimos devidos às domésticas, eis aqui o desejo de manter um regime escravocrata: o trabalho em troca de comida, no máximo.

seu sentido era bastante diferente quando o fenômeno se disseminou (ver pelo menos https://pt.wikipedia.org/wiki/Politicamente_correto).

Não importa muito como começou. Teria sido na URSS, e não tinha nada a ver com ser “correto” – isto é, não ofensivo – e muito menos tinha a ver com certas palavras. Uma coisa, uma ação, uma pessoa, um comportamento eram “politicamente correto” se estivesse de acordo com as regras políticas, com o poder (imagine Bolsonaro no comando e “politicamente correto” significando favorecer comércio de armas, proferir enunciados e realizar ações contra mulheres, negros, homossexuais, propagar a cloroquina etc.).

Durante um bom tempo, já em outro estágio da vida da fórmula, ser politicamente correto era evitar o uso de palavras derrisórias (veado, preto, empregado) e em seu lugar usar palavras ou expressões neutras ou positivas: “homoafetivo, afrodescendente, colaborador”. Ou, indo além das palavras: usar camisinha nas relações sexuais, por exemplo, era um comportamento avaliado como politicamente correto; recusar seria o contrário.

Enquanto se tratou disso, pode ter havido reclamações (de humoristas, por exemplo), porque as novas regras limitariam a liberdade dos “artistas”. Mas – é o que vai interessar aqui – a expressão adquiriu sentidos muito diferentes, expandiu-se para cobrir posições ideológicas e/ou jurídicas inimagináveis. Por exemplo, passou a ser considerado politicamente correto (por seus adversários) ser favorável à demarcação das terras indígenas, considerar que os colonizadores promoveram massacres de populações nativas, sustentar que a escravidão foi um regime brutal, que trabalho escravo deve ser punido e erradicado, que a natureza deve ser preservada. Não se trata mais de discutir qual é o nome correto (“escravizado” ou “escravo”, por exemplo, dadas as implicações de cada palavra), mas de discutir se a escravidão foi um horror ou se foi até benéfica – porque os descendentes puderam entrar em contato com a civilização e vieram a ter oportunidades que não teriam de outra forma...

Esta concepção ampla do politicamente correto tem duas manifestações que considero assustadoras. São elas que vou comentar brevemente, deixando de lado todos os outros aspectos. É que foi o embate ocorrido neste contexto que levou à situação política de hoje no Brasil.

Leandro Narloch escreveu um livro (Guia politicamente incorreto da História do Brasil, 2009) que pretendeu contar o que *de fato* aconteceu na história do Brasil, contestando as teses dominantes na historiografia brasileira – que seria politicamente correta! Para facilitar meu trabalho e fazer com que o leitor de fato tenha vantagens, faço a glosa de trecho do artigo de Wilson Honório da Silva, acessível em <https://www.pstu.org.br/narloch-e-o-luxo-e-riqueza-das-sinhas-pretas/>.

Nele se podem ler algumas das posições de Narloch: os povos indígenas eram bêbados inveterados que “*queriam mesmo era ficar com os brancos, misturar-se a eles e desfrutar das novidades que traziam*”; isso quando não estavam ocupados *extinguindo muitas espécies* animais ou fazendo “*um belo estrago nas florestas brasileiras*”, tendo destruído completamente a Mata Atlântica. Ainda mais: “*centenas de milhares de mortes devem ter sido causadas na Europa por males americanos*”, já que *ao chegarem à América, espanhóis, franceses, portugueses e holandeses, penaram com doenças novas e as transmitiram para o mundo*. Narloch também tenta resgatar os bandeirantes, *uma nobre raça de gigantes*, e não facínoras e assassinos como hoje alguns professores tentam apresentá-los. Já Zumbi

mandava capturar escravos de fazendas vizinhas para que eles trabalhassem forçados no Quilombo dos Palmares e “sequestrava mulheres”. Tais práticas, segundo ele, eram comuns: tratava-se de um costume tido como correto pela lei e pela tradição .

Seu “Guia” também lamenta que, em 2007, *nenhum país da África ou movimento negro prestou homenagens ou agradecimentos aos ingleses*, por terem realizado, 200 anos antes, a primeira campanha abolicionista vitoriosa. E, com o mesmo “rigor histórico” de uma telenovela, Narloch defende que *o Império teve virtudes que são frequentemente esquecidas, ao mesmo tempo em que é alvo de acusações injustas e uma visão simplista de que teria atendido somente a interesses da elite* (fim da glosa).

A orelha do livro de Narloch indica seu tom e seu papel:

O jornalista Leandro Narloch levantou estudos recentes sobre a História do Brasil para reavaliar conceitos arraigados - o ideal do bom selvagem e o massacre da Guerra do Paraguai, por exemplo - e desconstruir mitos - alguns dos autores mais incensados da Língua Portuguesa, como Machado de Assis. O resultado de pesquisas de historiadores que não se renderam à educação tradicional à qual todos somos passados a ferro na escola surge no livro “Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil” num texto bem humorado e fluido que nos leva a refletir sobre os papéis de mocinho e bandido. Baseado em farta bibliografia, Narloch revê o Brasil e traz a luz histórias que poderiam ficar restritas às estantes especializadas das livrarias. O livro está dividido em nove capítulos: Índios, Negros, Escritores, Samba, Guerra do Paraguai, Aleijadinho, Acre, Santos Dumont e Comunistas. Sem negar as qualidades ou os erros que a História do país e alguns brasileiros acumularam ao longo de cinco séculos, Narloch propõe um olhar mais curioso e menos acomodado. (ORELHA, vol. 1).

Quem faz uma refutação factual, ponto por ponto das teses de Narloch é Renato Venancio, em *O incorreto no “Guia politicamente incorreto da História do Brasil”* (2021). Um exemplo:

Em pleno período colonial, muitos índios deviam achar bem chato viver nas tribos ou nas aldeias dos padres. Queriam mesmo era ficar com os brancos, misturar-se a eles e desfrutar das novidades que traziam.” (NARLOCH, 2009).

Resposta de Venancio:

Só faltou dizer que eles gostavam de shopping center ... Seria interessante saber o que o autor entende por “achar bem chato viver”. Mas, conforme mencionamos, há sempre uma gota de realismo, mesmo nas afirmações mais absurdas do texto politicamente incorreto. De fato, estudos antropológicos mostram que os povos indígenas, não só do Brasil, tendem a aceitar “novidades” trazidas por colonizadores. Marshall Sahlins, em estudo clássico sobre a economia das sociedades “primitivas”, mostrou que, nelas, homens e mulheres trabalham cerca de duas ou três horas por dia para garantir a sobrevivência. Se o europeu introduz uma nova ferramenta – enxadas de ferro, por exemplo -, os índios tendem a adotá-la para diminuir ainda mais o tempo de trabalho. Não fazem isso por serem preguiçosos, mas sim por não terem a acumulação de bens como um

valor cultural. Além disso, a adoção de novos instrumentos não significava abandono da cultura original, nem desejo de viver entre os brancos. Mostra apenas que é possível haver trocas culturais sem violência, bastando que duas culturas não se imponham uma a outra. Outra dúvida é saber se os índios “Queriam mesmo era ficar com os brancos”. Se isso existiu, por qual razão foi necessário tanto esforço dos jesuítas para convencê-los a se mudar para as proximidades das vilas e fazendas?! Se essa aproximação acontecia espontaneamente, por qual razão os bandeirantes tinham de ir caçá-los no mato?!

Outro exemplo: Leandro Narloch pretende fornecer uma versão “incorreta” (a seu ver, verdadeira) sobre os “índios brasileiros”. Os historiadores os retrataram como sendo incivilizados, quase animais que precisavam ser domesticados. A partir do século XIX, diz ele, propagou-se um indianismo romântico, os nativos como bons selvagens. Mas historiadores (sic)⁴ como Florestan Fernandes divulgaram uma visão retomando a versão de que a cultura pura e original foi destruída pelos gananciosos conquistadores europeus (NARLOCH *apud* VENANCIO, 2021, p. 112).

Venancio retruca que, no essencial, basta citar duas passagens: “É difícil saber quais seriam ‘os historiadores’ que retrataram os índios como bons selvagens. O remédio seria ler direito o livro de Fernandes citado por Narloch: ele dedica 70 páginas aos “ritos de destruição os inimigos”, com relatos apavorantes de massacres de prisioneiros” (2021, p. 112). Por estas amostras, pode-se ver o “rigor” de Narloch! E o sucesso de seu livro é um indício de que parte da sociedade estava esperando ouvir uma versão que acabasse com seus escrúpulos.

O livro de Venancio vale a leitura. Retoma frequentemente os mesmos autores citados no *Guia* e faz deles outra leitura, mostrando as reduções, simplificações e generalizações indevidas de Narloch.

Outro lugar em que encontrei esse uso um pouco estranho, para dizer pouco, de “politicamente correto” é a obra *General Villas Boas: conversa com o comandante*, organizado por Celso Correia Pinto de Castro e publicado pela FGV (existe uma versão para Kindle, que utilizei, de 2021). Confesso meu espanto diante do contexto das sete ocorrências da expressão nesse livro, que resulta de entrevistas e de posterior revisão demorada por parte do general.

A primeira ocorre neste trecho (o general exercia uma função na China e conta simpaticamente alguns episódios, entre os quais o seguinte):

Em 1993, percorremos a rota da seda até o deserto de Gobi, com início em Xian, onde vimos o Exército Terracota. No ano seguinte, em barco de passageiros, subimos o rio Yang Tse até a represa Três Gargantas, ainda na fase inicial de terraplanagem. Hoje, **diante do pensamento que impera entre nós, dominado pelo politicamente correto**, constato que aquela obra jamais seria levada a efeito no Brasil. Os chineses deslocaram mais de um milhão de pessoas e cerca de mil sítios arqueológicos. Gostemos ou não, foi assim procedendo que 800 milhões de pessoas ultrapassaram a linha da pobreza. (2021, p. 94; ênfase minha).

4 No original Narloch se refere ao patrono da sociologia brasileira como historiador.

A interpretação sugerida é que, se um país ou governo quer construir obras importantes, não importam muito nem as condições dos trabalhadores (insinua-se que não eram nada boas) nem a preservação de objetos arqueológicos de valor (duas demandas do politicamente correto!!). Talvez ele estivesse pensando em grandes obras eventualmente questionadas ou obstruídas no Brasil, e certamente lamentando que isso ocorra ou tenha ocorrido.

Depois, falando sobre a Amazônia, diz, por exemplo, que há desinformação:

A grande imprensa tem parcela de responsabilidade. Em nosso principal veículo de comunicação, a Rede Globo, alguns setores são dominados pelo politicamente correto. Em consequência, expõem os assuntos sob um enfoque desconectado da verdade. (...) Se o fizesse [sem esses desvios] descobriria formas contemporâneas de imperialismo, movidas pelo grande capital, corporações, organismos internacionais e as ONGs. (2021, p. 120-121).

O que o general ataca, genericamente, é a defesa da “natureza” e as ações de ONGs e organismos assemelhados (que seriam politicamente corretos). O pano de fundo é recusa da pretextada desnacionalização da região e a crítica aos que a quereriam intocada. Vê-se em ação, no atual governo, uma política que desconhece o politicamente correto: defesa da mineração, da agropecuária, do corte de madeira e o desmonte das políticas de proteção ...

Falando de “bom humor” (que existiria nos ambientes de trabalho em que esteve durante sua carreira), afirma:

Não sei trabalhar com gente “de maus bofes”. O bom humor facilita os relacionamentos, estimula a criatividade, contribui para o bom ambiente e torna a vida mais leve. No mundo moderno, um inimigo do bom humor tem sido o politicamente correto, que resulta na inibição da espontaneidade e da criatividade. Bom humor, contudo, não significa licença para ser irresponsável, inconveniente e inoportuno. (2021, p. 145-146).

Apesar da ressalva final, sabemos muito bem de que humor se trata; é muito provável que seja derrisório, humilhante, típico do ambiente masculino dos quartéis; indiretamente, basta que tenhamos em mente o que as posições politicamente corretas condenam em relação ao humor.

Outra passagem do livro, mais longa:

Determinante, também, foi o fato de a esquerda, com pautas esvaziadas desde a queda do comunismo, ter aderido ao politicamente correto. Esse **conjunto de pensamentos** espalhou-se por nossa sociedade, estimulado pela militância da esquerda. Um religioso adepto da teologia da libertação esclareceu esta motivação. Afirma ele que o combate ao capitalismo com base na luta de classes tem a desvantagem de colocar as classes em oposição, ao passo que, se calcado no ambientalismo, alinha todas as classes harmonicamente. Será alguém contrário à preservação ambiental ou à proteção dos índios? (...) O ministro Aldo Rebelo o chama de teoria da separatividade, pois destrói nossa coesão social. Tem a intenção de obrigar a que todos pensem da mesma maneira. (...). Quando maior a ênfase, por exemplo, nas teorias de gênero, mais cresce o feminicídio;

quanto mais se combate a discriminação racial, mais ela se intensifica; quanto maior o ambientalismo, mais se agride o meio ambiente; e quanto mais forte o indigenismo, piores se tornam as condições de vida de nossos índios. (2021, p. 156-157).

Aqui estão encadeados os domínios em que combatem o politicamente correto, somados aos que foram acima mencionados: teorias do gênero / defesa da igualdade de homens e mulheres / condenação da violência masculina; racismo; defesa do meio ambiente; defesa dos direitos dos indígenas (faltou a homofobia!). Perceba-se a (falta de) lógica: quem garante que, se não houvesse políticas progressistas em todos esses domínios a situação seria melhor? É muito mais razoável concluir que a situação seria muito pior. Bastaria considerar um dado em um dos espaços: o aumento do desmatamento e das queimadas com o fim do “politicamente correto” implementado no governo Bolsonaro, especificamente pelas mãos de Salles.

Nesta declaração se reconhece, creio, a transformação de tudo em comunismo, como se tais causas fossem resultado de um complô e não da descoberta de que minorias poderiam reivindicar direitos acessíveis aos outros, por um lado, e como se a questão ambiental fosse o resultado da descoberta de um espaço de militância que substituiria as lutas de estilo socialistas.

Finalmente, ele afirma que “Bolsonaro deu ênfase ao combate ao politicamente correto do qual a população estava cansada. A Globo, o reino do politicamente correto, foi o mais importante cabo eleitoral do presidente eleito” (p. 206). De fato, as sucessivas grosserias de Bolsonaro dirigidas às mulheres, aos negros, aos indígenas e a outros grupos que lhe permitem piadas grosseiras (japoneses, por exemplo) conferem a ela (o general percebeu) o lugar de representante principal das políticas mais conservadoras e regressivas, com as quais, creio, não sonhávamos mais desde 1988, pelo menos.

Para concluir, não poderia deixar de citar o famoso tuíte do general, publicado às vésperas do julgamento de um habeas corpus de Lula: a questão era a constitucionalidade da prisão após condenação em segunda instância. Dependendo do resultado (todos imaginavam que seria de 6 a 5, havendo dúvida em relação ao voto de uma das ministras), Lula poderia vir a ser candidato à presidência. O resultado o levou à cadeia.

O general insiste em dizer que foi uma advertência, mas cada dia foi ficando mais claro que se tratou de uma ameaça. Assim, seu papel na eleição seguinte foi decisivo. Eis o texto do tuíte:

Nessa situação que vive o Brasil, resta perguntar às instituições e ao povo quem realmente está pensando no bem do País e das gerações futuras e quem está preocupado apenas com interesses pessoais?

Asseguro à Nação que o Exército Brasileiro julga compartilhar o anseio de todos os cidadãos de bem de repúdio à impunidade e de respeito à Constituição, à paz social e à Democracia, bem como se mantém atento às suas missões institucionais. (8:39 PM · 3 de abr de 2018).

Não só houve os indícios acima mencionados sugerindo que algo acontecia

um pouco abaixo da superfície. Houve outros, entre os quais a discussão sobre “presidenta” e sobre lugar de fala e sobre gênero, em mais de um sentido. Além disso, hoje se sabe que o papel dos militares foi mais expressivo do que se supunha. Eles agora são liberais (não mais nacionalistas) e a ocupação de muitos cargos na administração só pode ser vista com desconfiança.

Que em 2022 ocorra outra independência.

SOBRE O AUTOR

SÍRIO POSSENTI é licenciado em Filosofia (1966) e tem mestrado (1977) e doutorado (1986) em Linguística. É professor titular no Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Estuda humor com preferência por textos breves, especialmente piadas, pequenas frases e fórmulas. Tem interesse pelos discursos jornalístico e publicitário. Orientou mais de 60 dissertações e teses. Publicou diversos livros sobre ensino, e no campo da análise do discurso. Traduziu vários livros de Dominique Maingueneau. Dedicou bastante tempo à divulgação da linguística em diversas mídias.

siriop@terra.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-3358-4984>

REFERÊNCIAS

- ECO, Umberto; SEBOK, Thomas A. *O Signo de Três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- FOUCAULT, Michel. Retornar à história. In: FOUCAULT, Michel. (Org.). *Ditos e escritos. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. (Org.). *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NARLOCH, Leandro. *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*. São Paulo: LeYa, 2009.
- PINTO DE CASTRO, Celso Corrêa. (Org.). *General Villas Boas: conversa com o comandante*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2021.
- VENANCIO, Renato. *O incorreto no Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*. Kindleunlimited, 2021.

Bolsonarismo sem Bolsonaro? Públicos antiestruturais na nova fronteira cibernética

[*Bolsonarism without Bolsonaro? Antistructural
publics at the new cybernetic frontier*]

Letícia Cesarino¹

RESUMO • Este ensaio propõe pensar o bolsonarismo enquanto fenômeno sociotécnico, definido menos por um conteúdo ou base social fixa do que por uma dinâmica circular de mobilização performativa de demandas latentes, orientada por métricas em tempo real. Sob essa perspectiva, agência e processo decisório não pertencem a atores específicos, mas são propriedades emergentes do sistema sociotécnico global por eles formado. Sugiro que os múltiplos segmentos que entram em ressonância para formar o bolsonarismo compartilham uma dinâmica cibernética comum, que se caracteriza por introduzir, na esfera pública, bifurcações

de viés antiestrutural. **PALAVRAS-CHAVE** • Bolsonarismo; mídias digitais; antiestrutura
• **ABSTRACT** • This essay approaches Bolsonarism as a socio-technical phenomenon, characterized by circular performative mobilization of latent demands guided by real-time metrics. From this perspective, agency and decision-making do not belong to specific actors, but are emergent properties of the global socio-technical system. I suggest that the multiple segments that resonate together to form Bolsonarism share a common cybernetic dynamic, characterized by anti-structural incisions in the Brazilian public sphere. • **KEYWORDS** • Bolsonarism; digital media; antistructure.

Recebido em 17 de novembro de 2021

Aprovado em 3 de maio de 2022

CESARINO, Letícia. Bolsonarismo sem Bolsonaro? Públicos antiestruturais na nova fronteira cibernética. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 162-188, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p162-188>

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC, Brasil).

Nos últimos anos, as múltiplas dimensões do bolsonarismo foram esmiuçadas por ricas análises dentro e fora do campo acadêmico, a partir de pontos de vista os mais variados: sócio-políticos, históricos, linguísticos, etnográficos, psicanalíticos, jornalísticos, subjetivos². Hoje, quando o primeiro mandato do presidente caminha para seu termo, encontramos-nos bem melhor posicionados para compreender o fenômeno. E não obstante, seus reais contornos e grau de resiliência parecem ainda estar em suspenso, aguardando confirmação ou não pelo pleito de 2022. Existe bolsonarismo sem Bolsonaro? Existia antes dele? Continuará existindo depois? Quais suas diferenças com relação ao restante da chamada “nova direita” no Brasil? Com outros movimentos semelhantes pelo mundo? Que critérios definem o que conta ou não como bolsonarismo?

Esse tipo de dilema taxonômico é bem conhecido na antropologia. Ele advém do fato de que as categorias que produzimos socialmente para conhecer o mundo – inclusive o mundo natural (KUHN, 2020) – jamais são capazes de esgotá-lo. Gregory Bateson (1972) o trabalhou através da cibernética e da teoria dos tipos lógicos, e Lévi-Strauss (2018) avançou, em *O Totemismo Hoje*, uma proposição estruturalista bem conhecida. Em ambos os casos, a saída envolveu não buscar uma forma definitiva de juntar “mapa” e “território” (BATESON, 1972), mas mudar a escala de compreensão do problema: do conteúdo substantivo para a estruturação sistêmica, ou para a matriz de relações que o informa – ou seja, que lhe dá forma. Nos meus escritos sobre o bolsonarismo, tenho buscado experimentar com uma torção analítica semelhante, olhando para o fenômeno a partir da sua dimensão técnica³. Essa dimensão é

2 Os trabalhos sobre o tema são muitos e multifacetados, então limito-me a referenciar aqui os que serão citados ao longo deste ensaio (CESARINO, 2019, 2020a,b; MELLO, 2020; LEIRNER, 2020; NOBRE, 2020; PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2020; SILVA, 2020; ROCHA, 2021; ROCHA; SOLANO; MEDEIROS, 2021; NUNES, 2022; SZWAKO; RATTON, 2022).

3 Como defendeu Marcel Mauss (2018), entre outros, todo processo social eficaz tem uma dimensão técnica. É nesse sentido que venho defendendo uma abordagem neobatesoniana para a antropologia digital (CESARINO, 2021a), que renove a vocação integrativa dos “quatro campos” e reequilibre a hipertrofia histórica do campo sociocultural e linguístico em detrimento da materialidade, da técnica e da cognição incorporada (aqui, utilizarei o neologismo “incorporado” para o inglês *embodied*).

comunicacional, porém não abstrata. É possível rastreá-la na materialidade das chamadas novas mídias, cuja infraestrutura emergente participa da constituição do bolsonarismo ao propiciar o que Ian Hacking (1995) chamou de *looping effects*, ou causalidades circulares pelas quais as categorias que criamos para organizar o mundo passam a produzi-lo, e vice-versa.

As novas mídias potencializariam esses efeitos de forma inédita por serem tecnologias propriamente cibernéticas, ou seja, desenhadas para operarem *looping* cognitivos recursivos entre agentes humanos (usuários) e maquínicos (sistemas algorítmicos) (CHUN, 2016). Quando visto por este ângulo, o bolsonarismo se define menos por um conteúdo ou base social fixa do que por uma dinâmica sociotécnica de mobilização contínua e performativa de demandas latentes, num fluxo de causalidade circular entre influenciadores e influenciados orientado por métricas em tempo real. Aqui, detalharei essa dinâmica a partir de uma perspectiva neobatesoniana (CESARINO, 2021a) que olha para agência e processo decisório não como pertencendo a atores específicos, mas como propriedades emergentes do sistema sociotécnico global por eles formado. No caso dos múltiplos segmentos que entram em ressonância (CONNOLLY, 2021) para formar o que chamamos de bolsonarismo, sugiro que essa dinâmica compartilhada toma a forma do que chamarei aqui de *públicos antiestruturais*.

A primeira seção introduz a noção de públicos antiestruturais a partir do cruzamento entre os conceitos de contrapúblico (WARNER, 2002; ROCHA; SOLANO; MEDEIROS, 2021) e público refratado (ABIDIN, 2021), contextualizando-a em discussões contemporâneas sobre a crise da democracia liberal e sua ancoragem na atual infraestrutura de mídia. Sugiro que a dinâmica sistêmica do bolsonarismo enquanto público antiestrutural se desdobra em três escalas principais: ambiente (sistemas algorítmicos), ação tática de influenciadores e grupos organizados, e usuários comuns. As seções seguintes enfocam cada uma dessas escalas. Primeiro, sugiro como os públicos bolsonaristas se formaram a partir de demandas latentes dos usuários, mobilizando afetos de ressentimento e exaltação do senso comum. Em seguida, discuto o modo como, nas novas mídias, os indivíduos são interpelados pelos sistemas algorítmicos em camadas cognitivas próximas ao que Bateson (1972) chamou de processos primários, e especulo sobre possíveis processos de algoritmização dos enquadres cognitivos (*framing*) dos usuários imersos nos públicos bolsonaristas. A última seção se volta para a ação tática camuflada que desempenha um papel crucial na formação dos públicos antiestruturais bolsonaristas. Sugiro que esses agentes logram inserir, na relação entre ambiente e usuário, um viés que lhes seja favorável: uma temporalidade rítmica e uma espacialidade bifurcada entre públicos invertidos que corroem, gradualmente, as bases da legitimidade e da confiança social nos públicos dominantes que sustentam a democracia liberal e o tipo de esfera pública a ela associada.

BOLSONARISMO COMO PÚBLICO ANTIESTRUTURAL E A CRISE DA DEMOCRACIA LIBERAL

O argumento a ser elaborado aqui parte de algumas conclusões a que o presente esforço de pesquisa chegou até o momento: (i) que a *dimensão técnica* do bolsonarismo pode ser melhor aduzida a partir de uma comparação entre suas diferentes versões – em especial, aquelas que se desdobram fora de um registro estritamente político, como ecossistemas conspiratórios e pseudociências (CESARINO, 2021b,c; CESARINO; SILVA, no prelo); (ii) que a atual infraestrutura de mídia propicia um meio (*medium*) apropriado à *ressonância* entre elas (CONNOLLY, 2021); e (iii) que essas ressonâncias se dão num sentido que venho chamando, inspirada em Victor Turner (2013), de *antiestrutural*. A partir desse ponto de vista – que não é o único possível, e nem muito menos “explica” o fenômeno num sentido causal convencional –, o que chamamos de bolsonarismo manifesta uma tendência mais geral de desestabilização dos pilares daquilo que Mazzarella (2019) chamou de *liberal settlement*, ou “compromisso liberal”. Por razões que ainda vêm sendo discutidas, mas que já são possíveis de vislumbrar, a atual infraestrutura cibernética das novas mídias introduz um viés técnico favorável a essa desestabilização e, conseqüentemente, ao tipo de política avançada pela atual convergência neoliberal-conservadora e suas formas associadas de pós-verdade⁴.

Parte da literatura tem trabalhado o modo como as novas mídias produzem uma configuração espaço-temporal propícia a estados de *crise* (RUSHKOFF, 2014; CHUN, 2011, 2016; FIELITZ; MARCKS, 2019) – ou, nos termos de Turner (2013), liminaridade. Por esta via, elas acirrarão a corrosão da confiança social e legitimidade do que chamei, em outro momento, de sistema de peritos: a democracia liberal, a ciência, o jornalismo, a educação escolar, o sistema jurídico-legal, entre outros (CESARNO, 2021a). Essa crise generalizada não seria portanto apenas ideológica, mas conta com um forte componente material, na medida em que se encontra disponível, hoje, toda uma infraestrutura técnica que permite substituir, por procedimentos algorítmicos, funções outrora desempenhada por esses mediadores (BUCHER, 2018). Isso significa que as novas mídias não se limitam a *desintermediar* estruturas vigentes no mundo pré-digital, fazendo colapsar os modos como os contextos sociais se organizavam (BOYD, 2010)⁵. Suas causalidades circulares vão, simultaneamente, fazendo emergir

4 Essas discussões são longas e multidimensionais, e foram abordadas de forma mais detida em publicações anteriores (CESARINO, 2021a,b). De um ponto de vista antropológico, todas elas remetem, em última instância, ao modo como o que Zuboff (2021) chamou de capitalismo de vigilância se fundamenta em modelos cibernéticos do humano, baseados em camadas cognitivas que compartilhamos com outros animais – o que Bateson (1972) chamou de processos primários.

5 A noção de colapso de contextos (*context collapse*) foi originalmente cunhada por boyd (2010) para pensar o modo como as novas mídias embaralham fronteiras entre público e privado. Entendo, contudo, que a ideia possa ser estendida a outros eixos: agente e ambiente, fato e ficção, original e cópia, espontaneidade e manipulação. Além disso, as novas mídias intensificam o processo neoliberal de desdiferenciação entre as esferas sociais modernas: política, economia, mídia, justiça, entretenimento, religião, parentesco, esferas civil e militar, etc (BROWN, 2015, 2019; CESARINO, 2019, 2020a,b; LEIRNER, 2020).

novas formas de *reintermediação*: das subjetividades, da política, da ciência, do jornalismo, da educação, do empreendedorismo, das religiões e espiritualidades, etc.

Em outras ocasiões, aponte algumas dessas possíveis reintermediações emergentes em termos das ressonâncias entre o bolsonarismo político e fenômenos variavelmente rotulados de populismos, conspiracionismos, pseudociências, negacionismos, neoliberalismos (CESARINO, 2020a, 2021a; SZWAKO; RATTON, 2022). É até mesmo possível que, em alguns casos, estejamos aplicando rótulos antigos a processos que, hoje, caminham bem mais juntos do que esperaríamos num contexto pré-digital. Minha intenção não é, todavia, afirmar que as novas mídias *explicam* sua convergência num sentido linear ou determinístico, mas sugerir que elas constituem um ambiente técnico e mediacional – um *medium* (ABREU, 2019) – apropriado à sua ressonância (CONNOLLY, 2021) cada vez mais estreita. É neste sentido que venho explorando, de forma comparativa, as convergências entre o bolsonarismo político, os conspiracionismos que proliferaram durante a pandemia e a *alt-science* do tratamento precoce: enquanto movimentos que co-emergem a partir de certas *affordances* da web plataformizada⁶. É a partir das transversalidades entre eles que poderíamos aduzir sua dimensão propriamente técnica.

Os atuais ambientes cibernéticos operam de forma não linear, convidando à (re)incorporação, à teoria social, de perspectivas alternativas a boa parte da sua “ciência normal” (KUHN, 2020; CESARINO, 2021a). Neles, as relações entre agente e ambiente não são unidirecionais mas recursivas e co-emergentes, confundindo noções dominantes de agência, causalidade e responsabilização. Como veremos, é exatamente nessas novas zonas cinzentas que atuam e vicejam os públicos antiestruturais do bolsonarismo. Nesse sentido, as atuais infraestruturas de mídia têm, de fato, uma “política”, porém menos no sentido convencional do termo do que no modo como elas introduzem vieses favoráveis a certos tipos de subjetividades, socialidades e afetos (WINNER, 2017).

Durante algum tempo se polemizou sobre se as plataformas de fato teriam o controle que alegam ter sobre o fluxo de influência subliminar a que seu modelo de negócios submete os usuários – que, como se sabe, não são seus clientes, mas matéria-prima para a extração de “mais valia comportamental” (ZUBOFF, 2021). Hoje, parece estar mais bem estabelecido que o problema com a plataformização não é que ela oferece um meio de comando e controle sobre os indivíduos num sentido linear, mas que ela introduz novas camadas de mediações cibernéticas que produzem efeitos de influência *fora* do controle das plataformas – e que, não obstante, podem adquirir um caráter sistêmico e eficaz nos seus próprios termos. O que chamamos de desinformação seria um desses efeitos sistêmicos: não pretendidos por quem desenhou essas arquiteturas de mídia, porém hoje parte constitutiva da sua ecologia informacional. Não uma anomalia, mas parte estruturante, ainda que de forma contraditória, dessa infraestrutura.

6 O conceito de *affordance* de James Gibson, originalmente cunhado no campo da psicologia ecológica, já foi amplamente apropriado no setor de novas mídias, design e afins, assim como pela literatura interdisciplinar que busca estudá-lo (BOYD, 2010). Por ser um termo de difícil tradução, optei por manter o substantivo original em inglês, e utilizar “propiciar” como sua forma verbal.

Com base em etnografia entre influenciadores de Instagram em Cingapura, Crystal Abidin (2021) cunhou o termo *públicos refratados* para designar as camadas semiopacas que se formam entre a internet de superfície e estratos mais subterrâneos e ocultos da web. Diferente dos públicos-em-rede (*networked publics*) de boyd (2010), que produzem o usuário padrão das mídias sociais na internet do *mainstream* (o que sobrou, poderíamos dizer, de uma esfera pública), os públicos refratados emergem na interação circular entre a arquitetura das plataformas e a agência tática concertada de usuários humanos que aprenderam a utilizar as dinâmicas algorítmicas a seu favor. Gray, Bounegru e Venturini (2020) propuseram uma noção que julgo complementar à de Abidin: o *infrastructural uncanny*⁷. Eles cunharam o termo para circunscrever o modo como os públicos ligados à desinformação emergem numa relação contraditória, porém codependente com os públicos do *mainstream*: em paralelo e em oposição a eles, mas ao mesmo tempo mimetizando sua estética e formas de legitimação de um modo “estranho-familiar”.

Inspirada nessas e em outras discussões sobre tendências recentes no campo de novas mídias, sugiro que o bolsonarismo político e demais ecossistemas digitais que com ele ressoam são públicos refratados de um tipo específico, que chamarei aqui, com base em Victor Turner, de *públicos antiestruturais*. Em sua obra seminal sobre análise de rituais, o antropólogo britânico utilizou o termo antiestrutura para designar o movimento reflexivo pelo qual uma sociedade se “dobra sobre si mesma”, trazendo à tona elementos que contestam os “modelos políticos e legais que controlam o *centro* da vida de uma sociedade” (TURNER, 2013, p. vii; grifo meu). Em outras palavras, a antiestrutura tematiza aquelas dimensões do real marginalizadas ou diminuídas pela constituição de uma ortodoxia ou normatividade dominante, abrindo nesta última fendas que apontam para outras possibilidades e, assim, para a mudança estrutural.

Na interpretação estrutural-funcionalista típica, o aparato ritual das sociedades não modernas permite a expressão periódica dessas tensões antiestruturais e dos tabus a elas relacionados, propiciando, assim, um modo controlado de gerir as contradições dialéticas que são inevitáveis a todo processo social. Esse seria o sentido das inversões temporárias de hierarquias políticas, de idade, gênero e outras tão comuns em rituais de iniciação e investidura de chefes em sociedades africanas (TURNER, 2013), nas performances cismogênicas⁸ durante a cerimônia do *naven* melanésio (BATESON, 2008) e nos ritos que Max Gluckman (2011) chamou de inversão ou rebelião. As inversões antiestruturais também aparecem de modo central na enigmática fórmula canônica (ou dupla-torção) de Lévi-Strauss (ALMEIDA, 2008). Mas neste caso, ao invés de gerirem contradições com vistas à manutenção da ordem social, elas aparecem operando o cruzamento de limiares verdadeiramente transformacionais entre conjuntos de mitos amazônicos (GOW, 2014).

7 A referência aqui é o *Unheimlich* freudiano, um termo de difícil tradução, pelo qual optei por “estranho-familiar”.

8 Por cismogênese Bateson (2008) entende o processo de escalamento da oposição entre sujeitos ou grupos via *feedback* positivo, ou incremento do comportamento pelo qual uma parte reage à (re)ação da outra, e vice-versa.

No caso das sociedades modernas, as contradições antiestruturais próprias da dialética da vida social seriam geridas por uma série de instituições, notadamente aquelas ligadas ao Estado democrático de direito gradualmente construído após a Paz de Vestefália no século XVII. Quando estas se fragilizam, pressões antiestruturais podem vir à tona com maior rapidez e força. Como indica o vínculo histórico entre a prensa mecânica de Gutenberg, a Reforma Protestante e o longo período de guerras de religião que se seguiu na Europa, infraestruturas de mídia são variáveis centrais à “viscosidade” (GLEICK, 2006) de um sistema social, ou seja, sua capacidade e ritmo de absorção de tensões antiestruturais (FERGUSON, 2019). A hipótese que compartilhamos é que, hoje, mudanças rápidas e em profundidade da infraestrutura de mídia estejam propiciando (*affording*) o afloramento de tensões antiestruturais na forma de públicos que reconhecemos como estando em dissonância com o modelo normativo da democracia e da esfera pública liberais: os populismos no campo da política, os conspiracionismos, negacionismos e desinformação no campo epistêmico. Olhando de um ponto de vista sistêmico (CESARINO, 2021a), contudo, esses movimentos não pertencem a campos diferentes, mas convergem transversalmente enquanto públicos antiestruturais.

Em seus estudos sobre a nova direita no Brasil, Camila Rocha e colegas (ROCHA; SOLANO; MEDEIROS, 2021) têm trabalhado com a noção de *contrapúblico* de Michael Warner (2002), que introduz importantes problematizações ao conceito habermasiano da esfera pública. Contrapúblicos como movimentos feministas ou *queer* emergem para se contrapor ao que Warner chamou de públicos dominantes. Eles o fazem não apenas em termos de demandas substantivas, mas pela via de uma poética e regime de afetos e sensibilidades que perturba, performativamente, os pressupostos de impessoalidade e dialogia polida da esfera pública. É no sentido dessa intenção disruptiva que Rocha e colegas entendem não apenas o bolsonarismo, mas segmentos da nova direita como os olavistas e “liberais”, enquanto formas contemporâneas de contrapúblicos.

Os públicos refratados bolsonaristas abordados aqui de fato convergem com a proposta de Warner e Rocha. Porém, são contrapúblicos que ganham tração numa configuração diferente da esfera pública pré-digital na qual Warner baseou seu conceito. Recentemente, Chun (2021) caracterizou a dinâmica que rege a formação dos públicos digitais da desinformação e da direita radical como uma “hegemonia invertida”:

se a hegemonia implicava criar uma maioria pela aceitação – e identificação – de diversas minorias com uma visão de mundo dominante, maiorias hoje emergem pela consolidação de minorias raivosas – cada uma ligada a um estigma específico – em oposição a uma cultura do “*mainstream*” (CHUN, 2021, p. 104).

No caso da aliança neoliberal-conservadora expressa, no Brasil, pelo bolsonarismo, o inimigo comum contra o qual se unem esses segmentos seria um público dominante “socialista” na economia e “progressista” nos costumes (CESARINO, 2019). Do seu ponto de vista autodesignado conservador, eles se veem como um tipo de contra-contrapúblico, que reage à ocupação do *mainstream* por contrapúblicos ligados ao que eles chamam de “marxismo cultural”. Ao entenderem que o centro da vida social já foi irreversivelmente corrompido pelo inimigo, não

preveem outra solução senão a messiânica: ocupação e regeneração completa do sistema pela via da inversão.

A convergência neoliberal-conservadora toma corpo não apenas pela sua posição na atual inflexão histórica, mas também por ganhar tração enquanto públicos refratados, no sentido de Abidin (2021). Muitos de seus protagonistas – nos campos político, religioso, de mídia, empreendedorismo – jogam de forma consciente e tática com as agências algorítmicas que dão forma à topologia da esfera pública contemporânea, e com as suas formas específicas de eficácia (MELLO, 2020; LEIRNER, 2020; CESARINO 2020a; ROCHA, 2021). Neste sentido, o bolsonarismo pode ser entendido como um foco de ressonância entre contrapúblicos refratados, que se diferenciam de outros contrapúblicos de direita pelo seu caráter propriamente antiestrutural.

Os contrapúblicos refratados bolsonaristas são antiestruturais pois não apenas não se ancoram na mesma lógica política da esfera pública liberal e do Estado democrático de direito, como pressionam suas instituições e pressupostos na direção de um limiar verdadeiramente transformacional: não de algo totalmente novo, mas da sua própria antiestrutura. Ao ocupar e tensionar a normatividade sociopolítica a partir das suas margens, esses públicos buscam virá-la, por assim dizer, “do avesso”⁹. Esse movimento de inversão antiestrutural toma a forma do que Louis Dumont (2000) identificou, em seu argumento sobre a emergência do totalitarismo a partir do individualismo, como um tipo englobamento do contrário. Neste caso, o polo populista, soberanista e moralizante buscaria não anular o seu oposto (qual seja, o polo liberal, institucional e tecnocrático)¹⁰, mas ocupá-lo e englobá-lo. Os *feedback loops* das novas mídias cibernéticas seriam ferramentas centrais nesse englobamento, ao propiciarem a revelação direta e em tempo real da “vontade do povo” – um tipo de “procedimentalismo” (GERBAUDO, 2018) que tornaria obsoleto o aparato político-representativo prevalente no mundo pré-digital.

Esse movimento antiestrutural não toma a forma, contudo, de um híbrido simétrico entre populismo e tecnocracia, como recentemente proposto em noções como a de tecnopopulismo (BICKERTON; ACETTI, 2021). Ele seria assimétrico, pois tendendo a um limiar transformacional: uma dupla-torção¹¹ que lançaria um dos termos da configuração vigente ao status de função em uma nova camada do real estruturada em torno do seu oposto. Assim, por exemplo, a diferença entre direita e esquerda dentro da democracia representativa, ao ser “dupla-torcida”, introduz uma bifurcação (GLEICK, 2006) em que a direita passa a estruturar uma realidade

9 Ontologia política não tem aqui um sentido representacional, mas remete à infraestrutura material e técnica que dá forma (*afford*) às relações políticas (WINNER, 2017). O movimento de virar a rede “do avesso” é inspirado no procedimento etnográfico de Riles (2001). Porém, no caso em tela, não é a antropóloga que realiza esse movimento, mas os grupos estudados – não uma *network inside out*, mas, por assim dizer, uma *network outside in* (Piero Leirner, comunicação pessoal).

10 Inspiro-me aqui na formulação de Mouffe (2015) sobre a democracia liberal como um equilíbrio paradoxal entre duas tradições: a liberal, baseada na *rule of law* e no valor da liberdade e direitos humanos, e a democrática, baseada na soberania popular e no valor da igualdade e identidade entre governantes e governados.

11 Refiro-me, aqui, à fórmula canônica do mito de Lévi-Strauss, conforme elaborada por Almeida (2008).

política paralela, que emerge como um espelho invertido da primeira. Nela, o que o bolsonarismo entende por esquerda é não um adversário numa esfera política pluralista compartilhada, mas um inimigo que, ao co-emergir enquanto sua mimese inversa¹², opera como ameaça existencial que deve ser simbolicamente ou fisicamente eliminada.

Algo similar ocorre com o que vem sendo chamado de pós-verdade. Verdade e falsidade deixam de ser termos cuja diferença é codificada pela matriz da epistemologia científica (função) para cruzar um limiar transformacional onde a verdade passa a pano de fundo estruturante de uma outra camada do real (precisamente, os públicos antiestruturais) através da qual a sociedade envolvente – que também aparece como ameaça existencial – é excluída como o domínio da mentira, da manipulação, da hipocrisia. A versão mais bem acabada dessa bifurcação seriam os ecossistemas conspiratórios mais radicalizados, cuja estruturação converge fortemente com dinâmicas de seita (GOLUMBIA, 2018). Aqui, a dupla-torção se expressa na metáfora da pílula vermelha (*red pill*) do filme Matrix: o que era fato se torna ficção, o que era realidade se torna engano. Ou, no slogan bíblico do neo-conservadorismo bolsonarista: “conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”.

Argumentei em outras ocasiões (CESARINO, 2021c; CESARINO; SILVA, no prelo) que os ecossistemas do tratamento precoce também ensaiam uma inversão semelhante da pirâmide da medicina baseada em evidências: seu “topo”, os ensaios randomizados controlados, passariam a ser englobados pelos procedimentos da “base”, como estudos observacionais e a experiência clínica de médicos individuais. Essa inversão anunciaria o advento de uma prática médica “livre” das imposições e censuras do *mainstream*: a grande indústria farmacêutica, as revistas e associações científicas de elite, as regulações e controles estatais, a perseguição da grande mídia. Levada a um ponto de bifurcação, esse movimento antiestrutural também pode se transmutar em conspiracionismo *tout court*, como é o caso de grupos pró-tratamento precoce que se tornaram verdadeiras seitas antivacina.

Neste ponto, é comum a objeção de que conspiracionismos, negacionismos e radicalismos políticos de caráter iliberal sempre existiram. Mas essa é uma objeção mal colocada, afinal, nenhuma tecnologia jamais teve o poder de criar realidades *ex nihilo*. Processos como a convergência neoliberal-conservadora, as pseudociências, as conspiritualidades e a polarização afetiva na política de fato já vinham crescendo há tempos, notadamente nos EUA (CONNOLLY, 2021; GUYER, 2007)¹³. O que a atual infraestrutura de mídia faz é propiciar (*afford*) com que esses públicos se expandam e assumam não qualquer forma oposicional aos públicos dominantes, mas uma forma propriamente antiestrutural.

Uma hipótese nesse sentido é que a tendência à proliferação de inversões antiestruturais nos “extremos” (DUMONT, 1997) do sistema sociotécnico vigente

12 Propus o termo mimese inversa, originalmente, para articular o modo como a tática bolsonarista opera com padrões estéticos de espelho invertido que visariam influenciar processos de reconhecimento e não -reconhecimento, equivalência e antagonismo (CESARINO, no prelo).

13 O termo conspiritualidade remete à convergência crescente entre conspiracionismos políticos radicalizados e espiritualidades *new age* e outras. (WARD; VOAS, 2011).

possa se relacionar à hipervelocidade dessas mídias, que o estaria forçando na direção dos seus limites globais. Colocado em outros termos, o sistema seria acelerado a ponto de não haver *tempo* para a produção de diversidade adaptativa na relação com o entorno – ao invés disso, nos restaria, nos termos de Chun (2016), “nos atualizar apenas para continuar os mesmos”. Sem essa base linear, o horizonte de futuro se perde e o sistema se dobra sobre si mesmo, assumindo um comportamento repetitivo de replicação interna de padrões similar ao que Geertz (1969) chamou, com base no antropólogo boasiano Alexander Goldenweiser, de involutivo¹⁴. A única saída vislumbrada desse ciclo involutivo seria refundar o sistema inteiro em outras bases. É precisamente isso que propõem as inversões antiestruturais protagonizadas pelos messianismos religiosos e seculares da máquina de ressonância do bolsonarismo.

Este é um dos sentidos em que podemos sugerir que a configuração cronotópica característica das novas mídias introduz *affordances* favoráveis a – o que é totalmente diferente de dizer que ela *causa* – o tipo de dinâmica política e epistêmica iliberal avançada pelo bolsonarismo. Mas ainda que tenham vieses, sistemas algorítmicos são códigos à espera de engajamento prático com usuários (humanos ou robôs) para funcionar – e aprender, no caso do *machine learning* (BUCHER, 2018). Mas na medida em que são acionados, essas infraestruturas técnicas ajudam a dar forma aos processos sociais, propiciando que estes aflorem com um certo viés, e não outro. Assim, para que produzam os públicos antiestruturais que nos concernem aqui, elas precisam ser acionadas em certas direções – e o mais importante, de forma contínua e concertada.

É aqui que entram as duas outras camadas de agência e decisão dos públicos antiestruturais bolsonaristas: usuários comuns, e influenciadores e grupos organizados. Na última seção, exploraremos como esses últimos agem taticamente para, de forma proativa e camuflada, construir e manter seus públicos refratados. No caso do bolsonarismo, essa ação tática visa introduzir, nos ambientes digitais, um viés conducente à transformação topológica da democracia e da esfera pública liberal em seu oposto antiestrutural: um território de *guerra*, espacialmente bifurcado pelo código schmittiano amigo-inimigo e cadenciado por uma temporalidade de ameaça existencial permanente (CESARINO; NARDELLI, 2021).

Essa ação tática só logra ganhar a tração que ganha hoje, contudo, por operar num ambiente que propicia a esses grupos atuarem diretamente no “terreno humano” (LEIRNER, 2020), ou seja, intervindo no processo perceptivo e decisório dos usuários¹⁵. O bolsonarismo, enquanto força política e ação tática, se valeria assim de um ambiente de mídia preexistente que não apenas facilita a formação de públicos antiestruturais, como disponibiliza públicos-em-rede de usuários cujo fluxo de consciência já foi externalizado por e para aparatos cibernéticos originalmente desenhados para produzir efeitos de influenciabilidade (CHUN, 2016; ZUBOFF, 2021). Os públicos bolsonaristas contam, assim, com uma terceira camada de agência e

14 Sobre a perda da linearidade na temporalidade neoliberal, cf. Guyer (2007). Sobre a temporalidade de crise permanente e padrões involutivos nas formas de subjetivação digitalmente mediadas, cf. Chun (2016).

15 O que o coronel John Boyd chamou, com base em Bateson e outros autores da cibernética e campos afins, de *OODA loop* (ciclo de observação, orientação, decisão e ação) (LEIRNER, 2020).

decisão, formada por pessoas comuns: ou mais precisamente, pela interface na qual sistemas algorítmicos interpelam os sujeitos em suas vidas *off-line*. A próxima seção se volta para a relação de coemergência entre agentes humanos e algorítmicos, especulando sobre o que, nessa interface, pode ter ajudado a atrair muitos usuários para os diagnósticos e promessas dos públicos antiestruturais bolsonaristas.

AFETOS ANTIESTRUTURAIIS: RESENTIMENTO E SENSO COMUM

Esta seção busca explorar como, nos públicos bolsonaristas, a coemergência entre usuários comuns e sistemas algorítmicos vem se dando em direções que podemos entender como sendo antiestruturais. Este não é um argumento fixo, válido para todo e qualquer eleitor ou apoiador do presidente. Ele diz respeito a uma *dinâmica* persistente que pode enredar alguns usuários e não outros, ou o mesmo usuário em determinados momentos e não em outros, com intensidades e efeitos diferenciais num espectro de possibilidades que, como se observou em 2018, pode ser bastante amplo (KALIL et al., 2018).

Essa dinâmica parece ser mais visível e consistente no caso daqueles usuários que se encontram quotidianamente imersos nos ecossistemas bolsonaristas. Como já indicamos, esses ecossistemas são públicos refratados que já contam com um viés antiestrutural que é continuamente cultivado pela ação concertada de grupos organizados. Especulo que, nesses ambientes, a interpelação pelos sistemas algorítmicos extrairia¹⁶, da experiência *off-line* dos sujeitos, estruturas de afetos (CONNOLLY, 2021) também de ordem antiestrutural – ou, dito de outro modo, as privilegiaria em detrimento de outras possibilidades, mais próximas à normatividade do público dominante de caráter liberal (WARNER, 2002). Como argumentaram Chun (2016), Zuboff (2021) e outros, esses processos já estão prefigurados nas arquiteturas cibernéticas das plataformas, desenhadas para interpelar os usuários humanos em camadas cognitivas responsáveis pela produção de hábitos, afetos e memória corporificada (*embodied*).

Mas em que sentido podemos dizer que a máquina de ressonância do bolsonarismo privilegia afetos antiestruturais? Num primeiro momento, o ódio foi sacramentado como principal afeto mobilizado e cultivado pelo bolsonarismo (SOLANO, 2018). Embora correto, esse diagnóstico me parece incompleto, pois reflete um viés do ponto de vista de pessoas – intelectuais, jornalistas, ativistas – que se sentiram diretamente atingidas pela “máquina do ódio” bolsonarista (MELLO, 2020). Por outro lado, quando observados a partir de dentro, os públicos bolsonaristas são mais complexos. Trabalham, por exemplo, com afetos positivos: de esperança, justiça, amor à pátria ou a Deus (KALIL et al., 2018; JUNGE, 2019). Como argumentei em outra ocasião (CESARINO, 2020a), afetos negativos e positivos coemergem numa mesma matriz de equivalência e diferença, característica do modo de composição

16 Uso esse termo como uma tradução não totalmente adequada do termo *evince*, empregado por Marilyn Strathern (2017) ao longo de sua obra para designar processos de fazer vir à tona, revelar a presença – e, ao mesmo tempo, constituir evidência – de algo.

de públicos em massa que convencionou-se chamar de populismo (LACLAU, 2013). Mas é possível perguntar, ainda, sobre o tipo de estrutura de afetos que preside o modo de articulação *entre* esses dois polos. É neste ponto que, penso, a dimensão antiestrutural torna-se importante, ao se articular, principalmente, em torno do afeto do ressentimento.

A psicanalista Maria Rita Kehl (2020) elaborou um argumento sobre o bolsonarismo enquanto movido, em parte, pelo ressentimento enquanto “paixão triste” que leva a projetar num outro a culpa pelos próprios fracassos ou mediocridade diante do destino esperado. Parte da literatura sobre o trumpismo e seus predecessores na direita neoliberal-conservadora aponta numa direção semelhante (CONNOLLY, 2021; HOCHSCHILD, 2016; BROWN, 2019). Ressentimento é um afeto relativo: não apenas seu objeto pode variar, como ele é relativo à trajetória da própria pessoa, num momento anterior ou com base numa certa expectativa de futuro. Por meio do ressentimento, o bolsonarismo, como o trumpismo, é capaz de crescer transversalmente atravessando múltiplos segmentos sociais, cada qual com seu ressentimento particular quanto a frustrações relativas: as classes médias altas com relação às classes médias ascendentes (KEHL, 2020); essas últimas com relação à sua própria perda de status a partir do governo Rousseff (PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2020). Além disso, o ressentimento prolifera em contextos de crise, permitindo expressar percepções de injustiça diante do fracasso e tornando seu sujeito presa fácil para retóricas que atribuem a “incongruência entre destino e mérito” (ANDRADE; CASARÕES, 2020) a elites corruptas, forças ocultas e inimigos que tomam a forma de uma ameaça existencial presente ou iminente. O ódio e indignação que emergem a partir daí ganham assim um alvo específico: um bode expiatório que, se eliminado, restituiria à ordem a existência coletiva (ROCHA, 2021).

Na estrutura de afetos mobilizada pelo ressentimento, convergem também os dois eixos da máquina de ressonância bolsonarista: o neoliberal e o conservador (CESARINO, 2019; ANDRADE; CASARÕES, 2020; NUNES, 2022). “Eu trabalhei duro mas não recebo o que mereço, então é porque alguém está ficando com o que seria meu por direito” – na época neoliberal, também o ressentimento toma a forma de uma gramática de mercado. Nela, os impostos pagos ao Estado são vistos como principal canal de destituição, seja pelo parasitismo daqueles que dele “dependem” (os funcionários públicos, os sujeitos de direitos), seja pelo roubo via corrupção. No discurso bolsonarista, essa lacuna (que é, também, uma lacuna cognitiva e libidinal) é preenchida com significantes flutuantes de bodes expiatórios prontamente apropriáveis pelo senso comum e suas moralidades quotidianas: o bandido, o vagabundo, o parasita, o corrupto, o hipócrita, o detentor de privilégios não merecidos. Quem não conhece um? Quem nunca nutriu um desejo, consciente ou inconsciente, de estar no lugar de um outro que, aos seus olhos, não mereceria estar lá?

Se há algo em comum entre todos os bolsonaristas, portanto, não é um conteúdo particular – seus significantes, como em todo discurso populista, são extremamente vagos (LACLAU, 2013). O que há em comum é um movimento, uma dinâmica que, sugiro aqui, se articula na e pela *possibilidade de inversão antiestrutural* prometida pelo discurso messiânico do líder. Esse discurso é expresso não apenas pelo

indivíduo Jair Bolsonaro, mas por todo o seu corpo fractal, distribuído pelos públicos refratados bolsonaristas e seus diferentes segmentos e agentes (CESARINO, 2019). Além do inimigo comum, comumente tematizado pela via conservadora das “guerras culturais”, o que os une esses segmentos é uma defesa intransigente da liberdade, entendida nos termos da genealogia spenceriana da luta pela existência (DARDOT; LAVAL, 2016). O “gigante que acordou” incluía pessoas e grupos que se sentiam diminuídos, constrangidos, explorados por outros que eles passam a entender, a partir da gramática populista do bolsonarismo (CESARINO, 2020a, b), como elites ilegítimas das quais poderiam finalmente se desvencilhar e, com isso, prosperar e refazer a congruência entre destino e mérito.

Este seria o principal sentido da figura do “povo” herdada pelo bolsonarismo a partir dos movimentos anticorrupção de 2015-16: uma “maioria silenciosa” que teria encontrado nas novas mídias uma plataforma para falar “livremente”; o “gigante” que finalmente “acordou” para uma “verdade sufocada” por elites corruptas e manipuladoras. Enquanto operador central da gramática bolsonarista, “povo” denota com precisão o movimento de inversão antiestrutural que quero ressaltar aqui, onde hierarquias (alto/baixo, positivo/negativo) são diametralmente invertidas. Com base em Mary Douglas (2010), Tania Luhmann (2016) fez um argumento similar sobre a inversão antiestrutural que promoveu Trump de tabu a sagrado. Assim como o pangolim, animal tabu entre os Lele, o líder carismático populista emerge como agência antiestrutural única capaz de regenerar, com seus poderes excepcionais, um sistema visto como irreversivelmente corrompido. Por ser entendido como vindo de fora do sistema dominante, ele seria capaz de forçar seus limites a ponto de realizar uma inversão. É num sentido similar, por exemplo, que Olavo de Carvalho e seus seguidores justificam o uso de palavrões e xingamentos nos contrapúblicos da nova direita: expressões diretas de autenticidade que visariam desmascarar a hipocrisia e autoritarismo da fala politicamente correta (ROCHA, SOLANO; MEDEIROS, 2021).

Embora encontre sua forma mais bem acabada no caso do bolsonarismo político e de narrativas conspiratórias, esse tipo de dinâmica antiestrutural também fundamenta a eficácia social de públicos adjacentes como o do tratamento precoce. Muitos médicos nesses ecossistemas deixam transparecer ressentimento com relação às elites do seu campo, a quem chamam ironicamente de “professores” ou “cientistas”. Seu discurso propõe um movimento de inversão análogo ao do populismo político, em que os médicos e pacientes na “linha de frente” da pandemia são entendidos enquanto real fonte da verdade e da vida. Os influenciadores nesses ecossistemas geram engajamento alegando trazer, para o público leigo, “verdades que a mídia [ou a indústria farmacêutica, ou a esquerda] não querem que você saiba”.

Em todos os casos, as novas mídias já se colocam como um terreno estruturalmente propenso a esse movimento: têm embutidas, no seu design, *affordances* que privilegiam performances de autenticidade e expressão de verdades não mediadas, “em tempo real” (CHUN, 2011). Novamente, não se trata de um processo puramente simbólico: as novas mídias tornam real, materialmente falando, a possibilidade – ou, no mínimo, a expectativa – de concretização dessas inversões antiestruturais. Este é o sentido, por exemplo, das múltiplas formas de empreendedorismo que abriram os caminhos do tratamento precoce no Brasil (CESARINO; SILVA, no prelo). Afinal, para que se

submeter ao duro processo de *peer review* de revistas científicas de excelência, se há plataformas de *pre-prints* onde, ao modo das mídias sociais, se pode postar livremente resultados de suas pesquisas? Para que depender do funil da grande mídia, se há canais digitais onde se pode falar o que se quer, sem constrangimentos?

A constituição desses públicos antiestruturais não implica, portanto, apenas desintermediação com relação aos públicos dominantes. Envolve também formas emergentes de reintermediação pelas quais, como colocou Chun (2021, p. 140), “queixas sobre o *mainstream* se tornam *mainstream*” – ou, ao menos, almejam fazê-lo. Assim, por um lado, o bolsonarismo político e demais públicos que com ele ressoam vicejam na fragilização das infraestruturas que produziam as elites do conhecimento no mundo pré-digital (CESARINO, 2021b). Ao mesmo tempo, vão substituindo essas elites por novos mediadores: influencers, redes e coletivos, além dos próprios usuários comuns, que empreendem a produção de um “novo jornalismo”, uma “nova história”, uma “nova medicina” via YouTube, Instagram, Telegram e outras plataformas onde o custo de entrada é irrisório ou nulo (CESARINO, 2021c).

As *affordances* da internet contemporânea introduzem, portanto, vieses favoráveis ao afloramento do que seria uma antiestrutura das elites políticas, científicas, midiáticas e outras. “Elite” aqui não deve ser entendida através da forte conotação moral com que o bolsonarismo aciona o termo, mas no seu sentido original de um corpo selecionado daquilo que haveria de “melhor” numa sociedade ou campo social. Essa antiestrutura não toma a forma, contudo, dos subalternos no sentido gramsciano do ativismo de esquerda – estes remetem a categorias de reconhecimento já codificadas no sistema sociopolítico vigente, inclusive na sua inflexão neoliberal (HAIDER, 2019). O que os públicos antiestruturais ancorados nas novas mídias fazem emergir são latências pouco ou (ainda) não codificadas, que talvez possam ser melhor expressas da ideia de *senso comum*.

O bolsonarismo político é bastante explícito na sua intenção de representar o senso comum do brasileiro “médio”, e é neste sentido que ele se contrapõe às políticas da diferença do campo progressista: enquanto uma força equalizadora. Ele o faz também na relação com a antiga direita, ao diferenciar os conservadorismos “gourmet” (na figura, por exemplo, de lordes ingleses vitorianos) do conservadorismo “raiz” (o tiozão do churrasco brasileiro, hipostasiado na figura do próprio Jair Bolsonaro). Nesse sentido, como apontei anteriormente (CESARINO, 2019), o presidente Bolsonaro não é um personagem com um conteúdo fixo, mas uma figura caleidoscópica (KALIL et al., 2018) que constantemente se (re)ajusta em resposta a métricas recebidas não apenas a partir das mídias sociais – o que Varis (2020) chamou de populismo métrico – mas de predecessores como o mercado financeiro ou as pesquisas de opinião. Seus públicos refratados vão sendo, assim, ajustados a partir desse *feedback* em tempo real, que orienta a coemergência de Bolsonaro com seus seguidores por meio de *loops* cibernéticos dos quais participam usuários comuns, influenciadores e algoritmos. Nessa espécie de *crowdsourcing* contínuo, Bolsonaro vai se tornando a expressão mais próxima do que seria um senso comum compartilhado por muitos segmentos da população brasileira. Retiradas as antigas elites do seu lugar de modelo normativo para o povo, a antiestrutura traz, nos termos de Turner (2013), um reflexo da sociedade sobre si mesma.

Esse processo é, no entanto, profundamente paradoxal. Por um lado, a inversão elite-povo proposta pelo bolsonarismo aparenta gerar o reconhecimento esperado pela massa da população: finalmente, tenho no governo do país alguém que reconheço como sendo igual a mim. Por outro, faz com que o horizonte de progresso de uma sociedade plural rumo a um futuro comum se perca. Afinal, se o representante é um espelho do que a sociedade já é, onde está o horizonte de mudança progressiva? Embora o bolsonarismo se baseie na promessa de mudança, ele o faz num sentido messiânico: suas lideranças não se propõem a atuar como uma vanguarda do progresso, mas tão somente a “libertar” a sociedade de ameaças ou amarras imaginárias para que ela prospere de forma supostamente espontânea¹⁷.

Assim, os *loops* digitais pelos quais Bolsonaro vem coemergindo com seus seguidores fazem aflorar um substrato histórico antiestrutural de abandono e frustração (CESARINO, 2021d), porém sem canalizá-los construtivamente, como teria feito um populismo rotinizado típico (como o getulismo ou mesmo o lulismo). Ao manter a temporalidade de crise permanente e indecidibilidade (ABREU, 2019) ancoradas nas novas mídias, o bolsonarismo tranca o país num ciclo infernal de resignação e ressentimento em que a única saída vislumbrada é do tipo messiânico: #EuAutorizo. Esse momento de libertação do “povo”, no entanto, nunca chega – como veremos na última seção, ele é permanentemente adiado.

WWWeste processo parece paradoxal porque é, no seu âmago, profundamente enganador. Não obstante sua ancoragem numa ideologia de mídia baseada na autenticidade não mediada (CHUN, 2021), a relação entre as posições de “líder” e “povo” é tão mediada quanto no mundo pré-digital. As mediações cibernéticas contemporâneas são, além de altamente ativas, “caixas pretas” cujos modos de ação e tomada de decisão são quase totalmente opacos aos usuários comuns. Por detrás das telas, somos menos agentes do que ambiente para a ação extrativista de sistemas algorítmicos cuja arquitetura é desenhada para produzir efeitos pré-conscientes de retenção da atenção e influenciabilidade (CHUN, 2016; ZUBOFF, 2021)¹⁸. E diferente da coerção, o controle via influência opera de modo eficaz justamente lá onde os agentes se sentem mais livres nas suas escolhas, e mais convictos de que a experiência pessoal e a certeza dos sentidos – o que Zoonen (2012) chamou de eu-pistemologia (*i-pistemology*) – são as bases mais seguras para acessar o real.

Esse modelo de mídia, baseado na extração de “mais valia comportamental” (ZUBOFF, 2021) dos usuários, encoraja, ainda, uma personalização de mundos onde os próprios dados sensíveis do real, e não apenas sua interpretação, são

17 Aqui, nota-se o papel central da ideologia neoliberal, ancorada no livre mercado e na moralidade tradicional enquanto ordens espontâneas que os Estados devem proteger mas não interferir (BROWN, 2019).

18 No caso das plataformas, Chun (2016) detalhou como a temporalidade de crise permanente e seus modos “pontuados” de interpelação cognitiva capturam os usuários num fluxo atencional que permite a externalização da sua consciência para os ambientes digitais. A influência não se dá numa cadeia de comando-e-controle linear sobre o usuário individual, mas se exerce por vias indiretas, pelo controle sobre o ambiente, moldando assim os próprios limites do pensável e do possível. Dentro desses limites globais, a experiência local dos usuários é de agirem livremente, como pequenos soberanos em seus feudos digitais de clicks, curtidas e seguidas.

microdirecionados por meios algorítmicos. Chega-se assim a uma configuração paradoxal onde cada usuário segue convicto que o *seu* mundo é o único mundo real que existe. A ênfase algorítmica na homofilia (conexão entre iguais) e no *feedback* positivo (reforço do comportamento já adotado) completa o quadro, conduzindo os ecossistemas digitalmente mediados a limiares de bifurcação como aqueles observados em públicos conspiratórios, sectários ou na chamada polarização afetiva na política (CHUN, 2021). Nos públicos antiestruturais bolsonaristas, essas bifurcações tomam a forma de uma dupla-torção que “tranca” o sistema sociotécnico numa topologia de guerra permanente, ou seja, formada por dois lados que são ao mesmo tempo incomensuráveis e codependentes.

SISTEMAS ANTIESTRUTURAIS: ALGORITMIZAÇÃO E BIFURCAÇÃO

Embora o bolsonarismo sem dúvida viceje a partir de substratos socioculturais e subjetivos preexistentes, creio ser seguro afirmar que ele não existiria, enquanto tal, sem a infraestrutura propiciada pelas novas mídias. Seria portanto um erro afirmar que ele simplesmente abre espaço para a expressão de afetos e demandas espontâneas por parte do “povo”. Se, como argumentou Warner (2002), públicos só existem na medida em que são interpelados, o *modo de interpelação* é central para lhe dar forma. Esta seção busca delinear qual o modo de interpelação dos usuários comuns nos públicos refratados bolsonaristas, cujo ambiente, como ilustraremos na seção seguinte, é influenciado pela ação tática de grupos organizados. Aqui, sugiro que usuários que externalizam, para esses ecossistemas, seu fluxo de consciência de forma significativa podem deuteramente aprender (BATESON, 1972) a operar cognitivamente de forma algorítmica, ou seja, com base em funções elementares do tipo “Se... então” (BUCHER, 2018). Em casos mais extremos de imersão, o processo de algoritmização levaria a uma inversão no nível topológico: uma bifurcação onde os públicos dominantes creem seguir operando no modelo da esfera pública liberal, enquanto os públicos antiestruturais passam a operar numa topologia de guerra que busca englobar este último.

Tenho plena consciência de que, para a sensibilidade individualista do senso comum ocidental, argumentar que usuários humanos podem ser algorítmicamente “treinados” pode parecer determinístico, improvável ou mesmo ofensivo. Porém, é plenamente condizente não apenas com a epistemologia cibernética (BATESON, 1972), mas com os saberes que orientam a construção da arquitetura das plataformas: behaviorismo skinneriano, economia comportamental, *nudge theory*, captologia, teorias de *swarming* (enxame) entre outros, já bastante discutidos no campo de estudos de novas mídias (SEEVER, 2019; CHUN, 2016; ZUBOFF, 2021). Essa mesma premissa cibernética da possibilidade de alinhamento cognitivo entre humanos e máquinas fundamenta, ainda, as teorias contemporâneas da guerra no “terreno humano” – que, diga-se de passagem, coincidem com muitos dos padrões táticos observados nos públicos refratados bolsonaristas (LEIRNER, 2020; ROCHA, 2021). Finalmente, e não obstante a eterna suspeita de determinismo biológico ou tecnológico dentro das ciências humanas, a premissa é condizente com a vocação holística original da antropologia nos *four fields* (CESARINO, 2021c).

Abordar essa questão pela via da ecologia da mente aponta para o modo como o colapso de contextos generalizado levado a cabo pelas novas mídias (BOYD, 2010) incide sobre os processos de *framing* (enquadre) não apenas no sentido goffmaniano, comum no campo de novas mídias, mas no sentido original do conceito, proposto por Bateson. Em “A Theory of Play and Fantasy”, Bateson (1972) notou como, nos processos cognitivos primários que compartilhamos com outros mamíferos (precisamente, aqueles nos quais buscam nos interpelar a arquitetura das plataformas), há pouca reflexividade sobre a diferença entre “mapa” e “território” – grosso modo, entre conceito e seu objeto. Técnicas retóricas bolsonaristas como a negabilidade plausível, o *hedging* narrativo e a mimese inversa jogam justamente com essa não discriminação¹⁹. Ao manter alta a equiprobabilidade (entropia) do ambiente comunicativo, impedem a fixação de atributos, causalidades e responsabilização.

Além disso, já está bem estabelecido, na literatura sobre novas mídias, que o colapso de contextos desestabiliza as referências pelas quais os usuários realizam seus enquadres de realidade (*framing*), e transfere para os algoritmos parte dessa tarefa cognitiva primária (CHUN, 2016; BUCHER, 2018). Nesse sentido, a hipótese proposta aqui é que usuários intensivamente imersos nos públicos bolsonaristas teriam sua cognição “treinada” para enquadrar o mundo algorítmicamente, segundo os códigos subliminarmente propostos no conjunto massivo, porém bastante consistente, de conteúdos ali distribuídos²⁰.

Essa possibilidade me veio ainda em 2018, quando ficou claro que, embora o disparo de conteúdos bolsonaristas no WhatsApp pudesse ser feito por scripts automatizados (MELLO, 2020), seu microdirecionamento (*microtargeting*) e perfilamento (*profiling*) na “ponta” da rede (grupos privados, comunicação interpessoal) não eram feitos por algoritmos de distribuição e recomendação não humanos (inexistentes no aplicativo), mas pela ação dos usuários humanos. Embora, no nível local, cada usuário fosse “livre” para agir como quisesse, no nível global, ou do sistema formado pela agregação desses comportamentos, a gramática bolsonarista mostrava uma padronização notável (CESARINO, 2020a). Desenhava-se, assim, a possibilidade de um alinhamento entre cognição e comportamento maquínico e humano em algum lugar no “meio” do caminho das redes bolsonaristas, entre o disparo semicentralizado de conteúdos e a chegada destes nos celulares dos eleitores individuais.

19 Negabilidade plausível consiste em negar um enunciado ou ação ressignificando-a retrospectivamente diante de uma recepção negativa por parte do público (McINTOSH; MENDOZA-DENTON, 2020). Já o *hedging* narrativo implica lançar um amplo espectro de “apostas” narrativas em “ativos” opostos, para minimizar a probabilidade de perdas e maximizar a probabilidade de ganhos (CESARINO, 2021c). Já a mimese inversa envolve a produção do inimigo como espelho invertido de si mesmo, ao qual se devolve acusações jogando “o feitiço contra o feitiço”. (CESARINO, no prelo).

20 Nesses ecossistemas, pode se dar um treinamento análogo, embora não idêntico, ao do *machine learning*: “Enquanto, antes, o programador tinha que escrever todos os enunciados ‘se... então’ em antecipação ao resultado, os algoritmos do aprendizado de máquina deixam o computador aprender as regras a partir de um grande número de exemplos, sem ser explicitamente programado para fazê-lo. Para que cheguem ao objetivo pretendido, algoritmos são ‘treinados’ em um *corpus* de dados a partir dos quais possam ‘aprender’ a tomar certos tipos de decisão sem supervisão humana”. (BUCHER, 2018, pág. 24 – tradução minha).

Posteriormente, com a extensão da pesquisa para outras camadas de ressonância dos públicos bolsonaristas, identifiquei a recorrência de um padrão de aplicação, pelos usuários comuns, de proposições do tipo “Se... então” (BUCHER, 2018). Em alguns casos isso era bastante literal, se manifestando inclusive na forma de palavras de ordem comuns desde 2018, como “se [o inimigo] é contra, [então] eu sou a favor”. Outras não parecem ter uma forma algorítmica imediatamente aparente, porém podem ser facilmente traduzidas nesses termos. Assim, “acuse-os daquilo que você faz” pode ser traduzido algorítmicamente por “se o inimigo acusa o líder de algo, então é o que ele mesmo faz”. “Olavo (ou Bolsonaro) tem razão” pode ser traduzido algorítmicamente por “se o Olavo disse, então é verdade”. E os exemplos poderiam se multiplicar.

Em todos os casos, para a função algorítmica operar de forma eficaz é preciso partir de premissas compartilhadas que, no mais das vezes, permanecem implícitas, porém podem ser ocasionalmente explicitadas de forma (para)didática como em: “O discurso de ódio do Bolsonaro é direcionado aos bandidos. Se você se sente incomodado, é porque é um deles.” Para que o procedimento funcione adequadamente, é preciso que o usuário aceite sem questionamento a premissa (“O discurso de ódio do Bolsonaro é direcionado aos bandidos”). A aceitação das premissas básicas da gramática bolsonarista é garantida por um “trabalho de base”, descrito em outra ocasião (CESARINO, 2019, 2020a), que inculca nos usuários um meta-código de inclusão/exclusão do tipo amigo-inimigo (BARROS, 2021) e os “treina” nas suas respectivas cadeia de equivalência: comunismo, Globo, PT, globalismo, etc.

A seguinte postagem de uma seguidora de influencers do tratamento precoce no Instagram ilustra dois requisitos para o funcionamento adequado da influência via algoritmização dos processos cognitivos: “Vejo como a grande mídia é contra o tratamento precoce. Se ela é contra, [então] é porque funciona. É o que salva vidas!”. Por um lado, é preciso que o meta-código de inclusão/exclusão tenha sido incorporado enquanto enquadre: no caso, a premissa da grande mídia como inimiga. Por outro, a eficácia desse modo de influência depende fundamentalmente da eu-pistemologia: é a *própria usuária* que deve aplicar as funções algorítmicas, resultando numa experiência subjetiva de que é ela mesma quem está chegando, de maneira autônoma e livre, àquela conclusão. Em outras palavras, é preciso que os usuários carreguem consigo, na sua atuação no plano *local*, a dupla-torção observada no plano *global* da estrutura de rede pela qual coemergem público antiestrutural e público dominante²¹. Assim, uma vez que o usuário realiza a dupla-torção – ou, nos termos da cultura da

21 Sigo aqui o argumento de Peter Gow (2014) sobre a fórmula canônica e grupos de transformação na Amazônia, onde ele sugere que a dupla torção era aplicada pelos indivíduos na vida cotidiana ao “seguirem algoritmos sociais simples para distinguir diferenças manifestas ... ao invés de debater qual sistema era mais ‘correto’.” Porém, enquanto no caso ameríndio analisado por Gow os limiares (que são expressos abertamente nos mitos) são, no dia a dia, minimizados pelos atores para que “vivam bem” através dessas diferenças, no caso em tela ocorre o oposto: os limiares são maximizados no cotidiano dos atores para que as diferenças se tornem antagonismo e produzam, assim, mundos bifurcados.

internet, toma a pílula vermelha –, ele está livre para “fazer sua própria pesquisa” pela internet²².

O efeito, que é ao mesmo tempo causa, desse processo, é o usuário abandonar a confiança e participação no público dominante. Daí a insistência, observada desde ao menos a campanha de 2018, para que os seguidores do presidente “desliguem a tevê e vão assistir as *lives* do mito” (CESARINO, 2020a). Circunscritos aos públicos bolsonaristas, o influenciado acabará, em suas “pesquisas” pela internet, sempre se deparando com um resultado alinhado com a gramática do influenciador, uma vez que este, como veremos, controla indiretamente o viés do ambiente. Isso ocorre não apenas porque os algoritmos lhe entregarão um espelho de si mesmo: a já conhecida retroalimentação entre o “viés de confirmação” psicológico e o *feedback* positivo dos algoritmos de base homofílica (CHUN, 2021). Esse alinhamento se mantém porque, mesmo quando estiver no campo do inimigo, o usuário olhará para a *mesma* coisa, mas a verá através de uma inversão figura-fundo: aquilo que *realmente* existe por trás de um suposto véu de engano. É o aparato da plataformização que possibilita a consistência dessas inversões, do ponto de vista do usuário individual: a confiança inabalável numa “mídia alternativa” que traz as “verdades” que o “*establishment*” esconde.

Essa percepção diferencial da “mesma” realidade a partir da incorporação de enquadres opostos se manifesta de forma exemplar no termo *dogwhistling*, utilizado para caracterizar a comunicação de Trump com seus seguidores (McINTOSH; MENDOZA-DENTON, 2020). Assim como cães ouvem faixas sonoras que os humanos não somos capazes de perceber no “mesmo” som (ou abelhas são capazes de ver cores que humanos não somos capazes de ver na “mesma” flor), usuários imersos em públicos antiestruturais decodificarão, na “mesma” fala ou evento, mensagens que os públicos dominantes são incapazes de perceber. Essas mensagens são frequentemente invertidas: onde esses últimos veem o presidente fraco, eles o veem forte; onde uns veem recuo, outros veem avanço. Enquanto os públicos dominantes entendem por democracia o modelo liberal pluralista, os públicos bolsonaristas entenderão a livre expressão da soberania popular manifesta na voz do líder. Enquanto uns veem nas limitações impostas pelo STF às ações inconstitucionais do presidente uma garantia da democracia, os outros veem um ataque autoritário a ela (daí o apelo a um “Poder Moderador” – Forças Armadas, Deus – que possa intervir de fora do sistema para restituir à vontade popular sua soberania).

Como o *infrastructural uncanny* trabalhado por Gray, Bounegru e Venturini (2020) a propósito da desinformação, os públicos antiestruturais não são portanto separados dos públicos dominantes, mas mantêm com eles uma estranha – ou poderíamos dizer, uma “estranha-familiar” – relação de codependência. Esta advém não apenas dos vieses técnicos e epistêmicos de algoritmos e usuários comuns. O caso do bolsonarismo é especialmente revelador de como intervém, na formação desses públicos, uma terceira escala de agência e tomada de decisão: influenciadores e grupos organizados que mediam a relação humano-máquina ao assumir, por

22 *Do your own research* é um dos slogans do movimento QAnon, que é complementado pelo comando conspiritualista *Trust the plan* (confie no plano). Ambos também são comuns nos públicos bolsonaristas. (CESARINO, 2021c).

meio da ação tática concertada, um controle indireto do ambiente. A última seção ilustra esse ponto por meio de um evento que se mostrou especialmente expressivo dessa dinâmica, as manifestações de 7 de setembro de 2021, para mostrar como as bifurcações espaciais que produzem os públicos antiestruturais são conformadas por um ritmo cíclico e recursivo operado por atores-chave. O objetivo desses ciclos seria não um rompimento linear com o público dominante – como num golpe de Estado *tout court* – mas, pouco a pouco, forçar os limites globais do possível e do pensável na direção de um modelo iliberal de política e esfera pública.

AÇÃO TÁTICA ANTIESTRUTURAL: OS CICLOS BOLSONARISTAS

Muito já foi dito sobre as ações táticas de marketing e guerrilha digital que ficaram conhecidas como “gabinete do ódio” nas eleições de 2018 (MELLO, 2020; LEIRNER, 2020; CESARINO; NARDELLI, 2021; ROCHA, 2021). Minha intenção aqui não é rastrear quem pensa e orquestra essas ações, mas, como apontei acima, observá-las como uma propriedade emergente *do sistema como um todo*, formado também por agentes algorítmicos e usuários comuns. Após a posse de Bolsonaro, mantiveram-se os códigos básicos da gramática bolsonarista. Porém, houve mudanças importantes na topologia e *modus operandi* desses públicos, que passaram a se difundir por diferentes plataformas tanto acima quanto abaixo da internet de superfície. Desde a posse do novo governo em 2019, esses públicos refratados parecem caminhar em sintonia e complementaridade com as falas e ações do presidente e daqueles no seu entorno – continuam, portanto, fazendo parte do seu “corpo digital” (CESARINO, 2019; 2021c). Entender o que se passa nesse ecossistema em camadas múltiplas – que hoje inclui desde grandes plataformas do *mainstream* como YouTube e Facebook até aplicativos de mensagens fechados como Telegram e WhatsApp – é portanto relevante para compreender o próprio *modus operandi* do governo federal.

Desde que tomou posse, o presidente parece atuar modo paradoxal: um chefe de Estado que governa por delegação; um soberano que não decide (ABREU, 2019); um populista *antiestablishment* que opera parasitando o próprio sistema contra o qual ele alega se opor (NOBRE, 2020); um líder messiânico que continuamente recua em suas promessas de ruptura e regeneração. Esse padrão contraditório começa a fazer sentido quando se reconhece que o objetivo do bolsonarismo político é menos governar pela normatividade da democracia liberal do que criar condições para sua corrosão gradual e, talvez, uma ruptura com ela. É aí que a existência dos públicos antiestruturais assume um papel central, como buscou-se sintetizar no diagrama abaixo (Figura 1), construído em torno dos eventos do 7 de setembro de 2021:

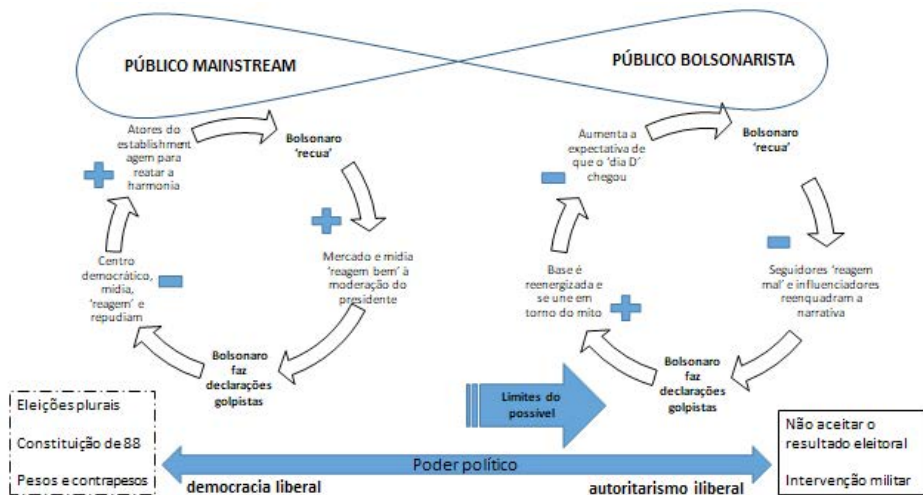


Figura 1 – Ciclos cibernéticos nos públicos antiestruturais bolsonaristas.

O primeiro circuito (à esquerda) foi publicado pelo cientista político Christian Lynch em 10 de setembro²³, e ilustra o ciclo de aumento e alívio da tensão cismogênica em torno das manifestações de rua pró-Bolsonaro ocorridas três dias antes. Ele mostra como, no caminho para o Dia da Independência, essa tensão foi crescendo e chegou ao ápice com as declarações golpistas do presidente no dia 7, em São Paulo e Brasília. Após um breve hiato, em que caminhoneiros bloquearam estradas e apoiadores do presidente divulgaram vídeos comemorando a declaração de um estado de sítio inexistente, seguiu-se um “recuo”, com a Declaração à Nação publicada dois dias depois e supostamente redigida pelo marqueteiro do ex-presidente Michel Temer.

Para completar o quadro, elaborei um segundo ciclo (à direita) ilustrando a mesma dinâmica do primeiro, porém do ponto de vista invertido dos públicos antiestruturais bolsonaristas. Pedro Nardelli completou o esquema com as setas embaixo, sugerindo um efeito de longo prazo: qual seja, o de forçar os limites do pensável e do possível numa direção antiestrutural. Assim, a recorrência desses ciclos iria, aos poucos, fragilizando a normalidade do processo eleitoral e aumentando a probabilidade de algum tipo de ruptura com ele. Essa ruptura não necessariamente assumiria um caráter linear de golpe de Estado *de facto*, mas avançaria uma corrosão interna do próprio processo democrático: insuflando a perda de confiança nas instituições (como na pauta do voto impresso), ou forçando subterfúgios legais e procedimentais para impedir ou perturbar a transferência de poder.

Nesse esquema, os dois públicos correm em paralelo com valências invertidas, e só se tocam na “vida real” em dois pontos: quando Bolsonaro faz declarações golpistas, e quando ele recua. De resto, são realidades opostas, simétricas e coemergentes. Quando o presidente faz declarações golpistas, a tensão negativa sobe de um lado

23 <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10222978327699033&set=pb.1004252267-.2207520000..&type=3>

através do repúdio, enquanto do outro, sobe a tensão positiva da mobilização em torno do líder. Políticos do *establishment* então vêm ao resgate para recosturar a harmonia institucional, enquanto nos públicos bolsonaristas o contrário ocorre: cresce a expectativa de que o grande dia da ruptura esteja chegando. Em seguida, o *feedback* positivo do escalamento da tensão é contrabalançado por um *feedback* negativo: Bolsonaro recua. Neste momento, há nos públicos dominantes alívio generalizado, e nos públicos bolsonaristas, decepção generalizada. Os influenciadores bolsonaristas imediatamente passam a pedir calma e confiança “no plano”, para logo em seguida lançarem novos reenquadres de narrativa. Como é de praxe, esses reenquadres são segmentados e cobrem um amplo espectro: para os mais moderados, Bolsonaro se mostrou um verdadeiro estadista, pois quem queria o caos era a esquerda; já os mais radicalizados se convencem que Bolsonaro não cancelou, mas apenas adiou estrategicamente o “dia D”. O público do *mainstream*, por sua vez, se convence da moderação do presidente, até que ele retoma o ciclo com uma nova rodada de declarações disruptivas.

Quem opera esses ciclos? Algoritmos e usuários comuns são sem dúvida parte central do processo. Porém, a cadência parece ser dada pelo próprio presidente, cujas declarações públicas são a principal “dobradiça” entre os dois públicos. Costumo dizer que encontrar a real identidade dos “animadores” dos públicos bolsonaristas é, a essa altura, menos uma tarefa de investigação acadêmica do que de investigação legal. Aqui, me limito a apontar que, quem quer que esteja nos centros de irradiação dos fluxos imitativos observados nos públicos bolsonaristas, age de forma camuflada (LEIRNER, 2020). Em outras palavras, age de forma tática, se aproveitando do colapso entre agente e ambiente já propiciado pelas plataformas – notadamente, aquelas que operam em camadas mais fechadas da web, como os aplicativos de mensagens.

A camuflagem, que Bateson (1972) define como o oposto da comunicação, é segundo ele alcançada: “(1) reduzindo a relação sinal/ruído, (2) quebrando os padrões e regularidades no sinal, ou (3) introduzindo padrões similares no ruído” (p. 296).” Nos públicos bolsonaristas, observam-se os três. A redução da relação sinal-ruído (1) se dá pelo aumento da equiprobabilidade ou ambiguidade dos enunciados, tanto do próprio presidente quanto do amplo espectro de possibilidades narrativas disparadas nos ecossistemas digitais que o apoiam (CESARINO, 2021c). Já a quebra de padrões e regularidades no sinal (2) se daria pelas constantes interpelações que o presidente e outros fazem nos públicos do *mainstream*, mantendo-os sempre instáveis e orbitando em torno de suas declarações ultrajantes (LEIRNER, 2020; CESARINO; NARDELLI, 2021). Aquilo que vem sendo chamado de “cortina de fumaça” não teria como objetivo esconder algo que esteja sendo feito, mas tornar impossível a própria estabilização de um pano de fundo onde qualquer ação possa ser rastreada, e responsabilidades, atribuídas. Finalmente, a introdução de padrões similares no ruído (3) envolve a disponibilização de narrativas alternativas, frequentemente de ordem conspiratória, visando sua construção gradual enquanto realidade sociopolítica oposta àquela da esfera pública liberal, pois baseada numa lógica de inclusão não pluralista, ou iliberal (CESARINO, 2021b; BARROS, 2021).

Fica claro, neste caso, como operações de influência *on-line* agem menos no conteúdo que no ambiente – que, por sua vez, age sobre os enquadres cognitivos dos

usuários comuns. É possível entrever, ainda, como a influência ocorre não apenas dentro dos públicos bolsonaristas, mas também sobre os públicos dominantes formados em torno da mídia do *mainstream* que, via de regra, reagem de modo previsível. Finalmente, os ciclos demonstram como o objetivo dessa ação tática não é uma ruptura linear com o centro hegemônico, mas uma corrosão gradual de suas condições de possibilidade. Neles, o processo cismogênico de escalamento da oposição é contrabalançado com o alívio periódico dessa tensão através de recuo, ambivalência ou ambiguidade, fazendo com que os dois públicos coemerjam conjuntamente, numa dinâmica de valência invertida.

Tomado de forma global, esse processo lembra um curioso híbrido de cismogênese com seu oposto: o estado de baixa intensidade que Bateson (1972) definiu como platô (*plateau*). A ideia, portanto, seria menos alcançar um ponto de ruptura definitiva entre os dois públicos (*schism*) do que manter o sistema sociopolítico como um todo numa dinâmica antiestrutural de baixa intensidade. Mas se, nesses ciclos, não há ruptura linear, não há tampouco reversibilidade: embora o sistema pareça sempre voltar a um estado de equilíbrio após o *feedback* negativo, a cada vez que o circuito se completa ele está, na realidade, avançando um pouco mais “à direita”. Assim, o presidente e seu corpo digital – os públicos antiestruturais – vão forçando os limites do possível e do pensável na direção da visão iliberal de política e sociedade abraçada pelo bolsonarismo, e que encontra respaldo tanto na atual infraestrutura de mídia quanto no senso comum de muitos segmentos da população brasileira (CESARINO, 2021d).

SOBRE A AUTORA

LETÍCIA CESARINO é antropóloga, professora e pesquisadora na Universidade Federal de Santa Catarina.

leticia.cesarino@ufsc.br

<https://orcid.org/0000-0001-7360-0320>

REFERÊNCIAS

ABIDIN, Crystal. “From ‘Networked Publics’ to ‘Refracted Publics’: A Companion Framework for Researching ‘Below the Radar’ Studies”. *Social Media + Society*, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2056305120984458>.

ABREU, Maria José. “Before Anything, above All: No Decision”. *SSRC The Immanent Frame* (blog), 2019. Disponível em: <https://tif.ssrc.org/2019/04/09/before-anything-above-all-no-decision/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

- ALMEIDA, Mauro. "A fórmula canônica do mito". In: CAIXETA, Ruben; NOBRE, Renarde. (Org.). *Lévi-Strauss. Leituras Brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ANDRADE, Daniel; CASARÕES, Guilherme. "Market must be defended: o regime de verdade do neoliberalismo autoritário na crise pandêmica". *Anais do 44º Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS)*, 1 a 11 de novembro de 2020.
- BARROS, José Vitor. "Incluir e excluir? Contradições modernas e o nacional populismo do século XXI: Conflitos entre estrutura social e semântica na sociedade mundial". *Anais do 45º Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS)*, 19 a 27 de outubro de 2021.
- BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- BATESON, Gregory. *Naven: Um Esboço dos Problemas Sugerido por um Retrato Compósito, Realizado a Partir de Três Perspectivas*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BICKERTON, Christopher; ACCETTI, Carlo. *Technopopulism: The New Logic of Democratic Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- BOYD, Danah. "Social Network Sites as Networked Publics: Affordances, Dynamics, and Implications". In: *Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, organizado por Zizi Papacharissi. New York: Routledge, 2010. p. 39-58.
- BROWN, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books, 2015.
- BROWN, Wendy. *Nas Ruínas do Neoliberalismo: a Ascensão da Política Antidemocrática no Ocidente*. São Paulo: Editora Politeia, 2019.
- BUCHER, Taina. *If...Then: Algorithmic Power and Politics*. New York: Oxford University Press, 2018.
- CESARINO, Letícia. "Identidade e representação no bolsonarismo. Corpo digital do rei, bivalência conservadorismo-neoliberalismo e pessoa fractal". *Revista de Antropologia*, 62, n. 3, 2019. p. 530-557. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.165232>
- CESARINO, Letícia. Como vencer uma eleição sem sair de casa: a ascensão do populismo digital no Brasil. *Internet & Sociedade*, v. 1, n. 1, 2020a, p. 91-120.
- CESARINO, Letícia. How social media affords populist politics: remarks on liminality based on the Brazilian case. *Trabalhos Em Linguística Aplicada*, v. 59, n. 1, 2020b, p. 404-427. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/01031813686191620200410>.
- CESARINO, Letícia. "Antropologia digital não é etnografia". *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 21, n. 2, 2021a, p. 304-315. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2021.2.39872>.
- CESARINO, Letícia. Pós-verdade e a crise do sistema de peritos: uma explicação cibernética. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 23, n. 1, 2021b, p. 73-96. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2021.e75630>
- CESARINO, Letícia. Tratamento precoce: negacionismo ou alt-science? *Labemus - Laboratório de Estudos de Teoria e Mudança Social* (blog), 2021c. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2021/07/27/tratamento-precoce-negacionismo-ou-alt-science-por-leticia-cesarino/>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- CESARINO, Letícia. As ideias voltaram ao lugar? Temporalidades não-lineares no neoliberalismo autoritário brasileiro e sua infraestrutura digital. *Caderno CRH*, v. 34, 2021d, e021022.
- CESARINO, Letícia. Tropical Trump: Illiberal Politics and the Digital Life of Corruption in Brazil. In: GOLDSTEIN, Donna; DRYBREAD, Kirsten. (Org.). *Corruption in the Trump Era*. Routledge: New York, no prelo.
- CESARINO, Letícia; NARDELLI, Pedro. The Hidden Hierarchy of Far-Right Digital Guerrilla Warfare. *Digital War*, Online First, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1057/s42984-021-00032-3>.
- CESARINO, Letícia; SILVA, Victor Hugo. Pandemic states of exception and the alt-science of 'early treatment' for COVID-19 in Brazil. *Latin American Perspectives*, no prelo.

- CONNOLLY, William. A máquina de ressonância evangélica-capitalista. *Labemus – Laboratório de Estudos de Teoria e Mudança Social* (blog), 2021. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2021/04/05/a-maquina-de-ressonancia-evangelica-capitalista-por-william-e-connelly/>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- CHUN, Wendy. Crisis, Crisis, Crisis, or Sovereignty and Networks. *Theory, Culture & Society*, 28, n. 6, 2011, p. 91-112. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0263276411418490>.
- CHUN, Wendy. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.
- CHUN, Wendy. *Discriminating Data: Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition*. Cambridge: The MIT Press, 2021.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: O Sistema de Castas e Suas Implicações*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- DUMONT, Louis. *Homo Aequalis: Gênese e Plenitude Da Ideologia Econômica*. Bauru: EDUSC, 2000.
- FERGUSON, Niall. *A Praça e a Torre: Redes, Hierarquias E A Luta Pelo Poder Global*. Crítica, 2019.
- FIELITZ, Maik; MARCKS, Holger. “Digital Fascism: Challenges for the Open Society in Times of Social Media”. Working Paper. *UC Berkeley Center for Right-Wing Studies*, 2019. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/87w5c5gp>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- GEERTZ, Clifford. *Agricultural Involution: The Processes of Ecological Change in Indonesia*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- GERBAUDO, Paolo. *The Digital Party: Political Organisation and Online Democracy*. London: Pluto Press, 2018.
- GLEICK, James. *Caos. A criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- GLUCKMAN, Max. Rituais de rebelião no sudeste da África. *Série Antropologia*, v. 3, p. 1-34, 2011.
- GOLUMBIA, David. Zealots of the Blockchain. *The true believers of the Bitcoin cult*. n. 38. 2018. Disponível em: <https://thebaffler.com/salvos/zealots-of-the-blockchain-golumbia>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- GOW, Peter. “Lévi-Strauss’s ‘Double Twist’ and Controlled Comparison: Transformational Relations between Neighbouring Societies”. *Anthropology of This Century*. n. 10, 2014. Disponível em: <http://aotcpress.com/articles/lvistrauss-double-twist-controlled-comparison-transformational-relations-neighbouring/>. Acesso em: 21 jul. 2022.
- GRAY, Jonathan; BOUNEGRU, Liliana; VENTURINI, Tommaso. ‘Fake news’ as Infrastructural Uncanny. *New Media & Society*, v. 22, n. 2, 2020, p. 317-341. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1461444819856912>.
- GUYER, Jane. Prophecy and the near future: Thoughts on macroeconomic, evangelical, and punctuated time. *American Ethnologist*, v. 34, n. 3, 2007, p. 409-421. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/ae.2007.34.3.409>.
- HACKING, Ian. “The looping effects of human kinds”. In: SPERBER, Dan; PREMACK, David; PREMACK, Ann James. (Eds.). *Causal cognition: A multidisciplinary debate*. New York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1995. p. 351-94.
- HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade. Raça e classe nos dias de hoje*. São Paulo: Veneta, 2019.
- HOCHSCHILD, Arlie. *Strangers in Their Own Land: Anger and Mourning on the American Right*. New York: New Press, 2016.
- JUNGE, Benjamin. “Our Brazil Has Become a Mess”: Nostalgic Narratives of Disorder and Disinterest as a “Once-Rising Poor” Family from Recife, Brazil, Anticipates the 2018 Elections. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, v. 24, n. 4, 2019, p. 914-931. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/jlca.12443>.
- KALIL, Isabela O (Org.). Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro. Relatório de Pesquisa.

- São Paulo: NEU (Núcleo de Etnografia Urbana e Audiovisual) da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 2018.
- KEHL, Maria Rita. O ressentimento chegou ao poder? *Revista Serrote*, 2020. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2020/01/o-ressentimento-chegou-ao-poder-por-maria-rita-kehl/>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- LACLAU, Ernesto. *A Razão Populista*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- LEIRNER, Piero. *O Brasil no Espectro de uma Guerra Híbrida: Militares, Operações Psicológicas e Política em uma Perspectiva Etnográfica*. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Totemismo Hoje*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- LUHRMANN, Tania. “The Paradox of Donald Trump’s Appeal”. *SAPIENS* (blog), 2016. Disponível em: <https://www.sapiens.org/culture/mary-douglas-donald-trump/>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- MAZZARELLA, William. The Anthropology of Populism: Beyond the Liberal Settlement. *Annual Review of Anthropology*, v. 48, 2019, p. 45-60. Disponível em: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102218-011412>.
- MCINTOSH, Janet; MENDOZA-DENTON, Norma. *Language in the Trump Era: Scandals and Emergencies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- MELLO, Patrícia Campos. *A máquina do ódio: Notas de uma repórter sobre fake news e violência digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- NOBRE, Marcos. “The Global Uprising of Populist Conservatism and the Case of Brazil”. In: KLAUS-GERD, Giesen. (Org.). *Ideology in World Politics*. New York: Springer, 2020.
- NUNES, Rodrigo. *Do transe à vertigem: Ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCO, Lucia Mury. From Hope to Hate: The Rise of Conservative Subjectivity in Brazil. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, v. 10, n. 1, 2020, p. 21-31. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/708627>.
- RILES, Annelise. *The Network Inside Out*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- ROCHA, João Cezar. *Guerra Cultural e Retórica do ódio: Crônicas de um Brasil Pós-político*. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.
- ROCHA, Camila; SOLANO, Esther; MEDEIROS, Jonas. *The Bolsonaro Paradox: The Public Sphere and Right-Wing Counterpublicity in Contemporary Brazil*. New York: Springer, 2021.
- RUSHKOFF, Douglas. *Present Shock: When Everything Happens Now*. New York: Current, 2014.
- SEEVER, Nick. Captivating algorithms: Recommender systems as traps. *Journal of Material Culture*, v. 24, n. 4, 2019, p. 421-436. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1359183518820366>.
- SILVA, Daniel. The Pragmatics of Chaos: Parsing Bolsonaro’s Undemocratic Language. *Trabalhos Em Linguística Aplicada*, v. 59, n. 1, 2020, p. 507-537. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/01031813685291420200409>.
- SOLANO, Esther Gallego. (Org.). *O ódio como política: A reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- SZWAKO, José; RATTON, José Luiz. *Dicionário dos negacionismos no Brasil*. Recife: Cepe editora, 2022.
- TURNER, Victor. *Processo ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

- VARIS, Piia. Trump Tweets the Truth: Metric Populism and Media Conspiracy. *Trabalhos Em Linguística Aplicada*, v. 59, n. 1, 2020, p. 428-443. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/01031813683411620200406>.
- WARD, Charlotte; VOAS, David. The Emergence of Conspiritoriality. *Journal of Contemporary Religion*, v. 26, n. 1, 2011, p. 103-121. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13537903.2011.539846>.
- WARNER, Michael. Publics and Counterpublics. *Public Culture*, v. 14, n. 1, 2002, p. 49-90.
- WINNER, Langdon. Artefatos têm política? *Analytica*, v. 21, n. 2, 2017, p. 195-218. Disponível em: <https://doi.org/10.35920/arf.2017.v21i2.195-218>.
- ZOONEN, Liesbet van. I-Pistemology: Changing truth claims in popular and political culture. *European Journal of Communication*, v. 27, n. 1, 2012, p. 56-67. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0267323112438808>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- ZUBOFF, Shoshana. *A Era do Capitalismo de Vigilância*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

A R I E L



ARTIGOS • ARTICLES)

Capa de "Ariel - Revista de Cultura Musical", n. 2, nov. 1923. Ilustração por Antônio Paim Vieira. Direção por Sá Pereira e Mário de Andrade. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

REVISTA DE
CULTURA
MUSICAL

NOVEMBRO 1923

ANNO I N. 2

Sexualidade improdutiva e resistência na canção *Geni e o zepelim*, de Chico Buarque

[*Unproductive sexuality and resistance in the song Geni e o zepelim*, by Chico Buarque

Nara Lya Cabral Scabin¹

Este texto corresponde a uma versão revista e ampliada de trabalho apresentado na 3ª Jornada Interartes Outras Palavras, realizada em 2011, na Universidade Estadual de Maringá.

RESUMO • O texto analisa a letra da canção *Geni e o zepelim*, de Chico Buarque, a fim de refletir sobre sua potência político-crítica, que atribuímos à forma como seu *autor-criador*, enquanto posição axiológica recortada pelo *autor-pessoa*, reordena discursos e experiências históricas conforme certas intencionalidades estéticas. Sobre a representação da personagem Geni, destacamos uma posição de resistência frente à opressão capitalista-colonial por meio da experiência de práticas sexuais não apenas *moralmente transgressoras*, mas sobretudo *economicamente improdutivas*. • **PALAVRAS-CHAVE** • Resistência; *Geni e o zepelim*; Chico Buarque. • **ABSTRACT** • The

paper analyzes the lyrics of the song *Geni e o zepelin*, by Chico Buarque, seeking to reflect about its political-critical potentially, which we attribute to the way its *author-creator*, an axiological position refracted by the *author-person*, reorders discourses and historical experiences according to certain aesthetic intentions. About the representation of the character Geni, we highlight a position of resistance against the capitalist-colonial oppression through the experience of sexual practices not only *morally transgressive*, but above all *economically unproductive*. • **KEYWORDS** • Resistance; *Geni e o zepelim*; Chico Buarque.

Recebido em 25 de janeiro de 2022

Aprovado em 2 de maio de 2022

SCABIN, Nara Lya Cabral. Sexualidade improdutiva e resistência na canção *Geni e o zepelim*, de Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 190-215, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p190-215>

¹ Universidade Anhembi Morumbi, (PPGCOM-UAM, São Paulo, SP, Brasil).

Na canção *Geni e o zepelim*, composta por Chico Buarque para a peça *Ópera do Malandro*², de 1978, e gravada em disco homônimo, lançado em 1979, o posicionamento da personagem principal é representado sob a chave da *resistência*: uma resistência que se dá, conforme leitura que propomos desenvolver neste texto, pela experimentação de uma *práxis* sexual não apenas *moralmente transgressora*, mas, sobretudo, *economicamente improdutiva*. É justamente esta espécie de “conquista infrapolítica” – para usar a expressão empregada por María Lugones (2019)³ – frente à opressão capitalista-colonial o que nos parece constituir a principal fonte da potência crítica presente na canção, conforme a leitura que procuraremos desenvolver ao longo do presente trabalho⁴.

Para tanto, propomos examinar a construção discursiva de *Geni e o zepelim*, com ênfase à forma como são construídos o mundo e a consciência da personagem

2 A *Ópera do Malandro* é baseada na *Ópera de Três Vinténs* (1928), de Bertold Brecht e Kurt Weill, por sua vez inspirada na *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay. Embora façamos, ao longo do trabalho, referências pontuais às obras predecessoras, não nos aprofundaremos, neste momento, na análise dos movimentos dialógicos inerentes ao processo de adaptação que funda o roteiro da peça, em que pese a proposta do teatro épico brechtiano. Reconhecemos, porém, a importância de se considerar tais questões para o adensamento da compreensão da obra de Chico.

3 Filiando-se à crítica das mulheres-não brancas e do terceiro mundo ao feminismo universalista, María Lugones (2019), importante teórica do feminismo decolonial, assume a intersecção de gênero/raça/classe como chave para a compreensão da relação entre colonizador e colonizado, descrevendo a imposição de uma “estrutura de gênero”, entendida como sistema de categorização/dicotomização, como mecanismo fundamental de operação da “colonialidade do poder”. Assim, como procedimento principal para uma metodologia de pesquisa decolonial, a autora defende o olhar para experiências de resistência à colonialidade dos gêneros.

4 Evidentemente, para colocar o pensamento de Lugones (2019) em cotejo com a realidade brasileira, algumas mediações devem ser feitas. Em especial, destacamos a dificuldade de inclusão plena do Brasil em certa noção de “américa-latinidade” e a particular condição das dinâmicas de dominação racial no país; como nos lembra Lélia González (2019, p. 341), seríamos, antes, “ladino-amefricanos”. Não obstante tais ressalvas, apostamos na pertinência da perspectiva de Lugones (2019) para pensar o espaço de resistência representado, pela mobilização de marcadores interseccionados de gênero, sexualidade e classe, na canção *Geni e o zepelim*.

Geni. Recorrendo à perspectiva bakhtiniana sobre autoria (BAKHTIN, 2003), buscamos compreender como o *autor-criador* da obra, enquanto posição axiológica recortada pelo *autor-pessoa*, reordena eventos da vida e discursos prévios conforme intencionalidades estéticas singulares (FARACO, 2005), em uma complexa e profícua dialogização de vozes sociais que caracteriza a canção de Chico Buarque. Embora reconheçamos a melodia como fator fundamental de produção de sentido, priorizamos, neste trabalho, a análise da letra da canção, inspirando-nos em escolha recorrente na obra de Meneses (2021). A seguir, transcrevemos os versos que compõem a letra da canção, como gravada na faixa C5 do disco *Ópera do Malandro*, de 1979⁵:

1. De tudo que é nego torto
2. Do mangue e do cais do porto
3. Ela já foi namorada
4. O seu corpo é dos errantes
5. Dos cegos, dos retirantes
6. É de quem não tem mais nada

7. Dá-se assim desde menina
8. Na garagem, na cantina
9. Atrás do tanque, no mato
10. É a rainha dos detentos
11. Das loucas, dos lazarentos
12. Dos moleques do internato
13. E também vai amiúde
14. Com os velinhos sem saúde
15. E as viúvas sem porvir
16. Ela é um poço de bondade
17. E é por isso que a cidade
18. Vive sempre a repetir

19. Joga pedra na Geni!
20. Joga pedra na Geni!
21. Ela é feita pra apanhar!
22. Ela é boa de cuspir!
23. Ela dá pra qualquer um!
24. Maldita Geni!

25. Um dia surgiu, brilhante
26. Entre as nuvens, flutuante
27. Um enorme zepelim

5 É possível encontrar pequenas variações na letra da canção entre diferentes versões. No roteiro da peça *Ópera do Malandro*, por exemplo, os versos 7 a 9 aparecem como: “Foi assim desde menina/ Das lésbicas, concubina/ Dos pederastas, amásio”. (BUARQUE, 1985, p. 161).

28. Pairou sobre os edifícios
29. Abriu dois mil orifícios
30. Com dois mil canhões assim

31. A cidade apavorada
32. Se ficou paralisada
33. Pronta pra virar geleia
34. Mas do zepelim gigante
35. Desceu o seu comandante
36. Dizendo: Mudei de ideia!

37. Quando vi nesta cidade
38. Tanto horror e iniquidade
39. Resolvi tudo explodir
40. Mas posso evitar o drama
41. Se aquela formosa dama
42. Esta noite me servir

43. Essa dama era Geni!
44. Mas não pode ser Geni!
45. Ela é feita pra apanhar
46. Ela é boa de cuspir
47. Ela dá pra qualquer um
48. Maldita Geni!

49. Mas de fato, logo ela
50. Tão coitada e tão singela
51. Cativara o forasteiro
52. O guerreiro tão vistoso
53. Tão temido e poderoso
54. Era dela, prisioneiro

55. Acontece que a donzela
56. (E isso era segredo dela)
57. Também tinha seus caprichos
58. E ao deitar com homem tão nobre
59. Tão cheirando a brilho e a cobre
60. Preferia amar com os bichos

61. Ao ouvir tal heresia
62. A cidade em romaria
63. Foi beijar a sua mão
64. O prefeito de joelhos
65. O bispo de olhos vermelhos
66. E o banqueiro com um milhão

67. Vai com ele, vai, Geni!
68. Vai com ele, vai, Geni!
69. Você pode nos salvar
70. Você vai nos redimir
71. Você dá pra qualquer um
72. Bendita Geni!
73. Foram tantos os pedidos
74. Tão sinceros, tão sentidos
75. Que ela dominou seu asco
76. Nessa noite lancinante
77. Entregou-se a tal amante
78. Como quem dá-se ao carrasco
79. Ele fez tanta sujeira
80. Lambuzou-se a noite inteira
81. Até ficar saciado
82. E nem bem amanhecia
83. Partiu numa nuvem fria
84. Com seu zepelim prateado
85. Num suspiro aliviado
86. Ela se virou de lado
87. E tentou até sorrir
88. Mas logo raiou o dia
89. E a cidade em cantoria
90. Não deixou ela dormir
100. Joga pedra na Geni!
101. Joga bosta na Geni!
102. Ela é feita pra apanhar!
103. Ela é boa de cuspir!
104. Ela dá pra qualquer um!
105. Maldita Geni!
106. Joga pedra na Geni!
107. Joga bosta na Geni!
108. Ela é feita pra apanhar!
109. Ela é boa de cuspir!
110. Ela dá pra qualquer um!
111. Maldita Geni! (HOLLANDA, 1979).

Inicialmente, é preciso situar a canção *Geni e o zepelim* – e a peça teatral para a qual foi composta – no contexto da obra de Chico Buarque. De acordo com

Meneses (1982), o conjunto da obra do compositor assume três modalidades distintas: lirismo nostálgico, variante utópica e vertente crítica. Seguindo essa tipologia, a *Ópera do Malandro* pode ser localizada na terceira categoria (“vertente crítica”), dada sua rasgada crítica social efetivada por meio de uma “ironia paródica” (MENESES, 1982, p. 147). De fato, embora seja nas peças de teatro que a visada crítica do autor se apresente de modo mais contundente, “será realmente com a ‘Ópera do Malandro’ [...] que se intensifica ao máximo a crítica social, não deixando intacto ‘valor’ algum” (MENESES, 1982, p. 40). Ainda segundo a autora, com o afrouxamento da censura moral em fins dos anos 1970, passam a ser abordados de modo mais aberto, na canção popular, temas e personagens então tidos como “tabus”, como a prostituta, a bissexualidade a figura da travesti, temas centrais em *Geni e o zepelim*⁶.

À desmistificação dos valores operada em *Ópera do Malandro*, soma-se a denúncia do aspecto sedutor do capitalismo, que oculta a exploração econômica e social sob o verniz da modernidade e do progresso. A narrativa da peça é ambientada no contexto do Estado Novo (1937-1945), momento histórico crucial ao processo de desenvolvimento do capitalismo no Brasil, com a crescente influência cultural norte-americana⁷ e a ascensão – para usar expressão da canção *Homenagem ao Malandro* – do “malandro profissional”, que se vale da corrupção do Estado para efetivar objetivos ligados aos interesses das elites econômicas e assume o lugar outrora ocupado pelo “malandro tradicional”, cuja morte está simbolicamente presente em *O Malandro N.º 2*⁸. Nesse sentido, a obra em questão apresenta um olhar crítico que se efetiva pela representação irônica da pretensa modernização capitalista como peça-chave para a compreensão das duas ditaduras em jogo: a do

6 Ainda que não se possa afirmar a existência de influências diretas no plano de composição das obras, não deixa de ser relevante destacar o possível diálogo estabelecido pela *Ópera do Malandro* em relação à personagem Geni de *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, obra fundamental do teatro brasileiro moderno, que estreou em 1965, no Rio de Janeiro, com direção de Ziembinski. Na peça de Nelson, Geni é uma prostituta que se torna objeto da paixão do protagonista Herculano, recém-viúvo. Ele se casa com Geni e a leva para morar na mansão da família, onde Geni terá um caso extraconjugal com Serginho, seu enteado.

7 Considerando a *Ópera do Malandro* como alegoria da modernização capitalista, a figura do zepelim, central à narrativa da canção que analisamos neste trabalho, parece representar papel particularmente sugestivo, já que seu comandante – descrito como um “forasteiro” e um “guerreiro temido e poderoso” – remete às relações entre o poder militar que comandava o Estado brasileiro nos anos 1970 e o imperialismo estadunidense, que invade a cidade da canção para, diante de “tanto horror e iniquidade”, colocar “ordem na casa” (ou “tudo explodir”).

8 Embora a presença frequente e marcante de representações do malandro e da malandragem na literatura, na canção popular, no cinema e no teatro brasileiros não seja objeto principal deste trabalho, é preciso observar que o já-dito destas narrativas se coloca, inevitavelmente, no pano de fundo das relações dialógicas que caracterizam a canção *Geni e o zepelim*. Da mesma forma, o percurso trágico do “malandro brasileiro” de Chico Buarque não poderia deixar de ser considerado à luz da “dialética da malandragem” descrita, anos antes, por Antônio Cândido (1970).

Estado Novo, em que se passa a história, e a civil-militar, durante a qual a peça é escrita (CABRAL, 2012, p. 11)⁹.

A esse respeito, é devido observar que, embora o texto da *Ópera do Malandro* problematize, de modo explícito, a dimensão de classe inerente à opressão na modernidade capitalista-colonial, os aspectos raciais implicados nessa dominação, centrais à experiência histórica brasileira, não têm o mesmo lugar na obra. De fato, marcadores de raça parecem estar implícitos na representação do “malandro tradicional”, o “malandro pra valer” de Chico, que vivia na Lapa e é substituído pela figura do “malandro regular, profissional”, mas o texto teatral não os tematiza ou discute abertamente. Nesse sentido, a peça de Chico Buarque, em consonância com parte dos debates no campo progressista à época, opera num registro crítico sintonizado com a centralidade da classe social e com um sentido de universalismo que encontra na ideia de nação espaço privilegiado de realização (ORTIZ, 2015), não reconhecendo na mesma medida o papel das diferenças de raça e gênero como fundamento da opressão capitalista-colonial.

Como o faz toda atividade linguageira, *Geni e o zepelim*, enquanto canção integrante da *Ópera do Malandro*, responde a uma experiência social (VOLÓCHINOV, 2017). Assim, embora ambas as narrativas (a da peça e a da canção) se inscrevam em um cronotopo distinto daquilo que Bakhtin (2018) denomina como “cronotopo real” – isto é, a relação de espaço e tempo em que se localizam tanto a produção quanto a recepção de uma obra –, o que elas fazem é voltar-se ao passado para refletir sobre o presente. Em outras palavras, nota-se, na *Ópera do Malandro* e em *Geni e o zepelim*, um processo de deslocamento¹⁰, conforme observado por Adélia Bezerra de Menezes acerca de outras obras de Chico, que consiste “no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira” (MENESES, 1982, p. 148). É nesse sentido que se pode observar como o *autor-criador* é recortado pelo viés valorativo do *autor-pessoa*, tornando-se veículo por meio do qual eventos da vida e discursos prévios são refratados conforme intencionalidades estéticas e posicionamentos axiológicos específicos (BAKHTIN, 2003).

No caso da *Ópera do Malandro*, quando pensamos na forma como o autor-criador reordena o mundo social, a representação da temática da *malandragem* merece atenção um pouco mais detida, já que se mostra particularmente reveladora da forma como o texto refrata discursos em evidência no momento em que o texto foi produzido (CABRAL, 2012), evidenciando vieses valorativos do autor-pessoa. Isso porque a violenta repressão dos movimentos de oposição à ditadura transformava

9 Apesar disso, vale lembrar, como assinala Lélia Gonzalez (2020), que a associação da negritude à indolência – e, destas, com a malandragem – é peça-chave do discurso racista (e, sobretudo, de um discurso de naturalização do racismo) no Brasil.

10 No caso de *Geni e o zepelim*, este processo de deslocamento apresenta singularidades em relação ao texto principal da peça. Isso porque, enquanto, no texto teatral, a narrativa se passa no Estado Novo, o exame do cronotopo representado na canção parece indicar a predominância de referências a um tempo histórico relativamente inespecífico, embora seja possível identificar um elemento – o zepelim – que sugira a representação de um passado ainda mais distante do que aquele representado no texto principal peça, já que os zepelins tornaram-se conhecidos sobretudo por seu uso militar durante a Primeira Guerra Mundial.

a possibilidade de concretização da revolução socialista em um sonho distante no horizonte de intelectuais, artistas e militantes de esquerda, experiência histórica figurativizada através da imagem do fim da “nata da malandragem”, para citar a letra de *Homenagem ao malandro*. Associado ao samba, ao uso da navalha e à rejeição de uma ética do trabalho, o “verdadeiro malandro” de Chico – expressão tanto de um Brasil arcaico, marcado pela chaga da escravatura, quanto de uma utopia política de superação do capitalismo – é, assim, apagado pela experiência da modernização.

Essa experiência – que, ademais, não somente não implica em superação da desigualdade social, como parece adensá-la – é relacionada, na peça, à desmobilização de um potencial de resistência inerente à malandragem. O malandro poderia ser visto, sob essa perspectiva, como impregnado pela marca da “diferença colonial”, que Lugones (2019, p. 362) entende como uma conquista infrapolítica por representar “algo diferente daquilo que a hegemonia nos faz [sujeitos que resistem à colonialidade] ser”. Entretanto, importa observar que, no roteiro teatral de Chico, embora se coloquem em evidência as dimensões de *classe* (explicitamente) e *raça* (implicitamente) como fundamentos da experiência de opressão no capitalismo colonial, não encontramos referência à intersecção destas com uma dimensão de *gênero* – relação que, para Lugones (2019), caracteriza-se como construto central do sistema capitalista de poder¹¹.

Será somente em *Geni e o zepelim* que poderemos identificar certo tensionamento dessa ausência, com a presença de referências a componentes de opressão capitalista-colonial que operam a partir do gênero e, mais explicitamente, do sexo. Mais do que isso, identificamos na letra da canção uma potência político-crítica relacionada à forma como nela se apresenta uma brecha para a resistência a partir de uma experiência da sexualidade não apenas moralmente livre, mas também economicamente improdutiva. Para isso, propomos apreender e discutir elementos do ordenamento narrativo de *Geni e o zepelim*¹².

Em relação à estrutura do trabalho, partimos da presença de diferentes vozes sociais na canção, o que nos aproxima da própria condição de existência

11 Sem nos aprofundarmos em uma discussão acerca desta ausência, cabe notar que o debate acadêmico e político sobre gênero e interseccionalidade tarda a se constituir no Brasil em virtude das próprias singularidades que caracterizam a trajetória de consolidação do espaço dos estudos feministas e, mais especificamente, dos estudos de gênero no país. (HOLLANDA, 2018).

12 *A Ópera do Malandro* é um musical e, portanto, as canções que a integram possuem papel decisivo na construção de sua narrativa (MAGALDI, 1979). No entanto, dadas as limitações no espaço neste texto e considerando a autonomia relativa de *Geni e o zepelim* enquanto obra musical, optamos por examiná-la de modo independente. Dessa forma, recorreremos a elementos próprios do roteiro teatral apenas de modo pontual, quando necessário à iluminação de particularidades do objeto em foco e/ou à elucidação de aspectos de um contexto mais amplo de interação discursiva no qual a canção foi composta.

da linguagem, que Bakhtin (2015) denomina como “heterodiscurso”¹³. Sabendo que o heterodiscurso coloca em cena “pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 2015, p. 98), dedicamos especial atenção à forma como o posicionamento de Geni é construído e integrado ao todo narrativo. Na sequência do trabalho, enquanto manifestação particular do dialogismo discursivo (BARROS, 2003), examinamos as marcas de intertextualidade presentes na canção¹⁴.

Em nosso percurso analítico, considerando *Geni e o zepelim* a partir de sua estruturação narrativa e tendo em vista o objetivo de compreender como diferentes vozes sociais são orquestradas na obra, buscamos tanto diferenciar os vários planos enunciativos (ou seja, como a palavra é “passada” entre os planos do autor, do narrador e das diferentes personagens) quanto apreender a “bivocalidade” presente em alguns trechos da canção, dado fundamental para que se possa compreender a presença de construções híbridas, isto é, de “dupla dicção e duplo estilo” (BAKHTIN, 2015, p. 84).

Cabe, neste momento, abrir um parêntese para ressaltar que a simples constatação quanto à presença de determinadas vozes na canção não seria suficiente para compreendermos o posicionamento axiológico assumido pelo narrador, uma vez que, tanto em casos de intercalação de planos enunciativos quanto no caso de construções híbridas, é possível que as diversas vozes presentes sejam refutadas, ou ironizadas, ou contestadas, ou reafirmadas – e assim por diante. Por isso, a discussão acerca do modo como o narrador se posiciona em relação ao objeto da narração não poderia partir de frases ou palavras localizadas; em lugar disso, deve considerar a composição arquitetônica das diferentes vozes no todo do enunciado, bem como o contexto mais amplo de interação discursiva do qual o enunciado participa.

AS VOZES NA CANÇÃO

Em *Geni e o zepelim*, aparecem três personagens representados como tipos integrados à vida na cidade: o prefeito, o bispo e o banqueiro, apresentados nos versos 64, 65 e 66. Vale aqui observar que Geni constitui um caso à parte: embora saibamos

13 Em Bakhtin (2015), o heterodiscurso é definido como o conjunto de diferentes linguagens que compõem o discurso do romance, sendo concebido como recurso estético característico desse gênero discursivo, no qual se materializa por meio de unidades básicas de composição, tais como os discursos dos personagens e do narrador, a presença de gêneros intercalados etc. Assim, sem deixar de reconhecer as evidentes diferenças entre as formas históricas do romance e da canção popular comercial, o conceito de heterodiscurso é aqui mobilizado como ponto de partida para uma leitura da forma como diferentes vozes são representadas em *Geni e o zepelim*.

14 Em relação à problemática geral da heterogeneidade discursiva, reconhecemos a existência de diferentes autores no campo da Análise do Discurso, sobretudo em sua vertente francesa, que desenvolveram trabalhos relevantes sobre a questão. Porém, que a opção por adotar neste texto a perspectiva do chamado “Círculo de Bakhtin” – em especial, a partir de Volóchinov (2017) e Bakhtin (2015) – justifica-se pelo fato de o objeto de estudo sobre o qual nos debruçamos ser da ordem do *enunciado*, e não da ordem de uma *formação discursiva*, conforme caberia a uma análise apoiada em Maingueneau (2008), por exemplo.

que ela vive na cidade, a própria canção atribui a ela um lugar marginalizado. Assim, temos, por um lado, a cidade, que a condena; de outro lado, Geni, que se relaciona, inicialmente, apenas com outros marginalizados, como mostram os versos 1 a 6: “De tudo que é nego torto/ Do mangue e do cais do porto/ Ela já foi namorada/ O seu corpo é dos errantes/ Dos cegos, dos retirantes/ É de que não tem mais nada”. Adiante, nos versos 10 a 12, há referências a outras figuras marginalizadas (“detentos”, “loucas”, “lazarentos”, “moleques do internato”), entre homens e mulheres¹⁵.

No caso dos três personagens destacados (prefeito, bispo, banqueiro), todos eles ocupantes de posições de poder, temos claras referências aos poderes político, religioso e econômico, instâncias mutuamente comprometidas, que se apresentam como forças reguladoras de sociedades capitalistas e, particularmente, da sociedade brasileira. De fato, é possível apreender, a partir de tais referências, que a sociedade representada na canção é caracterizada como capitalista e católica – como o Brasil dos anos 1970. Outro dado que reitera essa conexão com o cronotopo real de produção da obra é a referência a um quarto personagem: o comandante do zepelim, figura detentora de poder militar. Ele é descrito como forasteiro – teríamos aqui uma referência ao domínio colonial português? Ou ao imperialismo estadunidense dos anos 1970? – que logo impõe sua (ilegítima) autoridade sobre a cidade, subordinando toda a população. O poder do comandante traduz-se também em seu desejo de possuir sexualmente Geni, reiterando a condição de objetificação da personagem, destituída de humanidade pela voz da cidade, o que remete à própria condição subjetiva do ser colonizado: “A hierarquia dicotômica entre seres humanos e não humanos é a dicotomia central da modernidade colonial” (LUGONES, 2019, p. 358).

Se, por um lado, a “colonialidade do poder”¹⁶ é exercida pela imposição de um sistema moderno de produção de diferenças fundado sobre a diferença de gênero (LUGONES, 2019), temos, por outro lado, a resistência por parte de Geni em aceitar por completo essa lógica dicotômica¹⁷ – lógica esta que, não à toa, parece ser representada, de modo exemplar, na figura do zepelim, referência ao poder masculino-heterocentrado-militar-colonialista do comandante. Não à toa, o comandante

15 Não deixa de ser interessante notar que, enquanto, no roteiro teatral, a personagem Geni/Genivaldo é uma travesti, essa identidade não é explicitada – embora tampouco seja negada – na letra da canção; da mesma forma, enquanto, na peça, Geni é descrita como uma prostituta, esse dado não se apresenta em nenhum momento na letra da canção. Neste trabalho, consideraremos as formas pelas quais a personagem é representada especificamente na canção, escolha que se justifica, para além dos motivos já expostos, pelo fato de a canção ter se tornado provavelmente mais famosa do que a própria peça, ao menos entre parte do público de Chico.

16 Central ao pensamento de Lugones (2019), o conceito de “colonialidade do poder” foi cunhado, originalmente, pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, com o objetivo de evidenciar, nas palavras de Susana de Castro (2018, p. 53), “que o colonialismo não representa apenas uma época e um modo de relacionamento de dominação entre países europeus e países não europeus, mas também configura uma forma de dominação cultural do capitalismo global que perdura até hoje”.

17 Esse dado parece-nos particularmente claro quando consideramos que, no texto da *Ópera do Malandro*, Geni é a travesti Genivaldo; ela desafia, portanto, a dicotomia masculino/feminino, ao mesmo tempo em que evidencia o caráter arbitrário/construído da *performance* de gênero.

tanto aspira a um atributo de poder político (poderíamos pensar no “falo” como fonte da significação e, portanto, de produção da diferença, em perspectiva lacaniana) quanto exerce seu poder sobre o outro pela via da busca de satisfação sexual (o falo como o pênis do homem, invocado pela forma do zepelim)¹⁸. O comandante deixa-se conduzir pelo desejo – o zepelim “gigante”, maior do que ele próprio –, inscrito em um sistema de dominação de sexo-gênero. Dessa forma, a opressão de gênero, associada a outras formas de violência/dominação, aparece como estruturante da própria narrativa de *Geni e o zepelim* – afinal, é a chegada do comandante à cidade e seu desejo sexual por Geni o que desencadeia a intriga central da canção.

Quando consideramos as formas pelas quais as vozes dos personagens e do narrador são orquestradas na canção, duas estratégias principais podem ser distinguidas. Em primeiro lugar, temos a intercalação de planos enunciativos, correspondente ao que comumente se denomina como introdução do “discurso direto” em uma narrativa. É o que observa, com particular ênfase, nos trechos entoados pelo coro, no qual se manifesta a voz da cidade (versos 19 a 24; 43 a 48; 67 a 72; 100 a III).

Nestas passagens, a cidade apresenta julgamentos moralistas sobre Geni, defende que ela seja apedrejada, mostra-se indignada diante do desejo do comandante do zepelim de manter relações sexuais com a personagem e suplica que ela ceda às investidas do forasteiro. Geni é “falada” a partir da marcação de um lugar de alteridade, traço característico da colonialidade do poder que se exerce sobre o corpo desumanizado da personagem¹⁹.

Em todas as entradas do coro na canção, a mudança de plano enunciativo é explicitada, tanto na dimensão da interpretação (com vários intérpretes cantando simultaneamente) quanto na letra, em que se observam estruturas por meio das quais o narrador “passa a palavra” para a cidade, como em: “E é por isso que a cidade / Vive sempre a repetir” (versos 17 e 18) e “E a cidade em cantoria / Não deixou ela dormir (versos 89 e 90).

Neste ponto, cabe abrir um parêntese para apontar que discordamos da leitura segundo a qual, porque a voz de Chico Buarque é escutada (na gravação em disco) juntamente com o coro nos refrãos de *Geni e o zepelim*, seria possível apontar para uma possível concordância, por parte do narrador, em relação à perspectiva moralista da cidade. Nossa discordância se justifica por dois motivos principais. Em primeiro lugar, há que se considerar que, tanto na estrutura linguístico-verbal da canção quanto em sua interpretação, há, sintaticamente marcada, uma clara mudança

18 Dialogamos aqui com a leitura psicanalítica proposta pela crítica feminista Laura Mulvey (1983); embora seus escritos se dediquem sobretudo à análise de obras fílmicas, sua leitura sobre as dinâmicas de opressão sexual a partir de diferentes modos de subjetivação de homens e mulheres (e, em particular, sobre o papel da satisfação do desejo masculino a partir do cinema) oferecem *insights* relevantes para este trabalho.

19 Se a desumanização de Geni ocorre no plano narrativo, podemos indagar se, em alguma medida, ela também se dá no plano composicional, já que o autor-pessoa da canção é um homem não marginalizado, que concebe a história da personagem Geni, uma mulher marginalizada. Trata-se de uma indagação complexa, cujo tratamento foge ao escopo e às possibilidades deste texto, mas cumpre-nos destacá-la aqui como forma de reconhecer os limites deste trabalho e, ao mesmo tempo, sublinhar a relevância da questão, a ser tratada em pesquisas futuras.

de plano enunciativo, que se dá quando a voz do narrador cede lugar à voz da cidade; assim, no caso da interpretação da canção, notadamente em sua gravação no disco *Ópera do Malandro*, o fato de a voz de Chico Buarque ser ouvida junto às vozes do coro não muda o fato de que o que se ouve é ainda um coro, isto é, uma outra voz, cuja corporeidade não pode ser decomposta nos timbres de diferentes cantores que a interpretam²⁰. Para além disso, em segundo lugar, é preciso lembrar que a mera presença de diferentes vozes em um enunciado – seja quando as fronteiras entre elas estão formalmente presentes, como no caso da voz da cidade entoada pelo coro em *Geni e o zepelim*, seja quando tais fronteiras não podem ser identificadas, como ocorre nas formas de bivocalidade – não indica, *a priori*, um único tipo de relação semântico-valorativa (como, por exemplo, uma relação de proximidade ou concordância) entre elas.

Noutro trecho, nos versos 36 a 42, também é possível verificar uma mudança de plano enunciativo, já que nesta passagem o narrador cede a palavra ao comandante do zepelim, que diz: “[...] Mudei de ideia! Quando vi nesta cidade/ Tanto horror e iniquidade/ Resolvi tudo explodir/ Mas posso evitar o drama/ Se aquela formosa dama/ Esta noite me servir”. Novamente aqui, a intercalação de diferentes situações de enunciação é demarcada de forma explícita no enunciado, quando o narrador afirma, nos versos 34 e 35: “Mas do zepelim gigante/ Desceu o seu comandante/ Dizendo [...]”. Da mesma forma, ao interpretar a canção, o cantor (Chico Buarque) altera o timbre da voz e o ritmo da fala, imprimindo a ela traços declamatórios, ao representar a voz do comandante.

A partir de tais observações, poderia ser tentador apontar que, ao permitir que a cidade e o comandante do zepelim “falem por si” na canção, o narrador estaria assumindo a perspectiva dessas vozes; como observado por Volóchinov (2017), porém, os jogos entre a voz do narrador e as vozes reportadas podem significar tanto relações de ironia, contestação, afastamento, aproximação etc. No caso de *Geni e o zepelim*, o recurso à intercalação de planos enunciativos parece conceder certo dinamismo e ritmo à canção, ao mesmo tempo em que reflete a vocação cronística transversalmente presente na obra de Chico Buarque (AGUIAR, 2014). Indo além, a incorporação das vozes da cidade e do comandante em discurso direto poderia ser vista como contribuindo para certo efeito de sentido de menor mediação por parte do narrador em relação às perspectivas em questão; nesse sentido, vale lembrar, como afirma Grillo (2005), que a delimitação nítida das fronteiras e o baixo grau de réplica e comentário ao discurso alheio podem ser compreendidos como traços indicativos de certo distanciamento em relação à enunciação de outrem, expediente comum quando se trata da transmissão de enunciados proferidos a partir de posições de poder.

Ainda em relação às formas pelas quais as vozes dos personagens e do narrador são orquestradas na canção, uma segunda manifestação deve ser considerada, a saber: a presença de estruturas híbridas, em que diferentes vozes falam em

20 Em outras palavras, seria possível pensar a canção como qualquer outro texto narrativo lido (interpretado) em voz alta para uma plateia: evidentemente, haveria ali uma única voz (a voz de quem lê em voz alta) responsável pela leitura de todos os trechos, inclusive aqueles em discurso direto, mas isso não nos permite confundir a voz do leitor-intérprete com as vozes lidas (nem com a voz do narrador, nem com as vozes dos personagens).

enunciados bivocais, sem que se possam distinguir as fronteiras entre elas. Uma primeira – e mais evidente – manifestação de bivocalidade na canção diz respeito à forma como, em diversas passagens, a voz do narrador entrelaça-se à de Geni. As marcas enunciativas deixadas pela personagem aparecem – quando consideramos a dimensão de interpretação da canção – nas modulações melódicas do narrador, que dá vazão a sentimentos de constrangimento, autopiedade, tristeza.

Assim, observamos que o narrador – também ele, vale lembrar, entendido como uma voz social refratada (FARACO, 2005) –, ao representar a história de Geni, mostra-se próximo e empático em relação à personagem. São diversas as formas pelas quais essa proximidade se manifesta, e a consideramos como possível efeito da construção de uma zona de influência da heroína sobre o narrador (BAKHTIN, 2015), que extrapola as manifestações do discurso direto. Já no início da canção, o narrador demonstra conhecimento do universo a que pertence Geni, referindo-se a ela de modo afetivo (“Dá-se assim desde menina”), utilizando palavras positivas para representá-la (“namorada”, “rainha”) e atribuindo-lhe caracteres morais normalmente exaltados como nobres e elevados, como *bondade* (“Ela é um poço de bondade”)²¹ e *humildade* (“Tão coitada, tão singela”)²².

Se estes versos, em seu sentido global, parecem incorporar uma perspectiva valorativa positiva sobre a personagem, não se pode desconsiderar a presença de termos que revelam carga semântica *a priori* negativa para descrever a população de marginalizados com os quais Geni se relaciona: “nego torto”, “loucas” e “lazarentos” são alguns exemplos. Seria plausível, a esse respeito, indagar se o narrador da canção não estaria compactuando com os valores discriminatórios expressos pela cidade; defendemos, porém, que esta seria uma leitura equivocada, uma vez que estamos diante de enunciados nos quais é possível ler a presença de dois universos semântico-axiológicos distintos: o do narrador, que se mostra empático em relação a Geni por meio do emprego de palavras de teor afetivo e/ou elogioso; e o do discurso elitista e discriminatório da cidade, que transparece nos termos pejorativos acima citados.

Assim, embora as fronteiras entre estes dois universos não sejam formalmente demarcadas no enunciado, é nítida a presença de diferentes “dicções”, dois “modos de falar”, configurando o fenômeno estético que Bakhtin (2015) define como *bivocalidade*:

21 Neste caso, parece haver um sentido irônico, afinal, não se espera que uma pessoa seja violentamente insultada por ser bondosa. Trata-se de uma passagem interessante porque, considerando a orquestração global das vozes na canção, é possível atribuir tal visada irônica à crítica social proposta pelo autor-criador, refratada na voz do narrador, que se volta contra a hipocrisia social presente na cidade, que se diz cristã, mas se incomoda com a benevolência alheia. Como veremos adiante, a bondade de Geni, que tanto incômodo causa, parece decorrer de sua *práxis* sexual, uma vez que a personagem se dá (e não se vende) a “quem não tem mais nada”.

22 No caso da expressão “Tão coitada, tão singela”, enxergamos a materialização de uma construção híbrida, que expressa tanto a voz do narrador (modulação afetiva) quanto a voz da cidade (palavras empregadas), que se mostra espantada com o fato de Geni ter sido escolhida como objeto de desejo sexual pelo comandante do zepelim. Dessa forma, a presença de duas ou mais vozes em um fragmento textual não deve ser vista, segundo Bakhtin (2015), como indicio de alinhamento axiológico por parte de uma das vozes (no caso, a voz do narrador) em relação às demais vozes representadas (no caso, a voz da cidade).

Chamamos de construção híbrida um enunciado que, por seus traços gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um falante, mas no qual estão de fato mesclados dois enunciados, duas maneiras discursivas, dois estilos, duas “linguagens”, dois universos semânticos e axiológicos. Entre esses enunciados, estilos, linguagens e horizontes, repetimos, não há nenhum limite formal – composicional e sintático: a divisão das vozes e linguagens ocorre no âmbito de um conjunto sintático, amiúde no âmbito de uma oração simples, frequentemente a mesma palavra pertence ao mesmo tempo a duas linguagens, a dois horizontes que se cruzam numa construção híbrida e, por conseguinte, tem dois sentidos heterodiscursivos, dois acentos. (BAKHTIN, 2015, p. 84).

Consideramos particularmente relevante a afirmação de Bakhtin (2015, p. 84) de que “frequentemente a mesma palavra pertence ao mesmo tempo a duas linguagens”, o que reitera nossa interpretação de que a mera presença de expressões pejorativas para descrever os marginalizados com os quais Geni se relaciona não é suficiente para indicar uma possível adesão por parte do narrador em relação à perspectiva da cidade. De fato, o que temos, no caso de expressões como “nego torto”, “lazarentos” e “detentos”, são palavras que operam simultaneamente em dois registros de linguagem: de um lado, o julgamento excludente da cidade; de outro, um gesto que parece ressignificar tais expressões, afirmando sua positividade a partir de seu uso em um outro contexto semântico e axiológico.

Assim, sabendo que a linguagem é sempre heterodiscursiva, e que as relações dialógicas no interior de um enunciado são muitas vezes complexas, para compreender como uma voz se comporta axiologicamente (no caso, a voz do narrador), devemos olhar para a globalidade do enunciado (neste caso, a canção como um todo). Ao longo das estrofes, a proximidade assumida pelo narrador em relação a Geni é constantemente reafirmada, alcançando máxima densidade quando a voz narrativa demonstra conhecer intimamente a consciência da personagem, como mostram os versos 55 a 60: “Acontece que a donzela/ (E isso era segredo dela)/ Também tinha seus caprichos/ *E ao deitar com homem tão nobre/ Tão cheirando a brilho e a cobre/ Preferia amar com os bichos*” (grifos nossos). Nesta passagem, estão presentes construções que hibridizam ao menos duas dicções: a do narrador, que fala sobre a ética sexual de Geni; e a da própria personagem, cuja voz parece ecoar sobretudo nos versos grifados, ainda que as fronteiras entre sua voz e a do narrador não sejam formalmente evidenciadas. Não obstante, se prestarmos atenção ao verso 57, a palavra “caprichos” parece ecoar a voz da cidade, que condena e faz pouco de Geni, ainda que o sentido global da estrofe aponte para uma apropriação irônica do vocábulo.

Finalmente, à forma como Geni e a voz do narrador são representadas na canção, destaca-se a atribuição de uma postura de convicção e altivez à personagem. Pode-se falar em uma ética relacionada ao exercício de sua sexualidade, na qual se combinam aspectos de benevolência e resistência. A bondade da personagem é evidenciada ao longo da canção, por meio de uma imagem de doação de si que culmina na aceitação em ceder à investida sexual do comandante do zepelim, contrariando seus próprios princípios e cedendo aos pedidos da cidade, que ela acreditava, então, serem sinceros.

Geni é, dessa forma, representada como uma espécie de heroína trágica, aos moldes de Antígona, que resiste à opressão da cidade a partir da afirmação e defesa de

uma posição ética. Acreditamos que foge à proposta do trabalho discutir a motivação “íntima” que teria levado Geni a ceder ao assédio do comandante do zepelim e aos apelos da cidade²³; em todo caso, acreditamos que as motivações da personagem devem ser analisadas narrativamente, considerando a representação dela construída pelas vozes da canção (a voz do narrador, em primeiro lugar, e a voz da própria Geni, que se insinua mais discretamente, ambas refretadas pela voz do autor). Nesse sentido, sabendo que Geni decide “dominar seu asco” e “entregar-se a tal amante” *diante* dos pedidos da cidade, que foram “tantos” e “tão sinceros, tão sentidos”, vemos que a postura da personagem remete a uma espécie de ato sacrificial, que responde a um sentimento de comoção e compaixão aparentemente despertado pelas demandas de outros indivíduos.

Sob esse entendimento, portanto, a bondade e a resistência de Geni se apresentam como forças que se reforçam mutuamente quando se trata da doação de si para outros iguais, seres marginalizados, desumanizados, colonizados; porém, quando se trata da sujeição ao poder masculino-militar-colonizador, bondade e resistência apresentam-se como forças contraditórias, não passíveis de coexistência.

Se, através da perspectiva do narrador, temos acesso à Geni-pessoa, Geni-humanizada, *Geni-sujeita*, é preciso considerar que esta construção é fruto de opções feitas pelo autor-criador, que narra tanto o objeto/assunto da história, quanto o próprio narrador, entendido ele próprio como objeto narrativo. Nesse sentido, é preciso lembrar que uma das vozes na canção é a própria perspectiva refratada de seu autor-criador:

Por trás da narração do narrador, lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesma coisa narrada pelo narrador e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do narrador, em seu horizonte expressivo, semântico-objetal, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração. (BAKHTIN, 2015, p. 99).

Dessa forma, se, por um lado, o desfecho da narrativa coloca em evidência uma sujeição por parte de Geni a apelos de conciliação com o poder, a última estrofe, em que a cidade não apenas retoma a depreciação da personagem, como a intensifica (“Joga pedra na Geni/ Joga bosta na Geni”), pode ser lida como expressão de uma intencionalidade crítica por parte do autor, que buscaria mostrar que o ser-oprimido-colonizado, ao ocupar os lugares a ele designados pelo ser-opressor-colonizador, não consegue transcender a condição de desumanização a ele reservada. Tal leitura se sustenta, para além dos elementos internos ao próprio enunciado, em que se pode ler uma espécie de desfecho “moralizante”, pela consideração do contexto mais amplo da interação discursiva da qual a canção participa: destacamos, especialmente, o conhecido posicionamento axiológico do compositor em relação ao cenário político-ideológico em vigor no momento de criação da canção, bem como as características relacionadas à “vertente crítica” (MENESES, 1982) de sua obra.

23 Entre diferentes hipóteses, poderíamos questionar se ela o teria feito por uma espécie de “desejo inconfessável” ou por uma “demanda de reconhecimento”, por exemplo.

O SACRIFÍCIO SEM REDENÇÃO DE GENI

Geni é representada pelo narrador em tom melancólico – o que se reforça no plano melódico da canção – desde os primeiros versos, nos quais se relata a trajetória da personagem, marcada pelo relacionamento com indivíduos marginalizados, em algum sentido, mutilados – a quem *falta* algo, podendo ser este *algo* entendido como o próprio reconhecimento quanto a uma condição de humanidade. Como já apontado anteriormente, a primeira estrofe coloca em evidência também a bissexualidade de Geni, aspecto que extrapola as fronteiras dicotômicas não apenas entre *masculino/feminino*, como também entre *hétero/homossexualidade*.

Como nos lembra Meneses (1982, p. 39), “Um perfil das personagens mais frequentes que povoam suas letras [de Chico Buarque] levará à figura do marginal, do desvalido”. A essa postura de colocar a nu a “negatividade da sociedade”, segundo a autora, relaciona-se à “vertente crítica” das canções do compositor. Essa “romaria dos mutilados” na obra de Chico, nas palavras de Meneses, não à toa compõe-se de personagens como aqueles citados na canção *O que será*, por exemplo: *infelizes, bandidos, meretrizes, desvalidos...* Ainda que a autora não cite especificamente o caso de *Geni e o zepelim* (embora mencione a *Ópera do Malandro*), a canção pode ser considerada como mais um caso, na obra de Chico, em que esse universo de marginalizados sociais é alçado a primeiro plano.

Ainda na primeira estrofe da canção, encontramos referências ao desaparego de Geni em relação aos locais onde “se dá”, como vemos nos versos 7 a 9: “Dá-se assim desde menina/ Na garagem, na cantina/ Atrás do tanque, no mato”²⁴. Do mesmo modo, a escolha do verbo “dar” pelo autor-criador imprime um importante sentido à posição axiológica encampada pela personagem: ela “se dá” – não “se vende”. Assim, embora, em sua inserção original no texto *Ópera do Malandro*, a personagem Geni – a travesti Genivaldo – seja descrita como uma prostituta, a forma como Geni é retratada na canção não revela qualquer pista que nos permita inferir que ela mantenha relações sexuais em troca de remuneração. O uso do verbo em sua forma reflexiva (“dá-se”) potencializa tal sentido.

Com isso em vista, vale determo-nos um pouco mais no exame do lugar de Geni na sociedade representada na canção, já que a personagem parece se localizar fora da lógica das relações de consumo no capitalismo. Como dissemos, ela “se dá”, mas “não se vende” – e mais: seu corpo “é de quem não tem mais nada”. Sob a lógica capitalista, Geni não gera lucro, não possui valor de troca e, portanto, está apartada da lógica de mercadoria (“aquém”, mas também “além”). Consideramos este o ponto nevrálgico da lógica *resistir<>oprimir* que caracteriza a posição atribuída a Geni na canção, já que a personagem não apenas não encontra lugar na sociedade, como

24 Deve-se reconhecer que estes versos poderiam ser problematizados a partir da perspectiva de Rago (2014), que identifica, em discursos médicos do século XIX, representações que apontavam a “faceirice” como uma característica “inata” das meninas, argumento empregado para defender toda sorte de práticas repressivas. Assim, seria possível indagar se eles não ecoariam algo do estereótipo sobre a “faceirice inata” das mulheres. Portanto, embora fuja ao escopo deste texto, ressaltamos a necessidade, em trabalhos futuros, de analisar criticamente a letra da canção e a própria situação do autor-pessoa à luz dos Estudos de Gênero.

gera um profundo incômodo, traduzido em ódio, porque põe em crise os próprios fundamentos da modernidade capitalista-colonial.

Nesse sentido, a investidura da cidade contra Geni ganha densidade enquanto posição axiológica representada na canção. Um paralelo com o conto *Tribulação de um pai de família*, de Franz Kafka, deve tornar nosso argumento mais claro:

À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor dos mais diversos. Não é contudo apenas um carretel, pois do cento da estrela sai uma varete e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto é capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas.

Alguém poderia ficar tentado a acreditar que essa construção teria tido anteriormente alguma forma útil e que agora ela está apenas quebrada. Mas não parece ser este o caso; pelo menos não se encontra nenhum indício nesse sentido; em parte alguma podem ser vistas emendas ou rupturas assinalando algo dessa natureza; o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira. (KAFKA, 2003, p. 43).

Nas palavras do crítico Roberto Schwarz, Odradek – como Geni, acrescentemos – representa o “impossível” da ordem capitalista:

Se a produção para o mercado permeia o conjunto da vida social, como é próprio do capitalismo, as formas concretas de atividade deixam de ter em si mesmas a sua razão de ser; a sua finalidade lhes é externa, a sua forma particular é inessencial [...] Odradek, portanto, é a construção lógica e estrita da negação da vida burguesa. (SCHWARZ, 1978, p. 24).

O narrador do conto de Kafka descreve a inapreensível e completamente *estranha* figura de *Odradek* da seguinte forma:

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa. (KAFKA, 2003, p. 44).

As atribuições narradas pelo pai de família seguem dando conta da natureza móvel da criatura, que, sem endereço certo, desloca-se entre sótãos e porões, sempre por perto, ainda que oculta na penumbra, de quem lhe ouse dirigir o olhar. O pai de família, zeloso de uma postura de razão e comedimento, admira-se do riso, do ar de infantilidade e da ausência de preocupações expressas por Odradek: algo da palavra do louco ecoa em sua voz, constantemente emitida, mas raramente ouvida.

A comparação que propomos entre Geni e Odradek tem finalidade didática, uma vez que a metáfora kafkiana, em sua plasticidade, talvez possa nos ajudar a

esclarecer alguns aspectos da canção em análise. Nesse sentido, reconhecemos a existência de diferenças significativas entre os dois personagens. Em primeiro lugar, Geni não é exatamente alguém informe e sem lugar – ainda que seu lugar seja de opressão e exclusão, ela possui lugar às margens da cidade –, diferentemente do que observa Schwarz (1978) a respeito de Odradek. Ao mesmo tempo, é inegável que Geni tem serventia, afinal, “ela é boa de apanhar, ela é boa de cuspir”; Odradek, nem isso.

Tais diferenças, não obstante, são também indicativas do argumento que gostaríamos de desenvolver, a saber: enquanto Odradek não possui valor de uso ou valor de troca, Geni caracteriza-se somente por seu valor de uso – e referimo-nos aqui não apenas à sua finalidade como bode expiatório da cidade, mas também ao valor afirmado a partir de sua *práxis* sociossexual, que satisfaz as necessidades afetivo-sexuais da multidão de desvalidos com os quais se relaciona e, quiçá, dela própria, já que, na letra da canção, o envolvimento da personagem com outros marginalizados é representado, revestindo-se de matizes utópicas, como livre de coerções, fruto de seu livre-arbítrio. Desse modo, não obstante suas singularidades, Geni se aproxima de Odradek por seu desprovimento de valor de troca, aspecto que, como temos insistido, parece-nos central à posição de resistência representada pela personagem na canção de Chico Buarque.

Assim caracterizados, Odradek e Geni são posicionados como o “Outro” da sociedade burguesa – tão estranho quanto revelador dos traços que constroem a identidade moderna-capitalista-colonial. (Aqui, vale assinalar, uma vez mais, a ausência de elementos, na canção, tomada como obra relativamente autônoma, que permitam inferir que Geni se prostitua, como já apontamos algumas vezes ao longo deste texto²⁵). Por isso mesmo, a presença de Odradek é constangedora: quando olha para ele, o pai de família de Kafka enxerga algo de si. Por isso, as presenças de Odradek, de Geni e de outros desvalidos, com seus corpos improdutivos e alheios às atribuições cotidianas da “gente de bem”, tornam-se particularmente incômodas.

No cerne da leitura que propomos neste trabalho, é precisamente este o potencial subversivo da forma como Geni experimenta sua sexualidade: mais do que sua liberdade ou imoralidade, sua *improdutividade*. Como Odradek, que desperta um “misto de desprezo e inveja”, ela é a tentação, a sedução representada pela utopia de estar livre de todo o sistema discursivo capitalista. Em suma, a presença de Geni é perturbadora porque representa “a existência gratuita”, que “catalisa as contradições do vocabulário burguês, que preza, mas não preza a liberdade” (SCHWARZ, 1978, p. 24).

Na segunda estrofe de *Geni e o zepelim*, apresenta-se o fator que abalará a vida na cidade: a chegada de um enorme dirigível, preparado para destruir tudo o que ali se encontrava. O comandante da aeronave impõe uma condição para que deixe a cidade intacta e, assim, restabeleça-se a “harmonia” anterior: exigindo que Geni o sirva

25 Neste ponto, vale lembrar que, não obstante seja anterior às relações mediadas pelo dinheiro, a prostituição vinculou-se de modo indissociável a este último com o advento do capitalismo, assumindo hoje contornos totalmente diversos daqueles verificados em contextos não modernos e não capitalistas, nos quais esteve ligada inclusive a práticas rituais e sagradas (ROBERTS, 1998). Nesse sentido, quando afirmamos que não há na canção evidências de que Geni se prostitua – afinal, ela “se dá”, mas não “se vende” –, referimo-nos ao sentido que a prostituição assume na modernidade capitalista, qual seja, o de prática sexual mediada por dinheiro.

sexualmente por uma noite, o guerreiro desperta a indignação da cidade, que vê sua possibilidade de salvação nas mãos de um ser destituído de valor de troca.

Geni, inicialmente, recusa a proposta do comandante do zepelim, como mostram os versos 55 a 60: “Acontece que a donzela/ (E isso era segredo dela)/ Também tinha seus caprichos/ E a deitar com homem tão nobre/ Tão cheirando a brilho e a cobre/ Preferia amar com os bichos”. A recusa por parte da personagem coloca em cena a possibilidade de resistência, traço crucial na constituição da personagem. Uma resistência à interação com as classes dominantes, que a excluem e marginalizam; uma recusa à conciliação, ao mascaramento das injustiças; uma conquista contra a sujeição à opressão ao mesmo tempo de classe e gênero da modernidade capitalista.

Diante dessa postura, a cidade, amedrontada e interessada em sua salvação, implora à personagem que sirva ao comandante forasteiro. Geni cede aos pedidos da cidade justamente quando poderia decidir pela destruição da cidade, que sempre a reprimiu e a castigou. Narrativamente, a razão de tal decisão pode ser entendida como parte da ética de benevolência da heroína, como mostram os versos 73 a 78: “Foram tantos os pedidos/ Tão sinceros, tão sentidos/ Que ela dominou seu asco/ Nessa noite lancinante/ Entregou-se a tal amante/ Como quem dá-se ao carrasco”. Neste ponto, como já dissemos anteriormente, encontramos o limite da posição de resistência assumida por Geni na canção, que se esvazia diante de uma postura altruísta e sacrificial.

Em um imaginário judaico-cristão, o sacrifício situa Geni como um “bode expiatório”²⁶, alguém que deveria expiar as culpas da cidade por meio de uma penitência, purificando-a de suas faltas. Metaforicamente, para a manutenção da estrutura de dominação da modernidade capitalista-colonial, é necessária a existência de muitas “Genis”, que se deixem sacrificar. Vale ainda observar que, segundo um ponto de vista cristão, Geni, por sua postura sexualmente libertina, não teria a pureza necessária para redimir a sociedade de seus pecados – o que se expressa na indignação inicial da cidade diante da escolha de Geni. Mas, neste ponto, podemos atribuir ao arranjo composicional do autor-criador da canção a expressão de uma intencionalidade de contrariar esse pressuposto, como se se questionasse, afinal, o que é a verdadeira dignidade.

De fato, não apenas a atitude sacrificial de Geni alude a uma forma de redenção²⁷, como as qualidades a ela atribuídas na obra correspondem a virtudes cristãs: bondade, generosidade, humildade, desapego de bens materiais, postura de doação

26 Há referências ao sacrifício ritual de animais como forma de purificação no livro de *Levítico*, do Velho Testamento. Mais especificamente, encontramos a descrição de como, no chamado “Dia da Expição”, os hebreus promoviam o sacrifício de dois bodes – sendo que, um deles, o “bode expiatório”, tinha a função de carregar todas as culpas da nação.

27 No roteiro da peça *Ópera do Malandro*, a personagem Geni/Genivaldo, no momento em que interpreta *Geni e o Zepelim*, assume uma posição decisiva, que se assemelha à de Geni da canção, na medida em que também sacrifica seus princípios ao delatar o paradeiro de Max Overseas ao inspetor Chaves com o objetivo de redimir a cidade, cujos poderes instituídos estavam prestes a ser desmascarados por uma passeata de setores sociais marginalizados. Dessa forma, também na peça o sacrifício de Geni está ligado à conciliação com as classes dominantes.

de si, entendida em sentido amplo, como dedicação ao próximo. Com tal atribuição de tinturas cristãs a Geni, o autor-criador da canção parece querer descortinar, mais uma vez, a hipocrisia da cidade, pois o mesmo discurso religioso que condena a personagem é incapaz de enxergar nela virtudes fundamentais da doutrina que o embasa.

Finalmente, quando o comandante parte da cidade com seu zepelim, saciado, a situação anterior é restabelecida. Aliviado, pois, o temor da cidade, que mais uma vez não vê “serventia” em Geni para além de seu uso como objeto de escárnio e insulto, retomam-se os rituais de condenação inicialmente presentes. O desfecho da canção não aponta para uma superação da estrutura de dominação representada; não se trata de um final com elementos utópicos. Como as chagas de Cristo – que, na tradição cristã, alguns santos trazem no corpo –, Geni carrega a marca indelével de sua condição de ser oprimido-colonizado-desumanizado.

Por tudo isso, mantendo intacta a nobreza de sua heroína, o final trágico da canção (como o da peça) aponta para aquele que talvez seja nosso maior desafio como sujeitos colonizados na modernidade capitalista, dos anos 1970 aos anos 2020: se, por um lado, a conciliação com as elites não nos redimirá, é preciso encontrar, na diferença colonial que nos fratura, caminhos de resistência.

MAIS ALGUNS DIÁLOGOS

Por fim, antes de encerrarmos estas breves reflexões sobre *Geni e o zepelim*, algumas observações sobre os diálogos intertextuais presentes na canção são necessárias a fim de se ampliarem e complexificarem os argumentos expostos. Ausente do vocabulário bakhtiniano, o termo “intertextualidade” foi proposto por Julia Kristeva como desdobramento da noção de *dialogismo* desenvolvida pelo pensador soviético (FÁVERO, 2003). Reconhecendo que o dialogismo comparece na obra de Bakhtin como “condição do sentido do discurso”, Diana Luz Pessoa de Barros (2003, p. 2) destaca dois aspectos principais em que o conceito se desdobra: o da *interação entre enunciadador e enunciatário* e o da *intertextualidade no interior do próprio discurso*. No segundo caso, que nos interessa fundamentalmente aqui, está em jogo o “diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define”, de modo que a intertextualidade se converte em “condição primeira de que o texto deriva” (BARROS, 2003, p. 4)²⁸.

Nesse sentido, uma das obras com as quais *Geni e o zepelim* dialoga diretamente é o conto *Bola de sebo* (1880), de Guy de Maupassant, que retrata alguns dias de convívio entre franceses (burgueses, condes, religiosos) que deixam suas casas, durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), parando em uma velha hospedaria no meio da viagem. No grupo, encontra-se uma cortesã, apelidada de “Bola de Sebo” devido a seu sobrepeso. Como o comandante prussiano responsável pela hospedaria decide que

28 Dimensão muito explorada por comentadores de Bakhtin, sobretudo por aqueles próximos à perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, a correlação entre intertextualidade e dialogismo encontra eco em trabalhos seminais deste campo de estudos, a exemplo do trabalho de Maingueneau (2008) sobre a interação entre formações discursivas polêmicas.

só deixaria o grupo seguir viagem quando Bola de Sebo passasse uma noite com ele, a personagem é persuadida por todos a ceder, embora se mostrasse completamente avessa à ideia. Depois de efetivada a “salvação coletiva”, a cortesã é novamente desprezada por seus companheiros de viagem – em um desfecho semelhante ao que encontramos em *Geni e o zepelim*.

Se tais semelhanças parecem claras e já foram apontadas anteriormente²⁹, interessa-nos observar os pontos em que o *Geni e o zepelim*, ao transpor posições axiológicas representadas em *Bola de Sebo* para uma outra ordenação discursiva, deixa entrever os vieses valorativos segundo os quais sua composição é estruturada. Em especial, destacamos os fatores que motivam as posturas de resistência assumidas por Bola de Sebo e Geni. Isso porque, enquanto no texto de Maupassant (2009) a personagem é movida por um sentimento nacionalista, a canção de Chico imprime um sentido de pertencimento de classe, ainda que difusamente entendido, a Geni.

Cabe destacar lembrar, como temos reiterado, a ausência de elementos, na canção, que permitam afirmar que Geni se prostitua – à diferença da personagem de Maupassant e do roteiro da *Ópera do Malandro*. Por essa insistência, queremos chamar a atenção para o que, no diálogo proposto pela canção em relação ao conto, opera um deslocamento que reforça a chave interpretativa que propomos neste trabalho: a grande transgressão de Geni está em *não* se vender, isto é, colocar-se ao mesmo tempo aquém e além da lógica da mercadoria.

Além do conto de Maupassant, a canção de Chico Buarque dialoga também com a canção *Jenny-Pirata*, que integra a *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertold Brecht. Em *Jenny-Pirata*, uma trabalhadora de hotel, acostumada ao desprezo e consciente de sua situação de exploração, volta-se contra a opressão burguesa em um gesto de vingança. A personagem tem apoio de homens que chegam em uma nau e bombardeiam toda a cidade, preservando apenas o local de trabalho da moça. Jenny, então, julga os moradores do lugar, presos pelos homens da embarcação, e, em seu veredicto, não poupa ninguém, mostrando-se fria e sádica: ela comemora as cabeças decapitadas (“E ao tombar a cabeça, digo: – oba!”) e embarca com a nau (BRECHT, 1992).

Observemos que Chico Buarque retoma da canção de Brecht, além da óbvia semelhança entre os nomes “Jenny” e “Geni”, o retrato de uma situação de exploração e grandes disparidades sociais, em que a personagem central, acostumada ao menosprezo e à humilhação, tem nas mãos, subitamente, o poder de decidir pela salvação ou destruição das elites opressoras. Como a canção de Brecht é narrada em primeira pessoa, temos aqui a primeira diferença fundamental em relação à canção *Geni e o zepelim*: o narrador-personagem de Brecht (Jenny), munido de voz própria, determina os rumos de sua história, enquanto, na canção de Chico, Geni não tem voz e, tampouco, conduz a própria trajetória. Enquanto Jenny adota uma conduta de verdadeira ruptura com a estrutura capitalista de opressão, Geni cede aos

29 Destacamos, por exemplo, a abordagem comparada proposta pelo trabalho de Rezende (2007). Em veículos jornalísticos, também é possível encontrar referências à relação entre o conto de Guy de Maupassant e a canção de Chico Buarque, sobretudo em cadernos literários e publicações especializadas. (MATTAR, 2017; ZERO HORA, 2014).

desejos dos poderes político, econômico e religioso, movida por um senso irracional de generosidade.

Tomando como inspiração a comparação proposta por Walter Garcia (2013) entre as canções *Sinhá* (Chico Buarque e João Bosco) e *Negro Drama* (Edy Rock e Mano Brown), o desfecho de *Geni e o zepelim* talvez possa ser melhor compreendida se comparada a representações da temática da resistência que configurem outros modos de elaboração do processo histórico da opressão capitalista colonial. Assim, no campo da canção popular, embora correndo o risco de soarmos pouco criativos, seria impossível não retomar a obra do grupo de *rap* paulistano *Racionais MCs*, especialmente a partir de *Capítulo 4, Versículo 3*, terceira faixa do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997. Na letra de Mano Brown, é possível observar a afirmação de uma ética de classe e raça – a ética do “preto tipo A” – baseada na resistência em relação à adesão a valores das classes dominantes³⁰. O ponto fundamental a se observar aqui é que, na canção dos *Racionais*, a resistência em relação à conciliação com as classes dominantes não é opcional: diferentemente do que vemos no caso de *Geni e o zepelim*, a violação à ética do “preto tipo A” tem como único destino a morte (metáfora ou literal) do jovem negro e periférico que tenta “sobreviver no inferno”.

Apesar da tinteira conciliatória, o melancólico desfecho da canção de Chico parece ser, dialeticamente, um elemento fundamental de sua proposta crítica, ao colocar em cena a impossibilidade de conciliação de classes – como se, às custas da “lição” aprendida por Geni (aprendemos?), fosse desvelada a verdadeira intenção das elites.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto, buscamos analisar a letra da canção *Geni e o zepelim*, de Chico Buarque, composta originalmente para a peça teatral *Ópera do Malandro*, de 1978, que empreende uma crítica “radical e desesperada dos valores sancionados pela moral burguesa” e traz a marca brechtiana da “tentativa de ruptura com o universo do *establishment*” (MENESES, 2000, p. 76). Embora partamos da observação de alguns aspectos temáticos e discursivos presentes na peça a fim de melhor localizar a situação concreta de composição da canção, tomamo-la aqui como objeto autônomo, tendo em vista não apenas a “vida própria” por ela adquirida em seu contexto de recepção – vide, por exemplo, o caso do refrão “joga pedra na Geni!”, que se tornou uma espécie de bordão popular –, como também sua singular potência crítico-política.

A fim de compreender os arranjos estéticos capazes de explicar tal singularidade, buscamos observar como o *autor-criador*, enquanto posição axiológica recortada pelo *autor-pessoa*, reordena experiências históricas – sobretudo, a experiência de

30 Retratado como sujeito comprometido com seus semelhantes – ele é admirado pelos outros “manos” e “busca sua preta no portão da escola” –, o “preto tipo A” transforma-se em um simples “nequinho” quando passa a se relacionar com os “branquinhos do shopping” e com “putas de butique”. Assim, pode-se dizer que *Capítulo 4, Versículo 3* afirma uma subjetividade pautada por “uma postura combativa por meio da recusa à conciliação com a classe média e as elites e pela denúncia crítica das injustiças sociais. Reconhecer-se nesse *éthos* é a observância da ‘lei’ proposta pelo rapper”. (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p. 105).

imposição da modernidade capitalista-colonial no Brasil – e textualidades prévias – dentre as quais destacamos o diálogo com Guy de Maupassant e Brecht, por exemplo. Esse processo de reordenação, ou *refração*, para usar um termo caro ao pensamento do Círculo de Bakhtin (FARACO, 2005), ocorre segundo vieses valorativos específicos, cuja análise possibilita compreender como diferentes vozes sociais são integradas ao todo estético da obra.

Com base nesse percurso reflexivo, destacamos a forma como o posicionamento axiológico da personagem Geni é representado na canção. Desprovida de valor de troca, uma espécie de Outro da sociedade burguesa, incompreensível e amedrontador, a exemplo – ainda que com as devidas ressalvas – do Odradek de Kafka, a heroína de Chico Buarque sustenta uma posição de resistência frente às estruturas de opressão de gênero-classe impostas pela modernidade capitalista-colonial por meio de uma *práxis* sexual não apenas *moralmente transgressora*, mas também – e mais importante – *economicamente improdutiva*.

Nos termos de Meneses (2000), podemos entender como um infeliz privilégio a forma como Geni se relaciona com sua própria sexualidade (MENESES, 2000). Esse aparente “paradoxo” da heroína remete ainda ao que Lugones (2009, p. 364) descreve como uma possibilidade de “conquista infrapolítica” por meio do processo do “oprimirá-se/resistir no *lócus* fraturado da diferença colonial”, ao colocar em cena uma experiência subjetiva não moderna, não capitalista, que irrompe em sua existência colonizada, como algo diferente do que a hegemonia a faz ser.

Dentre as vozes que falam na canção, destaca-se o discurso do narrador, que restitui à personagem principal o direito ao reconhecimento de seu estatuto de humanidade. Atribuindo a Geni valores como generosidade, benevolência, humildade e integridade, o narrador se movimenta a partir de uma posição axiológica em princípio semelhante ao ideário cristão valorizado na sociedade representada na canção; ao mesmo tempo, esse posicionamento entra em choque com as vozes da cidade ao chamar a atenção para suas contradições, mostrando que o mesmo discurso que condena a heroína desconsidera suas virtudes cristãs.

A partir do narrador e das demais personagens, o autor-criador orquestra as vozes que falam na canção, escancarando as contradições e a perversidade dos discursos político, econômico e religioso que representam o poder instituído na sociedade que condena Geni – e também em um Brasil marcado (em 1978, mas também em 2022) pelo militarismo, pela intolerância, pelo liberalismo econômico, pelo fundamentalismo religioso. Dessa forma, a perspectiva crítica presente no discurso da canção deve ser considerada à luz de uma posição valorativa assumida por ser autor-pessoa, que representa as posições axiológicas em jogo na obra à luz de questões colocadas pela experiência histórica do momento de sua composição.

Não se pode esquecer ainda que a regulação da sexualidade na modernidade ocidental opera a serviço da manutenção da sociedade burguesa e do modo de produção capitalista. Há, com efeito, uma economia do sexo, com a demarcação das sexualidades improdutivas e sexualidades produtivas. Preciado (2014), por exemplo, refere-se ao sexo e ao gênero como resultantes de dispositivos disciplinares que instauraram pedagogias da sexualidade andrógina e

heterocentradas, em uma concepção que ecoa – e radicaliza – as palavras de Foucault (1997, p. 35): “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida”³¹.

Por tudo isso, a resistência maior de Geni parece residir não no fato de a personagem viver sua sexualidade livremente, mas, sobretudo, no fato de vivê-la *improdutivamente*. Assim, apesar da proximidade narrativa entre *Geni e o zepelim* e o conto *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant, é significativa a ausência de elementos, na canção, que permitam afirmar que Geni prostitua-se – à diferença da personagem de Maupassant e do próprio enredo da *Ópera do Malandro*. Isso porque, ao silenciar sobre esse aspecto, a canção abre uma possibilidade interpretativa importante: a grande transgressão de Geni está em *não se vender*, despertando o ódio da “gente de bem” da cidade por colocar-se ao mesmo tempo *aquém e além* do valor de troca que caracteriza as relações sociais mercantilizadas no contexto do neoliberalismo.

Em suma, Geni apresenta uma postura que se opõe à moralidade sexual hegemônica e à hipocrisia que mascara as desigualdades sociais; sobretudo, ela se faz sujeita na resistência à estrutura de opressão capitalista-colonial que se instaura por meio da imposição de categorias dicotômicas, interseccionando dimensões de gênero, sexualidade e classe. Dando-se aos marginalizados e desvalidos, a “quem não tem mais nada”, Geni resiste à própria modernidade que parecia anunciar-se no Brasil dos anos 1970 e continua, mais de quatro décadas depois, investindo contra possibilidades subjetivas de existência-resistência que, à revelia, continuam a emergir, nas bordas e nas brechas.

SOBRE A AUTORA

NARA LYA CABRAL SCABIN é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutora e mestra em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP).

naralycabral@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-7121-1142>

31 A radicalidade do gesto de resistência representado através da posição de Geni torna-se mais evidente quando consideramos que foi apenas na década de 1970 que o conceito de *gênero* como categoria relacional adentrou o pensamento ocidental (MATOS, 2008), chegando ainda mais tarde aos debates feministas brasileiros.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Miriam Bevilacqua. *Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 1-9.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Completo*. Trad. Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. O malandro em cena: representações da malandragem e identidade nacional em peças de Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque. *Anagrama*, v. 5, n. 3, 2012, p. 1-18. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2012.35644>.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros (São Paulo)*, n. 8, 1970, p. 67-89. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi8p67-89>.
- CASTRO, Susana de. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. *Revista Fundamentos*, Teresina, v. 1, n. 1, 2018, p. 51-59. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/fundamentos/article/view/7863>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 49-61.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARCIA, Walter. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, v. 1, n. 1, 2013, p. 20-31. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v1i1p20-31>.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 341-352.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flavia; LIMA, Mariana (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Zahar, 2020.
- GRILLO, Sheila Vieira Camargo. Discurso alheio: polifonia e apreensão. In: SILVA, Luiz Antônio da. (Org.). *A língua que falamos. Português: história, variação e discurso*. 1. ed. São Paulo: Globo, 2005, p. 73-104.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro: Philips, 1979. LP duplo.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- KAFKA, Franz. *Um Médico Rural*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-377.
- MAGALDI, Sábato. *Chico Buarque frustra uma esperança*. São Paulo: Jornal da Tarde, 1979.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Revista Estudos Feministas*, v. 16, n. 2, 2008, p. 333-357. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200003>.
- MATTAR, Rita. O duplo invisível. *Quatro Cinco Um*. Literatura. [S.l.], 01 dez. 2017. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/o-duplo-invisivel>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- MAUPASSANT, Guy de. Bola de sebo. In: *125 contos de Guy de Maupassant*. Trad. Amílcar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 34-69.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial/Boitempo, 2000.
- MENESES, Adélia Bezerra de. “As caravanas”: racismo e novo racismo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (São Paulo)*, v. 1, n. 80, p. 18-32, dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p18-32>.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- OLIVEIRA, Leandro Silva de; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (São Paulo)*, n. 56, 2013, p. 101-126. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi56p101-126>.
- ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contra-sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 113-115.
- REZENDE, Irene Severina. Similaridades temáticas além-fronteiras: Chico Buarque e Guy de Maupassant. *Revista Crioula*, n. 2, 2007, p. 1-11. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.53581>.
- ROBERTS, Nickie. *As prostitutas na história*. Trad. Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. Tribulação de um pai de família. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 21-26.
- VOLÓCHINOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ZERO HORA. *Conheça a história por trás de cinco músicas de Chico Buarque*. Zero Hora, Cultura e Lazer, 19 de junho de 2014. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/06/Conheca-a-historia-por-tras-de-cinco-musicas-de-Chico-Buarque-4529856.html>. Acesso em: 12 jan. 2022.

A infância na universidade pelo Departamento de Estudos da Infância

[The childhood at the university by the Department of Childhood Studies]

Aristeio Gonçalves Leite Filho¹

Lisandra Ogg Gomes²

Rita Marisa Ribes Pereira³

RESUMO • Este texto apresenta o Departamento de Estudos da Infância (Dedi), vinculado à Faculdade de Educação (EDU) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Criado em 2005, o Dedi é o único departamento universitário, no Brasil, estruturado a partir do campo dos Estudos da Infância, e, por essa razão, oferece uma perspectiva para problematizar os lugares da infância nessa instituição de ensino superior, isto é, se o tema da infância historicamente já se fazia presente no tripé ensino-pesquisa-extensão, sua criação deslocou tal temática também para o campo da gestão universitária, dado que a infância torna-se um eixo para as políticas internas da instituição. Que concepções de infância se colocam em pauta quando uma universidade pública propõe um departamento com essa especificidade? Que diálogos esse lugar institucional tece com as epistemologias e as políticas de educação, cultura e de reconhecimento de direitos para as crianças? O texto apresenta um histórico da construção e das transformações institucionais desse departamento trazidas em diálogo com a legislação e reformas curriculares que aconteceram ao longo de sua existência e com conhecimento teórico produzido acerca da infância nos diferentes campos da cultura, ciência,

educação e das políticas públicas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Infância; universidade; Departamento de Estudos da Infância; políticas públicas. • **ABSTRACT** • This article presents the *Departamento Estudos da Infância (Dedi)* – Department of Childhood Study – of the School of Education (EDU) of *Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)*, only in Brazil specifically in the field of childhood, and it problematizes the spaces of childhood in this institution. What are the childhood concepts used when a university creates and keeps a department with this specificity? What policies, beyond the classic tripod teaching-research-outreach, are drawn when the theme childhood becomes present in a public university? What dialogues does this institutional place organize with policies of education, culture, epistemologies, and recognition of children's rights? The text tries to unveil and reconstruct the institutional transformations that created this department that treats the childhood and children, dialoguing with the curricular reforms since the last decade and the transformations of the childhood theme in the different fields of culture, science, education, and public policies. • **KEYWORDS** • Childhood; university; Department of Childhood Study; public policy.

Recebido em 5 de outubro de 2021

Aprovado em 31 de maio de 2022

LEITE FILHO, Aristeio Gonçalves, GOMES, Lisandra Ogg; PEREIRA, Rita Marisa Ribes. A infância na universidade pelo Departamento de Estudos da Infância. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 216-235, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p216-235>

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

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

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

O Departamento de Estudos da Infância (Dedi) da Faculdade de Educação (EDU) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), como um departamento administrativo, é o único em todo o Brasil que se constitui tendo a infância por eixo organizador e tem sido apontado nos debates acadêmicos e políticos como um dado singular a demarcar um lugar da infância na gestão universitária. Em que pese esse reconhecimento, não havia um registro sistematizado dessa história, a qual já soma 17 anos. Essa percepção nos mobilizou a debruçar-nos sobre a história vivida e a organizar este artigo com o propósito de sistematizar sua história, refletir a respeito de sua constituição e significado – político-epistemológico-educacional – no espaço da academia e em uma universidade pública, democrática e popular.

O texto trata da criação e das transformações vividas pelo Departamento de Estudos da Infância pelo prisma de tensão entre aquilo que lhe é específico e, também, tomando-o como um ponto em perspectiva para a compreensão de uma história mais ampla: os marcos jurídico-normativos da temática da infância na gestão universitária, a história das políticas públicas para a infância e para a Educação Infantil, os avanços teóricos acerca da infância e da educação das crianças pequenas. Benjamin (1987) é um autor que inspira essa forma de narração histórica: pensar o específico em tensão com o macro, buscar a dimensão social e cultural nos fragmentos que se oferecem como empiria, registrar o contemporâneo para que possa se constituir em memória.

Para tanto, inicialmente será apresentada uma breve história da criação desse departamento para, na sequência, ser analisada sua posição político-epistemológica, cuja pluralidade se expressa a partir do tripé pesquisa-ensino-extensão. Posteriormente, serão apontadas algumas concepções de infância e crianças que se substanciam nessa pluralidade para finalizar o debate tratando dos Estudos da Infância tanto no espaço institucional acadêmico-administrativo como em nosso cotidiano.

Nesse sentido, a infância é tratada como um campo interdisciplinar de estudos, que é relativamente recente no cenário acadêmico – tanto no âmbito nacional como internacional –, que abrange pesquisas que consideram as crianças como sujeitos de direito e parte ativa da sociedade, recusando, portanto, a ideia de que elas são objetos privatizados e colonizados por parte dos adultos, da família, da escola e das instituições (GABARRÓN, 2007). É um campo atual e amplamente complexo dada

sua dimensão e abrangência das ciências humanas, como a pedagogia, a psicologia, a filosofia, a sociologia, a antropologia, a psicanálise, a política, a história, para citar alguns campos, que se articulam e dialogam entre si a fim de compreender o que é a infância e as crianças.

O Dedi congrega, em seu quadro, uma equipe de professores-pesquisadores⁴ com formação plural, articulando diversas áreas de conhecimentos. Essa pluralidade de formação que caracteriza sua criação tornou-se uma política que se mantém na formulação dos editais para provimento de novas vagas para professores. Portanto, no conjunto de docentes que atuam no departamento, há uma pluralidade nos modos e processos de construção de conhecimento e nas formas como o departamento se abre a novos desafios e problemáticas teórico-metodológicas que os Estudos da Infância oferecem e requerem, seja pela diversidade de disciplinas, estudos, concepções e práticas que ali circulam e que pautam os debates. O que confere unidade a essa diversidade é a centralidade da infância.

É essa unidade – construída na diversidade – que será aqui problematizada, considerando o contexto da gestão universitária, na medida em que são apontados os critérios a partir dos quais os departamentos se organizam – campos de estudos, áreas disciplinares, áreas de formação etc. Adotar a infância como eixo em torno do qual se erige um departamento implica disputar um lugar político para a infância no campo teórico, na organização da instituição e em suas instâncias de poder. Nesse sentido, a problematização se coloca na medida em que reiteradamente os lugares reservados à infância têm sido o da minoridade, do vir a ser e/ou da invisibilidade. A infância passa a nomear uma instância institucional de poder.

Apresentar um panorama dos trabalhos desenvolvidos no departamento é também mostrar a articulação entre o que é específico desse contexto departamental e seus entrelaçamentos a uma constelação de outros fenômenos, por exemplo, as transformações nos processos geracionais, as atuais demandas da sociedade – tecnologia, mídia, trabalho, cidade, direitos, participação, proteção e políticas, para citar algumas delas –, e a produção de leis e documentos acerca da infância, das crianças e de sua institucionalização em diferentes âmbitos.

A isso se vincula, ainda, o exercício de aprender com as crianças, ou seja, uma forma de olhar para o mundo com o viço de quem o faz pela primeira vez, de buscar construir uma sensibilidade à infância que norteie ética e esteticamente a atuação desses professores-pesquisadores com a universidade e a formação dos estudantes, que serão professores de crianças na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental, ou atuando como pedagogos em organizações estatais ou privadas, instituições culturais, Conselhos Democráticos etc., portanto, direta ou indiretamente com crianças e a infância.

Reconstituir os caminhos do Dedi significa revelar sua posição política na academia – como será analisado na sequência, um departamento que surge de modo discreto, mas com muita sensibilidade e força com relação ao conhecimento que produz – e sua produção de conhecimento sobre a infância e as crianças no

4 Disponível em: http://www.educacao.uerj.br/dept_DEDI.html. Acesso em: 15 set. 2021.

âmbito brasileiro, a partir de um constante intercâmbio com outras instituições nacionais e internacionais.

As análises aqui propostas a respeito do Dedi, por meio de sua produção e posição teórica, política e educacional, não se esgotarão neste artigo, mas é uma possibilidade de abrir foro para este e outros debates e, quem sabe, a constituição de outros departamentos especificamente ligados à infância em outras instituições.

DEMANDAS SOCIAIS, POLÍTICAS E ACADÊMICAS NA CRIAÇÃO DO DEDI

O Dedi foi criado no ano de 2005, tendo como origem a área de Formação de Professores em Educação Infantil no Curso de Pedagogia, existente na Uerj desde o ano de 1991 (UERJ, 1991). De acordo com a Resolução 546/1988, um “Departamento é a fração básica da estrutura acadêmica, para fins didático-científicos, administrativo-financeiros e de lotação de pessoal docente, congregando disciplinas e atividades afins” (UERJ, 1988, p. 1). Em 2022, o Dedi completa 17 anos de existência atuando em três eixos complementares: formação de professores; pesquisas no campo interdisciplinar dos Estudos da Infância; e participação ativa em diferentes fóruns de políticas públicas voltadas à infância. O alargamento de sua atuação está fundamentado no princípio de que é a diversidade de formação e de atuação de seus docentes, em disciplinas, projetos de pesquisa e de extensão, que solidificam a qualidade desse amplo campo nomeado como Estudos da Infância.

A criação do Dedi se deu no contexto de uma reforma curricular iniciada em 2003, com a reorganização dos departamentos da Faculdade de Educação (UERJ, 2005). Até então, desde 1991, a EDU oferecia um Curso de Pedagogia⁵ com duração de quatro anos. Nos primeiros três anos, havia um currículo com base comum, e a partir do 4º ano os estudantes escolhiam uma entre as três habilitações específicas então oferecidas: 1) Educação Infantil; 2) Educação Especial; e 3) Educação de Jovens e Adultos. Também era ofertada uma quarta habilitação para o Exercício da Docência de disciplinas didáticas no Ensino Médio, Modalidade Normal, que, diferentemente das demais, poderia ser cursada com uma das habilitações específicas e, posteriormente, registrada no diploma. Assinala-se que, de modo não deliberado, a organização dos horários das aulas encaminhava os estudantes para esse formato. Portanto, as disciplinas relativas à formação para a docência no curso Normal eram fixadas em dias comuns da semana para atender a todos os estudantes do curso. Nos outros dias da semana, eram oferecidas simultaneamente as disciplinas relativas às outras habilitações específicas supracitadas. Dessa forma, o aluno concluiria o curso em uma habilitação específica e, se desejasse, depois de graduado, poderia retornar para cursar apenas as disciplinas de outra habilitação específica complementar.

Nesse período, a Área de Educação Infantil oferecia disciplinas obrigatórias e de acordo com determinados períodos do curso. Iniciada no 4º período, a disciplina de *Educação Infantil* era ofertada para todos os alunos do curso com o objetivo de

5 Para um olhar mais aprofundado sobre o processo de reformulação curricular que culminou nesse formato de Curso, ver Frangella (2006).

apresentar a área, concentrando os estudos nas concepções de infância, história e políticas para a Educação Infantil e contribuindo para a opção de Habilitação. No 7º período, as disciplinas eram oferecidas já agrupadas especificamente pela habilitação escolhida. Os alunos que optavam pela Habilitação em Educação Infantil deveriam cursar: a) *Processos de Desenvolvimento e Aprendizagem da Criança de 0 a 6 anos*; b) *Tendências Pedagógicas da Educação Infantil*; c) *Tópicos Especiais em Educação Infantil I*; d) *Estágio Supervisionado em Educação Infantil I*; e) *Monografia em Educação Infantil I*. O curso era finalizado no 8º período com as disciplinas: *Tópicos Especiais em Educação Infantil II*, *Estágio Supervisionado em Educação Infantil II* e *Monografia em Educação Infantil II*.

As disciplinas nomeadas de *Tópicos Especiais* tinham ementas mais abertas e visavam colocar em debate temas contemporâneos a respeito da Educação Infantil e da Infância. Essa abertura coadunava com a diversidade de formação e áreas de pesquisa dos professores efetivos e, mais ainda, pela circulação de professores substitutos – que eram, muitas vezes, professores da rede pública da educação básica e/ou alunos dos cursos de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, com formação e/ou atuação na área de Educação Infantil. Os Estágios eram organizados, na época, de modo que os alunos pudessem conhecer creches e pré-escolas, assim como suas diferentes formas de oferta: públicas, particulares e comunitárias.

Nesse Projeto Curricular, a EDU era constituída por quatro departamentos: a) *Departamento de Estudos Gerais da Educação*, responsável pelas disciplinas consideradas Fundamentos da Educação; b) *Departamento de Estudos Aplicados à Educação*, comprometido com as disciplinas mais voltadas às didáticas e metodologias; c) *Departamento de Estudos Específicos da Educação*, abarcando disciplinas referentes às três habilitações em Licenciatura propostas na época; e d) *Departamento de Educação Artística*, que posteriormente foi extinto, dando origem ao Instituto de Arte.

Cada departamento contava com áreas específicas de atuação e o conjunto que hoje se tornou o Dedi derivou-se da Área de Educação Infantil, constituinte do Departamento de Estudos Específicos da Educação. Com a Reforma Departamental, em 2005, a EDU passou a ter sete departamentos: a) *Departamento de Estudos Aplicados ao Ensino* (Deae), que manteve sua constituição original e contempla áreas como didática, tecnologias, currículo, avaliação e cotidiano escolar; b) *Departamento de Ciências Sociais e Educação* (DCSE), caracterizado pelo estudo das relações dos seres humanos entre si e com as coisas em diferentes tempos-espacos – reúne as áreas de História, Sociologia e Antropologia; c) *Departamento de Estudos da Infância* (Dedi) – como já dito, originado da área de Educação Infantil, fazia parte do Departamento de Estudos Específicos da Educação; d) *Departamento de Estudos da Educação Inclusiva e Continuada* (Deic), que congregou as outras duas áreas antes remanescentes do Departamento de Estudos Específicos da Educação, a saber, Educação Especial e Inclusiva, e Educação de Jovens e Adultos; e) *Departamento de Estudos da Subjetividade e da Formação Humana* (Desf), dedicado ao estudo dos processos sociais e de constituição identitária, demarcado pelas áreas de Psicologia e Filosofia, que antes compunham o Departamento de Estudos Gerais da Educação; f) *Departamento de Estudos de Políticas Públicas, Avaliação e Gestão da Educação* (Depag), que reúne os componentes curriculares relativos às temáticas aí indicadas; e g) *Departamento de*

Educação a Distância – (Dead), criado a partir da concessão pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro de vagas para professores designadamente a serem alocadas para a Educação a Distância, que veio a ser extinto em 2011⁶.

Por certo, essas transformações são atravessadas por projetos políticos e relações de poder. Como pondera Frangella (2013), o contexto da produção e implementação curricular é tanto harmonioso quanto conflitante, abarca processos de negociações e discursos postos em disputas, os quais não são hierarquizados, mas se influenciam mutuamente. Nesse sentido, o currículo é um espaço-tempo de tensionamentos, confronto de discursos, visões de mundo e de universidade, coloca em evidência o processo político das mudanças que “não são monolíticas, mas são fruto de empreendimentos coletivos, tecidas na bricolagem de ideias, práticas e significações” (FRANGELLA, 2013, p. 6669). Do mesmo modo, as estruturas departamentais das universidades não monolíticas, tencionam-se em suas constituições e transformações. Um estudo mais detalhado a respeito dessa estrutura seria de extrema relevância para a compreensão das opções políticas que balizaram esse desenho curricular e de reorganização departamental da EDU.

Todavia, a respeito do Dedi, deseja-se pontuar dois aspectos sobre a equipe que participou dos processos de reforma curricular e departamental e assim justificar política e academicamente suas escolhas. A primeira, no âmbito da reforma curricular, está vinculada a um reposicionamento com relação às demandas sociais ligadas à infância. Se, em 1991, o que estava previsto era a construção de um curso de formação específica para a docência na Educação Infantil, no que a Uerj se tornou pioneira, já na reforma curricular de 2003 (UERJ, 2003) passou a estar em pauta a participação da instituição na consolidação do campo de Estudos da Infância – participação que será detalhada mais à frente. Destaca-se que tanto a criação de uma área de Educação Infantil quanto a transformação posterior dessa área em departamento ocorreram em permanente diálogo com as políticas educacionais mais amplas e em consonância com os avanços teóricos concernentes à infância.

No que se refere à reorganização departamental, há que ponderar que se tratou de uma proposta apresentada pela direção da EDU naquele momento e as respostas dadas a ela precisam ser consideradas no tensionamento daquela conjuntura. Com maioria posicionada criticamente àquelas políticas, os professores da então área de Educação Infantil consideraram que seria importante ampliar o número de departamentos para que as instâncias deliberativas democráticas da Faculdade – departamentos e conselho departamental – pudessem ter uma maior diversidade representativa.

A partir desse empreendimento coletivo, dos docentes da então área de Educação Infantil e da consolidação do campo dos Estudos da Infância, o campo é consolidado nas instâncias representativas internas à Uerj, e não apenas no contexto externo de diálogo com instituições nacionais e internacionais – no qual os docentes já participavam ativamente. Aqui, novamente, pode-se perceber o tensionamento entre as decisões específicas dessa instância de poder intrainstitucional e o debate mais amplo acerca da infância na sociedade. Foi a solidez desse diálogo externo

6 Deliberação n.º 034/2011 (UERJ, 2011).

historicamente construído que fundamentou a decisão dos professores em criar um Departamento de Estudos da Infância, inscrevendo, no interior e nas tensões da própria instituição, a infância como lugar de disputa por reconhecimento e pela partilha de maneiras sensíveis de pensar a gestão, a formação e a pesquisa.

É importante observar que o currículo colocado em vigência no ano de 1991, apenas três anos passados da promulgação da Constituição Federal de 1988 e dois anos após a primeira eleição direta para presidente, depois de mais de duas décadas de ditadura militar, traz para o cenário da Uerj o desafio da criação de um currículo em diálogo com as demandas dos movimentos sociais e sua luta por uma educação democrática. Como recorda Frangella (2006), o processo de Reformulação Curricular, que culminou em um Curso de Pedagogia que pioneiramente oferecia a formação para professores de Educação Infantil, iniciou-se ainda em 1988 e desenvolveu-se no contexto do debate da implementação da Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabeleceu as Diretrizes e Bases para a Educação (BRASIL, 1996).

Nesse cenário, a educação das crianças pequenas vinha sendo lapidada no histórico movimento de luta por creche e reconhecimento de sua função educativa, inserido em um movimento mais amplo de reivindicações por direitos sociais e políticos, por exemplo, trabalhistas, das mulheres, das crianças e adolescentes, dos negros etc. No campo acadêmico, afinada a essas lutas, a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped) criou, em 1981, o Grupo de Trabalho “Educação de 0 a 6 anos” (GT7) – denominado inicialmente como Educação Pré-Escolar –, instituindo a educação das crianças pequenas e a formação de seus professores como campo acadêmico de pesquisas. Destaca-se ainda, no ano de 1994, a criação do Fórum Permanente de Educação Infantil do Estado do Rio de Janeiro, que, desde então, passou a congrega debates e propor caminhos para a Educação Infantil do Estado.

Portanto, de 1991 a 2003⁷, período de vigência do currículo do Curso de Pedagogia que oficializou a Educação Infantil como uma área de Habilitação Específica, a Uerj se posicionou ativamente no diálogo com os movimentos sociais, com a construção de políticas oficiais para a primeira etapa da Educação Básica e com uma produção de conhecimento comprometida com essas demandas. Nessa articulação e amplamente reconhecido, é importante ressaltar o trabalho da professora-pesquisadora da EDU/Uerj, Sonia Kramer, que fora signatária da construção da Área de Educação Infantil nesse currículo.

Resultados das muitas lutas e dos intermitentes conflitos políticos que atravessaram a promoção da educação em uma sociedade desigual, ao longo da vigência desse currículo (1991-2003) também aconteceram alguns retrocessos, mas muitos avanços nas políticas de educação e, mais particularmente, de educação para as crianças, como: a) LDB 9.394 (BRASIL, 1996), que reconhece a Educação Infantil como parte integrante da Educação Básica, com exigências de formação de professores para atuar nesse segmento; b) Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA (BRASIL, 1990a) – “Lei Complementar n.º 8.069/90 – debatida, escrita e promulgada em clima

7 Importante ressaltar que, embora o novo currículo tenha se colocado em vigor no ano de 2003, permitindo migração para os alunos antigos, ele ainda viveu por alguns anos até que se extinguisse a demanda de alunos pela conclusão do curso naquele formato.

de campanha cívica” (BAZÍLIO, 2003, p. 23); c) e a Resolução da Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação que instituiu as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (BRASIL, 1999), documento de caráter mandatório que organiza e orienta as propostas pedagógicas dessas instituições, posteriormente revisto e publicada nova versão em 2009 (BRASIL, 2009).

Os professores da área de Educação Infantil da Faculdade de Educação da Uerj participaram ativamente da construção de políticas para a Educação Infantil, em que se destacam os documentos do Ministério da Educação e Desporto (MEC), conhecidos como “As Carinhas” – “Política Nacional de Educação Infantil” (BRASIL, 1994a) e “Por uma política de formação do profissional de educação infantil” (BRASIL, 1994a; 1994b) –, com o objetivo de construir uma identidade para essa etapa e considerando sua diversidade e concretização no País. Os professores da EDU/Uerj também participaram na crítica pontual aos Referenciais Curriculares Nacionais para a Educação Infantil – RCNEI (BRASIL, 1998a; 1998b; 1998c), por desprezarem tal diversidade e balizar uma proposta curricular universalista (CERISARA, 1999). Vale ponderar que o RCNEI foi construído de modo impositivo e na contramão de todo o esforço empreendido no respeito à diversidade que caracterizava a identidade em processo da Educação Infantil.

É nesse contexto, norteado pela Constituição Federal (BRASIL, 1988) e pelo ECA (BRASIL, 1990a), que o ordenamento legal relacionado à educação das crianças pequenas muda de maneira significativa, com a implementação de uma série de políticas públicas (LEITE FILHO; GARCIA, 2001). Decerto, há uma atuação de caráter político que se faz par a par com a participação dos professores nos eventos de cunho acadêmico, em que também se travavam embates teórico-práticos em torno de diferentes concepções de infância.

É com esse histórico que os professores da área de Educação Infantil da EDU/Uerj – por ocasião da reforma curricular de 2003, que ocorrera de forma associada a uma Reforma Departamental que lhe sucedeu – optaram pela transformação da área em um departamento, ao qual somaram-se, ainda, três professores advindos de outro departamento, que se dedicavam a temáticas relacionadas à infância. Tal opção deveu-se, por um lado, à compreensão política da relevância de ter uma Unidade Administrativa na EDU construída em torno da temática da infância – que em âmbito nacional vinha demandando importância política. Isso significava ocupar um lugar político-epistemológico na estrutura administrativa de uma universidade pública que fora pioneira na formação de professores para a Educação Infantil. Por outro lado, a criação do Dedi também resultou da clareza da urgência em referendar academicamente os Estudos da Infância, que extrapolaram os muros da escola e se pautaram pela interdisciplinaridade da investigação com crianças, pela centralidade delas na investigação, pela alteridade infantil e pela dimensão geracional (BARBOSA; DELGADO; TOMÁS, 2016). No debate da Reforma, inicialmente ganharam destaque a produção cultural para crianças e a promoção de políticas públicas envolvidas com os direitos das crianças, temas investigados pelos professores do Dedi, mas que são ampliados nos debates do campo dos Estudos da Infância.

A INFÂNCIA NO ENSINO, NA PESQUISA E NA EXTENSÃO

O Dedi nasceu juntamente e em diálogo com um currículo que passava a conceber a formação do pedagogo considerando sua atuação na Educação Infantil – nessa ocasião já legalmente definida como primeira etapa da Educação Básica (BRASIL, 1996) – e nos Anos Iniciais para crianças, jovens e adultos; na docência de matérias pedagógicas no Ensino Médio; em diferentes instituições e nos movimentos sociais.

Na atual constituição, o departamento privilegia a formação a partir de três grandes áreas de atuação e estudos: a) *Educação Infantil*: voltada à educação formal das crianças de 0 a 5 anos e à formação de professores para atuar nessa etapa da Educação Básica; b) *Infância e Instituições: cultura e políticas públicas*: abrange as políticas públicas para a infância, a promoção de direitos, a produção cultural voltada para crianças, as relações entre infância, mídia e tecnologias etc.; e c) *Estudos Interdisciplinares da Infância*: estudos acerca da temática da infância a partir de diversificadas abordagens.

No âmbito do Curso de Pedagogia, na graduação, o Dedi é hoje responsável pelo oferecimento das seguintes disciplinas obrigatórias: *Infância e Políticas da Educação Infantil*; *Processos de Desenvolvimento Infantil e Educação*; *Infância e Cultura*; *O Lúdico e a Educação Infantil*; *Currículo e Abordagens Pedagógicas da Educação Infantil*. São também de caráter obrigatório: *Estágio em Educação Infantil*; *Trabalho de Conclusão de Curso: Estudos da Infância*; e o componente curricular *Pesquisa e Prática Pedagógica (PPP): Estudos da Infância*, que consiste em uma disciplina temática, oferecida ao longo de quatro semestres, geralmente acompanhada por um mesmo professor⁸.

Entre as eletivas, a oferta do DEDI para os cursos de Pedagogia e Licenciaturas inclui: *Arte, Infância e Educação*; *Educação Infantil do Campo*; *Infância e Questões de Gênero*; *A Criança e a Cidade*; *A Criança e a Mídia*; *Tópicos Especiais I e II: Educação Infantil I e II*; *Tópicos Especiais I e II: Infância e Autores Clássicos I e II*; *Infância e Cinema*; *Infância e Literatura Infantil*; *O Cuidar e o Educar na Creche*; *A Educação Infantil e a Relação com as Famílias*; e *Políticas Públicas de Atendimento à Infância e Educação*. Estão em processo de implementação: *Infância e Filosofia*; *Contemporaneidade, Cognição e Escola*; e *Infância, Aprendizagem e Experiência Ético-Afetiva*⁹.

Vale ponderar, demarcando uma ideia de desenvolvimento humano que não seja tratado em etapas estanques, que essa nova organização curricular preconiza um ensino que problematiza tanto a singularidade como a diversidade de experiências da infância como experiência humana. Compromisso que também é assumido pelos pesquisadores do Dedi que atuam no Programa de Pós-Graduação em Educação (Proped/Uerj), na linha de pesquisa *Infância, Juventude e Educação*, e no Programa de Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/Uerj). Ali as pesquisas sobre infância

8 Inicialmente, o PPP tinha duração de seis semestres. Foi reduzido para quatro semestres a partir de uma avaliação. Os alunos se inscrevem nos PPPs de acordo com a afinidade temática e os departamentos se revezam no oferecimento a fim de graduar a diversidade de temas.

9 Em razão da Resolução nº 2, 1.º.07.2015, do Conselho Nacional de Educação/MEC, a partir de 2016 a EDU/Uerj iniciou o processo da reforma curricular com a criação e a alteração nos nomes de algumas disciplinas. Tal assunto será abordado na sequência do texto.

dialogam com o tema da juventude, porque problematizam a singularidade dessas experiências. Tais debates também são difundidos nos congressos organizados pelo departamento, a saber, o Colóquio Internacional de Filosofia e Educação (Cife) e o Congresso de Estudos da Infância (CEI).

Os professores-pesquisadores do Dedi que atuam na graduação e na pós-graduação vêm se debruçando sobre diferentes questões da infância e das/sobre e com as crianças, por exemplo, seus espaços e tempos, as formas de pesquisar as crianças, o imaginário social, as participações delas na sociedade, suas culturas, os modos de educação, os direitos humanos, as políticas sociais e públicas destinadas a elas, a mídia e a cibercultura, os sentidos do protagonismo na infância e juventude, a formação inicial e continuada de professores. Essa diversidade pode ser aferida no amplo leque de projetos das atuais pesquisas desenvolvidas pelos professores do Dedi e nos cursos de pós-graduação dos quais participam. Mantém-se entre pesquisa, ensino e extensão uma relação de interdependência, pois entende-se que o processo formativo torna-se mais abrangente e crítico tanto para graduandos quanto para pós-graduandos. Entre os projetos, ressaltam-se: 1) A reinvenção da roda dos expostos no contemporâneo: arquivo, memória e subjetividade; 2) Unidade de educação infantil universitária: políticas e práticas para a infância em diálogo com o ensino, a pesquisa e a extensão; 3) Políticas públicas de educação infantil em municípios brasileiros; 4) Protagonismo na infância e juventude: tendências contrárias e favoráveis; 5) A participação da infância na sociedade brasileira; 6) Jovens em suas múltiplas redes educativas: subvertendo as relações entre conhecimento e poder; 7) Infância e cibercultura: compartilhando experiências de práticas educacionais entre estudantes de pedagogia; 8) Infâncias, insurgências e coexistências: escritas de pesquisa e popularização da ciência; 9) Filosofia na infância da vida escolar; 10) Contemporaneidade, crises e infâncias; 11) O cuidar, o educar e as rotinas na Educação Infantil em tempos de pandemia; 12) A educação de educadores para atuarem na formação em serviço da Pré-Escola segundo a abordagem da pesquisa da própria prática: uma proposta de cogestão da atividade formadora; e 13) Infância, participação e percursos escolares: pesquisa-intervenção com crianças de escolas do Município do Rio de Janeiro.

Dada a interdisciplinaridade que configura o departamento, conforme é possível depreender do elenco das pesquisas, a infância é concebida de forma variada. Nessas investigações, a infância é tratada tanto como uma experiência que é própria das crianças quanto, em uma perspectiva filosófica¹⁰, é tomada como abertura de pensamento e vigor de indagação, um devir no mundo e do mundo. Enfim, são pesquisas que objetivam conjecturar, analisar, observar e buscar compreender as condições de vida, as atuações e as linguagens das crianças, as formas de pensamento e as teorias da infância. São, portanto, pesquisas que buscam (1) tratar das lacunas observadas no saber existente e o lugar da infância e das crianças na ciência; (2) revisar e compreender suas distorções e sua condição; e (3) analisar e refletir sobre aquilo que diz respeito às crianças (por exemplo, trabalho, educação e cuidado,

¹⁰ Destaca-se a revista acadêmica *Childhood & Philosophy*, criada por Walter Kohan, professor do Dedi, e vinculado ao Proped/Uerj.

brincar, igualdade de direitos), suas perspectivas, os espaços destinados a elas, as questões de poder e as políticas da/para a infância (ALANEN, 1994; 2001). Esse sentido político-epistemológico diz respeito também à perspectiva como a do Núcleo de Estudos Filosóficos da Infância que, formado por professores do Dedi, corrobora uma ideia de infância para além das crianças. Logo, a infância não é ali entendida como uma etapa da vida humana, mas como uma dimensão da experiência, força de recomeço impessoal que pode habitar os sujeitos de diversas idades.

Assim, o departamento propõe para estudantes, pesquisadores e extensionistas uma formação que se abra para a construção do entendimento de que as diversas relações entre teoria e prática formalmente constituídas colocam-se sempre como determinações político-epistemológicas engendradas no contexto de um diagrama muito complexo de forças sociais e, portanto, segundo interesses bastante específicos que nunca são meramente “científicos”. Quando tais determinações se exercem no contexto educacional, assumem um grande poder de influência sobre os processos de subjetivação das crianças, ou seja, sobre os modos de produção de sentido que elas elaboram para articular o enlace de si com o mundo – de forma que o ato de educar nunca foi, tampouco é uma tarefa meramente “técnica”, mas, no sentido dado por Freire (2001), político-ideológica.

De igual importância, o Dedi também atua por meio de atividades de extensão abrangendo diferentes temáticas, a saber: 1) *De mãos dadas: as crianças nas cidades*; 2) *Pibid: saberes infantis e fazeres docentes*; 3) *Em Caixas a filosofia en-caixa?*; 4) *Desenvolvimento de bebês e formação continuada de seus educadores*; e 5) *A educação de educadores para atuarem na formação em serviço da pré-escola segundo a abordagem da pesquisa da própria prática: uma proposta de cogestão de atividade formadora*. Esses projetos extensionistas têm como objetivo colaborar para a construção de políticas públicas que atendam a população fluminense e proporcionar trocas de saberes e experiências entre a comunidade acadêmica, a sociedade civil e o poder público (UERJ, 2022).

As atividades de pesquisa, ensino e extensão impulsionam, legitimam, qualificam e integram a atividade teórica com a investigação empírica que contribui para a difusão dos Estudos da Infância. De acordo com as propostas, participam alunos de graduação e pós-graduação, professores da Educação Básica e pessoas interessadas que, a partir desses encontros acadêmicos de pesquisa, têm produzido um significativo e qualificado número de teses, dissertações, monografias, livros e artigos sobre a infância.

Por fim, é importante destacar a participação de professores do Dedi em Conselhos Públicos ligados à Educação e aos Direitos das Crianças. É o caso do Conselho Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro (CME-RJ), onde a Uerj

tem assento representando as universidades, e do Conselho Nacional dos Direitos das Crianças (Conanda)^{II}.

Essa articulação entre ensino, pesquisa, extensão e gestão se dá dessa forma, pois o Dedi atua, participa e é parte de uma universidade pública, gratuita, democrática e popular, que de diferentes modos se abre para todos que dela participam.

POR QUE ESTUDAR A INFÂNCIA?

O campo de Estudos da Infância, como um campo interdisciplinar de estudos, tem uma história recente que se constitui tanto pelo que é específico de cada campo disciplinar quanto – e sobretudo – pelo diálogo entre eles e pela concepção ético-política da irredutibilidade da escuta da criança: um conhecimento que leva em consideração seus saberes, seu pensar, sua história, seus modos de sentir e compreender o mundo social e cultural.

Como apontado anteriormente, no Brasil, no final da década 1980, vivia-se um clima de campanha cívica com a retomada democrática, que reconhecia as crianças e os adolescentes como sujeitos de direitos. Alguns pesquisadores, como Rosemberg (1976) e Kramer (1978), já vinham questionando, desde os anos 1970, as concepções subjacentes às reflexões que envolviam as crianças, a infância e sua educação, bem como a importância das contribuições interdisciplinares.

Os paradoxos que envolvem a infância e as crianças – da produção científica e direitos sociopolíticos ao paternalismo, concepção naturalizada e indiferença estrutural (NASCIMENTO, 2018) – também marcaram o cenário internacional com instituições acadêmicas tratando de uma série de temas e problemas que compreendiam indiretamente as crianças e a infância, por exemplo, trabalho das mães, processos de socialização, condições econômicas das famílias, escassez de moradias, trajetórias escolares, políticas educacionais e sociais, portanto, questões que as traziam como atores coadjuvantes ou personagens secundários. De acordo com Sgritta (1994), nesse cenário internacional, era comum nas pesquisas – dos campos social, administrativo, legislativo ou estatístico – as crianças e a infância aparecerem como uma variável secundária, um suplemento em respeito à unidade de observação adotada. Portanto, a visão científica dominante ainda nos anos 1980 era tratar a infância e as crianças como mais uma variável do contexto ou um sujeito e uma categoria passivos e em fase preparatória, em contraposição à condição do adulto e desconsiderando a possibilidade de investigá-las diretamente (SGRITTA, 1988).

Sgritta (1994) pondera que, se a unidade de observação fossem as crianças, certamente os resultados seriam diferentes, assim como as ações que posteriores decorreriam dessas investigações. Como se vê, os estudos com as próprias crianças

II Foram Conselheiros Municipais de Educação da cidade do Rio de Janeiro os seguintes professores do Dedi: Rita Marisa Ribes Pereira (titular 2009-2011 e suplente 2011-2013); Aristeo Gonçalves Leite Filho (titular 2013-2015 e suplente 2015-2017); e Ligia Motta Leão de Aquino (titular 2015-2017 e suplente 2011-2013). Esther Maria de Magalhães Arantes foi conselheira do Conanda no biênio 2013-2014, representando o Conselho Federal de Psicologia.

e a infância até então não tinham um lugar de fato, confundiam-se no interior de outros temas e de poucas disciplinas.

Entretanto, nestes últimos 20 anos, principalmente após a promulgação da Convenção sobre os Direitos da Criança – CDC (BRASIL, 1990b), o foco de investigação modificou-se e disseminou com força pesquisas *com a(s) e sobre a(s) infância(s) e as criança(s)*. Para Qvortrup (2002) e Mayall (2007), esse maior interesse da comunidade científica pela infância e pelas crianças teve como fundamento aprimorar o conceito relativo ao funcionamento da sociedade, construir uma justiça social para as crianças, refletir acerca dos fundamentos teóricos com relação aos serviços destinados a elas, fundamentar acordos políticos e conjecturar sobre o que acontece nessa geração e com esses sujeitos.

Por que Estudos da Infância? Antes mesmo da promulgação da CDC, a infância e as crianças sempre foram sujeitos e categorias minoritárias e sem visibilidade na sociedade. O sentido dessa invisibilidade refletia-se na estrutura social, pois na sociedade os meios, os recursos, as influências e o poder das categorias geracionais eram, e ainda são, distribuídos de maneira desigual, com diferentes habilidades entre elas para enfrentar os desafios externos (SGRITTA; SAPORITTI, 1989). De acordo com Nascimento (2018), os Estudos da Infância proporcionaram outras interpretações sobre as relações sociais estabelecidas entre adultos e crianças, entre grupos de pares infantis, modificando o entendimento dos processos pelos quais as crianças se apropriam e compreendem o mundo e como elas são compreendidas e atores sociais.

Partindo desses aspectos e analisando o cenário brasileiro, em um país que vive e já viveu períodos de crises e apresenta graves problemas sociais, pesquisar e ter no quadro universitário a infância e as crianças é uma questão pungente, pois permite reflexão e compreensão profundas sobre nossa cultura, ideologias, sociedade, economia e política, colocando em pauta como essa geração é considerada e sua forma de atuar.

Sabe-se que não há teorias ingênuas, mas, quando o Dedi procura se afirmar como um departamento que produz conhecimento sobre e com as crianças e a infância, isso significa que as pesquisas e estudos ali desenvolvidos procuram olhar para elas por meio das artes, das ciências, das políticas e dos saberes acumulados pela cultura (PEREIRA; GOMES; SILVA, 2018). Pode-se dar como exemplo que o simples enunciado de que “as crianças são sujeitos de direito” não lhes garante o reconhecimento e a efetivação de seus direitos. No entanto, essa afirmativa, para os professores do Dedi, vem sendo tomada como ponto de partida para uma ética que se instaura na escolha de alguns temas e a recusa de outros, na forma de tratá-los, nos olhares e nas vozes que são autorizados a participar do debate e no teor daquilo que é dito (PEREIRA; GOMES; SILVA, 2018).

É nesse sentido que os Estudos da Infância ganham um significado político-epistemológico, pois os professores-pesquisadores do Dedi, em seus diferentes estudos e atuações, procuram construir, como departamento de uma universidade pública, um agir-ético com a infância e as crianças, lidando com aquilo que as crianças dizem e também com o que elas não dizem, investigando aquilo que determina a infância, aquilo que não a determina e as formas como ela se transforma e se mostra em devir. É uma prática-teórica de interrogar o cotidiano e as concepções

de infância(s) e criança(s), questionar o natural (tão dado a elas) e dar sentidos às expressões corporais, a suas fragilidades e suas forças, aos sons com e sem sentidos, aos encontros entre pares e delas com os adultos, jovens e velhos. É nesse ínterim que são produzidos os horizontes, os pensamentos e as reflexões sobre a ciência e a empiria. É certo que esse agir se faz presente em outras instituições e em suas equipes docentes. Apenas deseja-se demarcar o lugar institucional do departamento como instância política a pautar e a referendar a construção coletiva desse agir.

A CONSOLIDAÇÃO DO DEDI E UM NOVO PROCESSO DE REFORMA CURRICULAR

No ano de 2016, a EDU/Uerj iniciou um novo processo de reelaboração do currículo do Curso de Pedagogia, seguindo a Resolução 2 do Conselho Nacional de Educação que definiu Diretrizes Curriculares Nacionais para a formação inicial em nível superior (cursos de licenciatura, cursos de formação pedagógica para graduados e cursos de segunda licenciatura) e para a formação continuada (BRASIL, 2015). O processo curricular que começou democrático, envolvendo professores, estudantes e técnicos administrativos, foi afetado pela grave crise político-econômica que se instalou no estado do Rio de Janeiro desde 2015 e que de modo dramático prejudicou enormemente a universidade, em razão de um governo estadual que considerou o Ensino Superior um custo a ser liquidado, e não um investimento, e um governo federal ilegítimo que cortou recursos e direitos adquiridos.

Ainda que as condições de funcionamento e manutenção da Universidade estivessem em risco e a reforma fosse questionada pelos professores da EDU, o debate da reforma seguiu-se. Entretanto, conforme a crise se agravava – que por vezes interrompeu o funcionamento da universidade –, a participação de algumas categorias esvaziava-se, sobretudo a de estudantes e técnicos administrativos. Nesse cenário, a direção da EDU achou prudente manter algumas discussões, tais como: a) definição das grandes áreas do curso; b) experiências e pareceres de professores, estudantes e técnicos administrativos sobre o currículo vigente; c) levantamento de dados acerca dos fluxos de integralização do curso; d) estudo de modelos de outros currículos e debate sobre a formação e atuação do pedagogo.

Mesmo com críticas ao formato do processo nessa conjuntura, chegou-se a uma nova proposta institucional de Reforma Curricular, iniciada em 2016 e finalizada em 2020. Em uma revisão histórica do campo de estudos, tal como enfrentada nas reformas de 1991 e 2003, o Dedi avaliou que, em parte, o desenho curricular iniciado em 2003 ainda se mostra pertinente em face das demandas sociais, políticas e acadêmicas. Outras, porém, precisam ser ampliadas, por exemplo, tornar mais claro que nossa abordagem de infância não se esgota nos limites da Educação Infantil, modo como outrora é preciso demarcar, no sentido de fincar uma bandeira de luta pelo reconhecimento da Educação Infantil como etapa da Educação Básica. Entende-se que as demandas mais recentes cobram um olhar mais atento à infância no contexto escolar dos anos iniciais do Ensino Fundamental, bem como às muitas infâncias, visíveis ou invisíveis, com as quais os professores que ali são formados têm um encontro marcado, seja em escolas ou em outras instituições educativas

e culturais, em conselhos públicos, a exemplo dos Conselhos Tutelares, como na miudeza da vida cotidiana.

Nessa reconfiguração curricular, os encaminhamentos do Dedi seguem pela proposição formativa que contemple de forma indispensável a cultura, o lúdico, as políticas, as abordagens curriculares dessa etapa da educação, o estágio, a pesquisa, a prática pedagógica acerca da infância e o trabalho de conclusão de curso, que problematize as questões que dizem respeito às crianças e à infância. Para além desse conhecimento, os estudantes podem articular os Estudos da Infância com temas como: cinema, cidade, mídia, filosofia, artes, autores clássicos, linguagens oral e escrita, família, cuidar e educar, questões de gênero, infância do campo, atendimento à infância, ética e afeto, conhecimento e literatura infantil. Portanto, pretende-se que a formação desses estudantes, extensionistas e pesquisadores tenha como base a reflexão, a criticidade, o engenho e o comprometimento com um projeto social, político e ético que abarque a sociedade em sua complexidade e contribua para um Estado democrático, na busca de superação das desigualdades educacionais, e para a justiça social, equidade e valorização da diversidade humana.

No que se refere à organização das disciplinas, o Dedi optou por manter as disciplinas obrigatórias criadas por ocasião da Reforma de 2003, apenas atualizando suas ementas e, no tocante às disciplinas eletivas, manter aquelas em vigência e criar novas – como já apontado –, como uma forma de resposta às novas demandas anteriormente mencionadas. Não se pretende aqui aprofundar esse debate das questões curriculares – que envolvem modos de saber, conhecer e relações de poder –, mas compreende-se que tratar disso é, antes de tudo, trazer à tona sua dimensão sociopolítica. Portanto, o que foi posto nesse processo de reforma curricular, de 2020, são as posições dos sujeitos envolvidos como produtores de saberes, as normas estabelecidas para reorganização curricular, a maneira como as concepções a partir de cada campo estão formadas, as circunstâncias e a porosidade sociopolítica da produção de discursos e práticas e os conflitos diante de interesses de cada parte – departamentos e docentes.

Nesse cenário, a presença de um departamento que estuda a infância não só consolida a posição política de um campo, como também de seus campos de conhecimento. Ademais, coloca a infância em um lugar político na academia, abrangendo a diversidade de seus sujeitos, concepções e práticas sociais, culturais, funções e posições político-econômicas, e as interfaces com outros sujeitos, categorias e campos.

Sabe-se que os Estudos da Infância já ocupam no cenário nacional um lugar em disciplinas de curso de graduação e nos programas de pós-graduação brasileiros, o que fortalece as investigações, e também estão fundamentados internacionalmente. Entretanto, como departamento que luta por seu reconhecimento e sua legitimidade no Curso de Pedagogia – por meio de produções, concepções, práticas, disciplinas, carga horária, concurso e vagas para docente –, ficou evidente, nesse atual processo de reformulação curricular, o quanto a infância e as crianças continuam a figurar como invisíveis e “minorias” na universidade. Assim, como âmbito acadêmico, o campo dos Estudos da Infância constantemente precisa indicar seus espaços, concepções, suas regras e formas de funcionamento, que não se encerram nos limites da escola de Educação Infantil. Mesmo havendo diretrizes e documentação

que legitimam e certificam a relevância dos Estudos da Infância na academia, é travada constantemente uma luta, mais ou menos explícita, em torno de outros conhecimentos e de outras culturas, tomadas como superiores.

Em um processo de reforma curricular, as relações de forças entre campos de conhecimento se põem em evidência. No entanto, é preciso, como pontua Frangella (2013, p. 6668), colocar em evidência o “espaço dialógico de desarticulação/articulação, onde as negociações enfrentadas são processos produtivos de produção curricular”.

Embora o Dedi tenha clareza da importância teórico-política-epistemológica com relação aos Estudos da Infância e que justificaram sua criação, as transformações da visão institucional sobre o departamento são bastante lentas. Por exemplo, no discurso cotidiano institucional, muitas vezes o departamento ainda é tratado circunscrito apenas à “Educação Infantil”. Mesmo quando focado nesse âmbito específico, é comum que as concepções mais atualizadas e já especificadas em lei não sejam trazidas para a linguagem cotidiana institucional, por exemplo, a denominação professor/a para quem trabalha com essa etapa de ensino. Compreende-se que essa postura indica possível escassez de diálogo entre os diferentes departamentos e áreas de conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que a estrutura departamental historicamente tem fragmentado a visão da universidade como um todo, como de participação de cada departamento na constituição do Curso de Pedagogia e certa escolarização da universidade. Esses discursos também são entendidos como possibilidade crítica para rever as formas como o departamento se posiciona institucionalmente. No sentido dado por Chauí (2003), a instituição de algo novo, sobre o que estava sedimentado na cultura, reabre o tempo e forma o futuro. Assim, é necessário ir ao passado dessa cultura acadêmica, despertá-la para as questões que o passado engendra para o presente e estimular a passagem do instituído para o instituinte, assegurando a universalidade dos conhecimentos clássicos e contemporâneos.

A criação do Dedi, sua manutenção e importância no âmbito institucional e da produção de conhecimentos na área têm exigido de seus docentes estratégias de disputas, lutas e articulações com múltiplos conhecimentos e movimentos para assegurar os Estudos da Infância como um campo do saber fundamental na formação do profissional de Pedagogia, para sua atuação no mundo acadêmico ou nos espaços formais e não formais da educação e cultura das crianças. Sendo este texto um primeiro esforço de registro da história do Dedi, procurou-se articular o campo dos Estudos da Infância e a complexidade da gestão e assim reafirmar o compromisso político-epistemológico e agir-ético tanto com a infância e as crianças quanto na formação daqueles que passam pelo departamento.

SOBRE OS AUTORES

ARISTEO LEITE FILHO é doutor em Ciências Humanas da Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professor adjunto da Faculdade de Educação do Departamento de Estudos da Infância da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

aristeoleitef@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8466-3079>

LISANDRA OGG GOMES é doutora em Educação pela Universidade de São Paulo. Professora Associada da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Procientista Uerj. Coordenadora das pesquisas: MCTIC/CNPq/2018 e Capes-Print/2022 (Código de Financiamento 001) e do Grupo de Pesquisa Território dos Estudos da Infância.

lisandraogg@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-3601-7758>

RITA MARISA RIBES PEREIRA é licenciada em filosofia pela Universidade Federal de Pelotas e doutora em Ciências da Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora titular da Faculdade de Educação do Departamento de Estudos da Infância da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Infância e Cultura Contemporânea. Procientista Uerj, Cientista do Nosso Estado Faperj e Bolsista Produtividade CNPq. Coautora dos livros “Infância em Pesquisa” e “Infância Crônica”, pela editora NAU.

ritaribes@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8605-3394>

REFERÊNCIAS

- ALANEN, Leena. Gender and generation: feminism and the “child question”. In: QVORTRUP, Jens; BARDY, Marjatta; SGRITTA, Giovanni B; WINTERSBERGER, Helmut. (Eds.). *Childhood Matters*. Social theory, practice and politics. Alershot: Avebury, 1994.
- ALANEN, Leena. Estudos feministas/estudos da infância: paralelos, ligações e perspectivas. In: CASTRO, Lucia Rabello. (Org.). *Crianças e jovens na construção da cultura*. Rio de Janeiro: NAU, 2001, p. 19-46.

- BARBOSA, Maria Carmen Silveira; DELGADO, Ana Cristina Coll; TOMÁS, Catarina Almeida. Estudos da infância, estudos da criança: quais campos? Quais teorias? Quais questões? Quais métodos? *Inter-Ação*, v. 41, n. 1, 2016, p. 103-122. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/interacao/article/view/36055/20952>. Acesso em: 22 maio 2022.
- BAZÍLIO, Luiz Cavalieri. O Estatuto da Criança e do Adolescente está em risco? Os conselhos tutelares e as medidas socioeducativas. In: BAZÍLIO, Luiz Cavalieri; KRAMER, Sônia. (Orgs.). *Infância, educação e direitos humanos*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 35-58.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília: Diário Oficial da União, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 set. 2021.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei Nº 8.069, de 13 de julho de 1990. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Brasília: Diário Oficial da União, 1990a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm. Acesso em: 15 set. 2021.
- BRASIL. Casa Civil. Subchefia de Assuntos Jurídicos. *Convenção sobre os Direitos da Criança*. Brasília: Diário Oficial da União, 1990b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d99710.htm. Acesso em: 15 set. 2021.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Política Nacional de Educação Infantil: pelo direito das crianças de zero a seis anos à Educação*. Brasília: Ministério da Educação, 1994a. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/pol_inf_eduinf.pdf. Acesso em: 15 set. 2021.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Por uma política de formação do profissional de Educação Infantil*. Brasília: Ministério da Educação, 1994b. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002343.pdf>. Acesso em: 15 set. 2021.
- BRASIL. Casa Civil. Subchefia de Assuntos Jurídicos. Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. *Estabelece as Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Brasília: Diário Oficial da União, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm. Acesso em: 15 set. 2021.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil*. v. I. Brasília: Ministério da Educação, 1998a.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil*. v. II. Brasília: Ministério da Educação, 1998b.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil*. v. III. Brasília: Ministério da Educação, 1998c.
- BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Resolução Nº 01/99. *Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil*. Câmara de Educação Básica. Brasília: MEC, 1999. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=159281-rcebo01-99-1&category_slug=outubro-2020-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 15 set. 2021.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Resolução Nº 5, de 17 de dezembro de 2009. *Fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil*. Brasília: Ministério da Educação, 2009. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/rcebo05_09.pdf. Acesso em: 15 set. 2021.
- BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação Conselho Pleno. Resolução Nº 2, de 1º de julho de 2015. *Define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a formação inicial em nível superior (cursos de licenciatura, cursos de formação pedagógica para graduados e cursos de segunda licenciatura) e para a formação continuada*. Brasília: Ministério da Educação, 2015. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/agosto-2017-pdf/70431-res-cne-cp-002-03072015-pdf/file>. Acesso em: 15 set. 2021.

- CERISARA, Ana Beatriz. A produção acadêmica na área da educação infantil a partir da análise de pareceres sobre o Referencial Curricular Nacional da Educação Infantil: primeiras aproximações. In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de; PALHARES, Marina Silveira. (Orgs.). *Educação Infantil pós-LDB: rumos e desafios*. Campinas: Autores Associados/FE/UNICAMP; São Carlos: Editora da UFSCar; Florianópolis: Editora da UFSC, 1999, p. 19-50.
- CHAUÍ, M. Universidade pública sob nova perspectiva. *Revista Brasileira de Educação (Rio de Janeiro)*, n. 24, 2003, p. 5-15. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/n5nc4mHY9N9vQpn4tM5hXzj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 9 ago. 2021.
- FRANGELLA, Rita De Cássia Prazeres. *Na procura de um curso: currículo-formação de professores – Educação Infantil Identidade(s) em (des)construção*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://curriculo-uerj.pro.br/wp-content/uploads/na-procura-de-um-curso-curriculo-formacao-de-professores-educacao-infantil-identidade-em-des-construcao.pdf>. Acesso em: 7 maio. 2022.
- FRANGELLA, Rita De Cássia Prazeres. Política curricular em contexto de mudança e suas tensões, conflitos e conexões: discurso da/na Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro. In: XI Congresso Nacional de Educação. 2013. II Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividades e Educação – SIRSSE. IV Seminário Internacional sobre Profissionalização Docente – SIPD/Cátedra Unesco. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. *Anais...* Curitiba, 23-29 de setembro de 2013..
- FREIRE, Paulo. *Política e educação: ensaios*. São Paulo: Cortez, 2001.
- GABARRÓN, Luis Rodríguez. Infância e investigación participativa. *TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales*, n. 26, 2007, p. 189-209. Disponível em: <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/454>. Acesso em: 18 set. 2021.
- KRAMER, Sonia. A ideia de infância na pedagogia contemporânea. *Revista de Educação AEC (Brasília)*, v. 30, 1978, p. 12-34.
- LEITE FILHO, Aristeo; GARCIA, Regina Leite. *Em defesa da educação infantil*. Rio de Janeiro: Dp&a, 2001.
- MAYALL, B. Sociologies de l'enfance. In: BROUGÈRE, Gilles; VANDENBROECK, M. (Orgs.). *Repenser l'éducation des jeunes enfants*. Bruxelles: P.I.E Peter Lang, 2007, p. 77-102.
- NASCIMENTO, Maria Letícia. Estudo da infância e desafios da pesquisa: estranhamento e interdependência, complexidade e interdisciplinaridade. *Childhood & Philosophy (Rio de Janeiro)*, v. 14, n. 29, 2018, p. 11-25. Disponível em: [10.12957/childphilo.2018.30537](https://doi.org/10.12957/childphilo.2018.30537). Acesso em: 7 maio. 2022.
- PEREIRA, Rita Ribes; GOMES, Lisandra Ogg; SILVA, Conceição Firmina Seixas. A infância no fio da navalha: construção teórica como agir ético. *ETD – Educação Temática Digital (Campinas)*, v. 20, n. 3, 2018, p. 761-780. Disponível em: [10.20396/etd.v20i3.8649227](https://doi.org/10.20396/etd.v20i3.8649227). Acesso em: 9 ago. 2021.
- QVORTRUP, Jens. Sociology of childhood: conceptual liberation of children. In: MOURITSEN, Flemming; QVORTRUP, Jens. (Eds.). *Childhood and children culture*. Odense: Odense University Press, 2002, p. 43-78.
- ROSEMBERG, Fúlvia. Educação: para quem? *Revista Ciência e Cultura*, v. 28, n. 12, 1976, p. 1466-1471.
- SGRITTA, Giovanni Battista. Infanzia. In: *Enciclopedia delle Scienze Sociali*. V IV. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994. p. 679-690.
- SGRITTA, Giovanni Battista. *La condizioni dell'infanzia: teoria, politiche, rappresentazioni sociali*. Milano: Franco Angeli, 1988.
- SGRITTA, Giovanni Battista; SAPORITTI, Angelo. Childhood as a social phenomenon. Implication for future social policy. *International comparative research project. National research council, Italy, Country report 13*, 1989, p. 1-51.
- UERJ – Universidade do Estado do rio de Janeiro. Resolução N° 546/1988. *Disciplina em caráter provisório*

- os Departamentos e Conselhos Departamentais. UERJ, 1988. Disponível em: http://www.boluerj.uerj.br/pdf/re_05461988_01111988.pdf. Acesso em: 19 set. 2021.
- UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Deliberação N° 022/1991. *Regula o Currículo Pleno do Curso de Pedagogia e a Estrutura Departamental da Faculdade de Educação*. UERJ, 1991. Disponível em: http://www.boluerj.uerj.br/pdf/de_00221991_24101991.pdf. Acesso em: 19 set. 2021.
- UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Deliberação N° 012/2003. *Cria o Curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da UERJ*. UERJ, 2003. Disponível em: http://www.boluerj.uerj.br/pdf/de_00122003_20052003.pdf. Acesso em: 19 set. 2021.
- UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Deliberação N° 015/2005. *Modifica a Estrutura Departamental da Faculdade de Educação e cria Disciplinas nos novos Departamentos*. UERJ, 2005. Disponível em: http://www.boluerj.uerj.br/pdf/de_00152005_14072005.pdf. Acesso em: 19 set. 2021.
- UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Deliberação N° 034/2011. *Altera a Estrutura Departamental da Faculdade de Educação*. UERJ, 2011. Disponível em: http://www.boluerj.uerj.br/pdf/de_00342011_30082011.pdf. Acesso em: 19 set. 2021.
- UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Extensão na UERJ. UERJ, 2022. Disponível em: <https://www.uerj.br/extensao/extensao-na-uerj/>. Acesso em: 7 maio 2022.

A R I E L

CRIAÇÃO • CREATION)



Capa de "Ariel - Revista de Cultura Musical", n. 8, mai. 1924. Ilustração por Antônio Paim Vieira. Direção por Sá Pereira e Mário de Andrade. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

**REVISTA DE
CULTURA
MUSICAL**

A I O 1 9 2 4

ANNO I N. 8

Vaivém Histórico

[*Historical Shuttle*]

Denilson Baniwa[†]

RESUMO · A invenção da tradição brasileira tem na sua raiz o apagamento de memórias ancestrais a este território também inventado. O que somos hoje é um juntado de recortes e refilamentos ao longo dos anos, em que apenas o que servia como escada para o progresso fora aproveitado. Quanto àqueles que não se comportavam dentro da panela colonizadora, eram lançados à margem para que perecessem, sem luzes ou olhos que os notassem. Esquecimento era a pena a ser cumprida por não caberem nas retificações do “País do Futuro”. Hoje, como a volta da maré que pega alguns muitos de surpresa, corpos que haviam sido esquecidos voltam e afogam a História do Brasil. Um requerimento de luz sobre as ruínas. Vozes roucas de tanto gritar do lado de fora hoje assaltam a mesa grande, desta vez não atrás de farelos que caem das mãos gordas de quem se lambuzava há séculos, mas atrás da coxa do porco europeu trazido por Cristóvão Colombo, ou do próprio europeu, se for o caso. Rescrever a história é raspar escórias e cracas agarradas do imaginário colonizatório e, a partir daí, sobrepor camadas de urucum, argila, jenipapo, carvão, *crajiru* e memórias daqueles que viraram alienígenas do progresso. · **PALAVRAS-CHAVE** · Memória ancestral; Decolonização; Re-Antropofagia. ·

ABSTRACT · The invention of the Brazilian tradition has at its root the erasure of ancestral memories of this also invented territory. What we are today is a collection of cuts and refinements over the years, in which only what served as a ladder to progress had been taken advantage of. As for those who did not behave in the colonizing pot, they were thrown to the sidelines to perish, without lights or eyes to notice them. Oblivion was the penalty to be served for not fitting into the amendments of the “Country of the Future”. Today, like the return of the tide that takes many by surprise, bodies that had been forgotten return and drown the history of Brazil. A request for light over the ruins. Hoarse voices from so much shouting outside today storm the big table, this time not after crumbs that fall from the fat hands of those who have been smearing themselves for centuries, but behind the thigh of the European pig brought by Christopher Columbus, or the European himself, if that’s the case. To rewrite history is to scrape scum and barnacles clinging to the colonizing imagination and, from there, superimpose layers of annatto, clay, genipap, charcoal, *crajiru* and memories of those who became aliens of progress. · **KEYWORDS** · Ancestral memory; Decolonization; Re-Anthropophagy.

Recebido em 6 de junho de 2022

Aprovado em 4 de julho de 2022

BANIWA, Denilson. Vaivém histórico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 237-248, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii82p237-248>

† Sem registro de afiliação



Figura 1 - Brasil Terra Indígena (2020), Denilson Baniwa. Projeção a laser sobre Monumento às Bandeiras (SP) em colaboração com Coletivo Coletores.



Figura 2 - Brasil Terra Indígena (2020), Denilson Baniwa. Projeção a laser sobre Monumento às Bandeiras (SP) em colaboração com Coletivo Coletores.



Figura 3 - BANIWA, Denilson. Re-Antropofagia, 2018 - acrílica, argila, óleo sobre tela.

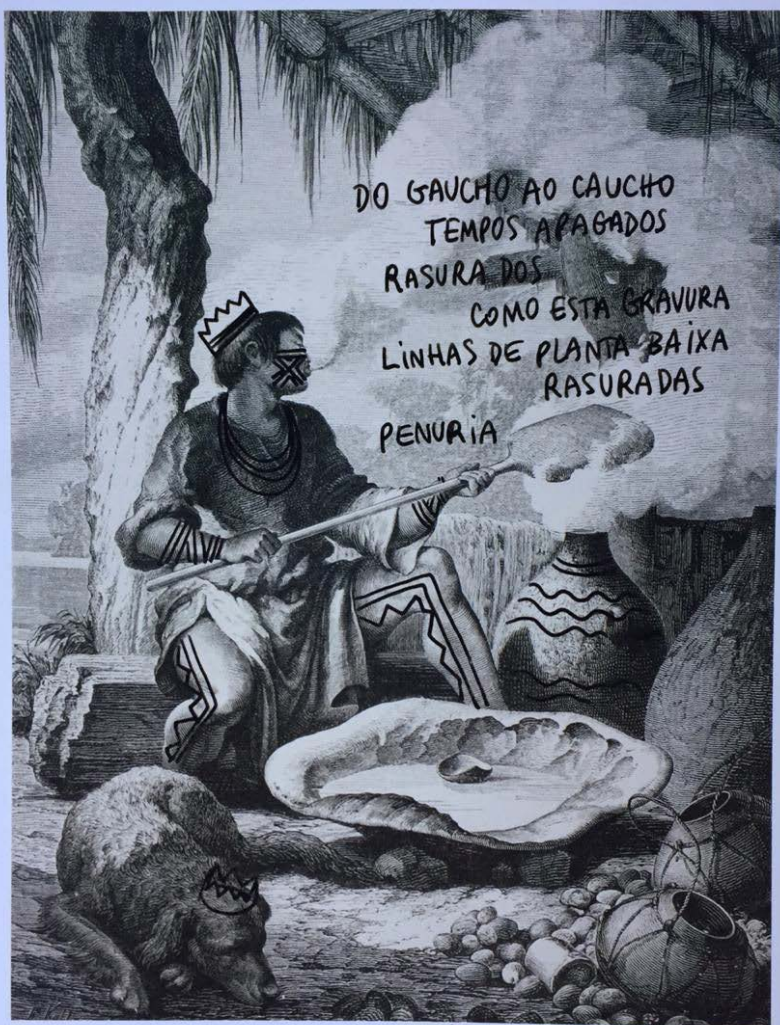


Figura 4 - BANIWA, Denilson. O antropólogo moderno já nasceu antigo. Colagem sobre fotografia, 2019.



Figura 5 - BANIWA, Denilson. Voyeurs. Colagem sobre fotografia, 2019.

azendo a si
ra as
taria ele
ser
do olhar do
ermos?
esejo e
ntes
ser lidos e
impostos
i, propósitos
des e
no decurso
nte,
tância da
Pedagógica
nos pela
, ou da
l, da Editora
ela tradução
de viagens.
néditos em
lição ou
io, o livro de
a pelo
tindo, aos
ximação
s nos
nicas,
de maneira
mão – para
de partida
venturas.



di

Figura 6 - BANIWA, Denilson. Do Gaúcho ao Caucho.
Reescritura sob perspect-ativismo, 2020.



Figura 7 - BANIWA, Denilson. Ficções Coloniais. Colagem digital, 2021.



Figura 8 - BANIWA, Denilson. AMAKA, Terra Preta de Índio.
Crédito: Levi Fanan. Site Specific. 2020.



Figura 9 - BANIWA, Denilson. Enfim, Civilização. Colagem sobre fotografia, 2019.



Figura 10 - BANIWA, Denilson. Menu. Colagem sobre fotografia, 2019.

SOBRE O ARTISTA

Às vezes, o desafio não é ocupar posições. Por exemplo, quando as que existem não servem, é necessário criar algo novo. Denilson Baniwa (**DENILSON MONTEIRO BANIWA**) é um artista indígena. É indígena e é artista. E seu ser indígena lhe leva a inventar um outro jeito de fazer arte, em que processos de imaginar e fazer são por força intervenções em uma dinâmica histórica (a história da colonização dos territórios indígenas que hoje conhecemos como Brasil) e interpelações àqueles que o encontram para que abracem as suas responsabilidades.
denilsonbaniwa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1763-5830>

REFERÊNCIAS

QUEIROZ, Elisa Vieira; ALMEIDA, Débora Caroline Viana. Entre vistas, mundos e rios: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa. *Palíndromo (Florianópolis)*, v. 13, n. 29, 2021, p. 250-267. <http://dx.doi.org/10.5965/2175234613292021250>. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/19247>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FEVEREIRO - 1924
ANNO I N. 5

Capa de "Ariel - Revista de
Cultura Musical", n. 5, fev. 1925.
Ilustração por Antônio Paim Vieira.
Direção por Sá Pereira e Mário de
Andrade. Biblioteca do Instituto
de Estudos
Brasileiros -
USP.

DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)

REVISTA DE
CULTURA
MUSICAL

AAA X

A Ópera *Café* de Mário de Andrade: diário do encenador

[The opera *Café* by Mário de Andrade: director's diary

Sérgio de Carvalho[†]

RESUMO • Documento do diretor e dramaturgo Sérgio de Carvalho sobre seu processo de trabalho na encenação da ópera *Café*, a partir de libreto de Mário de Andrade, com música de Felipe Senna. O espetáculo baseado em corais cênicos, com temática social e perspectiva revolucionária, é a primeira produção desta ópera coletivista no Theatro Municipal da cidade de São Paulo. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mário de Andrade; *Café*;

ópera. • **ABSTRACT** • Document written by director and playwright Sérgio de Carvalho about his work process in the staging of the opera *Café*, based on a libretto by Mário de Andrade, with music by Felipe Senna. The show based on scenic choirs, with a social theme and revolutionary perspective, is the first production of this collectivist opera at the Municipal Theater in the city of São Paulo. • **KEYWORDS** • Mário de Andrade; *Café*; opera.

Recebido em 25 de julho de 2022

Aprovado em 4 de agosto de 2022

CARVALHO, Sérgio de. A Ópera *Café* de Mário de Andrade: diário do encenador. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 250-275, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p250-275>

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

A estreia da ópera *Café* no Theatro Municipal, a partir do libreto de Mário de Andrade, com música de Felipe Senna, pode ser considerada um acontecimento de relevância histórica para a cultura de São Paulo. Pela primeira vez, o texto escrito em 1942 como libreto para uma ópera engajada, sobre uma revolta popular desencadeada pela crise da economia cafeeira, encontrou o palco para o qual foi escrito, na cidade para a qual foi imaginado. Os ensaios dos conjuntos artísticos que realizaram o espetáculo – Orquestra Sinfônica Municipal, Coral Paulistano, Balé da Cidade, além de solistas e artistas populares convidados – aconteceram de maneira acelerada, como é padrão nas produções desse tipo de espetáculo, durante o mês de abril de 2022, com alguns encontros em março, até a estreia em 03 de maio de 2022. Um longo processo, contudo, antecedeu a sala de ensaios.

Meu contato com o texto de Mário de Andrade vinha de mais de vinte anos antes. Conheci o *Café* durante estudos para doutoramento, iniciados em 1998 e concluídos em 2003, sob a orientação de José Antonio Pasta. De lá para cá realizei vários experimentos cênicos com o libreto: o roteiro de um espetáculo no curso de Artes Cênicas da Unicamp em 2001, onde era professor na época, com direção de Márcio Marciano e música de Walter Garcia; uma performance cantada com Ana Luiza e Luis Felipe Gama, à frente de um quadro de Portinari com o mesmo tema; e uma oficina pedagógica, com integrantes do MST, no Estúdio da Companhia do Latão, com música de Martin Eikmeier, registrada pela equipe da TV Brasil e apresentada no documentário *Ensaio sobre a Crise*, de 2008. Nos três casos adaptei o material literário do *Poema*, sem maior utilização de seu projeto cênico, a *Concepção Melodramática*.

A primeira vez em que vi a possibilidade de uma encenação na forma de uma ópera se deu em 2015, a partir de um convite feito pelo Theatro Municipal, que soube de meu estudo sobre a cena modernista e me pediu um plano a ser desenvolvido com a Orquestra Experimental de Repertório, de Jamil Maluf. Esbocei a proposta de um espetáculo no estilo das cenas públicas do teatro soviético, a ser apresentado ao ar livre no Vale do Anhangabaú. Deixei de ter notícias do projeto após duas reuniões, e logo soube que escapei de boa: o então diretor da Fundação, que me fez o convite, era acusado de participar de um esquema de corrupção e submetido a investigação criminal.

Quatro anos depois, no segundo semestre de 2019, durante a gestão do ator e palhaço Hugo Possolo, o grupo teatral dirigido por mim – a Companhia do Latão – foi convidado a apresentar-se num projeto alternativo da casa, de sessões populares de teatro. Num encontro com a equipe do Municipal, contei a história do *Café* interrompido, e Possolo, de imediato, se interessou em realizar a ópera inédita, programada para o ano seguinte. O período pandêmico paralisou o trabalho, que dependeria da concordância da nova gestão – que assumiu o Municipal no começo de 2021. O empenho da nova diretora, a pesquisadora Andrea Caruso, e de Alessandra Costa, responsável pela empresa gestora, garantiu a continuidade do projeto *Café*. Transcrevo abaixo parte das anotações sobre o processo do espetáculo. Elas registram dificuldades e belezas da encenação do texto “mítico” – em mais de um sentido – de Mário de Andrade.

APONTAMENTOS DO TRABALHO NO CAFÉ

20.06.2021. A nova equipe do Theatro Municipal confirma o interesse em incluir o *Café* na programação de 2022. Deve ser feito no palco, e não mais ao ar livre. É possível o uso de algum espaço alternativo para apresentação adicional, como a Central Técnica do Theatro, no Canindé. O plano é de 5 ou 6 sessões no palco, com estreia em março de 2022. Hugo Possolo segue na Fundação Theatro Municipal, tem o apoio do secretário Youssef. As comemorações do Modernismo garantem a verba adicional para a produção, que não estava nos planos da nova empresa gestora.

25.06.2021. Consulta aos antigos materiais de estudo. Releio anotações feitas no Arquivo do IEB em 2015, quando passei um bom tempo consultando os originais e os desenhos de Mário de Andrade. Comparo as versões publicadas. No tempo da minha tese, eu desconhecia a última redação do texto, a do Natal de 1942. A publicada por Diléa Zanotto Manfio, nas *Poesias Completas*, de capa cinza, é do começo do mês de dezembro. A versão das *Poesias Completas I*, organizada por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopes e publicada em 2013, contém diferenças pequenas em relação à anterior. Há belas soluções no material bruto do arquivo, ainda inédito. Releio a preciosa introdução feita por Mário de Andrade.

01.07.2021. Consulto a tese de livre-docência de Flávia Toni, em que divulga o *Plano de Marçações* de Mário de Andrade para o espetáculo imaginado na *Composição Melodramática*. Separo as muitas cartas. Há potencial de uso no espetáculo daquelas escritas a Fernando Sabino, em torno da participação política do artista.

Coletivos de criação para a composição do *Café*. Será impossível manter a equipe musical sonhada, dos quatro compositores com quem trabalhei no passado sobre o material: Lincoln Antonio, Walter Garcia, Martin Eikmeier, Luís Felipe Gama. Também preciso de alguém que conheça a arte da orquestração. O espetáculo deve nascer de coletivos em diálogo. Será importante um artista plástico: Marcius Galan. E diretores associados ao meu lado, para que haja invenção antes dos ensaios, para que consigamos resistir à lógica da “marcação”.

19.07.2021. Reuniões com o Municipal sobre orçamento. Pedem-me a compactação das equipes. Meu projeto de coletivização esbarra no limite do dinheiro: para cada função querem um só nome. O respeito artístico demonstrado ao meu trabalho, por Alessandra Costa e Andrea Caruso, vai permitir exceções. A composição é o grande problema. No Municipal tudo se organiza em torno do deus Música e de seu representante terreno, o Maestro. Está claro que poderei contar apenas com um único compositor popular na equipe – e o nome do Lincoln Antônio, músico brilhante, meu parceiro mais antigo da Companhia do Latão, se impõe pelo conhecimento da obra de Mário de Andrade, em especial do *Turista Aprendiz*.

23. 07.2021. O Theatro me autoriza a assistir ao ensaio do Balé da Cidade de São Paulo para que eu avalie a necessidade de bailarinos em cena. Primeira visita a um espaço cênico, o lindo salão da cúpula, depois de meses de pandemia, longe da cena. A beleza dos gestos e do salão de onde se avista o vale do Anhangabaú, que oculta as águas do Anhangá. Uma das coreografias é da bailarina Marisa Bucoff. Ela dança em outra, a que assisto em seguida no Paço. Tem a força da base, do “aterramento do corpo”, que permite a leveza.

28. 07.2021. Convites para formação das equipes. João Malatian, que conheci ao lado de Hugo Possolo em 2020, e não trabalha mais no Municipal, será meu assistente de direção. Foi inexplicavelmente afastado pela nova gestão. Conheci-o quando discutimos o projeto no passado. Um guia no mundo da ópera. Estará ao lado de Maria Lívia Góes, parceira que comigo carrega o piano da Companhia do Latão, vai assinar como co-diretora. Sayonara Pereira, companheira da USP, fará a direção coreográfica do Balé da Cidade. E a maior das atrizes, Helena Albergaria, cuidará da preparação dos elencos, em especial dos artistas convidados. Hesito na definição do papel da Mãe: ou alguém com experiência de militância na vida real, como Alana Pereira, do Assentamento Santana do Ceará, para declamar o poema, ou Juçara Marçal, que imprimirá ao canto uma qualidade nova, de que só ela é capaz. O Theatro parece não ver problemas na minha vontade de incluir no espetáculo o coletivo cultural do MST, Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra, com quem já colaborei.

03.08.2021. Em reunião comigo e com Lincoln Antonio, o Maestro Minczuk, da Sinfônica Municipal me pergunta por que não faço uso da versão de Koellreutter, encenada por Fernando Peixoto em 1996. Falo da importância de uma música que corresponda ao projeto híbrido de Mário de Andrade, e digo, blefando, que nossa equipe de composição também fará uso dos fragmentos compostos por Francisco Mignone, que suponho localizáveis. “Vá atrás do Mignone!”, ele me sugere enfaticamente.

04. 08. 2021. Por indicação de Alessandra Costa, convidei o compositor Felipe Senna para a equipe de composição musical, ao lado de Lincoln Antonio. É um artista jovem, com formação erudita e conhecimento de vanguarda brasileira. Gostei do pouco que ouvi de sua música e ele se mostrou animadíssimo com o convite. Sigo na tentativa de um roteiro preliminar que permita uma noção mais exata do número

de pessoas em cada cena. Uma dramaturgia de grupos de trabalhadores, com poucas figuras individualizadas, multidão que sofre com a crise econômica e se revolta com o desemprego, até se encaminhar para a luta revolucionária: a quantidade de pessoas no palco depende de uma relação mais ou menos épica da cena. Reafirmo ao Theatro a importância de contarmos com pessoas do canto popular e do circo, além dos corpos estáveis. Quero a presença de um rapper-compositor, talvez Mano Brown – para que possamos gerar estranhamento na narrativa de Mário de Andrade, no sentido brechtiano de estabelecer a imagem histórica, “estrangeirizada”, que se descola do drama musical. Penso em criar uma ruptura no ato final, quebra metateatral do fluxo melodramático na cena da Revolução.

05.08.21. Felipe Senna não se preocupa com o prazo curto. Me diz que pode assumir a orquestração, área onde tem experiência. Não esconde que preferia compor sozinho, mas ao que parece vão cooperar bem: Lincoln pode assumir as partes cantadas e Felipe as demais, e o plano geral. João Malatian, funcionário de tantos anos do Theatro e cantor, pode nos ajudar como mediador. Quanto ao possível material adicional de Mignone, Felipe prefere não usar, pois teriam que gastar tempo para torná-lo trabalhável. Sigo, de qualquer modo, na “investigação Mignone”. Maria Livia consulta a Biblioteca Nacional. A direção do Municipal manifesta alívio ao saber da presença de um compositor erudito em nossa equipe, informação que apazigua a desconfiança dos corpos musicais em relação ao projeto incomum de uma ópera sem solistas.

10.08.21. Há na correspondência de Mário de Andrade indícios inequívocos de que ele e Mignone trabalharam no *Café*. A ideia do Quinteto de Serventes na Câmara Balé foi do músico, incorporada por Mário ao texto. É por isso que suponho a existência de rascunhos melódicos, esboçados na fase de conversas. A pesquisa, entretanto, aponta o contrário. A filha de Mignone, Anete Rubin, responde à minha carta de modo amável. Sugere que eu fale com Alessandro Moraes, da Academia Brasileira de Música. Ele informa que não tem nenhum material da ópera. E que no catálogo do Mignone, organizado pelo musicólogo Flávio Silva e republicado pela Academia em 2016, consta na página 133, a seguinte observação: “O café, que Mário de Andrade idealizou para ele, e que foi composta, mais tarde, por “um tal de Koellreutter” (de acordo com artigo publicado pelo compositor no *Jornal do Brasil* de 6/4/1968)”. Ainda que Mignone possa ter feito algum esboço, não o deixou nomeado. Flávia Toni, a quem escrevo, também crê “que o Mignone não escreveu nada para o *Café*”. Me conta que, certa vez assistiu a um documentário sobre o maestro, chamado *Lição de piano*, onde ele contava que – quando os dois amigos se encontravam –, Mignone tocava, ao piano, certos “trechos da embolada Andorinha preta, que o Mário de Andrade sugerira como paródia para a Embolada da Ferrugem.” Informa-me que “a viúva Mignone nos doou” (ao IEB) “apenas um exemplar bem antigo de um manuscrito, se não me engano, da Festa das Igrejas.” E lembra que, em certa ocasião, “o Egberto Gismonti se interessou bastante em musicar o *Café*”. E que ela o considera “a pessoa ideal para musicar o poema”: “Conversamos um pouco a respeito. Me parece até que ele chegou a discutir alguns aspectos com o Sérgio Barbato, falecido de forma trágica.”

26.08.21. Início o estudo de primeiro roteiro com a equipe de músicos. Eu, Felipe Senna, Lincoln Antonio e João Malatian nos reunimos na casa de Felipe. Maria Lívia nos acompanha pelo celular, de Santa Catarina. Orientações minhas para o trabalho de composição: atenção à dimensão trágica do *Café*; procura de um *pathos* de excessos, de “intensidade coral”; necessidade de elevação do estilo acima do realismo e do drama social; atenção à interação contraditória entre o elemento trágico e o farsesco, na medida em que a dor da fome dos estivadores interagem com o jogo do “truco disfarçador”. É muito importante a mudança e combinatória de atmosferas, como na sequência em que a coreografia ridícula dos deputados da Câmara grotesca prepara a beleza trágica e profética do canto solo da Mãe, num ato pensado, em termos cênicos, no estilo expressionista-social do balé *Mesa Verde*, de Kurt Joss. O grito pungente da mãe emerge, abruptamente, da farsa. A dança dos estilos às vezes se funde em ironia, ou se resolve no “transe” coletivo. A musicalidade popular brasileira ronda a obra, e aparece vez ou outra de modo explícito. Contribuí para a dicção em “êxtase” extraída por Mário de Andrade da poesia dos bardos celtas. O elemento popular não aparece de modo fácil, ainda que o poeta imagine seus cantos do povo como “assobiáveis”. Qualquer exibição de erudição musical é tolerável apenas onde o tecnicismo soa ridículo ao público, como na Câmara Balé. Vejo que essa última sugestão, a de uma luta contra o “eruditismo”, gera certo desconforto em minha equipe, que sabe da importância de atendermos às expectativas “elevadas” da orquestra. Escuto o argumento de que “a música brasileira de vanguarda no tempo de Mário é diferente da nossa”. Acho divertido o esforço de enquadramento do texto num gênero: será um oratório bailado?

27.08.21. A notícia da saída de Alê Youssef da secretaria de Cultura, acompanhada da demissão voluntária de Hugo Possolo da Fundação Theatro Municipal, ameaça a continuidade do *Café* e o ciclo de comemorações do Modernismo. Todos da equipe me ligam para comentar o caso. Escrevo à direção do Theatro que responde: “Seguimos com o Café”.

15. 09. 21. Meu ideal algo ingênuo de uma parceria fraterna entre o popular e o erudito naufraga na incompatibilidade das visões musicais e na pressão do curtíssimo tempo de composição. Não há condições de um processo de vai e vêm, necessário à criação conjunta. A isso se junta o desejo de autoria de Felipe Senna – que vai de encontro às expectativas do Theatro. Todos os tempos da máquina produtiva me impõem a lógica dos resultados e a definição das especialidades. Do ponto de vista deles, o processo se funda na responsabilização individual dos agentes – algo a ser registrado contratualmente. Cada um deve entregar seu produto autônomo num prazo exato, como partes do meu grande produto. O Theatro questiona a necessidade de dois assistentes de direção, mesmo quando não usamos esse nome para as parcerias de Maria Lívia e João Malatian; e dos dois cenógrafos, Marcius Galan e Cássio Brasil, quando bastava um só. A pressão para a escolha de um único compositor se torna cotidiana: “Em relação à composição, é importante termos o esclarecimento de como será o processo. Pois estamos percebendo que será muito complicado a composição ser feita de modo conjunto e corremos um grande risco, pois os prazos são, de todo

modo, curtos. Por mais que seja possível ganhar alguns dias, não é isso que irá fazer com que as coisas fluam entre dois compositores de universo tão distinto e que nunca trabalharam juntos.” As mensagens contém ainda a informação velada de que a partitura é a prioridade atual, para a qual há recursos garantidos, e que não há certeza absoluta de que farão o espetáculo. Nunca tive tantas pressões num projeto artístico.

20.09.21. Estudo alternativas antes da decisão de conferir a Felipe Senna o controle da composição. Escrevo ao maestro Sérgio Alberto de Oliveira, da USP de Ribeirão Preto, à procura de uma partitura do *Café* encenada por ele, anos atrás, feita com base na música de José Gustavo J. de Camargo. Ele me envia a gravação do espetáculo e me adverte de que existe um certo *imbroglio* sobre os direitos autorais. Apesar de bons momentos musicais no material, descarto sua utilização.

23.09.21. A continuidade do projeto de *Café* depende da centralização da composição. Após conversas difícilíssimas entre mim e os músicos, chegamos ao acordo de que Lincoln seguirá compondo trechos específicos e vai assinar a “música popular adicional e consultoria musical”. A decisão trai meu projeto de hibridismos deliberados e me causa muito sofrimento. Por outro lado, observo que Felipe Senna compreendeu a importância de uma forma contraditória, sonhada por Mário de Andrade, ainda que possa eventualmente discordar dela. É o único com o conhecimento da máquina e energia para a tarefa, quase impossível, de compor uma ópera em três meses. Promete entregar metade do “vocal score” até o fim de dezembro e o restante em fevereiro, para que se cumpram os tempos necessários à impressão das partituras e para que o Coral possa estudá-la antes de março. Sacrifico um ideal que estava na origem do projeto, para que o *Café* se realize.

24.09.21. Iniciamos o trabalho com a equipe cenográfica. Aqui, a parceria proposta por mim, entre Marcius Galan e Cássio Brasil, é alegre e entusiasmada. Cássio, com quem colaboro há anos, tem o conhecimento específico da ópera e é admirador de Galan, artista plástico que deve trazer uma nova visão à maneira como costume conceber a cena. Sua tendência à visualidade abstrata vai gerar um atrito interessante com meu gosto por uma “cena da imaginação”, feita de detalhes concretos. O Theatro, que se opunha também a essa duplicação de função, parou de questioná-la no momento em que eu confirmei o nome de Felipe Senna como o compositor do *Café*. Terei tranquilidade por algum tempo.

01.10.21. Reunião com o coletivo de Cultura do MST. Animam-se com a importância histórica dessa participação na ópera de Mário de Andrade, de tema agrário. A parceria de muitos anos garante a confiança na relação. Eu e Maria Livia apresentamos a ideia, dada por Felipe, de que eles toquem a percussão em enxadas e outros instrumentos de trabalho, após a entrada pela plateia, em parceria sonora com a orquestra. Seu texto coral será escrito por eles próprios.

13.10.21. Tem início o trabalho de composição musical. Felipe já escreveu uma versão

da *Discussão* entre os camponeses e os patrões fazendeiros. É das cenas mais difíceis pela irregularidade dos versos. Eu sugiro que os camponeses batam os facões uns nos outros durante o diálogo cantado, de modo a aumentar a ameaça da violência. Mário de Andrade intuía que poderia ser das cenas mais interessantes como teatro. Nas conversas sobre a cenografia, imaginamos deslocar o tempo do original: o cafezal estaria em processo de desativação, de amputação das árvores. Alguns atores poderiam usar pernas-de-pau para a poda. Maria Lívia localizou uma fotografia em que isso é feito numa fazenda dos anos 1940. Marcius me aponta o detalhe do toco de árvore no quadro de Portinari, próximo ao trabalhador, com o cor-de-rosa vibrante. Pelo que pude entender, Felipe e Lincoln ainda colaboram em alguns temas, como a cena dos solteiros na Estação de Trem, em que há a pantomima com a banana. O mais importante é que a música começa a existir. Todo o dia alguém da equipe me pede ajuda no processo de contratação. Ninguém gosta de trabalhar sem garantia, diante de um compromisso desse tamanho. Felipe está especialmente preocupado. Quer a confirmação por escrito de que terá os copistas assistentes de sua confiança, que permitam as transcrições e a orquestração em alta velocidade.

14.10.21. A direção me garante, agora oficialmente, que *Café* está na programação do ano que vem, com estreia em maio.

26.10.21. Quase três meses depois do convite, nenhum contrato. A equipe segue me perguntando sobre a realidade da montagem. Felipe Senna decide paralisar a composição até que a situação se resolva.

16.11.21. Reunião com o Municipal, em que novas garantias são dadas. A direção parece empenhada mas trava combates internos. Na conversa com Maestro M., eu e Felipe Senna explicamos novamente que não se trata de um “teatro cantado” e sim de uma ópera. O problema maior, como sempre, é a definição do gênero, e as expectativas de uma “qualidade operística” com critérios institucionais para lá de discutíveis. Eu já não me abalo mais com a desconfiança. Ela vem do projeto incomum de Mário de Andrade, que ao certo se divertiria com esse debate. João Malatian, conhecedor da língua antiga do mundo da ópera, oferece a segurança técnica que permite a Felipe Senna vestir a máscara do *enfant-terrible* da cena lírica experimental. Ao fim da conversa ele exige ter seu nome à frente do de Mário de Andrade, conforme a tradição da ópera. A atitude autoral, aurática, e a ostentação do estrelismo técnico, são partes dos códigos do ambiente e geram um respeito patético. O maestro pede ao compositor que inclua na partitura, se possível, as duas harpistas que têm em seu conjunto.

17.11.21. Ajustes na equipe devido ao orçamento. Redução do número de artistas de circo. Imagino a presença de palhaços narradores para os papéis na Câmara dos Deputados. Eles podem atuar também em outras cenas, ao lado de números aéreos. Consultamos a equipe do circo Zanni. Diante da dificuldade de falar com Mano Brown, aceito a sugestão de Felipe Senna, reforçada por Juçara Marçal, para que chamemos Negro Leo no papel inventado por mim – o de um motoqueiro rapsodo que canta a atualidade das ruas de São Paulo em meio à cena da revolução. O trabalho

de Leo me parece excelente, intuo que é a escolha certa. A personagem é inspirada no modo como os motoqueiros ajudaram Chávez a resistir a um golpe de estado na Venezuela, levando ao povo informações omitidas pelas rádios e jornais, ajudando a que as ruas fossem ocupadas. Entre o mito e a história, entre a imagem social e a mística, o *Café* constrói seus tempos e contratempos polifônicos.

30.II.2021. Conversas quase diárias sobre a composição. Felipe me consulta sobre supressões de versos, acréscimos de artigos, possibilidades de pequenas variantes nas palavras. Trabalho com a equipe de cenografia: estudamos as muitas fotos selecionadas por Maria Livia e pela equipe de arte. Procuramos a interação entre o antigo e o novo: na Companhia Cafeeira do Oeste Paulista pode haver um trator, um teodolito, um caminhão inglês. Nas ruas da cidade grande, os latões de fogueiras arcaicas.

07.I2.21. O último ato tem pouco canto coral e muita ação coreográfica. Felipe entende minha intenção de trabalhar com luzes móveis, com faróis de bicicletas e lanternas para criar a noite. A luta será feita em estilo *kabuki*: dois “sombras” iluminam os gestos dos combatentes. Ele me pede a definição do texto do rapper, mas ainda não falei com Negro Léo. Quero que ele escreva sua própria intervenção poética, em diálogo com a do MST e a de Juçara Marçal, no papel de Mãe. Uma alegria ter Juçara, de novo, por perto, entre o riso e a melancolia, uma artista maior. Pressionamos o Theatro para que confirme a contratação dos solistas adicionais, que ajudarão em pequenos papéis de padrões e deputados. São vozes de tenores e contralto que faltam ao Paulistano, e que poderiam ser emprestadas pelo Coral Lírico, que recusa-se a colaborar, sabe-se lá a razão.

18.I2.21. Visita técnica, dias atrás. Pergunto sobre a chance de fazermos uma passarela que comunique a plateia ao palco, para que o MST possa atravessar o fosso da orquestra e chegar ao proscênio, pela frente. “Impossível! Para que isso?” Descrevemos outras ideias da cenografia, entendemos a estrutura dos elevadores, que propiciam variações nas alturas do palco. “Não dá, para que isso?” Arrastam-nos para uma conversa sobre produção. A tensão entre os funcionários e a nova gestão é escancarada para nós. Temos que discutir cifras para provar que a nossa ópera é possível. Hoje faço uma reunião com Melissa Guimarães, a iluminadora com quem trabalho há anos, e com Sayonara Pereira, coreógrafa de formação artística entre o Brasil e a Alemanha. Que os sonhos não se percam em planejamentos difíceis. Insisto com Felipe para que o caráter coletivista da música não se esvazie em certas adaptações, como a do “cantador” proposto por ele para a cena da Estação. Ele já resolveu a cena do Porto, e grande parte da cena dois. Discutimos os tempos musicais mínimos para as transições de cenários.

24.I2.2021. Véspera de Natal, 39 anos depois da redação final do *Café*, de Mário de Andrade. Felipe me escreve: “Tentando ser fiel ao M.A. em tudo que é possível, mas com uma dose de realismo em função de nosso prazo surreal.” Compôs a Canção da Vida.

13.01.22. A direção do Theatro me dá a boa notícia da contratação do Maestro Luís Gustavo Petri para a regência musical do *Café*, pois os da casa não estarão disponíveis. Descubro a incrível coincidência: ele foi o regente da encenação de Fernando Peixoto, em 1996, em Santos, feita com a música de Koellreutter.

02.02.22. Reuniões amoráveis em torno da “quebra rapsódica”, com Negro Léo e Juçara Marçal. Em pouco tempo chegaremos à intervenção poética no Ato Final. O MST precisa participar logo da conversa e oferecer sua proposta. Convidei o ator Carlos Francisco, parceiro dos tempos do Arte contra a Barbárie, movimento politizado do teatro de grupo de São Paulo, como o único ator da ópera, com participações gestuais e narrações. Carlão será Mário de Andrade, sem que isso se evidencie. O barco segue em curso menos tempestuoso e a marujada pode contemplar a beleza do dois de fevereiro.

09.02.22. Trabalho diário da equipe de cenografia. Uma maquete do nosso cenário no palco é construída e apresentada por Annick Matalon e Octávio Zazzera, assistentes de Cássio Brasil. Reuniões no estúdio de Marcius Galan em Santa Cecília. O projeto deles faz uso de grandes andaimes que vão ser deslocados para compor os diversos espaços, como se fossem módulos construtivistas. Experimentamos com a maquete e chegamos a algumas configurações interessantes: no Porto Parado, as sacas de café se amontoam como na descrição de Mário e ao fundo haverá um portão de ferro e cordas sustentado no andaime. Proponho que ao abrir, ela possa revelar uma imagem marítima: os mastros de uma nau antiga, colonial. Marcius fará um esboço. No Cafezal, um tecido enorme deve vir do fundo para cobrir as sacas de café deixadas da cena anterior, de modo a criar um terreno ondulado. Os andaimes, em outra posição, se tornam as galerias ocupadas pelo povo, na cena da Câmara dos Deputados. Ainda debatemos a utilidade deles na Estação de Trem. Na cena final, a imagem será a da uma rua de cidade grande, e os andaimes serão revestidos de madeira e plástico para criarem as paredes das casas pobres. Ao fundo, um enorme pedestal com um resto de estátua. A animadíssima equipe se pergunta sobre a estátua. Um Borba Gato? Apenas seu chapéu? Ou uma escultura “clássica” pichada?



Figura 1 – Esboços de Marcius Galan para cenas da Companhia Cafeeira e Êxodo.

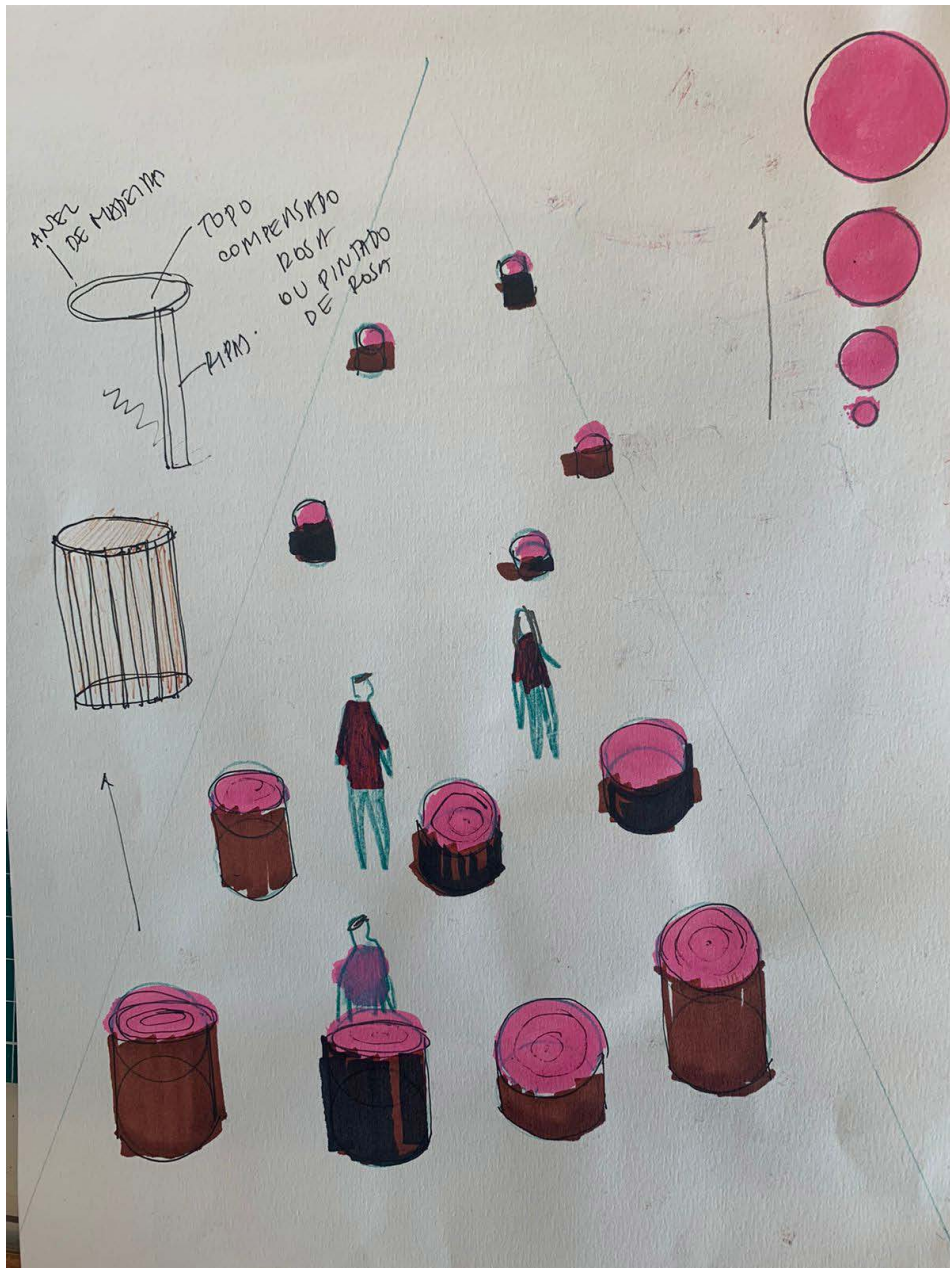


Figura 2 – Estudo das árvores de Marcius Galan para cena da Companhia Cafeeira.



Figura 3 – Estudo de cores de Marcius Galan para cena final, Dia Novo.

18.02.22. Visita à Central Técnica do Canindé à procura de sobras utilizáveis de óperas antigas, que sirvam à nossa cenografia. Também Fábio Namatame, figurinista com quem trabalho há anos – outro de nossos guias no mundo da ópera – acompanha à distância as decisões da cenografia. Se o conheço bem, deve “entrar em cena” na última hora. Não há quem não o conheça e respeite no Theatro. Na Central Técnica, encontramos outra lenda do Theatro, o cenotécnico Pelé. Tudo para ele é possibilidade. Dança ao falar conosco, enxerga em tudo o lado fácil. Maria Lívia organiza a listagem de adereços e checa os tempos de música em cada transição, para que avaliemos a quantidade de materiais. João Malatian organiza os cronogramas.

26.02.22. Felipe está perto de terminar as partes corais, me diz que o Coral do Abandono ficou emocionante. Os ensaios vão começar. Tempos atrás mexemos na letra que ele expandiu do provérbio “Laranja no Café é azeda ou tem vespeira”. No telefone, ele me disse: “Fiz uma canção popular, escuta.” EU – “Está bacana, me dê até amanhã para que eu possa mexer na letra.” ELE – “Só tenho hoje para compor, tem que ser agora.” EU (*rindo*) – “Então vamos lá.” Em outra ligação me disse: “Tenho uma questão. No texto: Esta boca aberta a que ninguém responde /Boca aberta que o sol dos verões seca logo /A que a poeira apaga a voz...Esse “a que a” não soa bem no contorno melódico de que preciso...não poderia ser apenas “que a poeira apaga a voz”?”

01.03.22. Gravamos os *parlatos* radiofônicos, da cena da Revolução, no estúdio na casa de Felipe Senna. Negro Leo, além de poeta é excelente ator. Fazemos uso das gravações de Marighella, por sugestão de Maria Lívia. Leo chega à melhor versão de seu poema rapsódico: “Boa noite, gostaria de lembrar a todos nesse teatro, que somos coniventes com o assassinato, em geral, a fórmula típica do telejornalismo, a mecânica do moedor colonial.” Em nossa conversa, propus a ele um *moto* a ser, simbolicamente, glosado: “Como foi difícil chegar até aqui!” Percebo que somente Carlos Francisco, com seu passado de militância de esquerda, tem interesse em dizer as palavras de Mário de Andrade que proponho para o fim: “Ou você não conformisticamente se inclui na coletividade ou conformisticamente se vende à chefia. Escolha porque num desses lados há de estar.”²

03.03.22. Entrega do projeto cenográfico, pela equipe de arte, lindíssimo.

19.03.22. Desde o dia 10 de março fiz duas apresentações para as equipes do Theatro, sessões narrativas, ilustradas com a maquete. Apresento o conteúdo das cenas e indico as mutações do espaço. Marcius, Cássio, Maria Livia e Annick me acompanham na primeira “prova”. Elisa Americano, a coordenadora de programação, que está à frente da produção desde o início, se empolga com nosso “espetáculo relatado”. A regente do Paulistano, Maíra Ferreira, me pede que vá conversar com o Coral nos próximos dias. Sentem-se muito pressionados com o pouco tempo, e ela acredita no efeito motivacional de minha visita. No Canindé, Maria Lívia participa da seleção de adereços de cena, e Melissa entra de vez no nosso grupo, trazendo as primeiras ideias para a luz.

24.03.22 Têm início os ensaios. O Coral Paulistano ainda estuda a música e nos pede mais tempo. Começamos, então, o trabalho pelo cômico, os improvisos com os palhaços Heraldo Firmino e Erickson Almeida, na Galeria Olido, na Avenida São João. Experimentamos situações da Câmara Balé e da cena do Porto Parado. Por outra coincidência incrível, nossa sala de ensaio se chama *Café*, com o nome na porta. Tem janelas abertas para o Largo do Paissandu, onde se erguia o circo Alcebiades, de Piolim. Acompanham nossa equipe o coordenador de palco, Gabriel Barone e três cenotécnicos, à disposição para nos trazerem os objetos necessários. Peço a eles que façam sugestões artísticas. Acham curioso o pedido. Os improvisos são muito bons, provocam a risada de quem assiste. Chega a mim, no terceiro dia, a polêmica da seleção de solistas. Ao que parece, os corpos musicais muito se desgostaram com o fato de nossa equipe ter tomado a frente no processo de convocatória dos cantores, apesar do monitoramento da regente do Paulistano. São questões de autoridade que geram mais atrasos no processo. As emoções estão à flor da pele, como em tudo o que diz respeito ao *Café*. A direção do Theatro, de novo pressionada, tenta mediar conflitos gerados pela aceleração dos ritmos produtivos. Minhas exposições em frente à maquete tiveram um bom efeito, e me pedem outras mais.

2 *Cartas a um jovem escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1982, p.86.

28.03.22. Primeiros dias de trabalho com o grupo do Balé da Cidade. Explico-lhes que não são coadjuvantes em cena, que o protagonismo é coletivo, pois tudo gira em torno da história mítico-social de Mário de Andrade sobre essa Revolução necessária, numa ópera que, toda ela, “dança”. O trabalho de improviso começa muito bem. Sayonara dá aulas a eles antes dos ensaios. A precisão gestual e a beleza corporal são espantosas. Surpreendem-me, no terceiro dia, com o pedido de uma DR, “discussão da relação”. Estranham, segundo pude entender, o nosso método, o fato de não apresentarmos um plano coreográfico. Estão habituados a seguir comandos, baseados em contagens de oito tempos e, a partir daí, encontrar sua marca pessoal na execução. Há um desconforto em criarem a própria coreografia, e vejo que isso envolve um debate sobre autoria. Sayonara se entristece com a tendência – que não é, felizmente, de todo o grupo – de se protegerem no formalismo. Diz que vai assinar direção coreográfica e não coreografia. Alguns falam sobre os problemas dos horários das saídas e folgas, o que me parece justo e compreensível, mas não deveria ser tratado conosco. Há uma ostentação da atitude “somos profissionais, apenas nos digam o que fazer”. Ela contém desrespeito à nossa concepção participativa, mas sobretudo expressa a perda da capacidade de se divertir no trabalho. Nada, evidentemente, que eu não conheça “de outros carnavais” do mundo da especialização e da reprodução técnica, nesse mundo desalegre da arte-mercadoria. Alguns poucos, silenciosos, indicam que estão abertos à experimentação. Numa improvisação, a da chegada dos retirantes à Estação de Trem, um bailarino, Manuel Gomes, ironiza a proposta de dançarem uma ação realista, “como se fossem atores de teatro”. No intuito de depreciar o exercício, ele exagera e faz toda tolice que lhe vem à cabeça. Paradoxalmente, é quem alcança as formas mais notáveis, pois estava entregue à própria piada. Finjo ingenuidade e lhe cumprimento pelo caráter inventivo do improviso. Ele me olha em dúvida, sem saber se falo a sério. A presença genial de Helena Albergaria, na sala de ensaio, ajuda a traduzir em linguagem compreensível nossa procura da forma mais concreta e viva.

31.03.22. Mais questionamentos da equipe técnica do Municipal sobre a necessidade do tecido na cena do Cafezal. “Não se deve usar, o balé escorrega etc.”. Decidi comprar amostras de pano na 25 de março. Trouxe pedaços de padrões diversos, pus no chão da sala de ensaios, pedi aos bailarinos experimentassem. “É possível dançar aí? Sim”. O argumento da cenotécnica não será mais usado contra nós.

02.04.22. Sábado. Ainda sem o Coral, conseguimos esboçar as cenas com os cantores solistas contratados. Os solos cômicos da Câmara Balé são particularmente divertidos. Fernando de Castro, tem o vozeirão perfeito para o discurso da Ferrugem. As cenas ajudam a mostrar ao Balé a importância de sua participação. E permitem fazer uso do repertório de gestos estereotipados, os bracinhos para o alto e os olhos apertados da tradição. Já não escondo minha opinião sobre essa gestualidade de emoções fingidas, e digo, imprudente: “Aqui, podemos usar todo o repertório de cafonice da ópera, à vontade”, o que desperta ódios silenciosos, ainda que os cantores se divirtam em usá-los criticamente. Ninguém, entretanto, parece discordar da minha observação sobre a tendência a que o artista se “desligue” quando não canta, e só se “ligue” quando usa a voz. Temos o apoio de dois pianistas, um deles animadíssimo, Anderson Brenner,

interessado pela história. Insisto na procura de ritmos gestuais contraditórios em relação aos da música, algo que soa estranho aos acomodamentos convencionais. Depois de dias sofrendo com a dificuldade técnica de sua *sprechgesang*, Juçara, no papel de Mãe, mostra que será o coração do espetáculo. Sua presença de beleza absurda, sua sensibilidade ao significado de cada palavra, a inteireza e precisão da enunciação, atitude impecável no ensaio, calam todas as opiniões, até ali ainda sussurradas, de que seria bom ter na cena alguma estrela do mundo lírico. A Mãe de Juçara Marçal é o *Café* de Mário de Andrade.

04.04.22. Os ensaios se deslocam para a maravilhosa cúpula do Theatro. Esboçamos, hoje e amanhã, a cena coreográfica da Revolução, com o Balé e o querido Carlão nos papéis centrais, ainda sem o Coral.

06.04.22 Primeiro ensaio com o Coral Paulistano, depois de adiamentos. Conheço, enfim, a música nas vozes do coro. É mais religiosa, doida, bonita e trágica do que eu imaginava, coisas, aliás, que eu mesmo pedi a Felipe Senna. Maíra Ferreira e sua assistente, Isabela Siscari, à frente do Coral Paulistano, são jovens e estreiam como líderes após a morte da antiga regente, na pandemia. A preocupação maior, ainda, é a dificuldade técnica. Alguns cantores demonstram arrogância defensiva, gerada pelo fato de não chegarem ao ensaio com a música decorada. A presença agregadora do Maestro Guga Petri nos ajuda muito.

07.04.22. Fiz tempos atrás uma palestra ao Coral Paulistano, em que procurei explicar o libreto, o projeto teatral, e lembrar da importância simbólica da estreia da obra mais politizada do fundador do Coral Paulistano. Ali intuí que haveria resistências variadas. A mais óbvia é o desinteresse por qualquer coisa que não seja a emissão vocal. Notei, o que não esperava, desaprovações sutis em face do tema comunista da ópera, vindas de alguns poucos mas ostensivos reacionários. No primeiro dia fizemos improvisos para criar figuras individualizadas, os estivadores do Porto Parado. Hoje já demos a primeira forma à cena. Mesmo um coletivo cênico deve ser composto de figuras concretas, o grupo coral deve se formar pela interação dos diferentes. Alguns cantores demonstram muita dificuldade em atuar. Ao contrário do Balé, o improviso não produz nenhum talento inesperado. Apesar dos vários avisos, não dimensionei a dificuldade em relação à cena, fruto de um grande despreparo. Seria preciso um estudo de longo prazo, sem a pressão da estreia, para que pudessem mudar de postura e interessar-se por algo mais do que o canto. Proíbo as expressões hiper-desenhadas, os clichês explicativos, comuns quando querem mostrar que reagem teatralmente a algo importante. “Só atuem para outra pessoa, nunca para explicar uma ideia ao público”. Procuramos, eu e minha equipe, gerar algum interesse pela história narrada, mostrar que o fato de não começarmos pela “marcação” dos deslocamentos não é um descuido amador, e sim uma opção mais sofisticada. Fiz alguma pregação contra a hierarquia convencional da atuação na ópera, em que a técnica vocal está em primeiro lugar, à frente do sentimento da própria música, e muito à frente da narrativa cênica, como já observou Stanislavski. Insisto todos os dias na importância dos gestos relacionais, contrários à ilustração caricata e sentimental. Alguns compreendem, espantados, os vícios que têm, e já controlam os bracinhos balouçantes, relacionam-se com a

ficção, mas uma minoria segue com os resmungos e piadas pelos cantos, torcendo para que chegue logo a hora do almoço. Vejo-me obrigado a repreender o menos preparado dos cantores, que girava uma pasta de partituras no dedo, como se fosse uma bola de basquete, para ostentar desinteresse diante do comentário feito por Helena Albergaria sobre a falta de uma atitude cênica mais concentrada do coro. Há uma certa infantilização coletiva, nascida do medo. Medo da arte. Como sempre, as mulheres são artisticamente superiores. Elas garantem que a beleza do trabalho logo vai se impor, que basta superar a fase de aprendizado musical. Os novatos, contratados apenas para o *Café*, mostram o maior entusiasmo pela dimensão anticapitalista do texto.

08.04.22. Ontem uma cantora do Paulistano se aproximou de mim, ao fim do ensaio: “Diretor, quero te cumprimentar, a sua equipe é muito educada.” No mesmo dia outra me disse no intervalo: “Pelo que entendi, você não vai nos marcar agora...quer nos dar um estímulo para que nós mesmas façamos as sugestões de ações, é isso?” – “É.” E uma terceira cantora me pediu uma explicação: “Você quer que as mulheres entrem no armazém do Porto agressivas com os estivadores...mas você sabe que a música que nós cantamos é de lamento, de dor, não sabe?” Respondo: “Sei”. – “E é isso mesmo?” – “É”. – “Mas isso é contraditório.” – “É”. – “Então é isso que você quer: o contraditório?” – “É”. Hoje pela manhã, antes de iniciarmos os ensaios da Câmara, eu tomei o microfone e reproduzi o nosso diálogo, agradecendo a ela pela oportunidade do esclarecimento didático. “O que procuramos aqui é o contraditório.”



Figura 4 – Conversa com o Coral Paulistano sobre a cena do Cafezal. Foto: Stig, 2022.



Figura 5 – Ensaio da cena da Discussão. No centro, Heraldo Firmino. Foto: Stig, 2022.

11.04.22. Nosso coletivo de direção atua em muitas frentes: Helena Albergaria, Sayô, Maria Livia e João Malatian me auxiliam com orientações complementares ao grupo. Helena, com sua energia, é o impulso da rebelião, exemplo de uma energia artística incomum, que sacode o grupo da pasmaceira. A assistente do Balé da Cidade, Carolina Franco, nos acompanhou desde o início dos trabalhos. Ela se tornou uma espécie de tradutora, a mediadora fundamental entre o nosso gosto pela “indeterminação” artística e a necessidade dos corpos estáveis de terem padrões compreensíveis. Ajuda-nos muito na organização dos movimentos corais, com excelentes sugestões. Com três palavras se faz compreender e obedecer, e é exemplarmente estudiosa. Considero-a integrante do coletivo de direção. Ela libera Sayonara e Helena para a instauração dos detalhes vivos, os desajustes da ordem coral. Trabalhamos hoje a difícil cena do Cafezal, que exige maior empenho de atuação. A presença de Carlos Francisco traz uma enorme contribuição ao meu desejo de que as pessoas trabalhem com autodeterminação: sua seriedade, talento e consciência artística são modelos de autonomia artística.



Figura 6 – Carlos Francisco no ensaio do *Café*. Foto: Stig, 2022.

14.04.22. Somos obrigados a cumprir um plano de metas. Até amanhã, fim da segunda semana com equipe completa, necessitamos de um esboço geral do espetáculo. Na semana que vem deixamos a Cúpula e chegamos ao palco com cenário pronto, para novas dificuldades. Assim, cada cena é esboçada num dia e definida no outro. O pouco tempo

é absurdo, as pausas nos ensaios são obrigatórias e rígidas. Decidi fazer o Porto Parado de modo mais “operístico”, quadro dos lamentoso e mais estático dos estivadores, porque conto com os desvios promovidos pelas bailarinas e pelos palhaços-guardas, invenção minha em relação a Mário, que não imaginou um mundo do trabalho tão vigiado. Conseguimos criticar algo que me incomoda no texto: uma certa saudade da riqueza civilizatória do café, como se não fosse fundada no escravismo. A cena do Cafezal ainda está confusa demais. A parte resolvida é a da *Discussão*. Na Câmara, a dança à la Joss, a graça musical, os palhaços, e a maravilhosa entrada de Juçara garantem a beleza, a ser complementada pelos números aéreos. A cena da Revolução tem o Balé com armas na mão como protagonista, antes da ruptura de Léo e do MST. A gestualidade mais difícil é a da Estação de Trem. O solo do cantador é longo demais. O talento de Max Costa, o solista, terá que se combinar ao de Marisa Bucoff, com seu “contra-solo” dançado, antes da passagem mortuária dos “desistidos” que guincham. A imagem da banana jogada ao chão foi trocada pela da calcinha da moça atirada aos rapazes, mais grotesca. É feita por Fernanda Bueno. Manuel tornou-se um grande colaborador do Balé. Ele propôs pegar a calcinha do chão e vesti-la. Mantenho a sugestão ilógica, esse desvio *nonsense*, como lembrança de seu aprendizado de atuação. A equipe cenográfica, acompanhada por Maria Lívia, e eu, apostamos no palco vazio da Estação. Proponho um prólogo a essa cena, com a caminhada lenta de Carolina Martinelli e Erika Ishimaru, ao lado de Carlos Francisco. O modo como executam com precisão essa travessia coreográfica me parece lindo, é o palco em zero, antes da *Estação Progresso*.

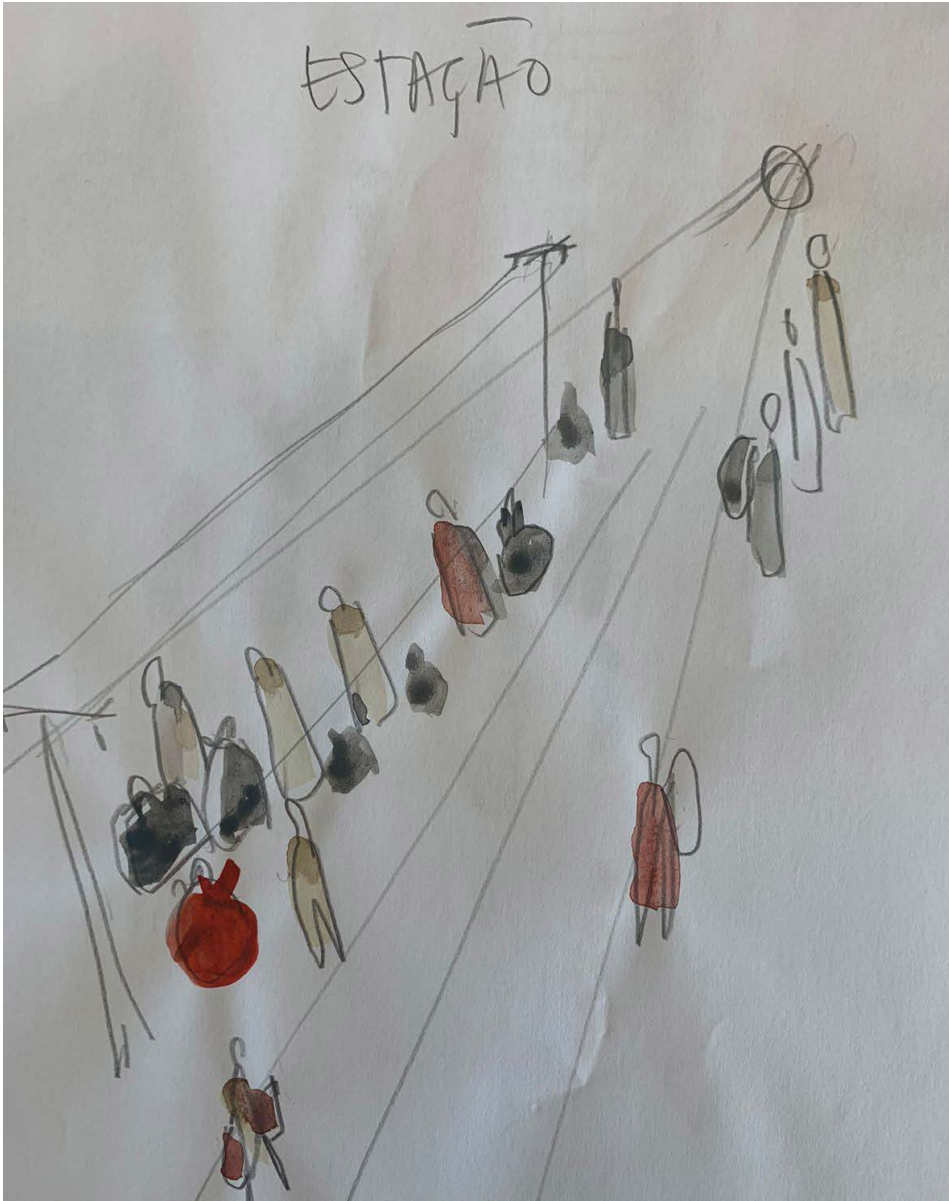


Figura 7 – Estudo de Marcius Galan e Cássio Brasil para estação de trem na cena do Êxodo.

15.04.22. Sexta-feira. Chegamos ao primeiro rascunho do espetáculo. Faltam alguns trechos, sobretudo transições e fins de cena. Felipe me questiona sobre a inexistência da corda bamba, que deveria abrir a Câmara Balé. Diz que a música composta foi um “tema equilibrista”, “simboliza o povo andando na corda-bamba que os governantes criam.” Mesmo sem a corda, construímos transições mais e mais estranhas. Numa delas pedi ao responsável técnico, Gabriel, para falar no microfone do teatro as

ordens que só a equipe de palco costuma escutar nos fones de ouvido, de entradas e saídas de cenários. Ele concordou em expor o trabalho. Sai do Theatro há pouco com uma pequena mala. Vou a Portugal para uma palestra na segunda-feira, numa viagem relâmpago à Europa para uma palestra no Teatro São Luiz de Lisboa. Volto na terça cedo, diretamente para a sala de ensaio.



Figura 8 – Com o microfone na mão, escutando o comentário das regentes do Paulistano, entre o maestro Petri e João Malatian. Foto: Stig, 2022.



Figura 9 – Ao lado de Helena Albergaria, no ensaio do Café. Foto: Stig, 2022.

21.04.21. O ensaio num feriado contribui para o mau-humor da equipe do Municipal. Parte do grupo disfarça a indisposição quando sabe que um jornalista da Folha de São Paulo, Paulo Bio, nos acompanha. Estranham sua intimidade comigo, ignoram que fui seu orientador na USP, no passado. Já consideram que a ópera é mais importante do que supunham. A orquestra ensaiou com Guga Petri nos últimos dias, num outro horário, enquanto seguimos com piano e a gravação eletrônica, o *midi*. Os músicos da orquestra se recusaram a trabalhar no feriado, apesar de isso estar combinado há muito tempo, o que gerou a raiva indignada de Petri. Ouvi dias atrás, pela primeira vez, a música de Felipe Senna tocada por eles, uma experiência impressionante. Não teríamos metade das dificuldades de marcação se a conhecêssemos antes. Eu e o maestro, a quem trato por Guga, nos cumprimentamos com um gesto que se “viralizou” na internet, o do menininho chinês, numa escola, que aproxima as duas mãos sobre as páginas de um livro aberto, e faz a mímica de recolher a água, como se trouxesse o conhecimento impresso à própria cabeça. Nosso cenário é montado no palco por Cássio, Annick e Pedro Levorin, que se juntou à equipe. Está muito mais bonito do que eu podia imaginar. Há uma frase no roteiro que causa desconforto no coral, é quando Juçara diz “vejam, a prima-dona da vida, os comedores de ópera...com a mão no peitinho, que cai, que cai”. Digo que são palavras de Mário de Andrade, mentira que me protege de maiores explicações.

24.04.22. Fizemos ontem, no sábado, e hoje domingo, os dois ensaios chamados *palco-piano*, ainda sem a orquestra, onde organizamos a entrada do MST e ajustamos os movimentos ensaiados à caixa cúbica do Municipal. Tive que mexer em marcações para que o Coral fosse escutado melhor, a pedido do Maestro e das regentes. Com a chegada da orquestra ao palco acaba o nosso período de invenção. Mesmo assim, surgem mais novidades dos circenses, das aerealistas Natália Presser, Geisa Helena e Marina Soveral, mas também dos sempre inventivos Heraldo Firmino e Erickson Almeida. Procuo aproveitar ao máximo os últimos instantes de geração do novo. A cena da Estação de Trem foi novamente modificada hoje. Devido à covid de Gabriel, a ensaiadora do Balé, Carolina Franco, assume outra função, a de coordenadora do palco nos dias de espetáculo. Ela é a única pessoa com conhecimento do nosso trabalho e capacidade para isso. Ela me pergunta se pode vestir a roupa que quiser naquela cena da transição em que vai expor o trabalho dos bastidores, está contente e tensa com o desafio.

28.04.22. Dois dias atrás houve o chamado ensaio à italiana, com o elenco sentado, sem qualquer movimentação cênica, em que o Maestro ajusta as vozes à orquestra. A música está cada dia mais bela. Ontem e hoje passamos o espetáculo todo com a orquestra. A ópera acontece. Amanhã faremos um pré-geral apenas com piano, nossa última chance de correção de detalhes cênicos.

29.04.22. Dia do *pré-geral*. Porque não havia jeito institucional de resolver o caso, comprei na Santa Ifigênia as lanternas de alta potência para a luta em estilo *kabuki*, única maneira de tê-las a tempo. O figurino de Fábio Namatame, que enfim conhecemos, foi feito com adaptações do acervo do Municipal. É simples, lindo e tem grande compreensão narrativa. E a iluminação de Melissa Guimarães, mais “atmosférica” e lírica do que costuma fazer na Companhia do Latão, ajuda a instaurar uma beleza por vezes sombria, mas muito

delicada em relação ao espetáculo. Ainda acertamos detalhes das projeções no fundo do cenário, os fogos dos combates no céu da cidade, no ato da revolução, criados por Natalia Belasalma, cineasta, parceira de anos da Companhia do Latão. Tivemos algum trabalho para deixar a participação do MST exata, pois as vozes foram divididas devido à entrada nas três portas da platéia, o que dificultava a precisão jogral. Os percussionistas tocam em meio à plateia e se empolgam com o momento politizado do espetáculo. O Coral segue tenso, mas alguns dos cantores nos procuram para mostrar sua emoção diante da beleza do texto de Mário de Andrade. O conjunto cênico do *Café* está o melhor possível, politicamente posicionado e muito comovente. Conseguimos as desejadas desorientações relativas em meio aos arranjos da “estética do quadro”. Amanhã, sábado, é o dia do primeiro ensaio geral, o completo. Juçara me observa a importância de que os batuques sejam feitos com mais qualidade rítmica, em respeito à tradição da grande arte popular dos antepassados. Converso com Natália Presser, uma das “aerealistas”, sobre o enquadramento dos números circenses, para que também essa tradição popular não seja vista como desimportante, e sim como elemento central do espetáculo. Convido, para uma participação de última hora, Kléber Pagu, casado com Fernanda Bueno, do Balé. Ambos coordenam um grupo de intervenções urbanas e ele vai pintar em cena a bota do Borba Gato, que fica acima do grande pedestal. Ensaiamos a ordem de agradecimentos, de modo a valorizar os coletivos. Heraldo Firmino saúda a “coalizão” de artistas negros que ocupa a frente do espetáculo em seu momento final. Carlos Francisco segue atento a cada detalhe de sua participação. Sua atitude “sócio-estourante” orienta os movimentos das cenas, como faria Mário de Andrade se estivesse conosco.

01.05.22. Ontem, após o impacto do ensaio corrido, mudamos de ideia e decidimos abrir o *Geral* a alguns convidados. Houve um grande susto com o tombo de Heraldo. Numa entrada de cena ele machucou o pé, mas estará em condições de estreia. Geisa, que também é palhaça, ensaiou com Erickson a substituição de hoje, que também contou com a participação de Helena. O que aconteceu neste domingo foi, assim, uma pré-estréia, com a plateia de baixo quase lotada. Toda a equipe, ao final, estava muito emocionada. Helena foi confundida, por uma das camareiras do Teatro, com uma “chefona do MST”. Muitos de nós estavam em lágrimas. Cenografia, figurinos, iluminação, tudo perto do “mais-que-perfeito”. Nas coxias, mal saído dos aplausos, tenho que escutar um comentário crítico sobre o salto alto usado por Carol, nossa coordenadora de palco. Viro as costas ao palavrório, para abraçar a equipe incrível, inclusive a do Teatro, que nos permitiu chegar até aqui. A opção de vestimenta de Carol apenas nos lembra que ela não quer ser reduzida a uma função no mundo do capital, como todos nós. Quer ser vista em cena como uma pessoa. Não tenho dúvidas que Mário de Andrade amaria nosso *Café*. Quando Negro Léo fez sua entrada inspirada, de motocicleta, conduzido por uma atriz convidada, junto do mais vibrante dos grupos do espetáculo, o do MST, que portava facas e foices históricas, um músico da orquestra, segundo me contaram, abriu uma bandeira do Brasil sobre o colo, num protesto conservador contra a esquerdização do Teatro Municipal. Houve no mesmo momento, o da entrada do movimento social, gritos da plateia, daqueles que atuam “inconformisticamente” contra os donos da vida. O último ensaio do *Café* aconteceu no dia do trabalho, primeiro de maio.

SOBRE O AUTOR

SÉRGIO DE CARVALHO é professor associado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Dramaturgo, encenador e pesquisador de teatro, é fundador e diretor do grupo artístico Companhia do Latão.

sergiocarvalho@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-7857-6144>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Mário. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- ANDRADE, Mário. *Carta ao pintor moço*. São Paulo: Boitempo, 1995.
- ANDRADE, Mário. *Cartas a um jovem escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda: 1934-1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto: 1924-1936*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ANDRADE, Mário. *Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê P. A. Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ANDRADE, Mário. *A lição do guru: cartas a Guilherme Figueiredo, 1937-1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Z. Manfio. Belo Horizonte, Vila Rica, Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, acrescida e anotada, por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Lopez Ancona. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2013, v.I e v.2.
- ANDRADE, Mário. *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. São Paulo: Livraria São José, s.d..
- ANDRADE, Mário. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. 1976.
- ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Org. int. e notas de Marcos A. de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de S. Paulo, 2000.
- COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- PASTA, José Antonio. Profetismo, mito, revolução: nota sobre a ópera *Café* de Mário de Andrade. *Programa da ópera Café*. São Paulo: Theatro Municipal, 2022.
- TONI, Flávia Camargo. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese de livre-docência. São Paulo: Instituto de Estudos, USP, 2004.

FREI BETTO

Tom vermelho do verde

ROMANCE

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

Rocco

Modernismos alternativos, preto no branco

[*Alternate modernisms in black and white*

João Brancato¹

【 CARDOSO, *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. Companhia das Letras, 2022.

RESUMO • Resenha crítica da obra “Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945”, de autoria de Rafael Cardoso, publicada pela Companhia das Letras em 2022. São apresentados os principais objetivos do livro, as fontes utilizadas e teses defendidas, inserindo autor e obra nos debates historiográficos. Na resenha, especial atenção é dedicada às noções de modernidade e modernismo desenvolvidas por Cardoso. • **PALAVRAS-CHAVE** • Rafael Cardoso; modernidade; modernismo. •

ABSTRACT • Critical review of the work “Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945”, by Rafael Cardoso, published by Companhia das Letras in 2022. The main objectives of the book, the sources used, and theses defended are presented, inserting author and work in the historiographical debates. In the review, special attention is devoted to the notions of modernity and modernism developed by Cardoso. • **KEYWORDS** • Rafael Cardoso; modernity; modernism.

Recebido em 15 de abril de 2022

Aprovado em 5 de maio de 2022

BRANCATO, João. Modernismos alternativos, preto no branco. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 277-283, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p277-283>

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

Publicado originalmente em 2021 pela Cambridge University Press (CARDOSO, 2021), o novo livro do historiador da arte Rafael Cardoso veio à lume no Brasil no início deste ano pela Companhia das Letras, sob o título: *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. Seja na versão inglesa, seja na versão brasileira – que o autor frisa tratar-se mais de uma segunda edição que uma tradução –, o trabalho editorial é impecável e farto em ilustrações (essenciais para a boa compreensão da obra), valendo a pena, por si só, a preferência pelas publicações impressas às digitais. A linguagem clara e elegante do autor torna o livro acessível a diversos gêneros de leitores interessados no tema, sem perda do rigor acadêmico. Os objetivos de cada capítulo são introduzidos nas primeiras páginas e as referências de fontes e bibliografia são generosas e precisas, exatamente como se deve ser.

Como o autor revela em seus agradecimentos, o trabalho de pesquisa teve início em 2007 e contou com o apoio da Fundação Biblioteca Nacional (Brasil), do Getty Research Institute (EUA) e do Institut National d’Histoire de l’Art (França). Àqueles que acompanham as publicações de Cardoso, não é difícil encontrar, em sua produção acadêmica recente, indícios do livro então em andamento. Os interesses perseguidos estão presentes em *The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850-1920* (2015), *Forging the Myth of Brazilian Modernism* (2019a), *White Skins, Black Masks: Antropofagia and the Reversal of Primitivism* (2019b), dentre outros. Igualmente, o livro possui claras afinidades com as publicações anteriores que fizeram do seu autor um nome fundamental aos que estudam a História da Arte e História do Design no Brasil durante a primeira metade do século XX.

Sucintamente, *Modernidade em preto e branco* aborda a construção de um ideário moderno na cultura brasileira em suas inextricáveis relações com a atualização da identidade nacional, tomando por recorte privilegiado a cultura visual entre os séculos XIX e XX. Essa definição genérica de seu conteúdo aqui apresentada, todavia, faz pouco jus à riqueza e abordagem do tema – que possui sem dúvidas uma das mais extensivas bibliografias na tradição intelectual brasileira –, merecendo maiores aprofundamentos. A localização da obra no cenário historiográfico permite-nos essa entrada.

De um lado, podemos aproximar o trabalho de Rafael Cardoso às dinâmicas próprias da renovação historiográfica sobre a modernidade e o modernismo

decorrentes da virada pós-moderna. Nos anos 1990, uma série de obras detendo-se nos domínios da história da cultura no Rio de Janeiro durante o período republicano foi publicada, renovando as percepções da historiografia sobre aquela conjuntura conhecida como Belle Époque carioca. Nomes como Monica Pimenta Velloso, Angela de Castro Gomes e Vera Lins buscavam compreender a produção cultural da época, sobretudo a imprensa e a literatura, para além da alcunha de “pré-modernos” que a essa geração foi insistentemente apregoada. Tratava-se de estudar a dimensão boêmia da sociabilidade carioca, a ilustração e textos cômicos da imprensa ou a literatura parnasiana e simbolista como parte da modernidade, e por isso produções também modernas, modernistas, embora não ligadas à definição hegemônica do modernismo paulista (LINS, 1991; VELLOSO, 1996; GOMES, 1999). Hoje referências bibliográficas incontornáveis, permitiram a valorização e o estímulo ao estudo do período, deixando um frutífero legado acadêmico.

Similar processo ocorreu no interior da História da Arte. Ao longo dos anos 1980 e 1990, em um fluxo historiográfico internacional, a produção não identificada como moderna finalmente começou a receber a atenção merecida dos especialistas, distanciando-se dos pressupostos e apreciações da vanguarda. Interessava compreender a vasta produção artística entre os séculos XIX e XX para além das diminutas fronteiras que, a rigor, representavam as vanguardas históricas no panorama europeu. Jorge Coli, Sonia Gomes Pereira, Annateresa Fabris e Tadeu Chiarelli estão entre os principais nomes que abriram caminho para esses estudos no Brasil, reavaliando criticamente o modernismo brasileiro e/ou ajustando as lentes históricas para um balanço daquela arte que era considerada simplesmente “acadêmica”, convencional e ultrapassada pela historiografia, comprometida que estava com os juízos modernistas (FABRIS, 1994; COLI, 2005; CHIARELLI, 2010; PEREIRA, 2016).

Logo na introdução, Cardoso posiciona-se em relação às disputas sobre o “moderno” na historiografia da arte e cultura brasileiras, operando com o conceito de “modernidades alternativas”. O autor alinha-se aos anteriores e outros, como Perry Anderson, na validação de múltiplos modernismos ao redor do globo, “[...] que se entrecruzam e se sobrepõem a partir da década de 1890, se não antes, para constituírem juntos um campo ampliado de trocas modernistas” (CARDOSO, 2022, p. 17). Isto significa afirmar que a experiência modernista hegemônica, ou seja, aquela que internacionalmente é vinculada às vanguardas históricas e que no Brasil associou-se ao grupo de Mário e Oswald de Andrade, é apenas uma dentre outras. Foi por meio de uma operação historiográfica, contudo, que essa experiência singular foi construída (e sobrevalorizada) em relação às demais – conforme demonstraram não apenas Cardoso, mas também Ana Paula Simioni (2013) em outros trabalhos. É contra a narrativa única do modernismo que o autor se posiciona, essa que pressupõe uma dura lógica formal, autorreferencial e evolutiva nas artes.

Restaria definir então o que a rigor constitui uma experiência modernista nesse contexto, ponto em que o autor é bastante sucinto, embora parta de uma ampla e renomada bibliografia. Dada a relevância do livro e das teses apresentadas para o debate historiográfico atual, contudo, acreditamos que os leitores poderiam ter se beneficiado de uma maior explanação conceitual sobre a questão, permitindo

desenvolvê-la em novas pesquisas. Do que podemos depreender da introdução, Cardoso (2022, p. 20) concebe o modernismo artístico como um fenômeno capaz de “desenvolver um programa estético a partir da consciência da modernidade”, isto é, da capacidade de “contemplar essas experiências [de desenvolvimento tecnológico e industrial, de novos hábitos políticos e sociais] como fruto de uma condição histórica”.

Seja como for, no decorrer do livro Rafael Cardoso apresenta-nos muito bem experiências modernistas alternativas. Nos capítulos 2 e 3, o autor delinea os contornos de um modernismo carioca, germinado de maneira própria e difusa da cultura midiática (CARDOSO, 2022, p. 146). Sem dúvidas, é o trabalho que mais avança nos domínios da visualidade desde as proposições de Monica Velloso sobre a questão. Para a sua identificação, a pesquisa na imprensa ilustrada da época mostrou-se fulcral. Rompendo as barreiras entre *high* e *low art*, entre pintura de cavalete e ilustração de revistas – o que também diz muito sobre o seu alinhamento aos Estudos da Cultura Visual –, Cardoso nos apresenta uma experiência modernista constituída a partir de um núcleo social particular, bem representado no retrato de grupo pintado por Helios Seelinger intitulado *Boemia* (1903), interpretado como um “manifesto visual” (CARDOSO, 2022, p. 103).

Se “[...] a existência de redes e tendências modernizadoras [foco do capítulo 2] não chega a constituir, por si só, um reconhecimento do modernismo como conceito e categoria” (CARDOSO, 2022, p. 145), esse grupo teria demonstrado um apurado senso de modernidade, seja em termos de consciência e postura, seja nas ações e obras empreendidas (dentre as personalidades citadas no capítulo, destaca-se de longe o ilustrador absolutamente performático Calixto Cordeiro). Além disso, o grupo boêmio carioca teria frequentemente dado mostras de sua relação com as tradições populares cariocas, em especial o samba, o maxixe e o carnaval, muito antes dos modernistas consagrados. Na verdade, se aqui podemos acrescentar, o mais importante artista modernista que pintaria tais tradições, Di Cavalcanti, foi criado exatamente nas rodas desse grupo mais velho. Conforme é desenvolvido no capítulo 3, também partiria dessa rede outras iniciativas de cunho moderno, como as revistas *Atheneida* (1903), *Kosmos* (1904-9) e *Renascença* (1904-8), que apresentariam um design absolutamente *art nouveau* quando o estilo era debatido na imprensa como um critério de modernidade do início do século. O olhar exclusivo para revistas “vanguardistas” como a *Klaxon* ou a *Revista de Antropofagia* revelaria o grau de seletividade obtusa com que a historiografia examinou a questão da gráfica no Brasil.

Mas para bem compreender tais experiências modernistas no Brasil, é necessário ter em mente o outro par conceitual operado pelo autor, a noção de “modernidades ambíguas”. Trata-se do descompasso entre o convencional conceito de modernidade na história ocidental e sua efetiva realização no Brasil. Aqui reside uma segunda linha teórica do trabalho do historiador, informado pelos Estudos Culturais e pelo pensamento pós-colonial, através de nomes como Nestor Canclini, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Spivak, com os quais dialoga. Em termos estéticos, segundo Cardoso, o que se entende por modernismo no Brasil colide com o projeto de modernidade europeu, caracterizando-se mais por um “simulacro” moderno do que uma realidade social moderna – característica compartilhada com o contexto latino-americano (CARDOSO, 2022, p. 28-29). Esse verniz de modernidade

representado pelo modernismo apenas disfarçaria as condições nada modernas do país, corroborando “a tese de que o moderno e o arcaico não são opostos na cultura brasileira, mas antes se entrecruzam, se mesclam, se casam, de modo ativo e perturbador” (CARDOSO, 2022, p. 28).

Abordando a questão anterior em sua resenha do livro, Ana Magalhães atenta a uma dimensão que consideramos fundamental: tais contradições não são exclusivas ao Brasil ou à América Latina, mas antes se encontram no seio dos agentes primeiros dessa modernidade, na Europa. A barbárie é “parte inerente da nossa modernidade”, adverte a historiadora da arte (MAGALHÃES, 2021, p. 185-6). Inevitável aqui invocar Walter Benjamin (1987, p. 225). Se considerarmos a modernidade mesma, enquanto conjuntura histórica e ideologia, como um grande “monumento da cultura” ocidental, ela também não deixa de ser um “monumento da barbárie”, expressa de inúmeras formas, como Magalhães bem aponta.

Uma das premissas centrais do livro de Cardoso em diálogo com o par moderno/arcaico nos é apresentada logo no primeiro capítulo: a construção de experiências modernistas no Brasil se efetivou frequentemente em relação àquilo que era percebido como a antimodernidade, “[...] conformando uma alteridade subalternizada contra a qual as aspirações modernizantes das elites puderam se plasmar” (CARDOSO, 2022, p. 42). Disso não escapam nem o modernismo carioca, nem o modernismo paulista, como fica claro na representação das favelas no Rio de Janeiro durante a Primeira República, analisadas nesse capítulo, ou nas distintas noções de primitivismo empregadas pelo modernismo hegemônico, foco do capítulo 4. No plano visual, tal fabricação recorreu muitas vezes a “marcadores visuais” que tendiam à folclorização, à paródia, à totemização, incidindo na criação de estereótipos (racistas) que por fim “[...] logr[aram] excluir da modernidade, à qual aspiravam os agentes que conduziram esse processo, os objetos de suas incursões etnográficas” (CARDOSO, 2022, p. 26)².

Encerrando o livro, Rafael Cardoso discute no capítulo 5 os impasses na representação do “homem brasileiro” no Estado Novo em suas problemáticas com a questão racial. Em uma sugestiva tese, analisa o quanto o extermínio de Lampião no sertão, elemento típico da barbaridade que a modernidade desejava erradicar, coincide com a promoção pelas elites dirigentes de uma nova visualidade para o brasileiro (CARDOSO, 2022, p. 248). Nada mais simbólico que isso para representar a ambiguidade da modernidade brasileira, que coopta identidades “distantes” para representar a nação – como o caipira e o sertanejo – e ao mesmo tempo as extermina. Como símbolos, elas só podem existir no plano abstrato, fora do mundo real. Para Cardoso, Lampião e o hábil controle de sua imagem na imprensa – capaz mesmo de antecipar as noções sobre a emergência de uma cultura de massa no Brasil por meio das imagens de jornais (CARDOSO, 2022, p. 246-247) – representaria uma ameaça

2 Esse é o caso das ilustrações de J. Carlos e Di Cavalcanti, mais tarde apropriadas em obras de Tarsila do Amaral. Mas Cardoso frisa que houve também experiências modernistas anteriores que trabalhavam em outras chaves, críticas à realidade social e às diferenças de classe no interior da cidade sem recurso aos estereótipos, como as pinturas pioneiras na representação das favelas feitas por Eliseu Visconti e Gustavo Dall’Ara (ver Capítulo 1).

não apenas à ordem estatal, mas também à própria identidade brasileira, sempre em flerte com o “Brasil profundo”.

Em *Modernidade em preto e branco*, premissas historiográficas como a continuidade direta entre Semana de 1922 e Antropofagia ou a relação positiva entre esse modernismo e a questão racial são contestadas, afastando-o de seus mitos e reavaliando-o criticamente. Também cai por terra a tese de que a produção artística da Belle Époque carioca poderia ser reduzida a vocábulos como convencional, elitista e afrancesada, em contraste com uma produção posterior moderna, popular e nacional (CARDOSO, 2022, p. 89-90). O que emerge é uma outra experiência modernista, que por vezes antecedeu o modernismo hegemônico e forneceu as bases para que pudesse se desenvolver, a despeito de toda a contrariedade do processo de modernização em curso.

Por todas as razões anteriormente enunciadas, não é difícil definir o livro como a obra capital de Rafael Cardoso e como uma das principais publicações no bojo das comemorações em torno do Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Como leitura para os curiosos pelo assunto, o livro é sem dúvidas um imenso prazer. Como reflexão sobre o tema entre pares, indispensável.

SOBRE O AUTOR

JOÃO BRANCATO é doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (PPGH-Unicamp) e bolsista Fapesp (19/08063-8). Sua tese versa sobre a trajetória artística do pintor Helios Seelinger (1878-1965), sob orientação do Prof. Jorge Coli. É especialista em arte e crítica de arte no Brasil entre os séculos XIX e XX.

joaovbrancato@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5097-5565>

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. (Org.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARDOSO, Rafael. The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850-1920. *Art History*, v. 38, n. 3, 2015, p. 488-511. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12134>.
- CARDOSO, Rafael. Forging the Myth of Brazilian Modernism”. In: SILVER, Larry Silver; TERRACIANO, Kevin. (eds.). *Canons and Values: Ancient to Modern*. Los Angeles: Getty Publications, 2019a.
- CARDOSO, Rafael. White Skins, Black Masks: Antropofagia and the Reversal of Primitivism. In: FLECK-

- NER, Uwe; TOLSTICHIN, Elena. (eds.). *Das verirrte Kunstwerk: Bedeutung, Funktion und Manipulation von "Bilderfahrzeugen" in der Diaspora*. Berlin: De Gruyter, 2019b.
- CARDOSO, Rafael. *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 282 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108680356>.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 372 p.
- CHIARELLI, Tadeu. De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil. *Novos estudos CEBRAP*, n. 88, 2010, p. 113-132.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.
- FABRIS, Annateresa. Modernismo: nacionalismo e engajamento. In: AGUILAR, Nelson. (Org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- GOMES, Angela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- LINS, Vera. *Gonzaga Duque: e a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Modernismo e barbárie no Brasil. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 9, n. 1, 2021, p. 181-186. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/15762>. Acesso em: 21 abr. 2022.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2016.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, n. 2, 2013, p. 1-17. DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Devorando o Manifesto Antropófago

[*Devouring the Anthropophagic Manifesto*]

Vinicius Pontes Spricigo¹

Mayara Santos Carvalho Soares²

BACHMANN Pauline; MOREL Dayron Carrillo; MASSENO André e OLIVEIRA Eduardo Jorge de (editores), *Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade*. Lausanne: Peter Lang, 2021

RESUMO • A resenha discute diferentes leituras do Manifesto Antropofágico no contexto de revisões do Modernismo Brasileiro propiciadas pelo Centenário da Semana de 22 e coloca em perspectiva crítica as representações do negro e do indígena presentes na metáfora antropofágica. • **PALAVRAS-CHAVE** • Antropofagia; Oswald de Andrade; modernismo • **ABSTRACT** • The

review discusses different readings of the Anthropophagic Manifesto in the context of revisions of Brazilian Modernism propitiated by the Centennial of the Semana de 22 and puts into critical perspective the representations of black and indigenous people present in the anthropophagic metaphor. • **KEYWORDS** • Anthropophagy; Oswald de Andrade; modernism.

Recebido em 15 de maio de 2022

Aprovado em 7 de junho de 2022

SPRICIGO, Vinicius Pontes; SOARES, Mayara Santos Carvalho. Modernismos alternativos, preto no branco. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 284-289, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i182p284-289>

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

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

Às vésperas das celebrações do centenário da Semana de 22, foi publicado pela editora suíça Peter Lang “Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade” (2021). Editado pelos pesquisadores da Universidade de Zurique Pauline Bachmann, Dayron Carrillo-Morel, André Massseno e Eduardo Jorge de Oliveira, com contribuições de autores latino-americanos e europeus, “Antropofagias” trata das ideias contidas no “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, figura marcante no Modernismo e na Semana de Arte Moderna de 1922, e suas repercussões nas mais diversas áreas da vida cultural e intelectual brasileira. Conforme o próprio título indica, ao se anunciar com um “livro manifesto”, a ênfase dos textos dez textos que compõem a obra recai sobre o texto de Andrade. Por outro lado, o caráter acadêmico dos artigos publicados pode frustrar o leitor que buscar por estilos de escrita vanguardista. No seu preâmbulo, o livro apresenta uma genealogia da metáfora antropofágica, desde a conceitualização da antropofagia cultural nos anos 1920, passando pelo *revival* tropicalista das ideias de Andrade, até sua inserção nos estudos culturais e discursos pós-coloniais dos anos 1990. A publicação soma-se assim às mais diversas “práticas da devoração” inspiradas por leituras das obras de Oswald de Andrade existentes dentro e fora do Brasil, propondo uma releitura do “Manifesto Antropófago” que tenha “em conta as variantes interpretativas e o lugar de enunciação teórica do texto” (p. 27).

A primeira parte do livro, intitulada “Só a antropofagia nos une”, é constituída por um olhar retrospectivo sobre o Manifesto, situando-o nos debates sobre o papel da figura indígena na construção da identidade nacional dos anos 1920 e 1930. Nas décadas abordadas, os debates sobre a cultura brasileira se deslocaram para a valorização das influências africanas, arrefecendo os debates sobre o “indianismo romântico” do período imperial. De qualquer modo, a influência indígena sobre o modernismo brasileiro é notada sobretudo na escrita de Andrade, centro das atenções dos textos reunidos no capítulo. O “palimpsesto” do poeta modernista, “híbrido de ensaio polêmico, manifesto filosófico, paródia literária, revisão histórica, panfleto de provocação, estudo antropológico e roteiro fragmentado”, nas palavras de Beatriz Azevedo no artigo *Antropófago Manifesto* (p. 38), é analisado em sua polissemia e polifonia, na qual confluem as vozes de Shakespeare, Freud, Vieira, Montaigne,

Rousseau e Nietzsche, fazendo “contracenar figuras históricas, personagens da literatura, pensadores e filósofos, mitos e alegorias, em diálogos transversais, sem hierarquia, entre realidade e ficção, sem distinção entre giras do clero ou da tribo, sem divisas nacionais ou estrangeiras, sem fidelidade ao tempo cronológico” (p. 47). Os aforismos do manifesto são lidos por Eduardo Jorge de Oliveira pelo viés da pregação em *O Sermão está servido*, no qual o autor ressalta o aspecto utópico do texto em sua fragmentação discursiva: “Sermão e Manifesto, por mais que sejam opostos quanto à forma, são dois gêneros textuais com frequência postos à prova pela eficácia social.” (p. 109).

Embora Eduardo Sterzi, ao tratar da relação entre o político e o poético em *Diante da lei – da gramática – da história*, problematize as maneiras como os povos originários são objetivados pelo processo de colonização do Brasil – afinal, conforme a citação do filósofo franco-argelino Jacques Derrida: “Toda cultura é originariamente colonial” (p. 93) –, as demais releituras presentes no livro ressaltam o fato de que o manifesto ainda opera em grande medida nas oposições entre civilização e barbárie, colonizador e colonizado, dentro e fora, o mesmo e o outro, etc. Entre os autores, são Alexandre Nodari e Maria Carolina de Almeida Amaral que questionam de forma instigante, no artigo *A questão (indígena) do “Manifesto Antropófago”*, essa concepção binária ao falar da referência aos Caraíba, “povos não-tupi, embora talvez não-tapuia (povos não-não tupi?)” (p. 69).

O rescaldo do “indianismo” da virada do século XX no modernismo é retomado no artigo que Lena Bader escreve sobre o livro de artista “Algumas vistas de Paris” (1925) de Vicente do Rego Monteiro, abrindo a seção “Mecanismos de devoração e metabolismos históricos da antropofagia”. Aqui a narrativa que os artistas modernistas elaboram sobre a história cultural do Brasil, mais especificamente as interpretações do passado barroco e da cultura popular feitas a partir da visita ao interior em companhia do francês Blaise Cendrars, em 1924, é revista a partir das observações “privilegiadas” desse “brasileiro da França” retratando uma Paris “amazonizada”. Nas gravuras de Monteiro, inspiradas na cultura Marajó, notam-se aspectos que podem ser reconhecidos nos estilo decorativo das artes aplicadas e da arquitetura do período, muito distinto das curvas das obras de Oscar Niemeyer que, segundo Dayron Carrillo-Morell em *Arquitetura (para) canibal*: “esboçou um estilo baseado na assimilação das teorias de Le Corbusier sobre o funcionalismo, a tropicalização paisagística do *International Style* e a reivindicação plástica do Barroco colonial” (p. 17). O arquiteto recorria à sinuosidade presente na tradição colonial, mas sobretudo no relevo local, para subverter a ortogonalidade euclidiana e a linha reta do modernismo europeu. Apesar de não adotar como referências a cultura indígena, ele assimilava do outro aquilo que lhe servia, como na lógica antropofágica de devoração de Oswald de Andrade, para a proposição de algo que encontrasse raízes locais.

Nos dois casos, há uma afirmação de que aquilo que foge das regras europeias seja automaticamente vinculado às nossas origens, sobretudo ao indígena, como assinala Carrillo-Morell ao falar sobre a arquitetura de Niemeyer:

A sua hesitação entre o respeito pela linha reta e desrespeito pelo ângulo impõe uma dialética que se aproxima inexoravelmente da versatilidade do espírito antropófago descrito por Oswald de Andrade, onde as duas forças que *barbarizam* a visão purista do conquistador e a estabilidade de seu pensamento colonial podem ser inscritas, a saber: o apetite *voraz* do índio selvagem e o aspecto *transbordante* de seu tropicalismo na selva. (p. 144).

Por outro lado, na referência que Bader ao falar sobre *Quelques visages de Paris* faz à Aracy Amaral, temos a inserção do indígena como símbolo nacional brasileiro na paisagem parisiense, “nesse duplo movimento de internacionalismo e de nacionalismo” (p. 127). Em Paris, o indígena é representado como o oposto à civilização, tido como “primitivo”, alvo de interesse e curiosidade pelo seu exotismo. De qualquer forma, no caso de Monteiro, existe algo de desafiador na presença brasileira no ambiente cultural francês do início do século XX. Coexiste ao mesmo tempo uma lógica contra colonial nessa troca cultural, uma vez que a Europa não cessa de ser o ponto de referência para a cultura brasileira, enquanto esta afirma-se e questiona a colonialidade europeia, a ponto de colocar-se no mesmo lugar central de enunciação.

Exaltando a ideia de primitivo na figura dos indígenas, o Manifesto não destaca da mesma forma o elemento negro. Se Oswald de Andrade, na frase “Só a antropofagia nos une”, traz a ideia de unificação a partir da devoração das referências culturais - indígena, europeia e africana - presentes no país, a presença afrodescendente é colocada em segundo plano. No geral, o texto não faz referências diretas à presença e contribuição africana para a cultura brasileira, embora existam representações nas obras de artistas modernistas, como por exemplo, nas obras de Tarsila do Amaral, *Antropofagia* (1929), e *A negra* (1923), mesmo que tenha sido produzida antes da fase antropofágica de Tarsila.

No final dos anos 1960, afirma Pauline Bachmann em *Processual, experimental, marginal*, ocorre a conversão da antropofagia “de um método literário em uma intervenção crítica cultural”, segundo Bachmann (p. 179). Na mesma linha, o texto *Consumindo o consumo* de André Masseno fala de um desejo de reescrita da história, por meio de uma “linguagem Brasil” nos dizeres de Hélio Oiticica, recuperado pela contracultura dos anos 1960, recolocando o debate sobre a identidade nacional em plena ditadura militar e momento de importação de produtos produzidos por uma indústria cultural estrangeira. O foco da análise do autor é Panamérica, de José Agrippino de Paula, cortejada por leitura de textos de Glauber Rocha e Oiticica. O consumo cultural é visto pelo autor, tanto na ficção de Paula como no ensaio “Brasil Diarreia”, de Oiticica, à maneira antropofágica. O autor atesta dessa forma um novo momento da antropofagia oswaldiana:

Após noventa anos do surgimento do “Manifesto Antropófago”, é possível afirmar que o Brasil foi descobrindo (ou mesmo se dando conta de) que a porção estrangeira a ser devorada já estava introjetada na própria estrutura cultural do país e de sua sociedade. O banquete a ser devorado não estaria mais propriamente no outro, porém nas imagens e comportamentos gerados pelo próprio sujeito/cultura brasileira para o alheio e para

si mesmo, limitando e restringindo, assim, supostas matrizes culturais e (outras tantas) consideradas desestabilizadoras do “decoro necessário” para a construção de uma imagem de si. (p. 177).

Tal autoimagem do brasileiro carrega consigo questões ‘reveladoras de um moralismo estrutural presente na sociedade brasileira’ passíveis de serem trazidas para o debate atual, em que reivindicações de grupos subrepresentados na sociedade - LGBTQIA+, indígenas, negros e mulheres - ganham cada vez mais destaque e importância e os debates sobre anticolonialismo e decolonialidade estão no cerne do programa de importantes museus e instituições culturais, “o desejo oswaldiano da transformação do tabu em totem [...] parece atual para a reflexão de um momento cada vez mais misógeno, homofóbico, racista, revanchista e defensor de uma sede de justiça saciada pela própria sociedade.” (p. 177).

As “traduções antropofágicas da cultura” que formam a terceira parte do livro nos permitem também repensar as trocas culturais entre os modernismos italiano e brasileiro, tomando o canibalismo como uma ponte metafórica proposta por Sara Ferrilli em *Antropofagias simbólicas e canibalismos ausentes* (p. 215), que evidencia os efeitos da estadia no Brasil de Filippo Marinetti para a cultura italiana. Tendo em vista que a ideia de tradução só é possível a partir do encontro entre diferentes culturas e do recurso à alteridade, a tradução antropofágica visa a destituição da cultura do outro e de si mesmo, conforme a concepção do tradutor de Haroldo de Campos. Nas palavras de Melanie Strasse, no artigo *O canibal triste*: “o tradutor torna-se, em vez de melancólico e saudosos, um “usurpador” do original.” (p. 228). Contudo, ao olhar com mais cuidado para este fato, é importante que lembremos que diversas culturas indígenas e africanas tiveram a sua história constantemente apagadas pela violência da colonização. Assim, a sua devoração pelos modernistas, mesmo com o intuito de positivá-las, ainda perpetuava uma perspectiva colonial em relação a esses grupos. Por isso, levando em consideração que a tradução provoca o apagamento do outro: “Não é possível negar a violência inerente ao conceito de uma tradução antropofágica.” (p. 228).

Releituras do Manifesto Antropófago, como **Antropofagia*, “uma leitura-manifesto” feita pela artista argentina Julieta Hanono (p. 239-248), sobretudo no contexto do centenário da Semana de 22, são importantes pela possibilidade que nos fornecem de analisarmos e refletirmos sobre as diferentes perspectivas acerca da antropofagia, uma vez que tal noção remonta às profundas complexidades do Brasil, um país repleto de rachaduras e traumas deixados pela colonização e escravidão. Se hoje questionamos cada vez mais as estruturas da sociedade brasileira e percebemos em suas raízes problemas ainda a serem sanados, não seria diferente com o Manifesto Antropófago. Dificilmente pode-se sair isento de críticas. No geral o Manifesto é exaltado pela forma como subverte a lógica das influências europeias na formação da cultura brasileira e se coloca criticamente diante dos discursos nacionalistas da época. No entanto, seria igualmente importante, para além da relevância histórica do manifesto e das releituras reunidas no livro, visitar tanto as origens da antropofagia como prática cultural quanto as raízes dos conflitos que acontecem nos dias de hoje, nos quais os grupos marginalizados pela sociedade – mulheres, negro/

as/es, indígenas, LGBTQIA+, pessoas com deficiência, entre outros – aceitam cada vez menos a forma como foram representados no passado. As reivindicações atuais por autorrepresentação apontam para o fato de que embora o Manifesto se posicionasse contra a lógica das influências europeias na formação da cultura brasileira, ele ainda perpetuava as hierarquias sociais nas quais artistas de uma elite urbana majoritariamente branca falavam pelo “outro”, sem ceder espaço e protagonismo para grupos excluídos do debate cultural. É mais do que urgente ir muito além das releituras e celebrações e atentar-se às narrativas contadas por outras vozes.

SOBRE OS AUTORES

VINICIUS PONTES SPRICIGO é professor adjunto do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e membro do Grupo de Pesquisa Crítica e Política da Arte Contemporânea (CNPq).

vinicius.spricigo@unifesp.br

<https://orcid.org/0000-0003-3320-1805>

MAYARA SANTOS CARVALHO SOARES é graduada em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. É pesquisadora no grupo de estudos: Identidade nacional e modernidade brasileira: Estudo crítico, pesquisa e formação, projeto contemplado pelo Edital Proac expresso 2021 - Estudos e pesquisas culturais. contato.mayarascarvalho@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1739-980X>

REFERÊNCIA

BACHMANN, Pauline; CARRILLO-MORELL, Dayron; MASSENO, André; OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. (Eds.). *Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade*. Lausanne: Peter Lang, 2021.

Estorvos civilizatórios

[*Civilizing hindrances*]

Adelia Bezerra de Meneses¹

[FREI BETTO. *Tom vermelho do verde*. Rio de Janeiro, Rocco, 2022.

RESUMO · Amalgamando História e ficção, o livro *Tom vermelho do verde* de Frei Betto relata o massacre dos Waimiri-Atroari, tendo como pano de fundo a construção da Rodovia BR-174, em plena Ditadura Militar, nos anos 1968-1980. De fato, os militares, aliados a membros da Funai acumpliciados com garimpeiros que se fazem passar por pastores evangélicos, interessados na exploração da imensa riqueza mineral da floresta amazônica, procedem a um verdadeiro genocídio – que, na situação atual, significa um ecocídio. **PALAVRAS-CHAVE** · Genocídio Waimiri-Atroari, desmatamento da floresta Amazônica, mineração, Ditadura Militar.

ABSTRACT · Joining History and Fiction, the book *Tom Vermelho do Verde* by Frei Betto reports the Waimiri-Atroari massacre, against the backdrop of the construction of the BR-174 Highway, during Military Dictatorship, in the years 1968-1980. In fact, the military, allied with members of Funai, together with miners who pretend to be evangelical pastors, interested in exploiting the immense mineral resources of the Amazon rainforest, carry out a veritable genocide – which, in the current situation, means an ecocide. **KEYWORDS** · Waimiri-Atroari's Genocide, deforestation of the Amazon rainforest, mining, Military Dictatorship.

Recebido em 17 de agosto de 2022

Aprovado em 20 de agosto de 2022

MENESES, Adelia Bezerra de. Estorvos civilizatórios. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, p. 290-296, ago. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i82p290-296>

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

“Índios são estorvos civilizatórios, Ministro. Se dermos ouvidos a eles e a seus porta-vozes, teremos que trocar o nosso jargão ‘pra frente, Brasil!’ por ‘Brasil, marcha a ré!’” (FREI BETTO, 2022, p. 195).

A frase, dirigida ao Ministro Shigeaki Ueki, da Pasta de Minas e Energia (1974-1979) da Ditadura Militar, Governo Geisel, foi pronunciada pelo Coronel João Carlos Nobral Vieira, então à frente da Funai, mas poderia figurar num jornal de hoje. Registrada no mais recente livro de Frei Betto, *Tom vermelho do verde*, condensa o núcleo da visada oficial das autoridades da Ditadura de 64 sobre os povos originários.

Amalgamando História e ficção, inspirada pelo livro *Massacre*, de Silvano Sabatini (SABATINI; FON, 1988) e contando com o testemunho e informações fundamentais do casal de indigenistas Egydio e Alice Schwade, essa obra relata o massacre dos Waimiri-Atroari, tendo como pano de fundo o projeto da construção da Rodovia BR-174, ligando Manaus a Boa Vista, em plena Ditadura Civil-Militar (anos 60 a 80) do século passado. E chega a 2021, com as tratativas para o “Linhão” de Tucuruí, linha de transmissão de energia que passa pelo território dessa mesma nação indígena, desmatando a floresta e dando continuidade ao processo de extermínio, implacável. É claro que os indígenas não se comportam como vítimas que se deixam imolar em sacrifício; reagem, e, na sua retaliação, matam os ditos civilizados. E embora vidas humanas não possam ser aferidas quantitativamente, não há comparação entre milhares exterminados, do lado indígena, e dezenas, do lado “civilizado”.

Lastreado por rigorosa pesquisa, esse texto evidencia o viés jornalístico e a força do ensaísmo militante que tanto marcam o Autor e sua práxis: usar a inteligência informada para pensar o país e denunciar os agravos à vida, erguendo sua voz, incansável, em defesa de grupos vulneráveis. É isso ser “profeta”, no sentido etimológico, de *pro + femi* (*pro*: preposição que significa “diante de”, “em lugar de”; e *femi*, da mesma raiz de “falar”). *Profeta* é aquele que fala diante do poderoso, em lugar de quem não pode falar. Neste caso, os povos indígenas, que só agora, com mil obstáculos, lutam por assumir sua própria voz – e fazê-la ressoar nos espaços de decisão. Estamos em 2022 e há uma única parlamentar indígena no Congresso! (Por isso é tão bem-vinda a proposta do candidato Lula, nestas eleições presidenciais de 2022, da criação de um Ministério dos Indígenas – com um deles à frente da pasta.)

Contextualizando a ação no período da Ditadura Civil-Militar inaugurada pelo golpe de 64, surgem nesse livro, aqui e ali, flashes desses “anos de chumbo”: incontornáveis referências à tortura de prisioneiros políticos, alusões à repressão da guerrilha do Araguaia, militarização da política (num patamar, no entanto, inferior àquele que se verifica hoje, diga-se de passagem), referências à “Escola das Américas”, na Geórgia, com cursos de contra insurgência comunista; opaca insegurança em emitir opiniões que pudessem ser consideradas críticas à situação ditatorial. E para além do período da Ditadura, restam os temas que atravessam a vida nacional, de uma atualidade urgente e dolorosa: vidas indígenas que não importam, interesse norte-americano nos minérios do riquíssimo subsolo amazônico, bem como na biodiversidade da floresta; riqueza contrabandeada para o exterior; transnacionais assanhadas com “a maior área mineral do planeta”, emergência do missionarismo evangélico (de origem estadunidense) acobertando maquinações lucrativas. E o genocídio virando ecocídio.

Um outro pensamento paradigmático entre os militares da Ditadura, e corrente nos nossos tempos, comparece no livro na boca do General Lira Tavares, Ministro do Exército no governo de Costa e Silva (o segundo ditador a assumir a presidência do Brasil, após o golpe de 64). O Autor ficcionaliza a cena em torno de uma mesa coberta por um imenso mapa da Amazônia:

“Repare nessa imensidão de terras ociosas” – observou Lira Tavares ao encostar a barriga na borda da mesa e comprimir o mapa com aponta da vareta. – “Temos aqui cinco milhões de quilômetros quadrados. É uma irresponsabilidade deixar tamanha área estratégica entregue à ociosidade dos índios, à cobiça dos aventureiros e ao risco de ser ocupada por estrangeiros” (p. 20).

O foco narrativo é o da contemporaneidade, é um olhar dos nossos tempos que seleciona aquilo que aparece na cena do encontro do General histórico com o Coronel fictício, o Coronel Fontoura, que servirá de fio condutor da narrativa, da primeira à última página, e que assume o projeto de construção da BR-174. Diz ele, numa tirada que é todo um programa:

“Vamos retalhar a Amazônia em rodovias, assim como a natureza já a recortou em rios e igarapés. A região não progride porque não produz, e não produz por não ter vias de transporte. Levaremos o progresso até lá. Haveremos de explorar suas riquezas naturais e implantar lucrativos projetos agropecuários” (p. 20).

Assim é que de imediato, logo no começo do livro, pontos sensíveis já afloram: a suposta ociosidade do indígena, uma concepção perversa de “progresso” (nos levando, inevitavelmente, ao binômio caro a Walter Benjamin: civilização *versus* barbárie); a exploração de recursos naturais (entenda-se: mineração); a agropecuária “lucrativa” (cuja implantação, sabemos, significará a destruição de biomas).

Efetivamente, nada mudou, a cantilena é a mesma, a situação só se agrava na atualidade, a demarcação das terras indígenas tarda (nenhum centímetro foi demarcado no Governo Bolsonaro), paira a sombra da questão do marco

temporal. Mas o livro de Frei Betto não vem somente mostrar que as questões são as mesmas; ele aponta com contundência algo que precisaria ser muito mais divulgado, a saber, o genocídio de uma etnia, em que militares, mais agentes da Funai acumpliciados com garimpeiros que se faziam passar por pastores evangélicos, mais empresários de grosso calibre, mais autoridades policiais, quase exterminaram a nação Waimiri-Atroari, que se autodenomina povo Kinja, uma etnia ainda não “pacificada”. O livro denuncia também, com detalhes, o complô de que os Waimiri-Atroari foram vítimas, responsabilizados pelo assassinato de uma comitiva da Funai; e mostra também que os “missionários” evangelizadores instrumentalizaram outras etnias (como os Wai-Wai) para ajudarem no extermínio indígena. E que dizer de casos em que malocas foram incendiadas e seus moradores foram inculcados pelo fogo nas próprias aldeias?

A trama é intrincada, por vezes, difícil de ser acompanhada, exigindo uma releitura de páginas anteriores, para definição dos agentes de tanta mortandade: é o sangue no verde da floresta, a que o título se refere.

Sabemos que não data de hoje a devastação da floresta e das vidas dos seus guardiães, os indígenas de “*presença inútil e incômoda*”; mas o que nos impacta é a escala em que o massacre se deu, numa fatia específica de tempo, tendo como pano de fundo a construção da Rodovia BR-174, rasgando terras dos Waimiri-Atroari. E isso tudo aconteceu sem que tivesse havido publicidade dos fatos, ou mesmo conveniente registro histórico: morreram 2.650 Waimiri-Atroari, segundo dados da Comissão Nacional da Verdade; e ao todo – mas essa é também uma cifra subavaliada –, 8.350 indígenas foram chacinados durante a Ditadura Militar. Aliás, faz falta no texto de Frei Betto uma referência à Comissão Nacional da Verdade, que, num dos textos, “Violações de direitos humanos dos povos indígenas” (2014), se debruçou sobre a questão. De fato, a Comissão Nacional da Verdade exerceu um papel importantíssimo, tirando o foco da época da colonização, na violência perpetrada contra os indígenas, e comprovando que o auge do extermínio se deu exatamente no período da Ditadura Militar. Do seu *Relatório* consta, inclusive, um subitem que diz respeito especificamente ao extermínio dos Waimiri-Atroari. Lá se alude aos depoimentos tomados aos indígenas sobre o “pó branco” lançado por aviões por cima das malocas, que matou todos que estavam na aldeia. Só não o nomeia em língua de branco.

A respeito desse assunto, eu queria chamar a atenção para o Capítulo IV do livro de Frei Betto, que conta uma experiência de Alfabetização entre os Kinja, liderada por um casal ligado ao CIMI (Conselho Indigenista Missionário), numa escola erguida na aldeia Yawará, no Sul de Roraima. Não se imagina a dificuldade de uma alfabetização (deveríamos dizer, atualizando o termo, “letramento”?) para indivíduos de uma cultura ágrafa, que vivem imersos na oralidade. Respaldados em estudos de Linguística (inclusive com colaboração de pesquisadores da Unicamp), elaborou-se o sistema ortográfico Kinjayara com a participação dos falantes – um interessantíssimo trabalho comunitário, de reciprocidade pedagógica, que lembra Paulo Freire. Começaram com desenhos feitos pelos alunos, do universo cotidiano diante dos olhos (árvores, pessoas, rios, peixes, aves, onças) e o professor traduzia o significado dos desenhos em símbolos, grafemas; daí as conversas levaram a mitos, narrativas fundadoras, crenças milenares, ritos, festas... até que chegaram a

acontecimentos que marcaram os participantes, eventos traumáticos do grupo. E foi assim que se viabilizou (talvez pela primeira vez) a possibilidade de narração – através de desenhos, repito, seguidos de verbalização e da escrita, em frases transliteradas do idioma Kinja – desse “crime contra a humanidade” que foi o uso de napalm e arsênico despejados contra uma população indígena. Em *Tom vermelho do verde*, o “pó branco” a que os indígenas se referem aparece nomeado com todas as letras, na língua de civilizado. De fato, depois de algumas aulas, quando os professores tinham conquistado a sua confiança, os indígenas primeiro desenharam, e depois narraram: numa aldeia Kinja, numa festa tradicional que reuniu muita gente, vieram aviões e helicópteros que derramaram dos céus um pó branco, e “*Todos morrerem com nariz e garganta ardidos e muito calor no corpo*”. Sim, arsênico e napalm foram utilizados pelas Forças Armadas no extermínio dos Waimiri-Atroari. Nas aulas de Alfabetização, os alunos iam para a lousa, e “Desenhavam cenas: o sobrevoo dos aviões e helicópteros; o estranho pó que descai do céu [...]. Na escrita ao lado, as perguntas: “*Apyiemyekî*, ‘Por quê?’ *Apyiemyekî kaminja bakapa*, ‘Por que ‘civilizado’ matou?’” (p. 102).

A alfabetização desses indígenas acabou – literalmente – escrevendo um capítulo da destruição de seu povo.

Mas antes de finalizar eu gostaria de tratar de uma questão ligada à carpintaria ficcional do Frei Betto. Ele insiste em chamar essa obra de “romance”; eu prefiro chamá-la de relato ficcionalizado – que acho que foi, aqui, extremamente operativo. O Autor tomou fatos reais, agenciou-os numa trama narrativa, criando personagens que interagem com figuras históricas. Com nomes próprios e algumas mínimas características, esses seres são como que individualizados diante dos nossos olhos, passando de número neutro de um registro processual (como nos documentos da Comissão da Verdade) a uma “pessoa” que recebe o nosso afeto ou o nosso horror. Esse procedimento facilita a leitura e a assimilação de uma quantidade de dados que, de outra maneira, imprimiriam ao texto um formato de relatório. Algumas personagens são reais, outras, inventadas, por vezes representam uma espécie de condensado de tipos ou de uma classe social (como dos militares, por exemplo), cuja ação era bem conhecida, e de cuja boca sai o ideário que enforma uma ação. É o caso da frase do então chefe da Funai, Coronel João Carlos Nobral Vieira (sobre os estorvos civilizatórios), com que abri essa resenha; ou o pronunciamento do General Lira sobre o vazio populacional das terras amazônicas; ou as várias opiniões do fictício e tão verossímil coronel Fontoura, como por exemplo o conhecidíssimo lema “integrar para não entregar”.

Outro exemplo de expediente ficcional bem-sucedido é a palestra do indigenista Vitorino Alcântara, no Quartel do Batalhão de Infantaria da Selva, em Manaus, aos representantes dos envolvidos no projeto de abertura de estrada BR-174. Sob pretexto de reportar essa palestra, faz-se um histórico condensado da saga sangrenta dos Waimiri-Atroari, remontando ao século XVII. E ficamos sabendo, junto com os ouvintes, que os primeiros contatos com os Waimiri-Atroari teriam ocorrido em 1663, na região do rio Urubu, onde se instalou uma missão religiosa; os indígenas teriam reagido à tentativa de escravização, matando os missionários. Em represália, a tropa enviada pelo governador da Capitania do Maranhão incendiou aldeias, matou setecentos indígenas e aprisionou outros quatrocentos. Assim se inaugura

a dinâmica das relações desse povo com os ditos “civilizados”. Meia dúzia de anos depois, um colonizador português, traficante de escravos, dizimou milhares de indígenas nesse mesmo Baixo Urubu, ensejando, do lado dos habitantes originários cada vez mais arredios aos contatos com a civilização, uma aliança com outros povos para enfrentamento das forças coloniais; e do lado dos brancos, uma posição oficial de *guerra justa* aos indígenas. “*Calcula-se que foram mortos mais de 20 mil índios*” (p.33). Os números do massacre se sucedem, implacáveis, numa rotina de destruição ao longo do século XIX, até chegarmos à época da Ditadura, quando o morticínio atingiu o auge.

Mas além das mortandades, um outro procedimento narrativo rendoso – aproveitando que esse funcionário da Funai, indigenista, deveria apresentar os Waimiri-Atroari às autoridades – foi relatar a riqueza cultural desse povo, suas festas, seus rituais, a tradição transmitida pela oralidade, a hospitalidade, dando um lastro de humanidade a seres que a truculência dos “civilizados” em geral reduzia a meros números de vítimas... ou de assassinos.

Lá pelo fim do livro, numa coletiva de imprensa, na véspera de partir com um pequeno grupo para o coração da floresta, perguntado se não temia a violência dos indígenas, esse mesmo indigenista declara que “*a resistência é um direito deles, pois a própria Constituição lhes garante a posse daquelas terras*” (p. 116). Neste momento, passa pela cabeça do leitor que talvez Vitorino Alcântara tenha cometido alguma imprudência. O narrador ainda comenta que tanto ele quanto o Coronel Fontoura

tinham consciência de que o principal objetivo de abertura da rodovia não era a ligação viária entre duas capitais do Norte do país, mas sim a exploração mineral da Amazônia por empresas privadas que abasteciam as contas bancárias de autoridades federais (p. 116).

Enxuta síntese de uma situação. Chega-se aqui a um nervo exposto. Esse quadro se torna mais complexo ainda com a presença da MEPA (Missão Evangelizadora dos Povos da Amazônia), organização evangélica, para converter os indígenas, mas que na realidade acobertava a ação de mineradores, como o conhecido Pastor Gibson.

Vemos em ação o binômio civilização *versus* barbárie, e a justificativa da barbárie como custos do progresso, custos do desenvolvimento. Uma ideia que, mesmo que não fosse aferida com parâmetros éticos, se na década de 70 era cruelmente míope, agora é suicida. Pois as mudanças climáticas não são um risco futuro, eventual: elas já chegaram. Sabemos que há uma articulação entre meio ambiente e os povos originários: os indígenas é que garantem a floresta em pé. E a floresta garante a vida no planeta. Cada vez fica mais claro que a sobrevivência do planeta depende da floresta; e a floresta depende dos povos originários. A destruição dos ecossistemas põe em causa a própria existência coletiva. Genocídio dos indígenas é *eccídio*.

Mas a matança dos indomáveis Waimiri-Atroari continua. As últimas páginas desse livro-denúncia são absolutamente melancólicas. O tempo da enunciação é a atualidade, 2021. Ao final, surge o coronel reformado Luiz Fontoura, nosso conhecido, trôpego de velhice, em conversa com um major reformado, que se tornara presidente da Holos Global Investimento, representante de empresas estrangeiras interessadas em explorar as riquezas da Amazônia, “*a maior área mineral do planeta*”. A notação temporal da cena é dada pela foto oficial do atual presidente da República, pendurada

na sala onde se dá esse encontro, como que patrocinando o que lá acontecia: Jair Messias Bolsonaro. O papel do major, segundo suas declarações, seria

“Fazer a ponte entre os fundos de investimentos estrangeiros e as empresas que atuam na região. E tomar providências jurídicas e políticas para desmontar essa onda denunciasta de queimadas, garimpos ilegais, invasões de áreas demarcadas e, em especial, destravar o maior empecilho ao desenvolvimento da Amazônia, como o senhor bem sabe: as tribos de índios.” (p. 202)

Ecologia sem luta de classes é jardinagem, como dizia Chico Mendes.

SOBRE A AUTORA

ADELIA BEZERRA DE MENESES é ex-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DTLLC/FFLCH/USP), professora aposentada do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (DTL/IEL/Unicamp) e autora de, entre outros, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (3ª ed. Cotia: Ateliê, 2002) e *Militância cultural: a Maria Antônia nos anos 60* (São Paulo: Com-Arte, 2014).

adeliabm@terra.com.br

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

REFERÊNCIAS

- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Texto 5. Violações de direitos humanos dos povos indígenas. In: *Relatório*. Vol. II: Textos Temáticos. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014. p. 203-262.
- FREI BETTO. *Tom vermelho do verde* (Romance baseado em eventos históricos). Rio de Janeiro, Rocco, 2022.
- SABATINI, Silvano; FON, Antonio Carlos. *Massacre*. São Paulo/Brasília: Sociedade Missionários de Nossa Senhora Consoladora/Conselho Indigenista Missionário, 1988.

revista | [}
**REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

**CRITÉRIOS PARA PUBLICAÇÃO
E ORIENTAÇÕES AOS AUTORES***



*As normas e orientações atualizadas podem ser acessadas no link abaixo / The updated standards and guidelines can be accessed at the link below:

<http://www.ieb.usp.br/rieb>