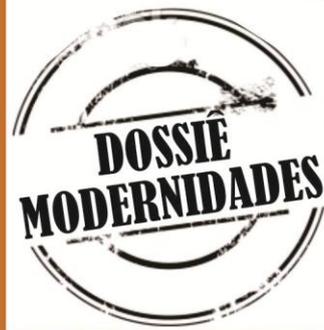




REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

Vol. 02, Nº 02 - SET. 2017



NOSSOS



EXPEDIENTE

Editores:

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)
Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)

Diagramação e arte:

Arnaldo Salustiano (LUPPA - UEG)

Revisor de língua portuguesa:

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Profª Me. Roberta do Carmo Ribeiro (UEG/UFRGS)

Revisor de língua estrangeira:

Ronypeterson Miranda (UnB)
Jacqueline Siqueira Vigário (UFG)
Anna Paula Teixeira Daher (UFG)

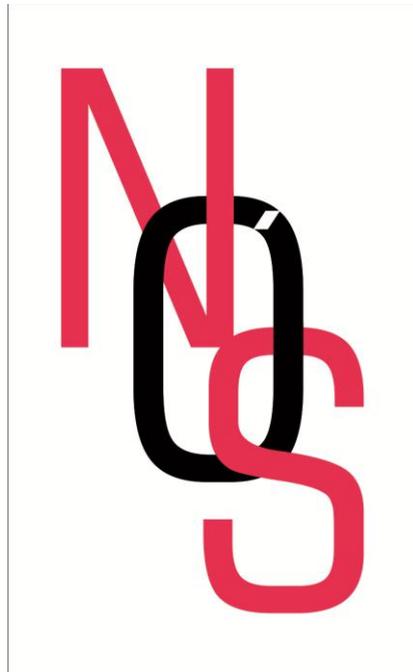
Conselho editorial:

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco (UFG)
Profa. Dra. Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
Prof. Dr. Robson Mendonça Teixeira (UEG)
Prof. Dr. Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)
Profa. Dra. Poliene Soares dos Santos Bicalho (UEG)
Profa. Dra. Maria de Fátima Oliveira (UEG)
Profa. Dra. Giuliana Vila Verde (UEG)
Prof. Dr. Haroldo Reimer (UEG/CNPq)
Profa. Dra. Mary Anne Vieira Silva (UEG)
Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais de Souza (UEG)

Conselho Consultivo:

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)
Profa. Dra. Ana Cavalcanti (EBA/RJ)
Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (UFRJ)
Profa. Dra. Camila Dazzi (CEFET/RJ)
Prof. Dr. Marcos Antônio da Cunha Torres (UEG)
Prof. Dr. Marcos Silva (USP)
Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos (UFU/MACKENZIE)
Prof. Dr. Valmor da Silva (PUC/GO)
Prof. Dr. Edgard Vidal (CNRS/FR)





ORGANIZADORAS:



Heloisa Selma Fernandes Capel



Jacqueline Siqueira Vigário

ÍNDICE

• EXPEDIENTE	02
• ÍNDICE	04
• APRESENTAÇÃO	06

ENTREVISTA

• Entrevista com Eliézer Bilemjian Ribeiro por Ademir Luiz.....	10
• Entrevista com J. C. Guimarães por Ademir Luiz.....	22

ARTIGOS

• REVISITANDO O DEBATE ACERCA DA MODERNIDADE A PARTIR DA COLONIALIDADE DO PODER E DA DECOLONIALIDADE, Elias Nazareno.....	32
• O ESPÍRITO MODERNO DE GRAÇA ARANHA, O TEMPO E A HISTÓRIA, Ana M. T. Cavalcanti	51
• NO MUNDO DOS FEITIÇOS: CULTURA MATERIAL RELIGIOSA AFROBRASILEIRA EM ARTIGOS NA GAZETA DE NOTÍCIAS DO RIO DE JANEIRO, 1904-1905, Arthur Valle.....	60
• INTERLOCUÇÕES CULTURAIS ENTRE BRASIL E ITÁLIA NO SÉCULO XX: CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO DE LUIGI PIRANDELLO, Rodrigo de Freitas Costa	83
• TEATRO EM MATO GROSSO NA ERA VARGAS: PROJETO DE MODERNIZAÇÃO EM QUESTÃO, Thaís Leão Vieira.....	95
• ASPECTOS DO MODERNISMO LITERÁRIO EM GOIÁS, Rogério Santana.....	123
• MODERNIDADE, O MODERNISMO E CONFALONI NAS ARTES PLÁSTICAS EM GOIÁS - A GRAVURA, Edna de Jesus Goya... ..	136
• CONFALONI, O PINTOR E RELIGIOSO: PERSCRUTANDO A SUA TEOLOGIA, Joel Antonio Ferreira.....	153
• O PENSAMENTO SÓCIO-HISTÓRICO DE CAIO PRADO JÚNIOR COMO CHAVE DE LEITURA DA OBRA PICTÓRICA DE NAZARENO CONFALONI: POSSÍVEIS DIÁLOGOS, Jacqueline Siqueira Vigário.....	172
• MESCLA ENTRE O VELHO E O NOVO: sob as lentes de Alois Feichtenberger, Karinne Machado Silva e	195
• QUADRANTE: DIÁLOGOS ARTÍSTICOS DO SÉCULO XX, Mariana de Souza Bernardes	205

- NOTAS SOBRE UM FUTURO ESQUECIDO: IMAGINÁRIO FUTURISTA, EXPECTATIVAS E VISÕES DO SÉCULO XIX SOBRE O ANO 2000, José Fabio da Silva.....227

RESENHAS

- RESENHA: O ÚLTIMO LEITOR, por Silvia Zeferina de Faria.....254

CONTO

- CONTRABANDISTAS, Edgar Indalecio Smaniotto.....267

PERFIL DO ARTISTA

- NAZARENO CONFALONI por PX Silveira288
- Normas de submissão de trabalhos.....305



Apresentação

DOSSIÊ MODERNIDADES

O dossiê Modernidades, é uma iniciativa de um grupo de intelectuais acadêmicos vinculados a diversos Programas de Pós-graduação e Grupos de Pesquisa de instituições distintas que, de forma sistemática, ao longo dos anos estudam sobre as temáticas relacionadas à modernidade e modernismos no Brasil. São doze artigos de pesquisadores oriundos de Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Mato Grosso, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica de Goiás e Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

Sabe-se que os eventos referentes à modernidade no Brasil ocorreram em momentos e locais distintos, justificados por meio de discursos ideológicos de modernização que se desdobraram para o campo da produção cultural oscilando, ora na exaltação do nacional como símbolo de brasilidade, ora tomando como exemplo a cultura europeia no primeiro momento para depois, exaltar o estilo de vida americano como modelo de modernidade a ser alcançado.

O processo histórico relacionado à modernidade e ao movimento moderno em Goiás pode ser dividido em dois momentos: no primeiro, quando a modernidade enquanto ideia historicamente se afirma sob a força conflituosa implantada sob as bases do Governo Vargas levando-se em conta um projeto que é articulado e levado a cabo pela ideia de exaltação do novo, como é o caso da construção da cidade de Goiânia na década de 1930. No segundo momento, por subjetividades coletivas marcadas por meio de circulação de ideias e apropriações culturais incorporando a produção artística local nas décadas seguintes. Sob a inspiração desse contexto apresentamos o Dossiê *Modernidades* na presente edição da Revista Nós, em homenagem as comemorações do centenário de Frei Nazareno Confaloni (1917-1977), artista visual considerado o ícone do modernismo em Goiás. No ano de 2017 comemora-se seu Centenário de Nascimento, ressaltando-se não só a sua importância para a institucionalização do ensino das artes em Goiás com a abertura da Escola Goiana de Belas Artes, como também, a configuração do modernismo nas artes plásticas em Goiás entre as décadas de 1950 e 1977, ano de seu falecimento.

Para parte da crítica de arte, o Frei "Fertilizou a arte em Goiás" e orgulhava-se por ter vencido os chamados "tempos bárbaros", maneira como era considerada culturalmente a região desde a década de 1950. Em uma cidade "sem tradição cultural", Confaloni será considerado um "arauto da modernidade", um "bandeirante das artes".

A nossa motivação inicial para a realização deste dossiê foi a de mostrar aspectos que ainda não foram discutidos ou explorados acerca da temática Modernidade e Modernismos no Brasil, levando-se em consideração a forma como outras localidades fora do eixo Rio de

Janeiro e São Paulo assumiram tais movimentos tomando-se como base elementos constitutivos da cultura no interior brasileiro. Assim, o dossiê Modernidades apresenta ao leitor reflexões acerca do tema, com textos organizados e dispostos que seguem uma ordem respeitando aspectos gerais acerca do tema modernidade e modernismos em aspectos conceituais e no campo da ação cultural em diversos locais, passando por Mato Grosso, até Goiás no ano de 1950, momento no qual Confaloni e seu grupo iniciam uma ação cultural moderna.

Abrimos o dossiê com o artigo de Elias Nazareno, intitulado: "**Revisitando o debate acerca da Modernidade a partir da Colonialidade do Poder e da Decolonialidade**", no qual o autor por meio de um diálogo com a perspectiva clássica de Max Weber e Habermas apresenta aspectos acerca da modernidade desde a sua gênese que demonstram fatores que a constroem em torno de um pensamento ocidental e excludente. Em um segundo momento, Elias retoma a ideia de pensadores que integram o grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade, apresentando postura crítica sobre a maneira como os elementos constitutivos da modernidade tais como a "colonialidade do poder e saberes outros" são ocultados por parte de teorizações ocidentais. O autor propõe uma revisão do conceito à luz das teorias decoloniais.

Em seguida, o texto de autoria de Ana Maria T. Cavalcanti, "**O Espírito Moderno de Graça Aranha, o tempo e a história**", por sua vez, parte da leitura de dois textos de Graça Aranha "A emoção estética na arte moderna" que data de 1922 e "O espírito moderno", proferido pelo autor em 1924. Ana Maria faz uma significativa reflexão sobre as permanências e esquecimentos em relação ao pensamento estético no século XX sob o olhar de Graça Aranha, sem deixar de destacar o olhar desses intelectuais para a arte do século XIX.

No terceiro ensaio, "**No Mundo dos Feitiços: cultura material religiosa afrobrasileira em artigos na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, 1904-1905**", Arthur Valle toma como cenário a cidade do Rio de Janeiro no ano de 1904, momento em que se executam as reformas urbanas na cidade, simultaneamente o jornalista João do Rio iniciava uma série de publicações na *Gazeta de Notícias*, destacando as religiões afrobrasileiras, publicações que se transformaram em seu famoso livro "As Religiões no Rio". Arthur Valle nos prestigia com uma visão geral do que foi publicado no Jornal *Gazeta de Notícias* sobre as religiões afrobrasileiras com foco na historicidade da cultura material das religiões afrobrasileiras no começo do século XX.

O quarto artigo parte das pesquisas que conferem continuidades ao projeto Circularidades Culturais entre Brasil e Itália: estudos sobre cultura no século XX texto no qual Rodrigo de Freitas Costa nos apresenta "**Interlocuções Cultural entre Brasil e Itália no século XX: considerações sobre a recepção de Luigi Pirandello**". Para tanto, toma como análise a recepção do dramaturgo Luigi Pirandello no Brasil, tomando como destaque os anos de 1920, momento na qual a modernidade tomou conta dos debates no país.

Mudando do cenário das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo para a região Centro Oeste do país e o estado do Mato Grosso, o quinto texto, "**Teatro em Mato Grosso na Era Vargas: projeto de modernização em questão**", Thaís Leão Vieira, nos apresenta de que maneira o Estado do Mato Grosso assumiu os reclames do projeto de Modernização em face

ao panorama político propagado pelo Governo Getúlio Vargas na década de 30, conhecido como política de "Marcha para o Oeste". Com ênfase no cultural, a autora faz uma análise acurada acerca de como Cuiabá assume os reclames da modernidade no campo da música e do teatro, associando a memória histórica ao modernismo da Semana de 1922, e as aparentes contradições entre os discursos que envolveram o campo da cultura e política no diálogo entre arte e política, história e cultura.

Continuando nosso percurso, Tomamos como destaque o marco inicial do modernismo literário em Goiás no sexto texto, "**Aspectos do Modernismo Literário em Goiás**", de Rogério Santana. O autor parte da ideia dos modernismos literários ocorridos em momentos e locais diversos no país, situando como marco do modernismo literário a Semana de arte moderna de 1922 e a manifestação de Recife ocorrida em 1926, liderada pelo antropólogo Gilberto Freyre. Considera que o modernismo literário em Goiás tem como marco a Revista Oeste (1942-1944) para compreender as manifestações consideradas de vanguarda no momento. Em seguida, o autor analisa a maneira como manifestações da estética vanguardista goiana, em sintonia com a vanguarda europeia, se apoiam na tradição da literatura rural e se apresentam entre o moderno e o arcaico, traços da modernidade brasileira.

Ainda em Goiás, do campo da literatura para as artes plásticas o sétimo artigo, "**Modernidade, o Modernismo e Confaloni nas artes plásticas em Goiás - A Gravura**", por meio das reflexões empreendidas por Edna de Jesus Goya, o ensino da gravura na Escola Goiana de Belas Artes por Nazareno Confaloni é discutido. A autora aborda a trajetória do artista na cena moderna em Goiás a partir do ano de 1950 ressaltando a sua participação junto a Henning Gustav Ritter e Luiz Augusto do Carmo Curado na institucionalização do ensino das artes em Goiás com a abertura da Escola Goiana de Belas Artes em 1953.

O oitavo texto, "**Confaloni, o pintor religioso: perscrutando a sua teologia**", Joel Antônio Ferreira, apresenta uma leitura teológica das obras do pintor italiano Frei Nazareno Confaloni. Para tanto, o autor destaca o repertório pictórico sacro do artista cuja estética dialoga com uma cultural local, rural e periférica na qual o artista estava inserido.

Jacqueline Siqueira Vigário, além da organização do dossiê, contribui com o artigo intitulado: **O Pensamento Sócio-Histórico de Caio Prado Júnior como chave de Leitura da Obra Pictórica de Nazareno Confaloni: possíveis diálogos**. Aqui a autora apresenta uma análise a partir de três obras produzidas no Brasil do artista moderno italiano Nazareno Confaloni, cujo enfoque em temas de denúncia social, repertório artístico da época contém ecos do pensamento social de Caio Prado Júnior, autor presente na biblioteca do artista. A autora parte da hipótese que há uma interlocução entre as temáticas sacras e profanas pintadas pelo artista e as discussões e ideários de Caio Prado Júnior que tocam nos problemas da realidade brasileira em especial no período que compreende o processo de modernização do país, momento no qual a arte reencontra sua função social.

Em seguida temos o texto **Mescla entre o velho e o novo: sob as lentes de Alois Feichtenberger**, escrito por Karinne Machado Silva e Geisa Daise Gumiero Cleps, onde se propõe pensar a fotografia urbana como um artefato histórico que está intimamente ligado à produção de significado/ressignificado dos indivíduos sobre o espaço circundante. O artigo procura discutir as fotografias da Praça Cívica, de autoria do fotógrafo Alois Feichtenberger, pioneiro nos registros do espaço urbano de Goiânia.

O artigo **Quadrante: diálogos artísticos do século XX, de Mariana de Sousa Bernardes**, aborda as relações entre diferentes movimentos de arte moderna no século XX a partir do postulado da eficiência científica e do racionalismo que passam a fazer parte das manifestações culturais e desencadeiam uma valorização da linguagem geométrica na arte. O trabalho apresenta personagens históricas de cada vanguarda, cujas crenças e engajamentos sociais propagavam o pensamento do designer ou artista como agente responsável pela reconfiguração da sociedade.

Fechando o dossiê temos o artigo **Notas sobre um futuro esquecido: Imaginário futurista, expectativas e visões do século XIX sobre o ano 2000**, onde José Fábio da Silva aborda a importância do futuro na organização da experiência do tempo por meio das concepções de Reinhart Koselleck (o futuro como horizonte de expectativa) e Martin Heidegger (o futuro como existencialidade), usando para tanto um conjunto de ilustrações produzidas no decorrer do século XIX e que imaginavam como seria o ano 2000

As entrevistas dessa edição foram realizadas por Ademir Luiz com o arquiteto-poeta Eliézer Bilemjian Ribeiro e com o artista plástico e ensaísta J. C Guimarães, dois ilustres representantes das letras e artes contemporâneas de Goiás.

Nessa edição Sílvia Zeferina de Faria contribui com uma ampla resenha do livro **O Último Leitor**, do escritor argentino Ricardo Piglia. Falando em literatura, trazemos ainda o conto **Contrabandistas**, onde o escritor e pesquisador Edgar Indalecio Smaniotto apresenta uma interessante distopia que espelha a sociedade atual.

Enfim, é preciso ressaltar, que a gênese do dossiê encontra-se nos percursos de pesquisas originais sobre o tema da modernidade e dos modernismos no Brasil. A relevância do diálogo entre intelectuais que pesquisam o tema faz-se necessário, uma vez que compreender o processo de modernidade no Brasil implica em pensá-lo a partir de momentos, localidades e culturas regionais distintas, mas com o reconhecimento que nesse trânsito cultural houve circulação de ideias e trocas importantes para a propagação do movimento em todo o país.

Desejamos a todos uma boa leitura.

Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel

Dra. Jacqueline Siqueira Vigário

Entrevistas



N. Confaloni
Imagem Sacra, 1965
Pintura ao óleo sobre tecido
70 x 100 cm a.i.d Acervo Particular
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR:0392

Entrevista com Eliézer Bilemjian Ribeiro

Ademir Luiz



Arquitetura da poesia

João Cabral de Melo Neto, o maior poeta brasileiro de todos os tempos, relacionava o fazer poético com a arquitetura e a engenharia. Media a qualidade de um poema por sua precisão formal, pela exatidão de sua estrutura. Se Cabral foi um poeta-arquiteto, o goiano Eliézer Bilemjian Ribeiro é um arquiteto-poeta. Autor de vários poemas premiados, como “Dona da Noite”, vencedor do Prêmio Sarau Brasil, e “Primeiro”, vencedor do Rima Rara, Eliézer lançou o livro “Da Capa ao Fim”, laureado no concurso Coleção Vertentes promovido pela editora da Universidade Federal de Goiás. Arquiteto e urbanista graduado pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás e MBA Executivo em Gerenciamento de Projetos pela Fundação Getúlio Vargas, professor na UEG e na PUC – GO, nesta entrevista ele fala sobre a relação entre poesia e arquitetura, fotografia, artes plásticas, docência e o polêmico projeto do Centro Cultural Oscar Niemeyer.

ADEMIR LUIZ: Qual a importância da literatura na formação de um arquiteto?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Neste assunto vou pedir a liberdade de estender um pouco mais o campo de discussão, pois acredito que não só na formação do arquiteto, mas principalmente na formação do ser humano, a literatura exerce papel fundamental, assim como as demais artes e suas expressões. Costumamos dizer incansavelmente aos nossos alunos que a arquitetura precisa ser vivida, sentida e experimentada. Acredito que o mesmo se aplique à literatura. Ela precisa ser sentida, e principalmente digerida.

Temos o péssimo hábito de ligar literatura ao suplício dos livros de leitura obrigatória para ingresso na vida universitária ou em outra fase escolar onde a leitura também só acontece quando de forma obrigatória e este é um ranço que acredito seja difícil de superar. Fazemos uma ligação inconsciente de que é ruim praticar a leitura, de que ela é mais um dos pratos obrigatórios que nos servem no ensino médio, e que podem ser substituídos pelas pílulas vitamínicas das “*resenhas e resumos*”, e que após esse período poderemos escolher nosso cardápio, e simplesmente riscamos a literatura, e até a mais simples leitura, de nosso menu do dia a dia. Acho uma pena isso acontecer.

Para o acadêmico de Arquitetura e Urbanismo a literatura deveria ser vista como um componente essencial (e é interessante percebermos que isso é tratado como item de pré-requisito) de sua formação. Deveria ser percebida a sua importância na abertura de horizontes linguísticos e textuais e por isso mesmo deveria ser valorizada. Nós, enquanto docentes, cobramos que nossos acadêmicos saibam ler, escrever, encadear ideias, assentar os tijolos de palavras de forma coerente e lógica, de modo a formar um conjunto textual firme como uma parede. E todos sabem que paredes mal montadas não se sustentam, assim como um texto mal escrito. A literatura é também a grande incentivadora da nossa mente criativa. Ao ler tiramos o foco visual do nosso entorno e os amontoados de palavras que se formam, por mais descritivas que sejam nos obrigam a imaginar mundos, cenários, e situações. Se este exercício criativo se distancia da arquitetura não vejo como. A cada texto que leio, seja conto, poesia ou romance figuro uma nova situação, sensação, cenário ou até mesmo um mundo, em minha mente.

No filme “*A origem (Inception - 2010)*” é apresentada uma situação de criadores de mundos de sonhos. Arquitetos do inconsciente. E é exatamente uma estudante de arquitetura a escolhida para moldar os cenários. Criatividade tem muito a ver com nossa base literária, e acredito que bons leitores sejam bons criadores de sonhos.

ADEMIR LUIZ: No livro “Da Capa ao fim”, é difícil definir sua voz poética. Cada poema parece composto com um estilo diferente. Essa diversidade estilística é intencional?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Com relação às variações de estilos é uma coisa interessante, e quase uma constante em praticamente tudo que faço. Gosto muito de experimentação e para cada poema existente no livro existem quatro ou cinco experiências malucas, que ajudaram a formar o monstro.

Na maioria das vezes estas variações são intencionais. Outras vezes são intuitivas. Não costumo me exercitar para escrever, tenho a má prática de divagar muito e me “*desligar no mundo*”, e nestas situações normalmente são produzidas muitas jóias brutas, que precisam lógico de uma lapidação em seguida, mas a essência da escrita já se define nestes momentos. Nessa hora é acordar e escrever, parar o carro e escrever, parar no meio da reunião de colegiado e escrever.

Já fiz outros exercícios de escrita também, mas acredito que na maioria dos casos eles soem mais artificiais que os que brotam naturalmente. Algumas vezes digo para mim mesmo: “*agora preciso escrever uns sonetos*” e pronto, um mês escrevendo somente sonetos. Mas nem sempre fica bom. Outras vezes estes exercícios passam pelo tema: “*vou escrever um poema começando cada verso com uma letra do alfabeto* (neste caso específico gosto do resultado e está no livro: *Manira de Fugir - alfabetizado*)” outras vezes é um jogo de palavras com os nomes de pessoas, ou com a própria temática, definindo alguns assuntos para escrever. Acredito que seja isso que forme esse emaranhado de vozes poéticas.

ADEMIR LUIZ: Quais poetas te influenciam?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Acredito que não só poetas, mas todos os livros pelos quais passo o olho me influenciam. E não só os livros mas também músicas, filmes, fotografias, enfim, o dia a dia. “*Incoerência*”, que também está publicado em “*Da capa ao fim*” é prova literal disso, possuindo inclusive algumas citações, e apesar de não citar literalmente Manuel Bandeira, ele também faz parte do subtítulo, diluído pelos versos.

Se formos falar dos poetas especificamente a lista é grande, passando por algumas figurinhas carimbadas e outras nem tanto. Dois grandes e que nunca me canso de reler ou de lembrar mentalmente são Manuel Bandeira e Carlos Drummond, gosto também dos textos de Cecília Meireles. Desde pequeno muito me assombrou, pela construção métrica e formal, pela densidade da obra e pelas lendas (“*deixe sua mulher afogar e salve seus originais*”) Luís Vaz de Camões, principalmente “*Os Lusíadas*” que apesar do apelo ufanista é de uma construção única. Castro Alves me conquistou com “*Navio negreiro*”, simplesmente com um verso “*Senhor Deus dos desgraçados!*” cheguei a decorar grande parte do poema, assim como de “*Os Lusíadas*”, apenas para recitar para mim mesmo.

Outros que muito me marcaram foram: Marcos Konder Reis (que também é citado em “*Incoerência*”, principalmente seu poema “*Balada dos suspiros*”), Rabindranath Tagore, principalmente pelo conteúdo e pela forma de descrever as cenas, na lista é importante destacar também Augusto dos Anjos, Edgar Allan Poe, Arnaldo Antunes e Chico Buarque cabendo por último e na verdade sendo uma das mais importantes a influência das letras nada convencionais de Raul Seixas.

Especificamente um livro, e não um autor (apesar de que alguns citados estão neste livro) que muito me marcou e influenciou é *“Poemas do Amor Maldito”* uma edição de 1969 que foi *“roubherdada”* de minha avó e que na verdade acredito pertencia a algum tio(a). Minha memória não é muito boa assim, mas acredito que tenha sido este meu primeiro contato com a poesia, entre revistas também *“roubherdadas”* de *“Batmans, Mandrakes, Fantasmas e Super-Homens”*.

ADEMIR LUIZ: Para além da arquitetura e da poesia, você tem uma atuação artística múltipla: vídeo, fotografia, desenho, artes plásticas entre outras coisas. Onde fica o ponto de contato entre o artista e o professor?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Este ponto de contato é muito flexível e muitas vezes necessário. De todas estas experiências trago um pouco, não só para a sala de aula, mas também para a vida.

Uma das áreas de atuação, que quando estudante de Arquitetura e Urbanismo não me imaginei atuando, foi a docência. No entanto certo dia, convidado para substituir um colega em uma aula de cursinho preparatório para o vestibular me encantei pelo mundo da sala de aula. Meu contato com a docência se iniciou assim como meu contato com a arquitetura, através de uma habilidade artística, e é assim que tenho me desenvolvido neste meio.

Não consigo ver separação entre artista e arquiteto, entre arquiteto e artista. As ferramentas, produtos e objetivos são diferentes, mas a matéria prima é a mesma, e é do mesmo modo intangível. Penso que o maior ensinamento que posso passar seja como organizar esta mistura de todas estas expressões artísticas e converter em algo mais palpável, técnico e tangível.

Imagino que nem sempre a minha mistura de todas estas loucuras sejam inteligíveis para nossos acadêmicos, mas a função de professor nos faz sempre ensinar e aprender testar e aprimorar, e esse é o exercício que tento fazer a cada semestre.

ADEMIR LUIZ: Alguns de seus poemas, como “Praça Cívica”, citam explicitamente a cidade de Goiânia. A nova capital foi pensada por Pedro Ludovico para ser uma cidade das artes,

tanto que sua inauguração foi chamada de “batismo cultural”. Você acha que Goiânia cumpriu seu destino?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Eu acho que Goiânia meio que se perdeu do seu destino, que nem mesmo ela sabia qual era. *“Projetada para 50.000”* com um nome de origem nebulosa e poética, (voltamos aqui à poesia, teria realmente Pedro Ludovico retirado o nome que não justificou para a nova capital do poema Goyania, de Manuel Lopes de Carvalho Ramos) foi solta no mundo sem rumo, ou melhor, com um rumo na mão de poucos.

Não sei se já podemos dizer que Goiânia cumpriu ou não seu destino, acredito que ela ainda é muito jovem para ter certeza do caminho que vai escolher seguir. Se pensarmos no destino de ser um marco político, através da transferência da Capital do Estado acredito que sim, principalmente em comparação ao Centro Oeste de 90 anos atrás, em se tratando de Urbanismo, temos muito chão pela frente. Há muita coisa a ser corrigida, principalmente devido ao desvio ocorrido com as reais intenções “Urbanísticas” da cidade. As grandes vias, os pontos de encontro, as vielas, as visadas e perspectivas, as alamedas... nada disso teve continuidade e as existentes foram desfiguradas. O que se perpetuou foi maximização de espaços *“loteáveis”* em detrimento a vias de circulação públicas (independentemente do modal), praças, parques, dentre outros. Hoje nossas praças são rotatórias, e depois de rotatórias são fatiadas ao meio e *“semaforizadas”*. Tenho uma fotografia de um postal que traz uma perspectiva artística e o título *“Construção de Goiânia – Zona Sul - Vista Panorâmica da Praça Principal”*, e dá pena imaginar que aquela perspectiva era o sonho inicial da Praça do Cruzeiro. Brinquei muito lá quando criança, hoje só contorno parte dela (ou melhor, engarrafo) por lá de carro, é impossível se chegar a pé até lá.

É assustadora a diferença de traçado de bairros vizinhos dentro da malha urbana, e mais assustador ainda o que o mal planejamento (se é que seria esse o termo, porque acredito mais em “não planejamento”) proporcionou. Goiânia, na maioria das vezes foi tratada como uma colcha de retalhos e terra sem lei (sempre me referindo às questões de desenvolvimento urbano), e isso é bastante visível se a compararmos a outras cidades (nem sempre capitais) com até mesmo menos da metade dos habitantes que temos hoje em Goiânia.

Infelizmente, essa realidade tende sempre a se agravar. A maioria das medidas imediatistas e “disfarçadoras de problemas” tem vida curta e demanda novas medidas paliativas em um curto espaço de tempo. E vemos essas “soluções miraculosas” bizarras se multiplicarem pela cidade. E literalmente comendo calçadas, comendo ilhas, comendo praças, comendo lotes, comendo a vida e o dia a dia de seus habitantes, o monstro do “progresso” vai engordando às custas do bem estar do falso urbanismo da cidade. Tenho medo de que com o tempo o destino que você pergunta se foi cumprido se perca mais do que já se perdeu hoje. Muitas vezes este não planejamento urbano é um caminho sem volta, ou com um custo muito alto a ser pago.

ADEMIR LUIZ: O poeta João Cabral de Melo Neto produziu diversos poemas sobre arquitetura e engenharia. Costumava relacionar seu fazer poético com a precisão do engenheiro e a imaginação lírica do arquiteto. Você se identifica com essa perspectiva?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Me identifico sim. É bem próximo da questão do fazer inconsciente e lapidar consciente. É mais ou menos o que se espera de um texto bem estruturado e vejo dois caminhos para isso: o trabalho à exaustão e a genialidade. Acredito na genialidade de grande parte dos maiores nomes da literatura, em especial da poesia, mas também acredito nos originais rabiscados. Longe de ser um gênio, faço muito isso. Rabisco muito os originais, e mesmo após definitivos ainda me dá vontade de rabisca-los. Acredito que esta seja a veia precisa e técnica, porém é preciso deixar claro que nem sempre cabe este caminho, às vezes é necessário deixar um pouco de loucura à solta no mundo. Sem ela a maioria dos poemas não teria graça, como disse Raul Seixas “Veja, um poeta inspirado em Coca-Cola / Que poesia mais estranha ele iria expressar”.

Do mesmo modo que às vezes brincamos que é preciso o arquiteto brigar com o engenheiro para que os pilares não fiquem no meio da sala, o lado imaginativo precisa brigar com o lado lógico, para fugir um pouco do convencional, engolir pontuações, criar novas palavras e até mesmo novos significados, e principalmente, deixando aberto o canal da interpretação para o leitor.

Me lembro de uma história que não sei se verdadeira ou não, certa vez contada em minha turma de segundo ou terceiro ano, por um professor de literatura, que dizia terem colocado

um poema de Carlos Drummond de Andrade em um vestibular (se não me engano na Federal do Rio) para questão de interpretação de texto. Ao procederem a correção da prova os avaliadores precisaram recorrer ao poeta: todas as respostas eram diferentes umas das outras. Mil e não sei quantas respostas e foram mil e não sei quantas interpretações diferentes. Ao ser questionado sobre a correção a ser considerada o poeta respondeu (com aspas mas com minhas palavras): *“Todas estão corretas. Cada leitor deve interpretar a obra como melhor lhe servir.”* Eu vejo esta questão assim. O fazer poético (e pode ser abrangido ao literário de modo geral) e também o arquitetônico deve/pode ter a precisão técnica moldando associada à imaginação lírica/criatividade, mas tanto na obra poética quanto na arquitetônica é o leitor/usuário que se apropria dela como melhor lhe aprouver. Colocando seus móveis, pintando suas paredes, interpretando suas palavras, enfim, vivendo a obra dentro do seu dia a dia.

ADEMIR LUIZ: Seu avô, o fotógrafo Eduardo Bilemjian, foi um dos pioneiros de Goiânia. Você inclusive fez a curadoria de uma exposição de sua obra. Como foi a atuação dele, registrando os primeiros anos da nova capital?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Sou muito suspeito para falar de meu avô, tanto como fotógrafo quanto como avô. Quando pequeno, voltava muito do colégio a pé, e a casa dele ficava entre meu colégio e a casa de meus pais, e sempre tinha uma paradinha por lá, para visitar, *“roubherdar”* alguma revista, ou para um lanche.

Neste meio tempo, pelo fato de ser ainda muito novo, não tinha muita noção do acervo fotográfico por ele produzido, coisa que só vim a tomar conhecimento algum tempo após sua morte. As fotografias que ele produziu neste período de início de Goiânia tem muito de artístico e de compositivo, e não somente de registro. Ele trabalhou inclusive diversas peças com montagens de duas ou mais fotografias, desenhadas à mão, recortadas em montagens e em composições de cartões postais. A maioria dos trabalhos à época eram feitos para o Governo, ou para registros de família, e ele sempre tentou incorporar a arte aos seus registros, trabalhando luz, sombras, perspectivas e composição. Sempre a bordo de sua inseparável bicicleta, que usava para todo tipo de deslocamento, e para divulgação

publicitária de seu ateliê “Goiânia Foto”, tendo esta bicicleta várias vezes figurado nos seus registros históricos.

Pelas histórias que já ouvi e pelos registros que temos da época, ele teve também vários momentos de tensão com relação à realização de alguns trabalhos. Falta e desvios de pagamento, falta de apoio e incentivo, fatos que aos poucos foram minando suas expectativas de continuar fotografando e com o tempo fizeram com que “*pendurasse a câmera*”, o que considero uma pena. Um dos projetos em que ele buscou sem sucesso recursos e apoio junto ao poder público para patrocinar sua realização era chamado de “Vistas de Goiânia” no qual a ideia era fazer uma coleção de postais numerados, com fotografias identificadas dos edifícios e de outras vistas importantes da recém-implantada capital para divulgação da cidade. Mesmo sem conseguir apoio ele chegou a fazer o projeto, porém sem muita divulgação e abrangência, ficando a coleção de fotos restrita às vendas em seu ateliê. Hoje muitas das fotografias conhecidas dele trazem a numeração e identificação das fotos, justamente por serem parte desta coleção de “Vistas”. Este é um projeto que tenho ainda em mente, resgatar esta sequência de fotos e montar este pacote de vistas da cidade. Ele também chegou a fazer estas sequências para a cidade (hoje bairro) de Campinas.

ADEMIR LUIZ: De modo geral, a arquitetura goiana é prosa ou poesia?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: De modo geral gosto de prosa e poesia em medidas iguais, e acho os dois, quando bem trabalhados espetaculares, o problema é quando não são bem feitos. Acredito que em um misto dos dois, tanto bem quanto mal trabalhados e com algumas pitadas de contos de terror entre os parágrafos e versos. Acredito que temos uma produção muito grande e diversificada, sem muita identidade cultural, emocional ou técnica, porém vejo isso mais como um reflexo da arquitetura brasileira de modo geral. Estamos muito restritos às condições mercadológicas predatórias e raras vezes nos deparamos com arquitetos que têm a oportunidade de realmente aplicar a veia criativa nos projetos, ficando estas oportunidades muito restritas. Assim como o planejamento da malha urbana o planejamento dos edifícios (quando existe) peca em atender a uma necessidade de programa, sem explorar o verdadeiro potencial do projetar arquitetônico.

ADEMIR LUIZ: E a poesia goiana, está mais para Calatrava ou puxadinho sem planta?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Sempre estive mais para Calatrava. Temos diversas pérolas poéticas, tanto as mais conhecidas quanto as menos conhecidas, o reconhecimento é que às vezes tem cara de puxadinho. Principalmente nos dias de hoje temos diversas divulgações não convencionais que trazem a cara dos novos tempos para as poesias, em redes sociais, declamações públicas e até mesmo em postes. Percebo que a maioria dos poetas, principalmente por falta de reconhecimento e divulgação, guardam para si mesmo sua produção, muitas vezes com o discurso de “sempre escrevi para mim mesmo” porém acho que na maioria dos casos é a falta de incentivo que promove esta atitude.

ADEMIR LUIZ: Encarnando o advogado do Diabo, o Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Goiânia, está mais para “poesia feita com concreto”, “versinho de pé quebrado” ou “um poema inacabado”?

ELIÉZER BILEMJIAN RIBEIRO: Sem sombra de dúvida verso de pé quebrado. A gente ficou na expectativa de que seria um marco na capital enquanto Centro Cultural e quando se consolidou a estrofe os versos finais quebraram, e hoje adota uma carapuça de adaptação para lazer. Não que não seja um marco, não tenha beleza ou não tenha uso, porém tudo foi desfigurado desde seu início, a começar pelo acesso da cultura do automóvel e a terminar pela apropriação de pátio de lazer feita pela população aos finais de semana. O Centro Cultural é a prova viva de uma apropriação pública desconexa do programa apresentado. Não por problemas de projeto ou por problemas de programa em si, mas por problema político de encomendar um edifício sem verificação de necessidades. O público do centro usa patins, skate e bicicleta, e na maioria das vezes desconhece a existência de uma galeria de arte, de um teatro enfim, do Centro Cultural. O uso se restringe à esplanada. Me dói perceber que os usos solicitados não foram os da demanda existente, e que a maioria dos acontecimentos no local têm contado com o improvisado e os remendos vão se espalhando pela obra. Nas últimas vezes em que estive lá (para minha filha correr alucinada ou pedalar e gastar energia) fiquei assustado com a improvisação de banheiros químicos. Não que os

versos de pé quebrado sejam ruins, na maioria das vezes são divertidos, e geram surpresa, a questão é: provocam uma expectativa que quando ouvimos (ou lemos) o último verso faz falta. Mas damos risada com eles e nos divertimos mesmo assim. E como diria Joãozinho: “Joguei uma pedrinha / na janela do meu bem / o pai dela abriu a porta / e disse: *vai jogar na mãe*”

Dezembro de 2016

N
S

Entrevista com J. C. Guimarães

Ademir Luiz



Na Idade Certa Para Ser Eterno

J. C. Guimarães (ou José Carlos Guimarães) é um dos melhores ensaístas que atuam em Goiás. Nascido em 1971 no interior do estado, na cidade de Pires do Rio, é designer gráfico por profissão e após publicar na imprensa diversos textos sobre política, literatura e artes plásticas, está lançando seu primeiro livro, dedicado ao exercício da crítica literária: “Uma Idade Para Ser Eterno”. Nessa entrevista J. C. Guimarães fala de sua antipatia pelas ortodoxias intelectuais, seu interesse pelas artes plásticas, os caminhos e descaminhos do PT e sobre sua verdadeira vocação, a produção literária.

ADEMIR LUIZ: Nas páginas de apresentação de “Uma Idade Para Ser Eterno”, o senhor lamenta que “não se lê *interpretação literária* de primeira mão porque o gênero, condenado ao papel de coadjuvante da arte, serve apenas de *subsídio* ao leitor”. Esse desinteresse pela interpretação crítica é um fenômeno da era da internet ou figuras como Edmund Wilson e, no Brasil, Otto Maria Carpeaux, verdadeiras vedetes intelectuais festejadas na imprensa e muito lidos pelo chamado “leitor médio” de suas épocas, foram exceções?

J. C. GUIMARÃES: Como deve ter notado, eu não associei esse desinteresse à época em que estamos vivendo. Apesar disso, o fenômeno tecnológico da internet tem um impacto cultural gigantesco, capaz de prejudicar nossos hábitos de leitura. Estou convencido de que ela estimula a preguiça mental, porque é um instrumento adaptado ao ritmo desumano da vida contemporânea. Infelizmente o interesse primário da engrenagem social é a produtividade, não o pensamento. A reflexão é perigosa e demanda um tempo imponderável para o capital. Mas creio que o desinteresse alegado é geral e sempre existiu. Ensaio – em particular ensaios de interpretação literária, como os meus – interessa a quem deve mesmo interessar. Acho perfeitamente normal. Eu, por exemplo, nunca vou ler livros de medicina ou química, apesar de sua importância. A cultura é segmentada, os seres humanos têm interesses diversos – às vezes muito diferentes entre si - e é assim que funciona. Textos de interpretação literária só atingem muitos leitores quando o ensaísta em questão torna-se uma referência para a cultura. Posso citar Vargas Llosa e Octavio Paz. E

mesmo assim, normalmente, esses “muitos leitores” não significa leitores difusos: continuam sendo pessoas do círculo acadêmico, como professores e estudantes. Além, é claro, dos próprios escritores. O desinteresse de que falo não é de quem escreve, como Wilson e Carpeaux: é do público em geral.

ADEMIR LUIZ: O senhor parece não apreciar a figura do crítico, sobretudo o crítico acadêmico. Chega a classificá-los como “intermediários inconvenientes”. Procura se afastar o máximo possível dessa categoria intelectual, frisando que é basicamente um leitor. O senhor acha que a análise crítica com pretensões científicas é nociva, empobrece ou engessa a relação com a literatura?

J. C. GUIMARÃES: Em a “Outra voz”, Octavio Paz defende que a crítica é um dos dínamos fundamentais da história moderna, desencadeando a Revolução Francesa, em 1789. Eu, portanto, seria estúpido, além de muito ingênuo, se desprezasse o papel da crítica como fenômeno basilar da consciência, nos últimos 200 anos. Ela foi um dos instrumentos usados pelos escritores iluministas – Voltaire, Diderot, Rousseau etc. – para derrubar o estado absolutista. Resguarda, portanto, um sentido político da maior relevância. Estritamente, nosso querido Gilberto Mendonça Teles – um dos melhores críticos desse país, além de poeta – deve ficar com a pulga atrás da orelha diante de opiniões contrárias à crítica, enquanto intermediária entre livros e leitores. Menciono Gilberto porque ele é um dos que defendem que a Poética (a arte de interpretar textos literários) é uma ciência, conferindo-lhe um *status* altamente discutível. Essa certeza não é unânime entre os próprios críticos, e citei exemplos desse desacordo em meu livro. Quanto a ser nociva, empobrecer ou engessar, isso é relativo. Para mim, a questão é menos ideológica que gnosiológica. De fato, não acredito que a crítica possa se apropriar do significado das obras literárias, sugerindo que o leitor que vai às livrarias não tem competência para ler e entender o que lê, ainda que à sua maneira e de acordo com a própria sensibilidade. Essa apropriação intelectualista do sentido me incomoda. A ciência tornou-se capaz de explicar tudo, e isso evidentemente é outra mistificação.

ADEMIR LUIZ: O senhor se coloca frontalmente contra qualquer tipo de ortodoxia no trato com a obra literária. Ao mesmo tempo, no ensaio “Harold Bloom contra os ‘lemmings’”, mostra-se bastante simpático aos métodos e concepções de Bloom, autor do polêmico “O Cânone Ocidental”, conhecido justamente por sua defesa dos clássicos. É um paradoxo em sua perspectiva crítica ou o senhor acredita que encontrou um meio termo?

J. C. GUIMARÃES: Disse bem quando fala que me coloco contra qualquer tipo de ortodoxia. Portanto, também não faria muito sentido ungir Harold Bloom. Pode soar paradoxal confrontar os críticos e, ao mesmo tempo, eleger alguns deles como referência de qualidade: o próprio Bloom, Carpeaux e George Steiner. É uma questão de perspectiva. Primeiro, eu me simpatizo com tais nomes porque acho os textos deles particularmente agradáveis. Ou seja, escrevem bem; não são chatos. A segunda coisa que na minha avaliação é possível conciliar pontos de vistas diferentes sem a obrigação de filiar-se a uma corrente interpretativa. Ai é importante dizer por que me identifico com Carpeaux e com Bloom. Em minha opinião Carpeaux é bem mais complexo que Bloom, porque seu arcabouço teórico, apesar da base historicista, abrange até conceitos do New criticism, que é formalista. Então, ele transige com a história ao mesmo tempo em que afirma a supremacia da estética, conciliando os extremos, Dilthey com Croce. A respeito de Bloom, eu posso ter reservar quanto ao seu culto por Shakespeare ou restrições ao seu radicalismo estético. Mas, fundamentalmente, reverencio sua defesa intransigente dos clássicos, em particular nas instituições de ensino, escolas e universidades. Tanto ele quanto Carpeaux, neste aspecto, escrevem como paladinos e traduzem um elevado padrão de cultura, oposto à superficialidade dominante. Quanto aos paradoxos, eu não os temo, porque seria negar a tessitura da realidade. E se eu confrontasse o universo eu estaria perdido, não é mesmo?

ADEMIR LUIZ: O senhor dividiu o livro em três partes: autores Brasileiros, Estrangeiros e, por último, Conterrâneos. Note que não é uma escalada espacial, Goiás, Brasil, mundo. Ou mesmo uma panorâmica do macro para o micro, mundo, Brasil, Goiás. Temos primeiro a literatura brasileira, depois a “universal” e em seguida a produção local. Certamente, é uma forma legítima de ordenar seu trabalho. Mas não pode gerar a impressão de que o senhor deliberadamente, ou inconscientemente, diminuiu, ou mesmo auto-sabotou, o

alcance de sua obra, estabelecendo-a como um livro de crítica feita por um goiano para goianos que, obviamente, sofrem influência da literatura universal, mas que não possuem fôlego estético para se identificarem como tal, estando relegados ao status de “escritores goianos”?

J. C. GUIMARÃES: Para mim, a ideia de “escritor goiano” é uma ficção. A solução que dei foi estritamente prática; uma maneira de estruturar o livro. Todos os ensaios reunidos já haviam sido publicados na imprensa, então eu percebi que era possível combiná-los dessa forma. Foi um critério exclusivo de organização. Aliás, eu não utilizei o termo “universal”, que você cita. Não foi eu quem inventou que “universais” são os autores clássicos, normalmente estrangeiros, europeus, brancos e cristãos. Sou avesso a essa ideia, e provo isso ao dedicar um estudo sobre a “História da literatura ocidental”, de Otto Maria Carpeaux, talvez o melhor ensaio contido no meu livro. Carpeaux demonstra que fazemos parte do mesmo mundo que os estrangeiros, e bebemos todos na mesma fonte. Então, porque acharia que não temos competência para ser universais? Seria, no mínimo, contraditório. A única vantagem que, de fato, conta em favor dos escritores europeus é a longevidade da cultura do Velho Mundo. No entanto, os norte-americanos são mais novos do que os brasileiros em cem anos (os primeiros colonos fundaram Jamestown em 1607), e, mesmo assim, há entre eles autores da eminência de Emily Dickinson e William Faulkner. Por outro lado, temos Machado de Assis. Portanto, o que determina a qualidade é, em último caso, o talento. Se em Goiás existem escritores de talento, podem perfeitamente se tornar universais, por que não?

ADEMIR LUIZ: Durante algum tempo o senhor atuou como artista plástico e publicou na imprensa alguns excelentes ensaios sobre arte. Aparentemente, essa faceta de sua produção foi desacelerada ou mesmo abandonada. É isso mesmo?

J. C. GUIMARÃES: Minha primeira vocação é o desenho. Manifestei esse dom quando ainda morava no interior, aos sete ou oito anos de idade. Sem falsa modéstia, considero-me um excelente desenhista. Mesmo Pedro Jr., o maior desenhista publicitário que temos no estado, elogia meu traço. Mas, como tal, atuei apenas sob encomenda, para o mercado de

comunicação: sou um desenhista segmentado. Acabei me tornando designer gráfico, trabalhando profissionalmente na criação de identidades visuais e em campanhas políticas. De forma que não me tornei, de fato, artista plástico, pois não cheguei a ter uma produção. Até 1992 eu pintava telas. Cheguei a ser premiado num salão da Universidade Católica e me classificar para a Bienal de Santos, que ocorreu naquele ano, em São Paulo. Depois parei e nunca mais retomei; minha vida tomou outro rumo. Independente disso, tenho uma noção razoável da história da arte, já que li muito a respeito. Meu olho foi educado para a pintura da mesma forma que um compositor educa o ouvido para a música. Enquanto designer gráfico, quero registrar o mercado goiano é horrível para os profissionais do ramo. Pode até haver demanda, sempre há, mas paga-se mal, o que é desestimulante. A razão disso é que os clientes ainda possuem uma mentalidade muito provinciana e não sabem promover o próprio negócio, desconhecendo uma de suas facetas estratégicas. É uma limitação cultural. Acham que a agência de publicidade resolverá um problema específico, de identidade corporativa, apenas investindo em marketing. Só que a cara da empresa é trabalho para o designer, quase inexplorado.

ADEMIR LUIZ: As artes plásticas tiveram um período áureo entre as décadas de 1970 e 1980 em Goiás, angariando muito interesse do público, da mídia e do mercado. Mais recentemente, apesar do prestígio de artistas como Marcelo Solá e Pitágoras, a visibilidade parece ser menor. Como o senhor interpreta esse cenário na atualidade?

J. C. GUIMARÃES: A resposta a essa pergunta tem a ver com o papel histórico e com a qualidade desses artistas. Você se refere a uma época em que estavam em atividade Cleber Gouvêa, Antônio Poteiro, D.J. Oliveira e Siron Franco. Esses nomes se caracterizam pelo arrojo formal, especialmente da pintura, que foi o gênero dominante mais ou menos até meados do século XX (Marcel Duchamp mudou isso, com a invenção do *ready-made*). Siron e companhia representam seguramente uma evolução de nossa sensibilidade artística. Mas depois deles veio essa geração que aí está, de Divino Sobral, Carlos Sena, Enauro de Castro, Luiz Mauro, Edney Antunes e o próprio Marcelo Solá. Esse pessoal dá continuidade àquele papel histórico, sem dever nada no que diz respeito à qualidade de suas obras. Coube a eles compreender o seu momento e expandir nosso conceito de arte, adotando formas de

expressão ainda pouco exploradas no contexto local, como a performance, a vídeo-arte e a instalação, sem abdicar da pintura. Não acho, portanto, que mereçam um tratamento pior do público, da mídia e do mercado, em relação à geração que você cita. Mas não sei, francamente, se a visibilidade das artes plásticas em Goiás hoje é maior ou menor, pois não acompanho mais o certame tão de perto assim. Realmente decidi priorizar a literatura.

ADEMIR LUIZ: Sua literatura, esse é um tema que devemos explorar. O ensaio que dá nome ao livro, “Uma idade para ser eterno”, trata de talentos que afloraram na juventude em paralelo com outros que tiveram que esperar a maturidade. O senhor é conhecido por ser exigente com sua produção escrita em geral, e com a literária em particular. Reescreve o mesmo texto muitas vezes. Em sua falta de pressa, na busca pela palavra exata, qual sua idade para ser eterno?

J. C. GUIMARÃES: Eu sou um autor bissexto, pouco imaginativo e reescrevo muito. Nada disso ajuda. Mas qualquer artista gostaria de já ter sido reconhecido e feito sucesso entre os vinte e os trinta anos de idade. Essa é a tendência. Sendo assim, eu já estou atrasado em pelo menos uma década e meia. Para meu consolo, um dos maiores escritores do século XX, José Saramago, só foi reconhecido depois dos cinquenta, quando também intensificou sua produção. Cito ele porque, sem titubear, penso como Newton: precisamos ter como referência os gigantes. Mesmo assim me contento se publicar mais uns dois ou três livros, desta vez de ficção (lembro que dois já estão quase prontos!). Vou trabalhar para isto acontecer daqui até o final de 2016. Portanto, se eu tiver que ser eterno deve ser na casa dos quarenta.

ADEMIR LUIZ: Em quais projetos literários o senhor está trabalhando?

J. C. GUIMARÃES: Há um ano eu comecei a escrever um romance, cujo título provisório é “Dois passos, apenas”. Estou na fase de reescrita e pretendo publicá-lo ainda este ano. Trata de amor e de desilusão política, misturando os dramas dos personagens com a história recente do país. Creio que você gostaria de conhecê-lo, porque faz referência às jornadas de junho de 2013 – tema que você também aborda em seu romance mais recente, “Fogo de

junho”. Tenho ainda um livro de contos, que deve se chamar “Vida ordinária”. É uma coletânea que eu venho reescrevendo há vários anos. Já poesia e teatro não são gêneros do meu interesse direto. Aliás, poesia é a mais livre e ao mesmo tempo a mais exigente forma de expressão literária: criar metáforas memoráveis é difícilimo. É muito fácil escrever bobagem e acreditar que é o *supra-sumo*.

ADEMIR LUIZ: O senhor é militante do PT. Como avalia a atual situação do partido, já há mais de uma década no poder e envolvido em muitos escândalos de corrupção?

J. C. GUIMARÃES: O PT foi o partido mais consistente criado no Brasil, desde o império. Não há saquaremas, republicanos ou peessedebistas que o ombreie. Foi o único projeto que nasceu de baixo e se projetou nacionalmente, com condições de assumir o poder de Estado. Tem ligações orgânicas com a classe trabalhadora e por esse motivo distribuiu renda de forma inédita, no país. Mas o PT se degenerou, nesse processo. Os “companheiros” gostam apenas de fazer elogios, mas ignorar as críticas é altamente prejudicial. É preciso virar para a sociedade e ter a humildade de reconhecer os erros, também. Importante lembrar que há o PT da cúpula e o PT da base. Na base ainda há pessoas idealistas e talvez ingênuas. Na cúpula a maioria é de pragmáticos convertidos ao sistema. Têm *status*, altos salários e acúmulo de gratificações que permitem levar uma vida financeira tranquila. Tornaram-se cínicos e conservadores, por isso. O escândalo da Petrobras revelou, até agora, o envolvimento de oito parlamentares do PT, além de dirigentes importantes, que tinham cargos chave na administração federal. Isso está errado, não poderia acontecer. Parte disso se deve ao fato de que o critério de alianças, que era programático, tornou-se eleitoreiro desde a vitória de Lula em 2000, e só piorou. A essa concepção, triunfante hoje, vamos atribuir a derrota do partido amanhã. A alternativa? Voltar a dialogar e atuar com os movimentos sociais.

ADEMIR LUIZ: Como avalia a atuação do PT na área da cultura, tanto na esfera federal quanto na municipal, na prefeitura de Goiânia? É possível traçar uma comparação com o Estado, sob o comando do PSDB?

J. C. GUIMARÃES: Não acompanho de perto as políticas culturais em qualquer nível da federação, mas acho que somos carentes de gestores nessa área. Costuma-se colocar à frente dessas pastas quadros com trânsito político, mas não pessoas que realmente sabem o que é a arte. Cultura abrange muitos aspectos e creio que o aspecto “arte” é o mais ignorado. Por outro lado, você pode ter um gestor com bagagem, mas não um prefeito ou governador interessado em cultura. Sem essa combinação, aliada a recursos financeiros, ficamos sem condições de pensar, planejar e executar. O resultado é a mediocridade. Uma coisa que eu gostaria de ver em Goiânia, e que a secretaria de cultura deveria priorizar, é a restauração do nosso acervo em Art Déco. Já se falou muito nisso, mas quase nada saiu do papel, à exceção da Avenida Goiás, durante a gestão do prefeito Pedro Wilson. Mas os prédios permanecem esquecidos e escondidos. A perspectiva não é boa, tendo em vista a evolução urbana da capital, cujo aspecto mais visível é justamente a pauperização do Centro Histórico. É um fenômeno sócio-cultural importante. No que se refere ao Estado, o governo Marconi deixará um legado: o FICA, que se tornou política de Estado, ampliou e assegurou o Fundo Estadual de Cultura e construiu o Centro Cultural Oscar Niemeyer. A meu ver, Goiás deveria ambicionar exposições e apresentações de porte nacional e, eventualmente, até internacional, o que requer um planejamento rigoroso, poder de articulação e conhecimento. Mas, aí, precisamos de gestores locais de visão, como Gilberto Gil e Juca Ferreira.

Janeiro de 2015



Artigos



N. Confaloni
Trabalhadores, 1966
Pintura ao óleo sobre tecido
50 x 70 cm a.s.d. Luis Sergio
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR:0406

REVISITANDO O DEBATE ACERCA DA MODERNIDADE A PARTIR DA COLONIALIDADE DO PODER E DA DECOLONIALIDADE

Prof. Elias Nazareno

Professor Doutor Adjunto IV da Faculdade de História e do Curso em Educação Intercultural da Universidade Federal de Goiás (UFG). eliasna@hotmail.com



Resumo

Modernidade.
Colonialidade
do poder.
Decolonialidade

Este artigo pretende apresentar um breve périplo em torno do debate acerca da modernidade, sua gênese, seu desenvolvimento e, sobretudo, seus apagamentos e suas invisibilizações. Parte-se do debate em torno da reatualização contemporânea da modernidade como processo, dialogando com a perspectiva clássica de Weber e atual de Habermas, enunciando aqueles fatores que a caracterizam desde a perspectiva ocidental. A seguir, a partir da crítica proposta por pensadores integrantes do grupo modernidade / colonialidade / decolonialidade, faz-se uma crítica acerca dos encobrimentos relacionados aos elementos constitutivos da modernidade, tais como a colonialidade do poder e os saberes outros, que são olvidados por parte da teorizações ocidentais sobre o tema da modernidade.

Resumen

Modernidad,
colonialidad del
poder,
descolonialidad

Este artículo tiene como objetivo presentar un breve recorrido por el debate sobre la modernidad, su génesis, desarrollo y sobre todo sus tachaduras e invisibilizaciones. El punto de partida es el debate sobre la re-actualización contemporánea de la modernidad como un proceso, en diálogo con la perspectiva clásica de Weber y actual de Habermas, enunciando aquellos factores que desde el punto de vista occidental caracterizan la modernidad. Luego en seguida, a partir de la propuesta crítica de los miembros del grupo de pensadores de la modernidad / colonialidad / decolonialidad realizase una crítica acerca de los encubrimientos relacionados con los elementos constitutivos de la modernidad, como la colonialidad del poder y otros conocimientos, que son olvidados por parte de las teorizaciones occidentales sobre el tema de la modernidad.



O debate em torno à modernidade tem sido longo, sinuoso, complexo e, ao mesmo tempo, curto e, porque não dizer, limitado. Longo, pois por trás dele estão ancoradas percepções e possibilidades de compreensão que estão entre nós, os ocidentais, há pelo menos 500 anos. Relativamente enfraquecida, entre os anos 1960 e 1980, em razão da forte influência do estruturalismo e do pós-estruturalismo, a discussão em relação à modernidade como processo será retomada com fôlego nos anos 1990, 2000 e 2010.

François Dosse afirma, em seu livro *História do Estruturalismo* (1993), em relação à periodicização do estruturalismo e suas influências, que “[o] esboço de periodicização tampouco é simples. Ele evidencia uma clara e irresistível progressão nos anos 50 da referência aos fenômenos de estrutura para transformar-se nos anos 60 em verdadeiro modo estruturalista que se assenhoreia (*sic*) do essencial do campo intelectual” (p. 17). No Brasil, as influências no campo historiográfico desse movimento persistiram de forma quase predominante até o final dos anos 1990 e até hoje ele exerce forte influência sobre a produção historiográfica, sobretudo pelas mãos da Escola dos Annales (BURKE, 2010).

A partir de meados dos anos 1990, em função do aprofundamento do que ficou conhecido como globalização, houve um retorno à discussão acerca da modernidade, como processo precursor e alimentador da globalização.

Desde finales de la década de los 70 la discusión acerca de la globalización pasa a ser una prioridad en casi todos los campos de las ciencias humanas, sobre todo en la Sociología y la Economía, con tendencias que a veces valoran más un aspecto que otro, pero siempre buscando señalar la importancia y la magnitud que el fenómeno asumía. La verdad es que, muchas veces, el término globalización viene cargado de contenidos ideológicos y, a pesar de suponer lo que para algunos podría ser el fin de la historia, existen de hecho, tras todos los posicionamientos teóricos, importantes aspectos políticos, económicos y sociales que engendran cambios profundos en la realidad contemporánea. (NAZARENO, 2004, p. 860).

Desse modo, o debate em torno do que seria ou não o projeto da modernidade, como projeto inacabado para alguns, como Habermas (2000), ou para os pós-modernos como, por exemplo, Lyotard (2000), Baudrillard (1986) e Jameson (1991), seria apenas mais uma metanarrativa, refém das aporias e limites do racionalismo. Fato é que o tema da modernidade volta a chamar a atenção da intelectualidade ocidental a partir dos anos 1990,

com a intensificação da globalização (BECK, 1998a; CHESNAIS, 1996; GIDDENS, 1991; HELD; MCGREW, 2000; NAVARRO, 2000; STIGLITZ, 2002, apenas para citar alguns).

O debate foi curto, pois revela o limite de seu alcance, dito universal, justamente por ater-se insistentemente às bases políticas, econômicas e epistemológicas do Ocidente e por não ter considerado elementos constitutivos da modernidade que estavam e ainda estão bastante evidentes. Essa impostura intelectual deve-se, para o grupo modernidade/colonialidade¹, ao caráter eurocêntrico.

Según Quijano y Dussel, el eurocentrismo es una actitud colonial frente al conocimiento, que se articula de forma simultánea con el proceso de las relaciones centro-periferia y las jerarquías étnico/raciales. La superioridad asignada al conocimiento europeo en muchas áreas de la vida fue un aspecto importante de la colonialidad del poder en el sistema-mundo. (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 20).

Apesar da aparente força originária da capacidade de crítica interna da modernidade e de seus desdobramentos, herdeira do racionalismo, os debates em torno de suas possibilidades e limites ocorrem a partir do próprio Ocidente, sem perceber ou simplesmente ignorando possibilidades outras de conhecimento, anteriores ou contemporâneas e constitutivas da modernidade.

Na já clássica percepção ocidental do que representava a modernidade, Max Weber cunhou sua célebre expressão, como processo de racionalização e como desencantamento do mundo. Desencantamento, entretanto, que deriva não apenas de uma nova estrutura econômica – o capitalismo com base na ética protestante (WEBER, 2004) – e política, por conta da formação do moderno Estado de direito, mas também por representar uma reorganização racional da cultura e da sociedade. Estaria, assim, a sociedade ocidental caminhando para a consolidação de uma razão secular, individualizada e, logo, distante dos apelos comunitários, típicos do período medieval, científica e esteticamente autônoma. “Como Hegel, Weber começa com a transformação e a dissolução das imagens religiosas do

¹ “Essa corrente de pensamento advém, explicam Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), de um trabalho coletivo encabeçado por dois sociólogos, o peruano Aníbal Quijano e o estadunidense Immanuel Wallerstein. O primeiro, colaborador de um grupo ligado à teoria da dependência; e o segundo, proponente da perspectiva do sistema-mundo. Agregam-se a eles nomes como Boaventura de Sousa Santos, Nelson Maldonado-Torres, Catherine Walsh, Walter Dignolo, Arturo Escobar, Enrique Dussel, entre outros intelectuais, que constituem um grupo denominado modernidade/colonialidade.” (STIVAL, 2015, p. 29).

mundo, que perdem seu poder de orientação fundadora de sentido” (HABERMAS, 2001, p. 25).

Grande parte das reflexões de Weber acerca da modernidade como processo de racionalização é fruto das determinações relacionadas ao lugar no qual são realizadas essas reflexões. Weber considerou que somente o Ocidente ofereceria as condições ideais para que tal processo se desenvolvesse. Nesse caso, como características do racionalismo ocidental, o autor enumera uma plethora de fenômenos que indicam a “índole específica do racionalismo da cultura ocidental”:

- A ciência moderna;
- O cultivo sistemático e a organização universitária das especialidades científicas;
- A literatura impressa;
- A institucionalização do cultivo da arte;
- A música harmônica e a pintura;
- A sistematização científica da teoria do direito;
- As instituições do direito formal;
- O direito privado e a empresa capitalista. (HABERMAS, 2001, p. 213).

Essa percepção seria o corolário do processo histórico, que envolveria fatos como: Gutemberg e a invenção da tipografia, em 1436; a Reforma, de Martin Luther, em 1520; o fim da Guerra dos 30 anos, em 1648; as revoluções estadunidenses, em 1776; e a Revolução Francesa, em 1789.

Habermas observa que o processo de desencantamento e a compreensão moderna do mundo pressupõem a superação do pensamento mágico e a separação entre si da intervenção instrumental e da interpretação teórica dos processos empíricos. Tais supostos implicam:

- na diferenciação e afirmação de um conceito formal de mundo para o existente em seu conjunto, com universais que cobrem a conexão regular das entidades no espaço e no tempo;
- na diferenciação de uma atitude puramente teórica (separada do prático) na qual o cognoscente pode certificar-se contemplativamente da verdade, e fazer e discutir enunciados; e
- a formação de um eu (ego) epistêmico que, livre de paixões, de interesses próprios do mundo da vida, de preconceitos, etc., pode entregar-se a contemplação do que existe. (HABERMAS, 2001, p. 281).

Esses pressupostos aplicam-se a uma leitura de mundo que faz caso omissivo de inúmeras alternativas cosmogônicas, ontológicas e cognoscentes que, além de serem diametralmente opostas em relação aos supostos antes defendidos, são parte constitutiva desses mesmos supostos. Por mais paradoxos que essa afirmação encerre, ela traz à tona o debate urgente e necessário sobre a genealogia do que se convencionou caracterizar como sendo o conhecimento formal e científico e seus componentes originários e constitutivos. Essas questões serão retomadas mais adiante neste texto. De momento, retornemos aos supostos de Habermas.

O que seria um conceito formal de mundo para o existente em seu conjunto, com universais que cobrem a conexão regular das entidades no espaço e no tempo? Pode-se deduzir que, para a primeira parte da assertiva habermasiana, o conceito formal de mundo para o existente seria algo como a verdade e a realidade e, uma vez de posse delas, poderia haver, conseqüentemente, a elaboração de conceitos universais que pudessem dar conta do que ocorre no espaço e no tempo. Porém, o que seria uma atitude puramente teórica (separada do prático), na qual o sujeito pode certificar-se contemplativamente da verdade? Tal atitude seria, então, a possibilidade de abstração em relação ao que ocorre e, a partir daí, dizer o que ocorre e como ocorre. Por último, o que permitiria a formação de um eu (ego) epistêmico que, livre de paixões, de interesses próprios do mundo da vida e de preconceitos seria capaz de entregar-se à contemplação do que existe se não a separação de um eu racional, *sapiens sapiens*, de um *homo ludens*, ou *demens*. Ou seja, na base do solipsismo racionalista estaria a possibilidade de uma atitude autocentrada, em que o indivíduo conseguiria separar-se de si mesmo para “contemplar o que existe”.

Na verdade, esses pressupostos apresentados por Habermas são, em grande parte, oriundos das reflexões de Weber, que buscou, obviamente, inspiração filosófica e sociológica no processo de formação do pensamento racionalista ocidental. Para Habermas (2001, p. 216), Weber

[...] caracteriza como racionalização a toda ampliação do saber empírico, da capacidade de predição, e do domínio instrumental e organizativo sobre processos empíricos. Com a ciência moderna os processos de aprendizagem deste tipo tornam-se reflexivos, e podem ser institucionalizados no subsistema social, ciência.

Toda essa capacidade de racionalização seria canalizada para a organização de um *corpus* de saber metódica e detalhadamente organizado, que receberia a chancela de saber científico. Seriam essas, afinal, as condições que separariam o que se entende por epistemologia – conhecimento organizado por meio de categorias e conceitos teóricos advindos da contemplação, da observação teórica e da experimentação – da doxa – mera opinião ou senso comum. Ou seja, a matriz do conhecimento ocidental, já em sua gênese, parte de princípios que orientam a produção do conhecimento tendo em vista seu caráter prático e de controle e domínio da natureza. Este último aspecto será mais bem elucidado adiante.

Assim, a investigação das formas que são (pelo seu princípio e lei) eternas e imóveis constitui a Metafísica. A investigação da causa eficiente, da matéria, do processo latente e do esquematismo latente (que dizem respeito ao curso comum e ordinário da natureza, não a leis fundamentais e eternas) constitui a Física. E a elas subordinam-se duas divisões práticas: à Física, a Mecânica; à Metafísica, a Magia (depois de purificado o nome), em vista das amplas vias que abrem e do maior domínio sobre a natureza que propiciam. (BACON, 1620, p. 82).

Em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*, Foucault (2000, p. 268) traz uma intrincada discussão acerca da episteme ocidental como organização discursiva e nomológica na modernidade.

As consequências mais longínquas e, para nós, as mais difíceis de circunscrever, do acontecimento fundamental que sobreveio à epistémê ocidental por volta do fim do século XVIII, podem assim se resumir: negativamente, o domínio das formas puras do conhecimento se isola, assumindo ao mesmo tempo autonomia e soberania em relação a todo saber empírico, fazendo nascer e renascer indefinidamente o projeto de formalizar o concreto e de constituir, a despeito de tudo, ciências puras; positivamente, os domínios empíricos se ligam a reflexões sobre a subjetividade, o ser humano e a finitude, assumindo valor e função de filosofia, tanto quanto de redução da filosofia ou de contra filosofia.

Todo esse movimento de organização sistemática ou nem tão sistemática assim dos saberes em torno da chancela de ciência ocorre em um contexto que guarda profunda simetria com o contexto histórico vivenciado no período entre os séculos XV e XIX. Essa simultaneidade, revelada em parte pelos compêndios filosóficos acerca da modernidade,

parece ser mais profunda e complexa do que pode parecer à primeira vista. Há elementos invisibilizados nesse processo que somente em pesquisas recentes puderam ser revelados ou trazidos à tona.

De fato, o processo conhecido como modernidade possui algumas características que o diferencia, em termos históricos e estruturais, de outros períodos históricos em razão de sua amplitude. Desse modo, provavelmente a característica que fundamenta a conceituação de todo esse processo como modernidade seja um conjunto de fatores que ocorreram simultaneamente. Assim, temos o Renascimento, a Reforma Protestante, a revolução científica do início do século XV e século XVI e os chamados descobrimentos.

Na verdade, esse conjunto de fatores está entrelaçado e forma, entre outras coisas, o que Wallerstein (1974) conceituou como o moderno sistema mundo. Segundo Arruda (1999, p. 168), Wallerstein

[...] lança a premissa fundante de seu trabalho, ou seja, a de que no século XVI surgiu a economia-mundo europeia, cujas dimensões são as dimensões de um império, mas continha uma diferença essencial, trata-se de um sistema social que a História não havia conhecido anteriormente. Era um sistema mundial não porque tivesse incluído a totalidade do mundo, mas porque era maior do que qualquer unidade política juridicamente definida. Tratava-se de uma economia-mundo, pelo fato de que o vínculo básico entre as partes do sistema era econômico (2). Este sistema assentava-se em duas instituições chaves: numa divisão mundial do trabalho e na existência, em certas áreas, de aparelhos burocráticos de Estado (3).

Mais à frente no texto veremos como o pensador latino-americano Enrique Dussel discrepa e amplia essa percepção do sistema mundo de Wallerstein ao afirmar que a América constitui-se como primeira periferia do sistema mundo moderno.

No final da Idade Média europeia ocorre a formação de um moderno sistema interestatal. “O aspecto crucial desse sistema foi a oposição constante entre as lógicas capitalista e territorialista do poder, bem como a recorrente resolução de suas contradições através da reorganização do espaço político-econômico mundial pelo principal Estado capitalista de cada época.” (ARRIGHI, 1996, p. 36). Arrighi (1996) observa que as origens desse sistema ocorrem a partir de um subsistema de cidades-Estado capitalistas no norte da Itália, Veneza, Florença, Gênova e Milão. A partir daí organiza-se um processo sistemático de expansão que atende à lógica capitalista e territorialista de poder. O subsistema de cidades-

Estado italianas financiará a expansão inicial do que viria a se constituir como sistema mundo.

Portugal e Espanha tomaram a dianteira, liderados e assistidos por agentes capitalistas genoveses expulsos por Veneza do comércio mais lucrativo do Mediterrâneo. Enquanto Portugal teve êxito, a Espanha fracassou, mas tropeçou numa fonte inteiramente nova de riqueza e poder: as Américas. (ARRIGHI, 1996, p. 40).

Rapidamente, com a invasão da América a partir do final do século XV, o eixo comercial do mundo desloca-se do mar Mediterrâneo para o oceano Atlântico. Essa mudança de eixo trará enormes consequências para a reconfiguração econômica e política do mundo. Há, aqui, um ponto de inflexão em relação às teses “tradicionais” quanto à caracterização da modernidade. Esse ponto é o papel destacado da América como elemento constitutivo da modernidade. De fato, Enrique Dussel questionou o mito de origem da modernidade como sendo exclusivamente europeu e, em seu lugar, apresenta uma proposta de paradigma planetário:

[...] la modernidad no es otra cosa que la cultura del “centro” del sistema-mundo y surgió como resultado de la administración de esa centralidad por parte de diferentes países europeos entre los siglos XVI y XIX. La modernidad no es un fenómeno europeo sino mundial que posee una fecha exacta de nacimiento: 12 de octubre de 1492 (CASTRO-GÓMEZ, 2005b, p. 46).

Uma das principais consequências das transformações ocorridas nesse período foi o processo de consolidação dos Estados-nação, sobretudo da Espanha como principal potência mundial até o século XVII e sua expansão. Esse processo levará à consolidação do que alguns autores, como Enrique Dussel (2008), consideram como sendo a primeira a modernidade.

Por su parte en la Península ibérica hubo un desarrollo simultáneo porque en los hechos la América ibérica colonial y la España y el Portugal metropolitanos formaban un mundo filosófico que se influenciaban de manera continua y mutuamente. Veamos algunos de esos grandes maestros de la filosofía de la primera Modernidad temprana, que abrirán el camino a la segunda Modernidad temprana (la de Ámsterdam de Descartes y Spinoza, este último judío hispano o sefardita aún por su formación filosófica). (DUSSEL, 2008, p. 168).

Na chamada *modernidad temprana* ou primeira modernidade de Dussel (2008), há um intenso processo de imposição, experimentação, observação, conformação e busca de entendimento do mundo como o conhecemos hoje. As experiências vivenciadas por espanhóis e portugueses na América refletirão profundamente na forma como eles veem e compreendem o mundo.

Em 27 de setembro de 1540, o Papa Paulo III, por meio da Bula “*Regimini militantis Ecclesiae*”, reconhece a ordem jesuíta, que havia sido fundada em 1534 por um grupo de religiosos liderados pelo basco Iñigo López de Loyola, posteriormente conhecido como Inácio de Loyola (CARVALHO, 2012, p. 49). Em 1549, padres jesuítas desembarcaram no Brasil, liderados pelo padre Manuel da Nóbrega (SUESS, 2006). Essa ordem católica é caracterizada por uma intensa formação intelectual e esta característica a diferenciará de todas as demais ordens religiosas naquele momento e influenciará grande parte do pensamento ocidental a partir do século XVI. Prova disso é que as ações da ordem jesuíta estiveram voltadas, dentre outras coisas, para a educação na América na colonização dos indígenas, mas também na Europa.

As reflexões e a produção intelectual dos jesuítas terão profundas consequências sobre a formação intelectual dos europeus.

Aunque no fue obra personal de Fonseca, él formó el equipo de jesuitas (entre ellos Marcos Jorge, Cipriano Soares, Pedro Gomes, Manuel de Góis y otros) que se propuso modificar completamente la exposición de la filosofía, de manera más pedagógica, profunda y moderna, incorporando los descubrimientos recientes, criticando los métodos antiguos e innovando en todas las materias. El curso comenzó a editarse en 1592. Fueron ocho volúmenes que se concluyeron en 1606, bajo el título de *Commentarii Collegii Conimbricensis*, texto imprescindible para los alumnos y profesores de la filosofía en toda Europa (Descartes o Leibniz, por ejemplo, alabaron su consistencia). (DUSSEL, 2008, p. 169).

Dessa forma, aquilo que os jesuítas e outras ordens religiosas vivenciaram na América, sobretudo em relação a suas observações, digamos, etnográficas, com todas as precauções necessárias a respeito de possíveis anacronismos, será objeto de estudos e de reflexões realizadas nas grandes universidades europeias naquele período. Exemplo disso, será a forte influência que a formação jesuítica, dentre outras, como os relatos de viajantes,

terá sobre figuras como René Descartes, Francis Bacon, Thomas Hobbes, John Locke e Leibniz.

Grande parte das obras desses autores sofreu, nos séculos seguintes, algum tipo de influência a partir das observações realizadas por parte dos jesuítas e de outras ordens religiosas na América. Em relação a Descartes, Dussel (2008, p. 169) afirma:

Descartes se propone en su famosa obra una reflexión sobre el método. Este era el tema preferido de los filósofos conimbrisenses del siglo XVI (Pereira, 1967: 280), que se inspiraban en la problemática abierta, entre otros, por R. Agrícola (1442-1485), que influenciará a Pedro Ramo, en los tratados sobre Dialéctica, que era donde se estudiaba el método. Luis Vives (1492-1540) será igualmente otro influyente pensador en la cuestión del método. El mismo Fonseca, en su famosa obra Instituciones Dialécticas (1564), identifica el “método” como “el arte de razonar sobre cualquier cuestión probable”. Después de novedosas precisiones Fonseca indica que el “orden metódico tiene tres objetivos: solucionar problemas, revelar lo desconocido y aclarar lo confuso” (Pereira, 1967: 340), teniendo al método matemático como ejemplar, lo que le conduce a un “esencialismo tópico metafísico” sui generis, que de alguna manera anticipa el método cartesiano.

Ora, se, como vimos, a América é parte constitutiva da Modernidade, os conhecimentos outros, observados e experimentados entre os povos ameríndios, são também constitutivos do conhecimento ocidental moderno.

Além de Descartes, conhecido como o primeiro filósofo da modernidade, de acordo com Hegel, há outros exemplos acerca do caráter interepistêmico na constituição do conhecimento ocidental. Afinal, de onde vem a noção de estado de natureza de Hobbes e Locke, conceito-chave na gênese da formação da moderna filosofia política ocidental no século XVII, senão tendo a América como um de seus parâmetros?²

² É importante destacar que não há, entre os especialistas no Contratualismo, um consenso acerca dos parâmetros utilizados, sobretudo por Hobbes, para caracterizar a existência ou não do Estado de Natureza. “Existem pelo menos duas razões que podem ser levantadas aqui. A primeira é que o E.N. descrito por Hobbes tem por base a experiência do próprio autor, principalmente com a guerra civil inglesa, vivida intensamente pelo autor (Rawls, 2007, p. 52). Ali, Hobbes viu as leis sucumbirem frente à instabilidade provocada pela insegurança e o que homem é capaz de fazer para preservar a sua vida. Para Bobbio, ‘Hobbes jamais acreditou que o estado de natureza universal tivesse sido o estágio primitivo atravessado pela humanidade antes do processo civilizatório’ (1991, p. 36). O que interessava eram as formas de Estado de Natureza que ainda subsistiam em seu tempo: a sociedade internacional e o estado de anarquia originado pela guerra civil²²; isto é, as relações humanas não pautadas por um acordo civil coercivo.” (SILVA, 2014, p. 97).

[...] porque os povos selvagens de muitos lugares da América, com exceção do governo de pequenas famílias, cuja concórdia depende da concupiscência natural, não possuem qualquer espécie de governo, e vivem em nossos dias daquela maneira embrutecida que acima referi. Seja como for, é fácil conceber qual seria o gênero de vida quando não havia poder comum a reear, através do gênero de vida em que os homens que anteriormente viveram sob um governo pacífico costumam deixar-se cair, numa guerra civil. (HOBBS, *Leviatã*, c. XIII apud SILVA, 2014, p. 101).

Submergida e submetida a uma percepção engendrada a partir do Ocidente, a América recebeu, das mãos do colonizador, um passado retrógrado e, com ele, a negação da contemporaneidade (MIGNOLO, 2008). Francis Bacon, em sua obra *Novum Organum: ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza de 1620*, determinaria em grande parte, sobretudo para as ciências da natureza, a maneira e os procedimentos utilizáveis pelo homem ocidental, percebendo a natureza como recurso a ser utilizado em favor dos homens. Um de seus objetivos era o de distanciar-se da retórica cristã do jesuíta José de Acosta (1540-1600), que, em sua obra mais conhecida, *Historia natural y moral de las Indias* (1590), percebia nos ritos e costumes dos indígenas do México e do Peru a comprovação de que a natureza é uma obra de Deus.

In the hundred and fifty years, approximately, that separates Acosta from Kant, significant changes took place in how Western intellectual history conceived of nature and time. Changing conceptions of time and nature went hand in hand with the changing identity of Europe; that is, with its definition of (European) Man, relative to the rest of the planet. Francis Bacon, writing a few decades after Acosta, derailed the Christian hermeneutics practiced by the Spanish Jesuit missionary by interpreting nature as God's design and masterpiece. Bacon was moving away from the theological and rhetorical conception of knowledge that was valid for Acosta. For Bacon, the end of rhetoric was to "overcome an opponent by disputation:" while his method had as a final goal "to overcome Nature by action."³ (MIGNOLO, 2011, p. 170).

³ “Nos, aproximadamente, cento e cinquenta anos que separam Acosta de Kant, mudanças significativas ocorreram na história intelectual do Ocidente relacionada à sua concepção acerca da natureza e do tempo. As mudanças nas concepções do tempo e da natureza acompanharam a mudança da identidade da Europa; isto é, com a sua definição de Homem (Europeu), em relação ao resto do planeta. Francis Bacon, escrevendo algumas décadas depois de Acosta, descarrilhou a hermenêutica cristã praticada pelo missionário jesuíta espanhol ao interpretar a natureza como o projeto e a obra-prima de Deus. Bacon estava se afastando da concepção teológica e retórica do conhecimento que era válida para Acosta. Para Bacon, a finalidade da retórica era ‘vencer um adversário em disputa’: enquanto seu método tinha como objetivo final ‘vencer a Natureza pela ação.’” (Tradução minha).

Tem-se, então, uma mudança radical de paradigma⁴ em termos de relação com a natureza e inaugura-se um período em que o conhecimento estará caminhando em direção oposta ao que hoje conhecemos como sustentabilidade. Toulmin (1990) afirma que, na metade do século XVII, toma corpo uma nova maneira de ver a natureza e a sociedade, que passa a tomar conta dos intelectuais europeus. Ocorre um giro epistemológico em relação ao que havia anteriormente, com a prevalência de aspectos mais voltados para a experiência humana em detrimento de um novo modelo de conhecimento abstrato e voltado para o campo da física e da matemática, “La *cognitio* histórica de Montaigne, Vives y Erasmo empieza a ser reemplazada por la idea de una ‘ciencia rigurosa’, ejemplificada en figuras como Descartes, Galileo y Newton.” (CASTRO-GÓMEZ, 2005a, p. 23). Para Toulmin (1990 apud CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 24), ocorre uma mudança de mentalidade, sintetizada em quatro pontos:

a) a predominância da prova escrita, formulada na linguagem matemática e compreendida apenas por especialistas em detrimento da argumentação oral; b) a teoria jurídica e moral e substituída pela ética compreendida como especulação orientada ao estudo de princípios universais de comportamento; c) as fontes empíricas de conhecimento utilizadas pelos humanistas (documentos antigos, mapas, literatura de viagens, material etnográfico, práticas esotéricas) são vistas como causas de erro e confusão. A única fonte confiável de conhecimento são as operações internas do entendimento, ou seja, as representações “claras y distintas” da mente humana e d) O tempo e o espaço, variáveis essenciais na reflexão dos pensadores renascentistas, são descartados como objetos dignos da especulação filosófica. O papel do filósofo é tomar distancia dos condicionamentos espaço-temporais em que se desenvolve sua vida, para compreender as estruturas permanentes que subjazem a todos os fenômenos, sejam estes naturais ou sociais. (p, 24)

Essa nova configuração epistemológica poderia ser sintetizada por meio de duas palavras gregas, *cosmos* e *pólis*: a primeira faz referência à natureza organizada, com leis fixas e imutáveis, descobertas graças à razão, e a segunda se refere à comunidade humana e sua organização. Desse modo, a ciência permite a observação das sociedades humanas com base nas leis físicas do universo e, do ponto de vista político, surge a possibilidade de criar

⁴ “Considero ‘paradigmas’ as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência.” (KUHN, 1998, p. 13).

uma sociedade racionalmente organizada, cujo ápice seria o Estado (CASTRO-GÓMEZ, 2005a, p. 24).

Nesse caminho, Francis Bacon (1561-1626), por um lado, no afã de distanciar-se filosoficamente da Escolástica e da metafísica, lança as bases do empirismo e da metodologia científica, elementos constitutivos e inseparáveis do que conhecemos como ciência moderna. Para ele, o conhecimento científico deve ter como fim servir ao homem e, como vimos, dominar a natureza. Por outro lado, René Descartes (1596-1650), considerado como o primeiro filósofo da modernidade (TOULMIN, 1990), inaugura o racionalismo, destacando, de forma incisiva, o dualismo radical entre corpo e mente (NAZARENO; STIVAL, 2013). Segundo Quijano (2005, p. 243):

Com Descartes o que sucede é a mutação da antiga abordagem dualista sobre o “corpo” e o “não-corpo”. O que era uma co-presença permanente de ambos os elementos em cada etapa do ser humano, em Descartes se converte numa radical separação entre “razão/sujeito” e “corpo”. A razão não é somente uma secularização da idéia de “alma” no sentido teológico, mas uma mutação numa nova identidade, a “razão/sujeito”, a única entidade capaz de conhecimento “racional”, em relação à qual o “corpo” é e não pode ser outra coisa além de “objeto” de conhecimento. Desse ponto de vista o ser humano é, por excelência, um ser dotado de “razão”, e esse dom se concebe como localizado exclusivamente na alma. Assim o “corpo”, por definição incapaz de raciocinar, não tem nada a ver com a razão/sujeito. Produzida essa separação radical entre “razão/sujeito” e “corpo”, as relações entre ambos devem ser vistas unicamente como relações entre a razão/sujeito humana e o corpo/natureza humana, ou entre “espírito” e “natureza”. Deste modo, na racionalidade eurocêntrica o “corpo” foi fixado como “objeto” de conhecimento, fora do entorno do “sujeito/razão”.

O dualismo proposto por Descartes deixará rastros profundos na produção do conhecimento ocidental nos séculos seguintes, talvez o mais importante deles tenha sido a caracterização do “corpo como natureza e sua expulsão do âmbito espiritual” (QUIJANO, 2005, p. 243) e, conseqüentemente, sua deriva epistemológica plasmada em uma ciência na qual a corporeidade pouco ou nada tem a dizer e, na prevalência do representacionismo, que confere à mente e suas representações uma qualidade que a configura como algo a parte em relação a matéria e as coisas (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 164).

Sem embargo, a influência da formação jesuíta será decisiva para a formação do pensamento de Descartes, como afirma Dussel (2008, p.160),

René Descartes nasce em França, em La Haye junto a Tours, em 1596 e morre em 1650. Huórfano pouco depois de seu nascimento é educado por sua avó. Es decir, vive em o começo do século XVII. Em 1606 entra al colegio de La Flèche de los jesuitas. Allí recibirá hasta 1615 su única formación filosófica formal (Gauckroger, 1997; Cottingham, ed., 1995). Es decir, abandona su casa a los diez años. El padre jesuita Chastellier es como su segundo padre. La primera obra filosófica que estudia es la denominada *Disputationes Metaphysicae* de Francisco Suárez, publicada em 1597, un año después del nacimiento de Descartes.

Esta e outras influências são escamoteadas ao longo da história do ocidente, caracterizando o que Mignolo (2009) conceituou como “el lado más oscuro del renacimiento” ou como “the darker side of Western Modernity” (2011). Como se pode perceber, há uma confluência de fatores filosóficos, políticos e epistemológicos, que conduzem à organização e ao entendimento da modernidade como um processo que se notabiliza por enredar, em determinado período, um novo padrão de poder. Nesse novo padrão de poder, de acordo com Quijano (2005, p. 227), “a América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira id-entidade da modernidade”. Essa identidade foi forjada tendo por base o conceito de colonialidade do poder que, em resumidas contas, significa a racialização das diferenças. Os indígenas da América passam a ser o outro dos europeus.

Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na idéia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa idéia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. (QUIJANO, 2005, p. 227).

Esse tipo de artifício conferiria ao novo padrão de poder as condições ideais para a apropriação e a exploração de mão de obra não paga. A escravidão, mais um dos lados obscuros da modernidade, serviu como um dos alicerces do processo de acumulação e

consolidação do capitalismo. De acordo com Witeze Junior e Nazareno (2014), a invasão da América, no século XV, provocou um processo inaudito de transformações de ordem jurídica e religiosa que tinha como objetivo justificar a posse de um novo território já habitado sem seguir as normas previstas em tratados internacionais já existentes naquele período entre Estados no continente europeu, a licitude ou não da guerra contra os indígenas e a natureza dos indígenas. Afinal, eles são ou não são humanos?

A matriz colonial de poder é uma estrutura complexa de níveis entrelaçados.

Quadro 1 – Matriz colonial do poder

	Controle da economia
	Controle da autoridade
Colonialidade do poder	Controle da natureza e dos recursos naturais
	Controle de gênero e da sexualidade
	Controle da subjetividade e do conhecimento

Fonte: Autor

Em suma, a colonialidade do poder remete a uma complexa matriz ou padrão de poder sustentado em três pilares: o conhecer (epistemologia), entender ou compreender (hermenêutica) e o sentir (*aesthesis*).

Quais seriam, então, as possibilidades de entendimento do que comumente se entende por modernidade, que levasse em consideração aspectos invisibilizados pelo discurso ocidental?

Na modernidade, a produção do conhecimento científico foi configurada por um único modelo epistemológico, como se o mundo fosse monocultural, que descontextualizou o conhecimento e tentou impedir a emergência de outras formas de saber não redutíveis a esse paradigma (SANTOS, 2010, p. 183).

Obviamente, nem mesmo a avassaladora força da colonização – por meio da qual foram varridos do mundo centenas e milhares de povos indígenas, suas respectivas línguas e seus conhecimentos – foi capaz de silenciar esses povos e esses saberes. Como visto, se a colonialidade do poder é constitutiva do padrão de poder instituído a partir do início do

processo que conhecemos como modernidade, a decolonialidade – entendida como resistência política, linguística e de desobediência epistêmica – insere-se no quadro das relações interculturais e também é constitutiva da colonialidade do poder.

Modernidad/colonialidad es una categoría analítica de la matriz colonial de poder, la categoría decolonialidad amplía el marco y los objetivos del proyecto. No obstante, la conceptualización misma de la colonialidad como constitutiva de la modernidad es ya el pensamiento decolonial en marcha. [...]. El argumento básico (casi un silogismo) es el siguiente: si la colonialidad es constitutiva de la modernidad, puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone ya la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los damnés de Fanon), esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en proyectos decoloniales que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad (MIGNOLO apud CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007, p. 26).

A interculturalidade crítica, entendida como processo social, político e epistêmico, pode ser considerada, portanto, como sinônimo da decolonialidade, pois, mesmo tendo em conta as relações assimétricas estabelecidas pelo colonizador em termos políticos, sociais e epistêmicos, não há como negar a influência recíproca exercida por parte daqueles que foram historicamente subalternizados. Nesse sentido, a decolonialidade instala-se no mesmo momento em que se instala a colonialidade do poder. Os povos indígenas que permanecem vivos, com seus conhecimentos e suas línguas, são uma prova viva da decolonialidade como processo de resistência e afirmação identitária.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, J. *Historia natural y moral de las Indias: en que se tratan las cosas notables del cielo y elementos, metales, plantas y animales delas y los ritos, y ceremonias, leyes y gobierno, y guerras de los indios*. Sevilla: Juan de León, 1590.

ARRIGHI, G. *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

ARRUDA, J. J. de A. *Immanuel Wallerstein e o moderno sistema mundial*. São Paulo: Departamento de História (FFLCHUSP), 1999. Disponível em: www.revistas.usp.br. Acesso em: 11 dez. 2016.

BACON, F. *Novum Organum: ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza*. Biblioteca Virtual books, 1620.

BAUDRILLARD, J. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1986.

BECK, U. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós, 1998a.

_____. *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós, 1998b.

BURKE, P. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução Francesa da Historiografia*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2010.

CARVALHO, R. L. *Crônica e História*. A Companhia de Jesus e a construção da história do Maranhão (1698-1759). 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

CASTRO-GÓMEZ, S. *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. 1. ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005a.

_____. *La poscolonialidad explicada a los niños*. Editorial Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Universidad Javeriana, Colombia, 2005b.

CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007.

CHESNAIS, F. *A mundialização do capital*. São Paulo: Xamã, 1996.

DOSSE, F. *História do estruturalismo. I. O campo do signo, 1945/1966*. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

DUSSEL, E. *Más allá del eurocentrismo: el sistema-mundo y los límites de la modernidad*. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GUARDIOLA-RIVERA, O.; BENAVIDES, C. M. (Ed.). *Pensar (en) los intersticios*. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá: CEJA, 1999. p. 147-161.

_____. *Meditaciones anti-cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la Modernidad*. *Tabula Rasa*, Bogotá - Colombia, n. 9, p. 153-197, julio-diciembre 2008.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Teoría de la acción comunicativa*: I. Racionalidad de la acción y racionalidad social, II. Crítica de la razón funcionalista. Madrid: Ed. Taurus, 2001.

HELD, D.; MCGREW, A. *The global transformations reader: an introduction to the globalization debate*. Cambridge: Polity, 2000.

JAMESON, F. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. London: New York, 1991.

KUHN, 1998. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

LYOTARD, J-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

MIGNOLO, W. *Desobediencia epistémica*. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010. (Colección Razón Política).

_____. *El lado más oscuro del Renacimiento*. Universitas humanística, Bogotá, n. 67, p. 165-2003, enero-junio de 2009. p. 165-203.

_____. *La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso*. Tabula Rasa, Bogotá, n. 8, p. 243-281, 2008.

_____. *The darker side of western modernity. Global futures, decolonial options*. Durham & London: Duke University Press, 2011.

NAVARRO, V. *Globalización económica, poder político y Estado del bienestar*. Barcelona: Ariel Sociedad Económica, 2000.

NAZARENO, Elias. *Globalización y procesos de regionalización económica*. Estudos (UCGO. Impreso), Goiânia, v. 31, n. 5, p. 849-882, 2004.

_____; STIVAL, L. C. *Crítica do dualismo ontológico racionalista ocidental a partir da decolonialidade e da enação*. Fragmentos de Cultura (Online), v. 23, p. 245-254, 2013.

QUIJANO, A. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, set. 2005. p. 227-278. (Colección Sur Sur, CLACSO).

SANTOS, B. de S. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, L. D. *A teoria do estado de natureza no Leviathan de Hobbes*. Revista Thema, v. 11, n. 1, p. 86-101, 2014.

STEIL, C. A.; CARVALHO, I. C. de M. *Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito*. Maná, v. 20, n. 1, p. 163-183, 2014.

STIGLITZ, J. E. *El malestar en la globalización*. Madrid: Taurus, 2002.

STIVAL, L. C. *De Caliban a próspero: a sociedade brasileira e a política externa da República (1889-1945)*. 2015. 259f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SUESS, P. *Os jesuítas no Brasil*. 2006. Disponível em: www.cimi.org.br.

TOULMIN, S. *Cosmopolis: the hidden agenda of modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

WALLERSTEIN, I. *The modern world system I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Nova York: Free press, 1974.

WEBER, M. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WITEZE JUNIOR, G.; NAZARENO, E. *América, lugar de utopia: de Bartolomé de Las Casas a Vasco de Quiroga*. Revista Eletrônica da ANPHLAC, v. 16, p. 207-224, 2014.



O ESPÍRITO MODERNO DE GRAÇA ARANHA, O TEMPO E A HISTÓRIA

Ana M. T. Cavalcanti

Professora Adjunta da Escola de Belas Artes da Universidade
Federal do Rio de Janeiro
e-mail: anacanti@ufrj.br



Arte moderna;
história e crítica
de arte;
Academia de
Belas Artes; arte
brasileira; Graça
Aranha.

Resumo: A partir da leitura das conferências “A emoção estética na arte moderna” e “O espírito moderno” proferidas por Graça Aranha em 1922 e 1924 respectivamente, propomos uma reflexão sobre a permanência e o esquecimento de ideias sobre a arte, de acordo com as interpretações sucessivas feitas ao longo do tempo. Assim como certas ideias são esquecidas e outras lembradas, também as obras de arte são desprezadas, valorizadas ou recuperadas, conforme despertam o interesse de estudiosos e espectadores. Nesse artigo, procuramos evidenciar o caráter heterogêneo do pensamento estético expresso por Graça Aranha em sua defesa da arte moderna.

Modern Spirit of Graça Aranha, time and history

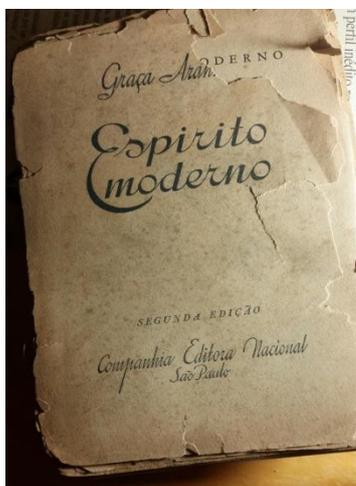
Modern art;
History and art
criticism; Fine
Arts Academy;
Brazilian art;
Graça Aranha

Abstract: Graça Aranha's famous lectures "Aesthetic emotion in modern art" and "The modern spirit" given in 1922 and 1924 respectively, invite us to consider the issue of how ideas about art endure or are forsaken. Just as certain concepts are forgotten and others remembered, works of art are also despised, valued, or recovered, according to whether they arouse the interest of scholars and the public. In this paper we propose a close reading of the heterogeneous character of the aesthetic ideas Graça Aranha expressed in his defense of modern art.



No Carnaval passado, fugi da folia e passei os feriados numa fazenda no Estado do Rio de Janeiro. Um aposento da casa estava sendo reformado e dentro dele havia uma estante repleta de livros velhos ou antigos. Alguns estavam em situação lastimável, o papel se desfazendo, comidos por traças ou cupins e sem condições de serem guardados. Outros, apesar das páginas amareladas, tinham um interesse especial e escaparam do descarte. Em certos casos, traziam anotações de uma avó ou tia queridas e os laços afetivos foram suficientes para preservá-los. Havia ainda muitos livros que, além de trazerem a memória familiar, são testemunhos de uma história coletiva, e por isso foram conservados.

Passei portanto os dias de Carnaval, entre conversas e passeios, ajudando a realizar essa triagem. Foi assim que entre diversas publicações, encontrei um exemplar da segunda edição do *Espírito moderno*¹, livro que reúne ensaios de Graça Aranha (1868-1931). O primeiro texto dessa coletânea é a famosa conferência “A emoção estética na arte moderna” que em fevereiro de 1922 serviu de abertura à Semana de Arte Moderna no Theatro Municipal de São Paulo. Segue-se a ela a conferência “O espírito moderno” que o autor proferiu na Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro, em 19 de junho de 1924.



Capa do livro *Espírito Moderno*, de Graça Aranha. Exemplar de 1932.

Foi curioso ler os textos em que Graça Aranha discorre sobre a arte e o espírito modernos, neste exemplar cujas folhas quebradiças estão se soltando da lombada. A

¹ A primeira edição data de 1925. Na segunda edição não consta o ano, mas de acordo com referência da Biblioteca Nacional, foi publicada em 1932. Um artigo do *Jornal do Commercio* de 19 de junho de 1932 (disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional) confirma essa data. Portanto, o lançamento da segunda edição se deu no ano seguinte à morte de Graça Aranha (1868-1931).

fragilidade material e o aspecto físico envelhecido do livro são sinais evidentes da passagem do tempo que tudo transforma em passado, mesmo a arte moderna.

Assim, folheando com cuidado o volume que pertenceu a algum parente distante e anônimo, fui lendo com atenção as considerações de Graça Aranha. Nessa leitura, meu interesse especial foi entender o ponto de vista e os argumentos dos que atacaram a arte que tem sido meu objeto de estudos nos últimos vinte anos, ou seja, a arte brasileira do século XIX.

Os historiadores sempre mencionam a importância de Graça Aranha para a Semana de Arte Moderna. Por seu prestígio e sua trajetória intelectual, por ser um romancista reconhecido, fundador e membro da Academia Brasileira de Letras desde 1897, a repercussão de sua fala em 1922 foi maior, no primeiro momento, que o posicionamento de jovens escritores como Mario de Andrade (1893-1945) ou Oswald de Andrade (1890-1954). Mesmo que posteriormente sua participação tenha sido questionada² pelos próprios companheiros da Semana (AMARAL, 1998, p. 112-126), trechos de sua conferência inaugural são frequentemente mencionados pelos estudiosos até hoje. É o caso, por exemplo, da afirmação de que a arte brasileira começava naqueles dias de 1922:

Deve-se acentuar que, exceto na poesia, o que se fez antes disso na pintura e na música é inexistente. São pequenas e tímidas manifestações de um temperamento artístico apavorado pela dominação da natureza, ou são transplantações para o nosso mundo dinâmico de melodias mofinas e lânguidas, marcadas pelo metro acadêmico de outras gentes. O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil, e como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável “florada” artística. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 27)

Essa ideia de um marco zero para a arte brasileira em 1922, negando relevância à arte anterior, é bem conhecida. Outras passagens também trazem afirmações que soam familiares, como as críticas à Academia. Vejamos, por exemplo, um trecho da conferência de 1922:

Ignoro como justificar a função social da Academia. O que se pode afirmar

² Aracy Amaral menciona em seu livro *Artes Plásticas na Semana de 22* que embora o prestígio de Graça Aranha tenha impulsionado a projeção do movimento, considerá-lo como um mestre dos modernistas é um equívoco. Aracy cita críticas feitas por Di Cavalcanti e Manuel Bandeira à falta de profundidade de Graça Aranha.

para condená-la é que ela suscita o estilo acadêmico, constrange a livre inspiração, refreia o jovem e árdego talento que deixa de ser independente para se vaziar no molde da Academia. É um grande mal [...]. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 24-25)

E a seguir, uma passagem de 1924:

A imitação é uma prática brasileira. Em tudo renunciamos à energia de criar para fazermos comodamente a cópia, que mal se ajeita à nossa índole e ao nosso ambiente. Copiando a Academia Francesa, fizemos logo ao nascer ato de submissão e passamos a ser reflexo da invenção estrangeira, em vez de sermos dínamo propulsor e original da cultura brasileira. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 55)

Nessas duas passagens, encontramos os argumentos já bem difundidos contra o crivo acadêmico. Todos os que estudam a arte oitocentista têm que enfrentar, em princípio, as críticas modernistas direcionadas à Academia e aos artistas ali formados. Ainda hoje persistem as ideias de que não havia liberdade ou criatividade na formação de pintores, escultores e arquitetos, que o ensino se resumia ao exercício de cópias e que a imitação da arte europeia tolhia o florescimento da arte brasileira. Podemos contra-argumentar lembrando que a imitação é uma prática humana, seja qual for a nacionalidade dos artistas... É sabido que os franceses imitaram os italianos antigos, que imitaram os gregos e assim por diante, num processo em que sempre há transformação, novidade e diferença, até mesmo quando não há busca consciente de originalidade.

No entanto, não é nosso foco aqui rebater os ataques de Graça Aranha. Como dissemos, afirmar que a Academia bloqueava a criatividade dos artistas e que a arte acadêmica era convencional são argumentos bem conhecidos e que não trazem novidades para os leitores atuais. O que chamou nossa atenção ao ler na íntegra os textos em foco foram outras passagens.

Em primeiro lugar, é interessante perceber que entre 1922 e 1924, Graça Aranha realizou um ajuste em suas proposições, passando de uma ênfase no subjetivismo do artista à valorização do que ele chama de “objetivismo” da arte.

Como exemplo da ênfase inicial no subjetivismo, podemos citar suas explicações sobre “o grande enigma” da arte moderna, na conferência de 1922:

E eis chegado o grande enigma que é o de precisar as origens da sensibilidade na arte moderna. Este supremo movimento artístico se caracteriza pelo mais livre e fecundo subjetivismo. É uma resultante do extremado individualismo que vem vindo na vaga do tempo há quase dois séculos até se espriar em nossa época, de que é feição avassaladora. [...]

O subjetivismo mais livre e desencantado germinou em tudo. Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. É toda a magia interior do espírito que se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 17-18).

[...] cada um dos artistas obedece fatalmente aos impulsos misteriosos do seu próprio temperamento, e assim mais uma vez se confirma a característica da arte moderna que é do mais livre subjetivismo. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 21)

Portanto, a liberdade da expressão individual seria a marca da arte moderna. Dois anos mais tarde porém, há uma mudança em seu discurso. Ele passa a afirmar que ao “subjetivismo passivo ou dinâmico, o espírito moderno opõe o objetivismo dinâmico”. A grande vitória do espírito moderno seria promover “a libertação do subjetivismo dinâmico do romantismo, ou mesmo do subjetivismo contemplativo dos impressionistas”. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 32). E explica:

Todo o subjetivismo importa em destruição individualista. [...]. O signo da nossa atualidade é o formidável empenho de reconstrução. Neste caos, o objetivismo dinâmico nos revela o universo nas suas forças simples e eternas [...]. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 41)

O próprio Graça Aranha, no prefácio do *Espírito moderno*, comenta essa mudança que se dá entre as duas conferências e procura mostrar que já na primeira anunciava o objetivismo. Para comprovar, cita a si mesmo, chamando a atenção para o seguinte trecho da conferência de 1922:

Este subjetivismo é tão livre, que pela vontade independente do artista se

torna no mais desinteressado objetivismo, em que desaparece a determinação psicológica. Seria a pintura de Cézanne, a música de Strawinsky reagindo contra o lirismo psicológico de Debussy, procurando, como já se observou, manifestar a própria vida do objeto no mais rico dinamismo, que se passa nas coisas e na emoção do artista. (GRAÇA ARANHA, 1932, p.8).

O subjetivismo teria preparado o terreno para o objetivismo. Essa valorização do objetivismo nos remete a ideias propagadas pelas vanguardas artísticas europeias do início do século XX que almejavam ultrapassar a expressão individual e subjetiva de cada artista, para alcançar uma expressão universal. No primeiro manifesto do movimento *De Stijl* (1918), por exemplo, pode-se ler:

Há uma velha e uma nova consciência do tempo. A velha está relacionada com o indivíduo. A nova está conectada com o universal. [...] Os artistas de hoje têm orientado o mundo todo a favor da mesma tomada de consciência e, portanto, têm participado, do ponto de vista intelectual, nessa guerra contra a dominação do despotismo do indivíduo. (*De Stijl*, v. 2, n. 1, nov. 1918, p. 4)

Assim se manifestavam Mondrian, Theo Van Doesburg, Vantongerloo e outros artistas que defendiam a superação da expressão individual para dar lugar a uma expressão coletiva, universal. Não é mera coincidência a presença desse pensamento na fala de Graça Aranha. Sabemos que na década de 1910 ele atuou como diplomata e serviu na Europa, retornando ao Brasil por volta de 1920. Durante esse período, teve contato com as novas tendências e estava informado sobre as ideias que circulavam no meio artístico europeu. Em suas conferências de 1922 e 1924 essas ideias transparecem, e ele vai atualizando seu próprio discurso, ajustando-o para inserir novas argumentações.

É interessante observar a mudança de direção nas colocações de Graça Aranha quanto ao subjetivismo e o objetivismo, o que demonstra flexibilidade e adaptação às novidades que surgiam. São ideias heterogêneas que aparecem aqui, uma colagem de muitas ideias, que por vezes parecem díspares.

Contudo, o que mais nos impactou na leitura das duas conferências não foi essa mudança. Na verdade foi uma parte de sua argumentação que permaneceu idêntica. Trata-se

da sua concepção da arte como uma forma de conexão com o cosmos, de uma fusão nossa com o universo. Vejamos alguns trechos em que ele define a arte moderna nesses termos:

É a realização da nossa integração no cosmos pelas emoções derivadas de nossos sentidos, vagos e indefiníveis sentimentos que nos vem das formas, dos sons, das cores, dos tato, dos sabores e **nos levam à unidade suprema com o Todo Universal**. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 12.)

Cada arte nos deve comover pelos seus meios diretos de expressão e por eles **nos arrebatam ao Infinito**. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 13-14)

O que nos interessa é a transfiguração de nós mesmos pela magia do som, que exprimirá a arte do músico divino. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 14)

A nossa atividade espiritual se limitará a sentir na arte moderna a essência da arte, aquelas emoções vagas transmitidas pelos sentidos e que **levam o nosso espírito a se fundir no Todo infinito**. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 19)

Os trechos citados acima são da conferência de 1922. Vejamos agora as seguintes passagens de 1924:

O artista é aquele que [...] realiza na obra de arte **a fusão do seu ser no Universo**. O espectador da obra de arte que sente, movido pela expressão artística, aquela emoção vaga, indefinível, atinge à estética do Universo. Essa fusão essencial é tanto mais perfeita quanto mais é realizada pelos elementos gerais da expressão artística, pelos meios mais puros e mais intensos. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 35)

A arte não é um canto da natureza, visto através de um temperamento, como a paisagem não é um estado da alma. Todas estas fórmulas subjetivas fizeram o seu tempo. São incompreensíveis hoje. **A essência da arte está nas emoções provocadas pelos sentimentos vagos, que nos vêm dos contatos sensíveis com o Universo** e que se exprimem nas cores, nas linhas, nos sons, nas palavras. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 44-45)

O que se nota nessas passagens é uma dimensão espiritual, uma compreensão quase religiosa da obra de arte. Porém, não costumamos associar essa concepção metafísica com o modernismo brasileiro. Embora tais referências se repitam inúmeras vezes nas duas conferências, hoje são muito pouco faladas, senão ignoradas quando se trata de apresentar uma síntese das ideias de Graça Aranha em defesa da arte moderna.

De fato, esses pensamentos nos remetem a uma concepção simbolista, ou mesmo romântica da arte. Em todo caso, nos remetem a ideias em voga no século XIX; ideias que se manifestam desde o início do século, se lembrarmos do romantismo francês, ou se fortalecem ao final da década de 1880 e na década de 1890, no caso do simbolismo.

A busca de uma fusão do indivíduo com o todo, esse desejo de que a arte atue no sentimento humano, isso estava presente entre os artistas oitocentistas. Portanto, o caráter transcendente que Graça Aranha valorizou como novidade da arte moderna, era um aspecto fundamental da arte anterior.

Um relato do pintor brasileiro Antonio Parreiras (1860-1937) é testemunha dessa concepção no século XIX. Em seu livro *História de um pintor contada por ele mesmo*, cuja primeira edição é de 1926, Parreiras narra um episódio ocorrido em 1888. Certa ocasião, estando ao ar livre para pintar uma paisagem, sentiu uma intensa emoção que, segundo ele, ocorreu porque entre ele e a natureza “havia um outro eu que não era eu”. Num estado frenético, atacou a tela como se em seus pinceis “já estivessem formadas as linhas, compostos os tons”. Sem noção de quanto tempo se passara, ao voltar a si, viu que sua pintura era uma “visão” daquela natureza. A partir daquele dia, Parreiras teria deixado de copiar, para interpretar (PARREIRAS, 1999, p. 96-97).

Aqui já se expressa a fusão do artista com o cosmos, elemento tido como fundamental na defesa feita por Graça Aranha em suas conferências sobre a arte moderna. Características que estariam ausentes da arte anterior, na verdade já estão presentes. Portanto, nota-se uma temporalidade não linear na história da arte. Se o fluxo temporal foi percebido como linear, essa percepção foi “inventada”, como o próprio Graça Aranha anunciava em 1924:

O passado é uma ficção. Nós o criamos, o interpretamos e o deformamos. Não tem realidade objetiva. A sua existência e a sua persistência são inteiramente subjetivas. (GRAÇA ARANHA, 1932, p. 52)

Afinal, percebemos como as ideias vão sendo peneiradas pelo tempo. Algumas permanecem, outras são esquecidas. Vimos como em sua defesa da arte moderna, Graça Aranha mescla ideias de tempos diversos. Seu pensamento estético é eclético. Observamos

igualmente como parte de seus escritos foi constantemente lembrada pelos que estudam a Semana de Arte Moderna de 1922, e parte foi sendo esquecida ou pouco comentada.

O que vamos lembrar? O que vamos esquecer? Da mesma forma com os livros que estavam naquela estante da fazenda passaram por uma triagem e nem todos foram preservados, nossa memória coletiva também escolhe e seleciona o que queremos lembrar, o que queremos esquecer. Essa seleção de pensamentos extravasa do domínio das ideias e afeta diretamente nossas escolhas quanto às obras de arte, determinando quais serão conservadas ou não.

Por fim, resta dizer que nossa leitura se situa no campo das artes visuais. Compartilhando essas observações, esperamos contribuir para o debate atual da história da arte brasileira.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANÔNIMO. Livros Novos. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1932, n. 145, p. 7. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Graça Aranha*, catálogo. Rio de Janeiro, 1968.

GRAÇA ARANHA. *Espírito moderno*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [1932], 202p.

MONTELLO, Josué. Uma explicação da conferência de Graça Aranha. *Revista Brasileira, Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, out. nov. dez. 2003, v. VII-IX, n. 37, p. 9-14. Disponível em <<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-37.pdf>>. Acesso em: 7 mar. 2017.

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil-França, 1881-1936*. Niterói: Niterói Livros, 1999.



NO MUNDO DOS FEITIÇOS: CULTURA MATERIAL RELIGIOSA AFROBRASILEIRA EM ARTIGOS NA *GAZETA DE NOTÍCIAS* DO RIO DE JANEIRO, 1904-1905

Arthur Valle

Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro. Email: artus.agv.av@gmail.com



Religiões
afrobrasileiras;
Candomblé;
Cultura Material;
*Gazeta de
Notícias*; João do
Rio (1881-1921)

Resumo: Rio de Janeiro, 1904. Exatamente no momento em que se intensificavam as reformas urbanas que visavam a modernizar o centro da então Capital Federal, o jornalista João do Rio iniciou a publicação, na *Gazeta de Notícias*, de uma série de reportagens que dariam origem ao seu famoso livro *As religiões no Rio*. Nessa série, um destaque especial foi dado às religiões afrobrasileiras, que despertaram um imenso interesse no público leitor e levaram à publicação de diversas outras reportagens e ilustrações. O presente artigo apresenta um panorama do que foi publicado na *Gazeta de Notícias* sobre religiões afrobrasileiras, focando um aspecto específico das mesmas: a sua cultura material. Com isso, procuramos entender melhor o estado da cultura material religiosa afrobrasileira no começo do séc. XX, bem como contribuir para os esforços no sentido de sua historicização.

IN THE WORLD OF SPELLS: AFRO-BRAZILIAN RELIGIOUS MATERIAL CULTURE IN ARTICLES PUBLISHED IN THE NEWSPAPER *GAZETA DE NOTÍCIAS*, 1904-1905

Afro-Brazilian
Religions;
Candomblé;
Materia Culture;
*Gazeta de
Notícias*; João do
Rio (1881-1921)

Abstract: Rio de Janeiro, 1904. Simultaneously to the intensification of the urban reforms aiming to modernize the then Brazilian Federal Capital, the journalist João do Rio began to publish in the newspaper *Gazeta de Notícias* (*News Gazette*) a series of articles that originated his famous book *As religiões no Rio* (*Religions in Rio*). In this series, a special attention was given to the so-called Afro-Brazilian religions, which aroused a huge interest in the readership and led to the publication of additional articles and illustrations. This paper presents an overview of the discussion on the Afro-Brazilian religions published in *Gazeta de Notícias*, focusing on a specific aspect of these religions: their material culture. In doing so, we strive to better understand Afro-Brazilian religious material culture in the early twentieth century, as well as to contribute to its historicization.



Cidade do Rio de Janeiro, 1904. Nas páginas do periódico *Gazeta de Notícias*, o jornalista João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, assinando com o pseudônimo João do Rio, iniciou a publicação de uma série de reportagens sobre a diversidade religiosa na então Capital Federal. A série - ou “inquérito,” como era designada na *Gazeta* - intitulava-se *As religiões no Rio*, e tornar-se-ia célebre. Entre 22 de fevereiro e 21 abril de 1904, vinte e duas reportagens vieram a lume, versando sobre denominações religiosas as mais variadas.¹ Uma atenção especial foi conferida às práticas religiosas hoje chamadas afrobrasileiras,² particularmente ao *candomblé* - i. e., o culto aos orixás jeje-nagôs (Lopes, 2011, pos. 6025), os quais João do Rio designava pelo termo “santos.”³ Acompanhado por um guia e informante chamado Antonio, negro “que estud[ara] em Lagos” (Rio, 1904a, col. 2), João do Rio coletou informações e entrevistas com as quais compôs cinco reportagens dedicadas às religiões afrobrasileiras, que despertaram enorme interesse do público leitor. Todas foram publicadas em março de 1904, sob a rubrica *No mundo dos feitiços*, sendo seus títulos os seguintes: *Os feiticeiros* (9 mar.); *As “Yauô”* (12 mar.); *O feitiço* (14 mar.); *A casa das almas* (16 mar.); *Os novos feitiços do Sanin* (29 mar.).

Em dezembro de 1904, as reportagens de *As religiões no Rio* foram reunidas em forma de livro publicado pelo livreiro-editor Garnier, que se iniciava justamente com as reportagens de *No mundo dos feitiços*. O grande sucesso desse livro, que teve uma segunda edição já em 1906 (Rio, [1906]), fez com que as cinco reportagens de março de 1904 se tornassem a parcela mais conhecida de tudo que se publicou sobre religiões afrobrasileiras na *Gazeta de Notícias* em meados dos anos 1900. Porém, elas não esgotam o assunto. Há, por exemplo, duas outras reportagens menos lembradas do próprio João do Rio: *S. João*

¹ Além das reportagens sobre religiões afrobrasileiras sobre as quais aqui nos deteremos, João do Rio publicou na *Gazeta de Notícias* as seguintes: *A Nova Jerusalem* (22 fev.); *O Espiritismo Falso* (24 fev.); *Os Espiritas - Entre os Sinceros* (26 fev.); *Os Baptistas* (29 fev.); *Pelas Synagogas* (2 mar.); *A Igreja Positivista* (4 mar.); *Os Physiolas* (7 mar.); *A Igreja Presbyteriana* (19 mar.); *A Igreja Fluminense* (23 mar.); *A Igreja Methodista* (24 mar.); *A A. C. M.* (26 mar.); *Os Satanistas* (5 abr.); *A Missa Negra* (7 abr.); *As Sacerdotizas do Futuro* (10 abr.); *Os Exorcismos* (13 abr.); *Os Maronitas* (17 abr.); *O Culto do Mar* (21 abr.). Optamos por manter a grafia original de todas as citações de textos de época que serão aqui apresentadas.

² No presente texto, o termo “afrobrasileiro” indica os resultados da “adaptação das culturas africanas no Brasil e sua mistura com as culturas indígenas e europeias” (Capone, 2004, p. 49). Apesar de ser anacrônico com relação ao momento em que João do Rio escreve suas reportagens, cremos que o uso de “afrobrasileiro” tem a vantagem de sublinhar a relativa continuidade (material, simbólica e/ou ritual) com fenômenos religiosos atuais, que constitui uma de nossas preocupações.

³ Como fez notar Nina Rodrigues (1896, p. 166), “a tradução da palavra *Orisá* [sic] por *Santo* devia concorrer poderosamente para facilitar a fusão das crenças fetichistas do negro com o catholicismo que lhe ensinaram no Brasil.”

entre os africanos, publicada em 25 de junho de 1904, na qual o jornalista relata o que viu, no dia de São João (24 de junho), em um candomblé na Rua Barão de S. Felix; e *Afoché*, publicada em 2 de março de 1905, na qual João do Rio narra sua visita ao bloco *Rosa Branca*, acompanhado pelo pai de santo Benzinho. Vale lembrar também de vários artigos anônimos e ilustrações lançadas durante 1904, em particular a reportagem *Instrumentos de Feiticeiros*, publicada no suplemento ilustrado da *Gazeta* de 24 de julho. Existe, ainda, uma entrevista com João do Rio publicada em 25 de março de 1905, na qual o jornalista revela uma inusitada faceta sua - a de colecionador de “feitiços.” Sobre essas duas últimas matérias, surpreendentemente, ainda não encontramos referência em nenhum outro estudo.

Partindo das reportagens acima elencadas, o presente artigo discute um aspecto específico e insuficientemente estudado do que foi publicado na *Gazeta de Notícias* sobre religiões afrobrasileiras: a sua cultura material. Cotejando as informações na *Gazeta* com as fornecidas por investigações anteriores ou mais atuais, buscamos responder ao apelo de Raul Lody (1995, p. 22) no sentido de “fortalecer esses estudos [de cultura material afrobrasileira] em diferentes tempos históricos, políticos e sociais. Somente assim os exemplos que apontam uma ampla visualidade africana no Brasil podem ser interpretados, sobretudo aqueles dos períodos de forte repressão aos terreiros” - que é exatamente o caso do período aqui enfatizado, o começo do séc. XX.

Certamente, cautela deve guiar tal empreitada: o panorama das religiões afrobrasileiras oferecido na *Gazeta de Notícias* é filtrado por aquilo que Muniz Sodré e Luiz Felipe de Lima qualificaram como uma “visão de fora” (2014, p. 45 sg.) dessas religiões, elaborada por escritores e ilustradores não iniciados, preconceituosos e mesmo racistas. Estudiosos como Reginaldo Prandi (1990, p. 50) já alertaram sobre a ambivalência dos textos de João do Rio, que contêm “muitas páginas de deliciosa precisão e explicitíssimo preconceito” e que demandam, portanto, cuidado interpretativo. É, não obstante, a suposta “precisão” referida por Prandi que nos atrai como hipótese de trabalho: cremos que ela é valiosa para a historicização da cultura material religiosa afrobrasileira e o que se segue é uma tentativa de contribuir nesse sentido.

Cultura material em casas de santo do Rio de Janeiro

A publicação de *As religiões no Rio* ocorreu em um momento de intensificação das reformas urbanas que remodelaram profundamente o centro do Rio de Janeiro nos anos 1900. Confirma essa afirmação uma ilustração na capa da *Gazeta de Notícias* de 2 de março de 1904, que traz a legenda “A AVENIDA: a primeira casa demolida” e que mostra quatro trabalhadores no topo de um sobrado de dois andares do qual só resta a fachada, pondo abaixo escombros sob os olhares atentos de um grupo de transeuntes. O início da política do chamado “bota-abaixo” era assim explicitamente representado na mesma edição em que se publicava *Pelas Synagogas*, a quinta reportagem de *As religiões no Rio*.

Terá sido mais do que mera coincidência a publicação das reportagens de João do Rio e a reforma urbana da então Capital Federal? De certo, nas páginas da *Gazeta*, as práticas religiosas - em especial as de matriz africana - podiam assumir o papel de contraponto arcaico para a modernização de viés eurocêntrico que se pretendia imprimir à cidade do Rio, a fim de transformá-la na vitrine cosmopolita de um país sequioso pela sua inserção no modelo capitalista internacional. Essa modernização exigia o apagamento de aspectos materiais e simbólicos do passado julgados indesejáveis, o que viria a afetar significativamente as práticas religiosas afrobrasileiras. Em termos urbanísticos, por exemplo, a modernização implicava na remoção de habitações coletivas das ruas centrais da Capital Federal, como cortiços e casas de cômodos, onde moravam as classes mais pobres, compostas em sua maioria por ex-escravos e seus descendentes. Motivado pela demolição de velhos prédios e pela crescente especulação imobiliária, iniciou-se assim um movimento de dispersão dos locais de culto afrobrasileiros localizados no centro do Rio para áreas mais afastadas, como subúrbios e morros, e mesmo outras cidades do Estado (Sodré, Lima, 2014, p. 37; Conduru, 2010).

Não por acaso, as casas “onde se realizam os *candomblés* e vivem os pais de santo” (Rio, 1904a, col. 2) - i. e., os “espaços fixos de iniciação, vivência e atuação religiosa” (Conduru, 2010, p. 186) -, tratadas como relíquias de um passado que se desejava extinguir, possuem um destaque especial nas reportagens de João do Rio. Não surpreendentemente, o modo como o jornalista descreve essas casas é muito negativo: ele as qualifica como “sujas” (Rio, 1904c, col. 4), como “baiucas infectas, [...] casinhas sordidas de onde emana um

nauseabundo cheiro” (idem), como “turvos antros de bruxedos” (Rio, 1904f, col. 6). O discurso de João do Rio - que qualificava o seu próprio olhar como o de um “civilizado” (Rio, 1904c, col. 4) - se aproxima, assim, do maniqueísmo que segundo Franz Fanon (1968, p. 31) marca o discurso do colonizador sobre o mundo do colonizado e que, animalizando esse último, frisa, entre outras coisas, as “emanações da cidade indígena” e o seu “fedor.”

Em meio a essas descrições marcadas pelo preconceito pode-se, não obstante, entrever diversos elementos que compunham a cultura material religiosa afrobrasileira. No texto *O Feitiço*, por exemplo, João do Rio relata: “fui a essas casas, estive nas salas sujas, vendo pelas paredes os elephantes, as flechas, os arcos pintados, tropeçando em montes deervas e lagartos seccos, pegando nas terrinas sagradas e nos *obelés* [sic] cheios de suor” (Rio, 1904c, col. 4). Elefantes, flechas e arcos recordam Oxóssi, o orixá iorubano da caça e dos caçadores. Já a referência ao *opelê*, típico instrumento de consulta ao sistema oracular do Ifá, dá notícia da difusão de práticas divinatórias até hoje fundamentais na religiosidade afrobrasileira.⁴

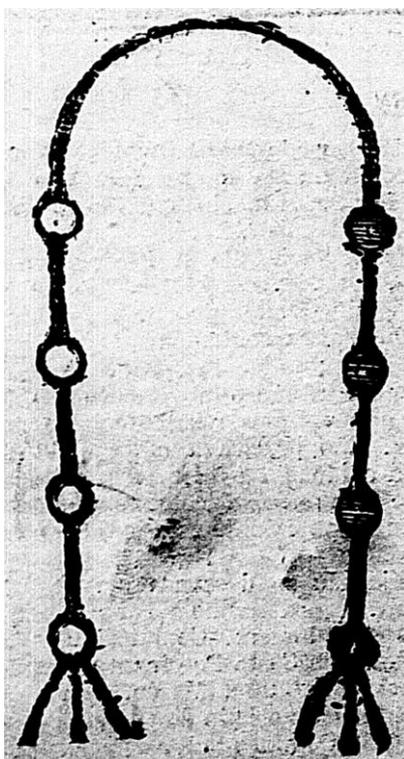


Fig. 1 - *Opelê*, desenho publicado em:
Suplemento Illustrado - Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 24 jul. 1904, p. 2

⁴ João do Rio também cita que os “*babalaôs*, a troco de dinheiro” (Rio, 1904b. col. 2), jogavam o *edilogum*, o “sistema de adivinhação por meio de búzios” (Lopes, 2011, pos. 9046).

O desenho de um *opelê* reproduzido na reportagem *Instrumentos de Feiticeiros* [Fig. 1] reafirma essa continuidade, pois sua estrutura corresponde a de *opelê* contemporâneos, compostos por uma “fina corrente dividida em duas, cada uma das partes contendo, de espaço a espaço, quatro metades de caroços de dendê. Atirada a corrente aleatoriamente sobre a esteira, a configuração surgida [...] determinará o *odu*⁵ pelo qual Orumilá [o orixá iorubano da adivinhação e da sabedoria] está se manifestando” (Lopes, 2011, pos. 19506). Haveria, todavia, ao menos uma diferença, pois João do Rio diz que os *opelês* que viu não eram feitos com caroços de dendê, mas sim com cascos de tartaruga (Rio, 1904a, col. 3-4).

No texto *Os Feiticeiros*, a descrição do interior das casas de santo é retomada de maneira mais detalhada, ocupando todo um parágrafo:

As casas dos minas⁶ conservam a sua apparencia de outr’ora [...] São quasi sempre rotulas lobregas, onde vivem com o personagem principal cinco, seis e mais pessoas. Nas salas, moveis quebrados e sujos, esteirinhas, bancos; por cima das mesas terrinas, pucarinhos de agua, chapéos de palha, hervas, pastas de oleado onde se guarda o *obelé* [sic]; nas paredes atabaques, vestuarios exquisitos, vidros; e no quintal quasi sempre jabotys, gallinhas pretas, gallos e cabritos. (Rio, 1904a, col. 3)

Mais abaixo, voltaremos a falar dos “atabaques” e “vestuários.” Já os animais listados destinavam-se a sacrifícios rituais, como esclarece Antonio: “Os pais-de-santo são obrigados pela sua qualidade a fazer criação de bichos para vender e tê-los sempre á disposição quando precisam de sacrificio” (Ibidem, col. 4). Alguns desses sacrifícios produziam ou estavam ligados a objetos específicos. É o caso, por exemplo, de um sacrificio a Exu, o orixá mensageiro dos iorubás:⁷ “O primeiro sacrificio é para *Echù* [sic]. Mistura-se o sangue do gallo com tabatinga, forma-se um boneco recheado com os pés, o figado, o coração, o bofe e a cabeça dos bichos, mettem-se em forma de olhos, nariz e bocca quatro

⁵ “Odu [*odù*]: signos do oráculo iorubano formados de mitos que dão indicações sobre a origem e o destino do consulente” (Prandi, 2001, p. 567).

⁶ “Por escravo mina entenda-se aquele vindo da África Ocidental, da chamada Costa da Mina, sobretudo do golfo do Benim. Tratava-se de um nome genérico para designar nagôs, jejes, haussás, etnônimos eles próprios nem sempre precisos. Entre os minas, então, se incluíam os falantes do iorubá, ou nagôs [...]” (REIS, 2010, p. 39).

⁷ Vale notar que João do Rio (1904a, col. 2; 1904c, col. 4) reitera a interpretação etnocêntrica que identifica Exu com o Diabo cristão. Essa identificação é fruto de fatores como o caráter amoral de Exu e o fato de, entre outras funções, ele ser o encarregado de punir aqueles que ofendem os orixás ou falham no cumprimento de suas obrigações. A amoralidade de Exu e seu papel de agente punitivo conduziram “muitas pessoas, em especial antigos missionários católicos europeus, a confundi-lo com o Diabo dos cristãos ou com o Shaitan dos muçulmanos” (Lopes, 2011, pos. 10211).

búzios e está feito o *Echù* [sic]” (Rio, 1904e, col. 5). Esse procedimento corresponde exatamente ao da preparação do “ídolo ou fetiche” de Exu na Bahia descrito em fins do séc. XIX por Nina Rodrigues (1896, p. 167). Vale notar igualmente que, em sua coleção de objetos de cultos afrobrasileiros da qual trataremos no fim desse artigo, João do Rio possuía uma imagem de Exu feita desse modo (O. L., 1905, col. 8).

Já em *Os Feiticeiros*, Antonio descreve um sacrifício ligado ao *otá*, a “pedra onde se assenta a força mística, o axé do orixá” (Lopes, 2011, pos. 19727): “Lava-se bem, às vezes até com *champagne*, a pedra que tem o santo e põe-se dentro da terrina. O sangue do animal escorre; algumas das partes são levadas para onde o santo diz e o resto a roda come” (Rio, 1904a, col. 4). O modo como os *otás* eram acondicionados também despertou a atenção de João do Rio, que relatou que eles ficavam dentro de “terrinas e sopeiras colocadas em uma espécie de prateleiras de bazar. [...]. | Há desde as terrinas de granito às de porcellana com frisos d’ouro, rodeando armações de ferro onde se guarda o *Egum* [sic],⁸ o São Jorge da África” (Rio, 1904b, col. 2-3).

João do Rio enumera diversos outros objetos presentes nas casas de santo, como as figas e “os *iffá*, uma coleção de 12 [sic] pedras” (Rio, 1904c, col. 5); uma “especie de throno de magica” (Rio, 1904d, col. 2); os candeeiros, que iluminavam as casas com sua “luz fumarenta” (Idem), etc. Um detalhe interessante diz respeito a retratos do Imperador Pedro II, que, segundo João do Rio, quase todos os pais de santo preservavam (Rio, 1904a, col. 3). Isso aponta para a manutenção da memória do ex-monarca entre ex-escravos e seus descendentes, que é confirmada em uma reportagem sobre a prática da tatuagem, publicada na revista *Kósmos* ainda em fins de 1904. Nessa reportagem, João do Rio comenta da seguinte maneira as tatuagens de símbolos imperiais ostentadas por alguns negros cariocas: “Esses negros explicam ingenuamente a razão das [suas] tatuagens. Na côroa imperial hesitam, coçam a carapinha e murmuram num arranco de toda a raça, num arranco mil vezes secular de servilismo inconsciente: | Eh! Eh! Pedro II não era o dono?” (Rio, 1904g, n.p.).

Indumentária ritual: roupas e ferramentas

⁸ Como aparece na versão revisada em livro (Rio, [1906], p. 18), a grafia correta aqui é *Ogum*.

A indumentária ritual foi o aspecto da cultura material religiosa afrobrasileira que mais chamou a atenção dos periodicistas da *Gazeta de Notícias*. Vários trechos das reportagens de João do Rio se detêm nas roupas usadas por religiosos, bem como nas *ferramentas de santo* - i. e., “as insígnias utilizadas pelos orixás durante sua presença pública nas festas rituais” (Amaral, 2000, p. 263). Na reportagem *Instrumentos de Feiticeiros*, que, como veremos, apresenta desenhos de duas dessas ferramentas, o escritor anônimo as define como “símbolos de santos, as armas com que aparessem nas dansas a característica das suas funções no mundo extraterrestre em favor ou desfavor dos mortaes” (*Instrumentos de Feiticeiros*, 1904, col. 2).

Começamos a discussão das roupas com um conhecido desenho que apresenta a legenda explicativa “Feiticeira instruindo em orações do rito uma candidata ao sacerdócio” [Fig. 2], publicado na primeira página da edição da *Gazeta* de 16 de março de 1904 - a mesma que trazia a reportagem intitulada *A casa das almas*. Nele vemos duas mulheres negras: a mais nova, à esquerda, está de três-quartos e estampa na face e nos olhos bem abertos uma expressão de excitação e expectativa; à direita, vemos uma mulher mais velha, de perfil. Ambas, “candidata ao sacerdócio” e “feiticeira,” usam colares, largos brincos e, aparentemente, xales estampados, os chamados Panos-da-Costa (Lody, 1995, p. 222-230).

NO MUNDO DOS FEITIÇOS



Fig. 2 - NO MUNDO DOS FEITIÇOS. Ilustração publicada em: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 76, 16 mar. 1904, p. 1

Os traços caricaturados com os quais as mulheres são representadas nesse desenho anônimo⁹ constituem outro exemplo do modo preconceituoso como as religiões afrobrasileiras e seus seguidores eram invariavelmente tratados na *Gazeta de Notícias*. Vale notar, todavia, como o desenho está de acordo com o que João do Rio escreveu no início de *As "Yauô,"* texto que detalha a iniciação das filhas de santo: “Todas ellas usam signaes exteriores do santo, as vestimentas symbolicas, os rosarios e os collares de cõntas com as côres preferidas da divindade a que pertencem” (Rio, 1904b, col. 2). Em um retrato da mãe-de-santo Zebinda [Fig. 3c] publicado em 20 de março de 1904, também podemos ver dois grossos colares de contas.

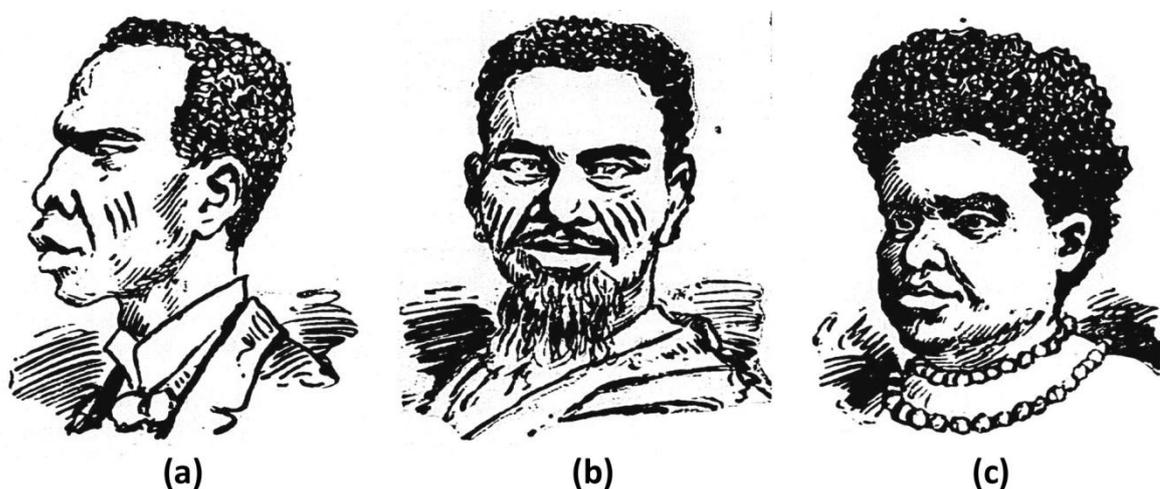


Fig. 3 - Retratos de (a) Emanuel Ojô, (b) Abubaca Caolho e (c) Zebinda, publicados em: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 80, 20 mar. 1904, p. 5

Abrimos aqui um parêntesis para comentar as escarificações perceptíveis nos retratos dos dois outros personagens da figura acima: Emanuel Ojô [Fig. 3a], nascido em Lagos, “o consultor tecnico dos pretos; na sua casa é que se dão as reuniões dos feiticeiros” (OS FEITICEIROS, 1904, col. 6), e Abubaca Caolho [Fig. 3b], também nascido em Lagos. Logo no início de *Os feiticeiros*, João do Rio já fazia referência ao uso de escarificações entre os negros no Rio ao mencionar os “*babaloxás* [sic], pais de santo veneraveis [que] nos lanhos

⁹ Juliana Barreto Farias (2010, p. 252, nota 29) atribui o desenho a Raul Pederneiras: “comparando os desenhos de 1904 com um painel de caricaturas registrado no álbum *Cenas da vida carioca*, de Raul Pederneiras, de 1924, intitulado ‘A mulher progride’, no qual ironizava sem piedade as aspirações feministas do início do século XX, há uma ‘baleira’ com traços bem semelhantes às feiticeiras.” Vale lembrar que, em 1904, Raul contribuía frequentemente com seus desenhos para a *Gazeta de Notícias*, sendo de sua autoria a capa da primeira edição em livro de *As religiões no Rio*.

da cara puzeram o pó da salvação” (Rio, 1904a, col. 2).¹⁰ Em sua *The History of the Yorubas*, publicada em 1921, o historiador e padre anglicano Samuel Jonhson lembra a função principal dessas escarificações: “the facial marks are for the purpose of distinguishing the various Yoruba families” (Jonhson, 1921, p. 106). A forma das escarificações nas bochechas de Ojô e Abubaca - três linhas paralelas, verticalmente orientadas - é semelhante ao padrão *Abaja Òró*, usado pelo subgrupos étnicos Egba e Ijebu (Ibidem, p. 105), que ocupam o sudeste da Nigéria, onde se localiza a cidade de Lagos (Orie, 2011, p. 18, Map 1). Tais escarificações parecem reiterar, portanto, a referida procedência de Ojô e Abubaca.

As reportagens na *Gazeta de Noticias* também trazem detalhes sobre as roupas usadas por religiosos afrobrasileiros em performances rituais, especialmente em momentos de iniciação e/ou possessão. Em *As “Yauô,”* por exemplo, Antonio relata que, no início do ritual, “antes de entrar para camarinha, a mulher [...] presta juramento de guardar o segredo do que viu, toma um banho purificador e á meia-noite começa a cerimonia. A *yauô* senta-se numa cadeira vestida de branco com o *ojá* apertando a cintura” (Rio, 1904b, col. 2). O texto reporta, assim, o emprego em inícios do séc. XX de um *ojá*, uma faixa larga de pano ainda hoje fundamental em contextos religiosos afrobrasileiros, onde é empregado de maneiras diversas, “ora como turbante, ora como cinta, ora, finalizada com um grande laço, envolvendo o corpo dos atabaques, o tronco de árvores sagradas etc.” (Lopes, 2011, pos. 19210; cfr. também Amaral, 2000, p. 264).

Em outra passagem de *As “Yauô,”* Antonio conduz João do Rio para ver o 16º dia de iniciação de uma *iaô*, o “dia em que o santo revela-se” (Rio, 1904b, col. 2). Na sala da casa de um pai de santo não identificado,¹¹ ao som de instrumentos de percussão, o escritor vê então uma “negra iniciada entr[ar], de camisola branca, com o leque de metal. [...] os seus olhos brilhavam satânicos sob o capacete de pinturas bizarras com que lhe tinham brochado o crâneo” (Ibidem, col. 3). João do Rio relata que a iniciada “tinha na cabeça uma exquisita especie de cone. | - É o *ado-chú* [sic], que faz vir o santo, explic[ou] Antonio. É feito com sangue e ervas” (Idem). Temos aqui outro testemunho de época, dessa vez de um *adôxu* (ou

¹⁰ João do Rio (1904g, n.p.) voltou a se referir de modo análogo às escarificações em seu texto sobre a tatuagem publicado em *Kósmos*: “Os negros guardam a forma fetiche, além dos golpes sarados com o pó preservativo do máu olhado.”

¹¹ Sem explicitar suas fontes, Sodré e Lima (2014, p. 46) detalham que essa cerimônia de iniciação descrita por João do Rio era a “*feira do nome* de Oiá Bonmin, que viria a ser mãe-pequena da casa de Cipriano Abedé. Embora João do Rio não faça menção direta, a festa se passa no terreiro desse africano que viria a ser pai de santo de Agenor [Miranda Rocha] cerca de vinte anos mais tarde.”

oxu), que é até hoje usado pelas *iaôs* para cobrir a incisão feita no alto de suas cabeças durante a iniciação (Lopes, 2011, pos. 19793).

Nas páginas da *Gazeta*, são descritos momentos em que iniciados dançam incorporando santos. As roupas relacionadas a um dos santos até hoje mais proeminentes, Xangô - o orixá da justiça, senhor do raio e do trovão - são assim descritas por João do Rio: “Diante dos meus olhos de civilizado, passaram negros vestidos de Sango [sic], com calças de côr, saiote encarnado enfeitado de buzios e lantejoulas, avental, babadouro e gorro” (Rio, 1904c, col. 4). Além disso, uma das ferramentas características de Xangô - o *oxê*, uma espécie de machado duplo - é citada na reportagem *Instrumentos de Feiticeiros*. Também o já referido Ogum, o “S. Jorge ou o Deus da Guerra” (Rio, 1904a, col. 2), teve uma de suas ferramentas descrita: “*Ogun* quando aparece - e esse é um santo que tem o trabalho de ser invocado no principio de todos os *candomblés* - arranca do facão e empunhando-o com galhardia mostra ser o dono do aço e do ferro, capaz de fazer outros facões caso o que tem se quebre” (Instrumentos de Feiticeiros, 1904, col. 2).

Outro santo cujas ferramentas são descritas é Oxum, “a mãe d’água doce” (Rio, 1904b, col. 2). Segundo João do Rio, as negras que a incorporavam traziam “ventarola de metal na mão esquerda e espadinha de páo na direita.” (Rio, 1904c, col. 4). *Grosso modo*, tais paramentos correspondem aos ainda hoje em uso: “Por [Oxum] ser a dona do metal amarelo, do latão, seus ‘filhos’ usam braceletes desse metal como insígnia e dançam segurando um leque ou uma espada” (Lopes, 2011, pos. 19799). Em *Instrumentos de Feiticeiros*, o escritor anônimo especificava que a “ventarola de metal” se chamava *abebé* (cfr. Lody, 1995, p. 219-221), descrevendo-a como um “espetaculoso leque, cheio de bordados e de rodelinhas de metal [...] o paramento indispensável de *Oxum*. | A negra, que finge de *Oxum*, tral-o na mão direita, cascalhante e divino com o pavão pensativo bordado a cores estridentes, e deante delle os negros se prosternam como os catholicos deante do coração da Virgem.” (Instrumentos de Feiticeiros, 1904, col. 2).

A reportagem *Instrumentos de Feiticeiros* é ilustrada pelo desenho de um *abebé* [Fig. 4a] que tem o corpo circular central e o cabo recobertos por delicados motivos ornamentais, em filigrana. A representação de um pavão de perfil se destaca no centro da peça, que é rodeado por treze argolas. Esses *pendantifs* e o adjetivo “cascalhante” empregado na *Gazeta* fazem supor que o *abebé* era usado também como um “instrumento musical não-formal [...]

emit[indo] sons característicos que se un[iam] aos dos atabaques, afoxés e agogós” (Lody, 1995, p. 221), que discutiremos mais abaixo.

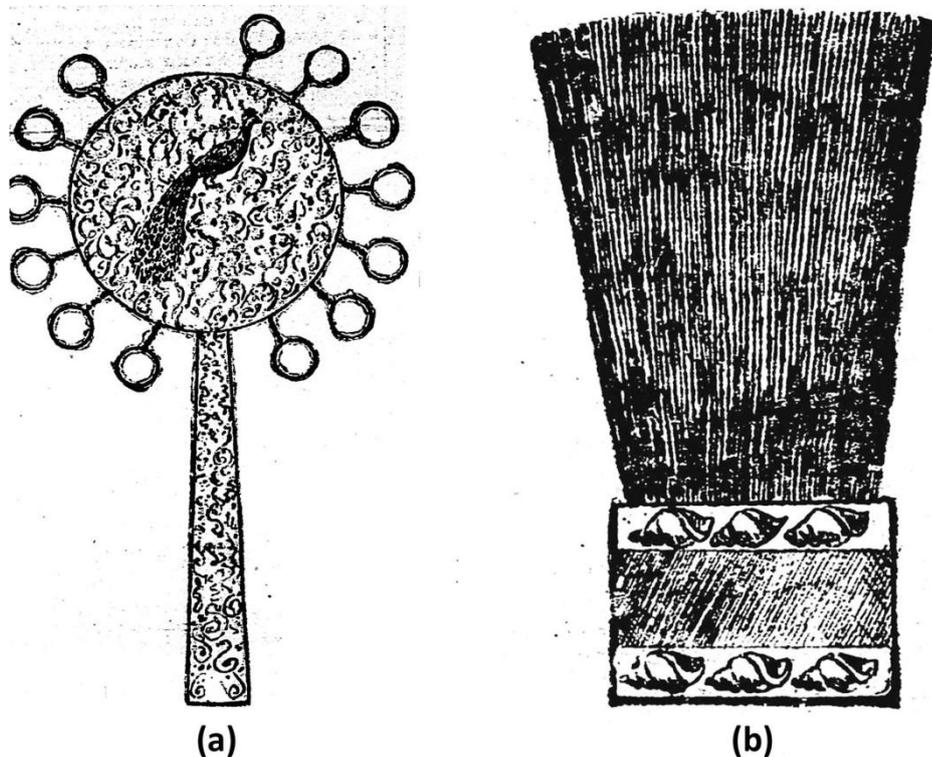


Fig. 4 - (a) *Abebé*; (b) *Xaxará*
Desenhos publicados em: *Suplemento Ilustrado - Gazeta de Noticias*,
Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 24 jul. 1904, p. 2

João do Rio também se deteve na indumentária dos religiosos que incorporavam o orixá Obaluaiê: “Concorri para o sacrifício de Obaluaiê, o santo da variola, um negro de bigode preto com roupa de Polichinello e uma touca branca orlada de urtigas. O santo agitava uma vassourinha, o seu *xaxará*” (Rio, 1904b, col. 2). Como explica Nei Lopes (2011, pos. 27114), *xaxará* é um termo derivado da língua iorubá (*sasará-owò*) e de fato remete a uma espécie de vassoura. As reportagens dão notícia, portanto, do uso em inícios do séc. XX desse que é até hoje um símbolo de Obaluaiê no Brasil. Em *Instrumentos de Feiticeiros*, o escritor anônimo descrevia essa ferramenta como um eminente objeto de poder: “o *xaxará* é a arma com que *Obaluae* [sic] dança, o seu bastão, a sua lança, uma árvore cheia de enfeites e basta tocar para fulminar. | *Obaluae* [sic] é o santo da Variola. Quando aparece, os negros e as negras fazem-no dançar sob um pallio branco e *Obaluae* [sic] atira ao ar as piassavas e os buzios do *xaxará*, dando gritos horrendos” (*Instrumentos de Feiticeiros*, 1904,

col. 2). Nessa mesma reportagem, era reproduzido o desenho de um *xaxará* [Fig. 4b] que parece ser composto por um feixe de fibras de piaçava que se projeta de uma base retangular, ornada por frisos com conchas. Porém, a forma relativamente compacta desse *xaxará* diverge bastante da tipologia de *xaxarás* mais difundida hoje em dia e que remonta ao menos a meados do séc. XX, como comprova o *xaxará* do Babalorixá Bandanguame, registrado em desenho datado de 1951 feito por Carybé (2016, n.p.).

Outra diferença notável com relação à cultura material religiosa afrobrasileira dos dias atuais é sugerida pela referência de João do Rio à “roupa de Polinchinelo” que o iniciado que incorporava Obaluaiê portava. Em passagens de outros de seus textos, João do Rio reitera essa sua percepção de que fantasias usuais no carnaval carioca - como as de polichinelo e dominó -, eram usadas em ritos afrobrasileiros. Talvez por isso, ele qualifique de “encarnação carnavalesca” a cerimônia que assistiu no dia de São João em um candomblé na Rua de S. Felix e na qual *Orò*, o “temível espírito da floresta” (Prandi, 2011, p. 569), possuiu um iniciado que “desandou pela sala, acompanhado de outros negros, [vestido como] um dominó satânico, de pés de pano” (Rio, 1904f, col. 5).

Em *A Casa das Almas*, reportagem que descreve a cerimônia na qual os *eguns* (espíritos de mortos) retornam à Terra para aconselhar os vivos, João do Rio volta a se referir a iniciados usando fantasias de carnaval:

[...] eu vi surgir de repente um negro vestido de dominó com os pés amarrados em pannos. Os três *annichans* ergueram as varas, o dominó macabro começou a bater com a sua [vara de marmelo] no chão, os *xeguedês* sacudiram-se [...]
-Mas quem é esse dominó?
-É *Baba-Ogum* [sic].¹² [...]
Entretanto o dominó *Baba-Ogum* [sic] batia furiosamente no chão com a sua vara de marmello e no alarido augmentado appareceu aos pulos outro dominó, [...] que por sua vez também se poz a bater. Era o ritual da entrega das almas. Por fim appareceu *Ensaïm* [sic]¹³, enfiado numa fantasia, de *bebê*, de xadrez variado com duas mascaras: uma nas costas, outra tapando o rosto. (Rio, 1904d, col. 2)

¹² A grafia correta aqui é “*Baba-Egun*,” como consta na edição revisada do texto publicada em livro (Rio, [1906], p. 43). Como explica Nei Lopes (2011, pos. 22274 sg.), “os iorubanos no Brasil, além dos orixás, veneram espíritos de indivíduos que se converteram em ancestrais ilustres, em ‘pais’ (*Babá Egun*), tratando-se aqui daqueles antepassados que tiveram o merecimento de ser preparados para sua invocação em forma corporizada, ou seja, em forma de *egungun*.”

¹³ João do Rio pode estar se referindo a Ossâim, o orixá iorubano das folhas litúrgicas e medicinais.

Estamos aqui bem distantes das atuais “roupas de orixás,” que usualmente se conformam a uma tipologia específica, como procurou sintetizar Rita Amaral (2000, p. 264): “A roupa dos orixás é composta de saíotes engomados, uma sobressaia colorida, e *atacáns* (tecidos que são amarrados no peito formando laços atrás), além dos *ojás-oris* sob os *adês* (coroas).” Textos como os de João do Rio podem, portanto, ajudar na historicização da indumentária ritual afrobrasileira, que teria sofrido significativas transformações no decorrer do tempo. Agenor Miranda Rocha (apud Sodré, Lima 2014, p. 42) se refere, por exemplo, a uma época em que “os santos eram feitos com chitão e morim”- ou seja, trajavam roupas caracterizadas por grande simplicidade.

Essas passagens de João do Rio apontam, ainda, para o trânsito entre sagrado e profano, comum nas religiões afrobrasileiras e que, no caso da indumentária ritual de inícios do séc. XX, aparentemente era mediado pelo carnaval. Nesse sentido, é digno de nota que João do Rio tenha dedicado uma reportagem inteira a outra manifestação de matriz africana que mediava entre as instâncias do sagrado e do profano: o *afoxé*, o “cortejo carnavalesco de adeptos da tradição dos orixás, outrora também chamado ‘candomblé de rua’” (Lopes, 2011, pos. 737). Em seu texto sobre o *afoxé*, João do Rio (1905, col. 8) volta a indicar uma relação entre a indumentária ritual e a carnavalesca ao citar o trabalho de certo “Antonio da Providencia, morador aqui na rua da America,” que simultaneamente elaborava “roupas de Shangô [sic] e de velho por 800\$ e 1:000\$, garantidas por cinco anos.”

Instrumentos musicais

Os instrumentos musicais que até hoje compõem a orquestra ritual do candomblé no Brasil - tambores, *agogôs*, *xequerês* - também ganharam destaque nas reportagens da *Gazeta de Notícias*. João do Rio várias vezes fez referência a eles, descrevendo igualmente como os instrumentistas se comportavam. Por exemplo, na já citada cerimônia de iniciação de uma *iaô*, João do Rio relata como “os musicos, physionomias estranhas, faziam soar, com sacolejos compassados, *xequerês*, atabaques e *ibatás* [sic], com movimentos de braços desvairadamente regulares” (Rio, 1904b, col. 3).

Cinco dos oito desenhos de objetos de culto reproduzidos na reportagem *Instrumentos de Feiticeiros* retratam instrumentos musicais [Fig. 5]. O escritor anônimo

afirma que “fomos a algumas casas de feitiçaria [e] trouxemos as fotografias dos instrumentos de santo que damos hoje a publico.” (Instrumentos de Feiticeiros, 1904, col. 1); todavis, esses desenhos são muito simplificados, podendo perfeitamente ter sido feitos a partir de simples descrições verbais. No entanto, se considerarmos os desenhos juntamente com o texto da reportagem, é possível ter uma ideia mais precisa da materialidade e sonoridade dos instrumentos, bem como sobre a maneira como eles eram tocados no Rio de inícios do séc. XX, ao menos em algumas casas de santo específicas.

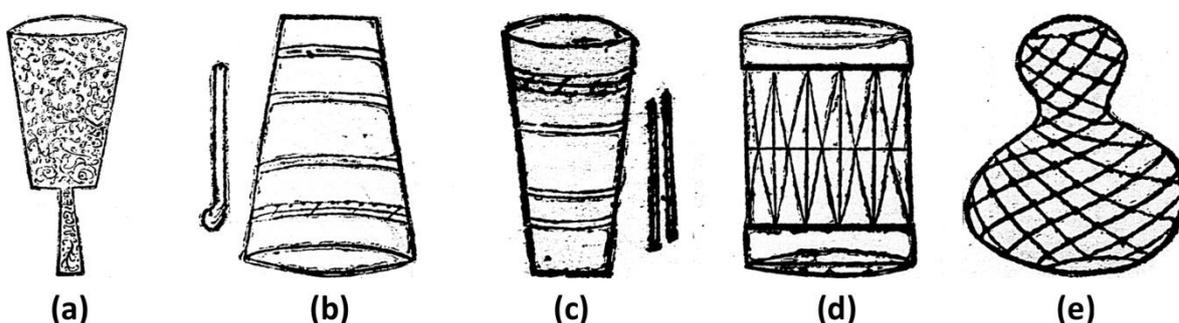


Fig. 5 - (a) Agogô; (b) Tambor Rum; (c) Vampry [sic] (d) Ibata Cetu; (e) Xequerê
Desenhos publicados em: *Suplemento Ilustrado - Gazeta de Noticias*,
Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 24 jul. 1904, p. 2

A respeito do *agogô* [Fig. 5a], a reportagem na *Gazeta* informa: “O *Agogô* instrumento de metal só é tocado pelos mestres dos *camdomblés*, e serve para dar os signaes das cerimônias e dar o tom das diversas cantigas. É um instrumento de respeito, tem um som aspero” (idem). O *agogô* reproduzido em desenho parece ser composto por uma única campânula, no que diverge dos *agogôs* usuais hoje em dia, que no geral tem duas campânulas. Além disso, ele é recoberto por motivos ornamentais filigranados, semelhantes ao do *abebé* de Oxum reproduzido na Fig. 3a.

São então descritos vários tambores: “O tambor maior, *rum* é também de uso exclusivo dos chefes, e toca-se com a mão e um pau assim como o *vampri* [sic]. Os instrumentos que se tocam com dous páus chamam-se *agidavi* [sic]. O tambor em forma de barril toca-se com a mão e chama-se *ibata* [sic]” (Instrumentos de Feiticeiros, 1904, col. 1); além disso, desenhos de três tambores ilustram a reportagem. Esse destaque dado aos tambores reflete a importância central que eles até hoje possuem nos cultos afrobrasileiros.

Como explica Amaral (2000, p. 265), “os *ilus* (atabaques) *rum*, *rumpi* e *lê*¹⁴ [...] são considerados vivos, e por isso são sacralizados de modo especial, recebendo sacrifícios, numa espécie de ‘iniciação’ no candomblé. São reverenciados como entidades [...] Acredita-se que são eles quem chamam os orixás, com sua fala musical.”

A passagem e os desenhos dos tambores na *Gazeta* demandam, porém, alguns comentários. *Rum* e *vampri* [Fig. 5b e Fig. 5c] são bem parecidos, aparentando o primeiro ser mais volumoso. O desenho do *rum* parece ter sido impresso de cabeça para baixo e é acompanhado por uma única baqueta; já o do *vampri* (palavra que talvez seja uma variação de *rumpi*) tem ao seu lado duas baquetas, o que parece contrariar o texto da reportagem. Não encontramos referência ao termo *ibata*, mas o desenho do *Ibata Cetu* mostrado na Fig. 5d corresponde em certa medida ao dos atuais tambores *batá*, “formado[s] por caixa de ressonância em madeira, encouramento duplo retesado por cordas” (Lody, 1995, p. 92). Por fim, vale notar que o termo *aguidavi* não é usado hoje para designar um tambor, mas antes “cada uma das baquetas com que se percutem os atabaques nos candomblés jejes-nagôs” (Lopes, 2011, pos. 1108).

O último instrumento musical comentado e reproduzido em *Instrumentos de Feiticeiros* é um *xequerê* [Fig 5e]. João do Rio reiteradamente destacou a presença de *xequerês* nos candomblés que assistiu e o escritor anônimo de *Instrumentos de Feiticeiros* os viu em uso em um ritual dedicado a Obaluaiê, no qual “rebolando sensualmente nas mãos os *xequerês*, cabaças com grãos dentro, os moleques aprendizes faz[iam] um barulho excitante e ensurdecador” (*Instrumentos de Feiticeiros*, 1904, col. 2). Novamente, o instrumento é representado por um desenho simplificado, que, não obstante, em seu aspecto geral corresponde à forma dos *xequerês* contemporâneos, que são usualmente “cobertos por uma rede frouxa de algodão com búzios” (Lopes, 2011, pos. 27210).

João do Rio, colecionador de feitiços

Em 25 de março de 1905, cerca de um ano após a publicação das reportagens de *No mundo dos feitiços*, a cultura material religiosa afrobrasileira voltou a ter destaque nas

¹⁴ Na orquestra ritual dos candomblés jejes-nagôs, *rum*, *rumpi* e *lê* são, respectivamente, os atabaques maior (mais grave), médio e menor.

páginas da *Gazeta de Noticia*. Em uma matéria da série intitulada *Coleccionadores*,¹⁵ o escritor que assinava com as siglas O. L. relatou a visita que fez à casa de João do Rio e na qual este último franqueou-lhe a sala onde se encontrava a sua “curiosa collecção de feitiços, por ventura a mais curiosa, a mais exótica de quantas tem cahido debaixo de meus olhos” (O. L., 1904, col. 7).

A bem dizer, a “colecção de feitiços” de João do Rio era composta por objetos de natureza bastante diversa, que foram obtidos diretamente com pais de santo, quando da elaboração das cinco reportagens de 1904.¹⁶ Além de feitiços, João do Rio possuía, por exemplo, estatuetas, “uma branca e outra azul escuro. [...] Eram os *Beije* [sic] e um Odoú [sic]”¹⁷ (Ibidem, col. 8); colares de contas, “vermelhas as de *shangô* [sic], brancas, as de *Oxum*, que é a Virgem Maria, azues, as de *obaluai* [sic]” (Idem); *abebés*; facões mágicos, “enormes, de todos os feitiços, complicados e primitivos” (Idem). Um deles era “uma espécie de faca tosca, em cujo cabo haviam esculpido uma horrível cabeça de negro, toda retalhada de golpes | - E isto, murmurei, que vem a ser? | - É o *obaluae*i, Deus da bexiga” (idem), explicou João do Rio a seu entrevistador.

Quanto aos feitiços propriamente ditos, estes já haviam merecido grande destaque nas reportagens de *As religiões no Rio* de 1904. Nelas, João do Rio se deteve sobretudo na categoria de feitiços que, alguns anos antes, Nina Rodrigues (1897, p. 45) denominara “feitiço *indirecto* ou *symbolico* [que] consiste essencialmente em conferir por encantação propriedades uteis ou nocivas a objectos inanimados ou a seres vivos.” Em *Os novos feitiços do Sanin*, por exemplo, João do Rio relatou seu encontro com o feiticeiro africano Sanin, então recém-chegado ao Rio,¹⁸ e como este lhe apresentou diversos feitiços usados na cidade em inícios do séc. XX, cada qual com sua função específica:

¹⁵ Não menos do que 10 reportagens dessa série foram publicadas na *Gazeta de Noticias* entre março e agosto de 1905. A série era dividida em três grandes rubricas: “Collecções Vivas” (orquídeas, canários); “Collecções Mortas” (álbuns, numismática, cerâmica) e “Collecções exóticas” (além dos feitiços de João do Rio, apetrechos de caça e objetos indígenas).

¹⁶ João do Rio explicou a esse respeito: “[os negros] davam-me os feitiços em troca da publicação de nomes malquistos na *Gazeta*. E eu publiquei de todos, mesmo dos que me presenteavam!” (O. L., 1905, col. 8).

¹⁷ Provavelmente, O. L. se refere aos *Ibêjis*, “orixás menores da tradição nagô, protetores dos gêmeos, no Brasil identificados com os santos católicos Cosme e Damião” (Lopes, 2011, pos. 12785). Já com relação ao termo “Odoú,” ainda não encontramos referências.

¹⁸ A respeito da chegada de Sanin ao Rio, a *Gazeta de Noticias* de 15 mar. 1904 informava: “Hontem chegou da Africa o negro Sanim, um mina horrendo, feiticeiro convicto, que traz mulheres e novos feitiços.”

Há feitiços para tudo. Sobejo de cavalo comervas e duas orações, segundo Alufá Guija, produz ataques hystericos; um par de meias com o rastro da pessoa,ervas e duas orações, tudo dentro de uma garrafa, fal-a perder a tramontana; cabelo de defunto, unhas, pimenta da Costa eervas obrigam o individuo a suicidar-se; cabeças de cobra e de kagado, terra do cemitério e caramujos atrazam a vida tal como os pombos comervas daninhas, e não há com pombos para fazer um homem andar para trás. (Rio, 1904e, col. 6)

Sanin seguiu explicando uma longa lista de feitiços, incluindo alguns de sua própria invenção: “Para conquistar, Sanin tem um breve [amuleto], que se põe no pescoço. O breve contém dous *tiras*, uma cabeça de pavão e um colibri, tudo colorido e brilhante; para amar eternamente, cabeças de rolo em saquinhos de velludo; para apagar a saudade, pedras roxas do mar” (Idem). Surpreso com a profusão de fórmulas, João do Rio qualificou Sanin de “poeta e phantasista” (Idem). Tal qualificação é fruto, certamente, da usual ironia do jornalista, mas parece comportar também uma autêntica admiração pela potência criativa que presidia os feitiços, nos quais objetos e ideias por vezes muito díspares eram associados. Um procedimento compositivo análogo, bem como a relação entre poesia e magia, era usual em tendências literárias de fins do séc. XIX como o simbolismo e o decadentismo, com as quais João do Rio estava bem acostumado (Levin, 1996).

Entre os objetos com qualidades apotropaicas, a coleção de João do Rio contava com “uma grande quantidade de breves de todas as formas, de fio branco, de pelle de gato, de onça, etc. Cada um tem a sua função especial e uma filosofia própria” (O. L., 1904, col. 8). O próprio João do Rio detalhava a esse respeito: “Possuo um breve de pelle de onça, enorme, que me fecha o corpo, nos momentos de perigo...” (idem).

No final da entrevista, O. L. fez uma última solicitação a João do Rio:

- Mostre-me agora o teu feitiço mais forte.
- Vem cá.

De um armario, João do Rio, de quem eu já começava a ter medo, tirou uma forquilha.

- Aqui está o maior feitiço. É o *xiguidi*. Tanto serve para o bem como para o mal. É para tudo.

Nem lhe puz as mãos, horrorizado. (idem)

O horror expresso por O. L. é digno de nota. E embora João do Rio se apressasse em afirmar que “não acredit[ava] nessas cousas” - i. e., nos feitiços - o fato dele supostamente

usar um breve para “fechar o corpo” nos faz pensar que sua crença não era assim tão simples. Em última análise, a atitude dos dois escritores da *Gazeta de Notícias* é representativa da ambivalência das elites brasileiras que, por um lado, julgavam os costumes religiosos afrobrasileiros “bárbaros” (Rio, 1904b, col. 2) e merecedores de controle e repressão, mas que, por outro lado, acreditavam em sua eficácia mágica e deles amiúde lançavam mão, como bem frisou o próprio João do Rio em *O Feitiço*.

Os textos e imagens publicados na *Gazeta de Notícias* em 1904 e 1905 que aqui analisamos oscilavam entre os pólos dessa atitude ambivalente, a meio caminho entre a repulsa e o fascínio. É certo que as páginas da *Gazeta* são marcadas pela visão racista e preconceituosa de seus jornalistas e ilustradores e é mesmo plausível que, em sua época, a publicação desse material tenha contribuído para o acirramento da repressão às religiões afrobrasileiras (Farias, 2010, p. 260 sg.); mas também é certo que as reportagens da *Gazeta* contribuíram para a preservação de uma certa memória das religiões afrobrasileiras que não poderíamos apreender por outra via.

São essas mesmas reportagens que nos permitem hoje começar a traçar um panorama da cultura material religiosa afrobrasileira no começo do séc. XX, bem como avançar hipóteses sobre continuidades ou rupturas com aquela empregada em momentos mais recentes. Essa historicização da cultura material religiosa afrobrasileira é um tópico que julgamos central na história da arte e cultura visual no Brasil, mas que certamente ainda demanda investigações mais amplas e aprofundadas. Se o presente artigo contribuir nesse sentido, terá cumprido a sua função.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita. *A coleção etnográfica de cultura religiosa afro-brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 70, 2000, p. 255-270.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Pallas, 2004.

CARYBÉ. *As cores do Sagrado*. São Paulo: Caixa Cultural, 2016. (Catálogo de exposição)

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FARIAS, Juliana Barreto. *João do Rio e os africanos: Raça e ciência nas crônicas da belle époque carioca*. *Revista de História* 162 (1º sem. 2010), p. 243-270.

Instrumentos de Feiticeiros. Suplemento Ilustrado - Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 24 jul. 1904, p. 2, col. 1 e 2.

JOHNSON, Samuel. *The History of the Yorubas: From the Earliest Times to the Beginning of the British Protectorate*. Lagos, Nigeria: C.M.S. Bookshops, 1921.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi - um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Unicamp, 1996.

LODY, Raul. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* [recurso eletrônico]. - 4a. edição - São Paulo: Selo Negro, 2011.

NO MUNDO DOS FEITIÇOS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 76, 16 mar. 1904, p. 1.

O. L. COLLECCIONADORES. *Collecções Exóticas. Os Feitiços*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 84, 25 mar. 1905, p. 1, col. 6, 7 e 8.

ORIE, Ianik Ia. *The Structure and Function of Yoruba Facial Scarification*. *Anthropological Linguistics*, v. 53, n. 1, Spring 2011, p. 15-33.

OS FEITICEIROS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 80, 20 mar. 1904, p. 5, col. 6 e 7.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

_____. *Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX*. *Tempo Social*, São Paulo, USP, v. 2, n. 1, 1º sem. 1990.

RIO, João do. *As religiões no Rio*. - 2ª. edição - Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, [1906].

_____. (1904a). *As religiões no Rio - No mundo dos feitiços - OS FEITICEIROS*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 69, 9 mar. 1904, p. 2, col. 2, 3 e 4.

_____. (1904b). *As religiões no Rio - No mundo dos feitiços - AS "YAUÔ"*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 72, 12 mar. 1904, p. 2, col. 2, 3 e 4.

_____. (1904c). *As religiões no Rio - No mundo dos feitiços - O FEITIÇO*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 74, 14 mar. 1904, p. 2, col. 4, 5 e 6.

_____. (1904d). *As religiões no Rio - No mundo dos feitiços - A CASA DAS ALMAS*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 76, 16 mar. 1904, p. 2, col. 1, 2 e 3.

_____. (1904e). *As religiões no Rio - No Mundo dos Feitiços - OS NOVOS FEITIÇOS DE SANIN*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 89, 29 mar. 1904, p. 2, col. 5, 6 e 7.

_____. (1904f). *S. João entre os africanos*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 177, 25 jun. 1904, p. 2, col. 4, 5 e 6.

_____. (1904g). *A Tatuagem no Rio*. *Kósmos: revista artística, científica e litteraria*, Rio de Janeiro, n. 11, nov. 1904, n.p.

_____. *Afoché*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 177, 2 mar. 1905, p. 1, col. 6, 7 e 8.

REIS, João José et al.. *O Alufá Rufino. Tráfico, Escravidão e Liberdade no Atlântico Negro (c. 1822- 1853)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RODRIGUES, Nina. *O Animismo Fetichista dos negros Bahianos*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, tomo VI, abr.-jun. 1896, p. 75-84, p. 164-174 e p. 334-345; tomo VII, jul.-set. 1897, p. 44-50, p. 79-92, p. 166-173 e p. 343-355.

SODRÉ, Muniz; LIMA, Luiz Filipe. *Um vento sagrado: história de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu brasileira*. - 5ª. edição - Rio de Janeiro: Mauad, 2014.



INTERLOCUÇÕES CULTURAIS ENTRE BRASIL E ITÁLIA NO SÉCULO XX: CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO DE LUIGI PIRANDELLO

Rodrigo de Freitas Costa



Professor Adjunto do Curso de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM-Uberaba-MG), professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e pesquisador do NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura

Recepção –
Imigração Italiana
– Modernidade –
Luigi Pirandello

Resumo: Este artigo foi produzido a partir do projeto de pesquisa *Circularidades Culturais entre Brasil e Itália: estudos sobre cultura no século XX*, financiado pelo MCTI/CNPq/MEC/Capes n. 22/2014 – Ciências Humanas, sociais e sociais aplicadas, desenvolvido entre os anos de 2014 e 2016. Pela amplitude do projeto, nas páginas seguintes tratamos sobre diversos temas tendo como pressuposto de análise a recepção do dramaturgo Luigi Pirandello no Brasil dos anos de 1920. Além desse momento ser reconhecido pelos pesquisadores como o período onde a questão da modernidade tornou-se o centro dos principais debates temáticos e formais, outras questões se fizeram preponderantes para a recepção de Pirandello. Entre elas, destacamos o tema da imigração e os elos de formação artística e cultural existentes entre o terreno cultural italiano e o espaço social brasileiro. Tratamos também sobre a questão do enraizamento, tal como discutido por Simone Weil, e a importância dos laços culturais entre povos distintos no processo de circularidade cultural. Dessa forma, objetivamos levantar pontos sobre a releitura de Pirandello no Brasil valorizando a importância de sua obra e as condições de sua releitura entre nós em torno dos anos 1920.

Cultural exchanges between Brazil and Italy in the 20th century: considerations on Luigi Pirandello's reception

Reception –
Italian
immigration –
Modernity – Luigi
Pirandello

Abstract: This paper stems from the research project “Circularidades culturais entre Brasil e Itália: estudos sobre cultura no século XX” [“Cultural circularities between Brazil and Italy: cultural studies in the 20th century”], funded by MCTI/CNPq/MEC/Capes (n. 22/2014 – Human Sciences, Social Sciences and Applied Social Sciences) and carried out from 2014 to 2016. Given the project's broad scope, several topics will be addressed in this paper, with the reception of playwright Luigi Pirandello's work in 1920s Brazil as the analytical premise. In addition to the fact that this historical period is acknowledged by researchers as the one in which modernity took centre stage in major thematic and formal debates, other issues also played a crucial role in Pirandello's reception. Among them are immigration and artistic and cultural formation ties between the Italian cultural domain and the Brazilian social space. Moreover, this study addresses the idea of rooting as proposed by Simone Weil, as well as the importance of cultural ties between different peoples in the process of cultural circularity. Therefore, it aims to examine certain aspects of Pirandello's renderings in Brazil, thus highlighting the importance of his work and the factors which influenced its reception in this country during the 1920s.



O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir.

Simone Weil

Apesar do título desse trabalho possuir uma abrangência temporal ampla, precisamos inicialmente realçar que as interlocuções culturais entre dois países (Brasil e Itália) são imensas e complexas e tratá-las ao longo de um século é uma tarefa, no mínimo, interminável. Diante disso, ressaltamos que o nosso recorte interpretativo recai sobre a figura do dramaturgo italiano Luigi Pirandello e sua recepção no Brasil. Tal recorte, por si mesmo, não resolve o problema do lastro temporal, por isso concentraremos nossa reflexão nos primeiros anos do século XX. Esse recorte se justifica porque é principalmente a partir desse momento que a forte imigração italiana começa a deixar sua marca em solo brasileiro, além do que, é o período em que o dramaturgo Pirandello passa a ser reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho. Diante disso, poderíamos questionar: em que medida a figura de Pirandello nos permite entender os intercâmbios culturais entre Brasil e Itália? Caminharemos nesse sentido.

São muitos os trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil sobre a produção teatral no início do século XX e alguns deles tratam das relações entre imigração e práticas teatrais, sem, no entanto, fazer essa discussão se aproximando da figura de um dramaturgo específico. A pesquisadora Maria Thereza Vargas, em recente texto, fez as seguintes considerações sobre o teatro filodramático, de origem italiana, no Brasil:

[...] foi em São Paulo que as atividades dos grupos amadores italianos mais se distinguiram e mereceram registro. A explicação é por demais conhecida: foi São Paulo que recebeu o maior contingente de imigrantes vindos da Itália. Entre 1877 e 1914 chegaram ao estado de São Paulo 1.702.620 candidatos ao trabalho, sendo 845.816 italianos. Número bem maior do que o dos espanhóis (293.916) e dos portugueses (260.816). [...] Sendo assim tão grande o contingente migratório, a diversidade de pensamento também era rica. Esperançosos com o *“andiamo in ‘Merica”*, ou tragicamente impelidos pela fome, ou ainda, perseguidos pelas atividades políticas, para cá vieram monarquistas, republicanos, garibaldianos, anarquistas, católicos, socialistas, humanistas. [...] Melhor exemplo da vitalidade e importância dos amadores italianos em São Paulo é a notícia publicada nos jornais de junho de 1908, na qual há informações sobre a criação de uma escola dramática, localizada na ladeira de Santa Ifigênia, n.

2, dirigida unicamente aos filodramáticos. [...] A criação de uma escola de teatro, no começo do século, leva-nos a crer que o movimento teatral criado pelos imigrantes fazia-se notar pela sua continuidade, frente ao praticamente nulo movimento que se pudesse chamar genuinamente paulista. O que se representava em São Paulo tinha sua origem no Rio de Janeiro – principalmente depois da criação da estrada de ferro, em 1877, ligando as duas cidades –, ou era importado dos grandes centros europeus¹.

O que mais nos interessa nessa longa passagem é o sentido de formação cultural que dela depreende. Escolas de teatro, formadas por imigrantes no Brasil, dizem respeito à “continuidade”. Sabemos que o continente americano foi formado por meio do contato entre diferentes culturas. No caso da formação teatral brasileira, tal contato não pode ser desprezado e, no interior desse debate, os italianos ocupam importante papel. O grande número de italianos que se estabeleceram no Brasil a partir de meados do século XIX é indicativo de que não se pode falar em termos de formação cultural brasileira sem levar em conta os intercâmbios culturais entre esses dois povos. Valorizamos, portanto, a ideia de que além de levar a sua cultura, o seu modo de vida e os seus desejos para terras brasileiras, os italianos (assim como outros imigrantes) deixaram uma marca profunda de formação cultural em nosso país.

É claro que tal marca é ampla e envolve vários campos do espaço social e isso pode ser percebido no âmbito da cultura e da produção artística. Ao termos o teatro como pressuposto privilegiado de aproximação entre Brasil e Itália, podemos dizer que encaramos as práticas artísticas como ações sociais. Ou seja, além das relações de mão de obra e do estabelecimento de situações voltadas para o mundo do trabalho, estamos considerando que a prática teatral é uma forma de construção simbólica relacionada com a vivência e com a fundamentação de raízes culturais dos diversos povos que imigraram para o Brasil, entre eles os italianos. No interior dessa constelação interpretativa localizamos a figura de Luigi Pirandello não só como um teatrólogo italiano, mas também como um agente social que viveu, sentiu, interpretou e deu sentido ao mundo à sua volta e, com isso, promoveu reflexões que foram capazes de atravessar o Atlântico e auxiliar no processo de construção da sociedade brasileira. Portanto, entre Brasil e Itália existem possibilidades múltiplas e, valorizando esse ponto de vista, o teatro ocupa importante espaço.

¹ VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro**, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2012, p. 359-360.

A presença de grupos teatrais amadores italianos seguida da criação de escolas de teatro tem um sentido bastante significativo para a população que deixava seu país em busca de uma nova vida na América: a fixação do imigrante na terra que os recebeu. Esse processo, além de reforçar os laços entre Itália e Brasil, nos permite pensar que a circularidade de ideias e projetos se concretizam na medida em que o imigrante se sente parte do espaço que o acolheu e um dos indícios desse sentimento de pertencimento advém da noção de continuidade exposta, por exemplo, pela formação teatral. A prática promovida pela arte teatral funcionaria como uma forma de aproximação e estabelecimento de laços sociais, o que permitiria a valorização de questões que são preponderantes no ambiente daqueles que se aportam em terras estranhas e estão em busca de melhores condições de sobrevivência. Voltemos ao nome de Luigi Pirandello!

O valor estético e cultural do dramaturgo já foi amplamente discutido e analisado em diferentes campos do conhecimento científico. A sua importância como um dos maiores escritores de língua italiana dos últimos anos é consolidada e a tradução de suas obras para diversos idiomas demonstra que os seus escritos tornaram-se referências intelectuais para diferentes leitores em tempos também diversos. Do final do século XIX, quando começou a escrever, até o fim de sua vida em 1936, Pirandello construiu ampla carreira como escritor de peças, romances e contos. O ápice de sua produção se deu nas primeiras três décadas do século XX e o reconhecimento internacional foi coroado com o Nobel de Literatura de 1934. Entre as várias características e grandezas artísticas da obra pirandelliana, o principal elemento que levou o autor a receber o Nobel foi o processo de renovação estética que ele empreendeu na arte dramática e cênica. Sem dúvidas, a sua produção artística diz muito do momento em que o autor viveu e sobre os embates artísticos que existiam naquela época. Em outras palavras, o processo de renovação da arte teatral que Pirandello discutiu e codificou por meio de suas peças e escritos foi possível em um período de fortes discussões sociais e redimensionamentos promovidos pelo processo político e social europeu. Respeitando a qualidade estética de sua obra, bem como o seu profundo apuro formal e narrativo, podemos dizer que todo o sucesso internacional do escritor advém da convergência qualitativa entre arte e sociedade, tão bem interpretada pelo autor.

Frente a isso, especificamente neste texto, defendemos que para entender a recepção de Pirandello no Brasil devemos ir além do debate sobre a importância de sua

inovação estética, ainda que ela seja fundamental para divulgar o seu nome entre nós e tenha sido também importante para a renovação da arte cênica brasileira, como alguns de nossos críticos ressaltam². Pirandello é uma referência intelectual e também uma marca representativa do diálogo social entre dois países distantes geograficamente e, ao mesmo tempo, próximos do ponto de vista de suas formações históricas.

Sendo assim, acreditamos que existem fatores que, conjugados, marcam a entrada de Pirandello no Brasil: a divulgação de seus textos, o sucesso internacional promovido pelas suas atividades dramáticas, o valor estético que a sua obra carrega e o esforço de alguns italianos, em especial os editores, instalados em terras brasileiras e que tinham entre seus objetivos a valorização da cultura de seu país de origem³. Sobre esse último ponto é preciso retomar as reflexões de Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris que, ao realizarem um painel interpretativo sobre o processo de recepção pirandelliana no Brasil, afirmam:

É no decorrer dos anos [19]20 que começa a manifestar-se entre nós o interesse por Pirandello novelista, concomitantemente com a divulgação de sua atividade dramática, levada adiante por companhias brasileiras e estrangeiras, na esteira do sucesso italiano e internacional. Em 1925, graças ao empenho de Antonio Tisi, dono da Livraria Italiana de São Paulo, são

² As pesquisadoras Annateresa e Mariarosaria Fabris apontaram o contato de Oswald de Andrade, importante artista e intelectual brasileiro, com o trabalho e a produção cênica de Pirandello e demonstraram a influência do italiano sobre o brasileiro: “Os aplausos que, naquele momento [1923], o autor italiano colhia em todos os campos correspondem perfeitamente às expectativas de um escritor e crítico moderno como Oswald de Andrade, que o havia descoberto como dramaturgo em 1923, em Paris, cidade da qual parte o reconhecimento internacional de Pirandello. Num artigo publicado pelo Correio Paulistano, “Anúnciação de Pirandello” (29 de junho de 1923), Oswald de Andrade analisa a montagem de *Seis Personagens à Procura de um Autor* na ComédiedesChamps-Élysées. Se o título do artigo é epifânico, igualmente epifânica parece ser a visão que o escritor tem de Pirandello, legítimo herdeiro de Henrik Ibsen e Ernest Mazeaud. (FABRIS, 2009, p. 386). Por essa interpretação, o teatro de Pirandello significou para um dos nossos importantes artistas a possibilidade de aproximação com o que se convencionou chamar de “modernidade” teatral. Oswald de Andrade, juntamente com um expressivo número de artistas brasileiros, atuava no início da década de 1920 como ponta de lança do debate sobre a modernização artística brasileira e, assim, o seu encantamento com o escritor italiano certamente significava a possibilidade do diálogo artístico entre os dois países por meio da renovação estética empreendida pelo autor de **Seis personagens em busca de um autor**. Notamos aqui, portanto, que o diálogo Brasil-Itália também pode ser visto pelo viés estético e da renovação artística.

³ Sabemos que o debate que envolve a questão do livro, da leitura e da História é amplo e tem proporcionado inúmeras reflexões acadêmicas, sobretudo na Europa. Nesse contexto, é preciso lembrar o importante papel desenvolvido por historiadores como Roger Chartier, Robert Darton e outros. Não temos o interesse aqui de entrar nessa discussão, já que esse não é o foco deste texto, porém ressaltamos que as reflexões teóricas desses autores são primordiais para as discussões que envolvem as práticas sociais por meio das práticas de leituras. Assim sendo, ressaltamos que sobre a história do livro no Brasil existe um trabalho que toca diretamente no tema da leitura, do leitor e das casas editoriais brasileiras no ambiente de trocas culturais entre o nosso país e outros povos que fixaram residência em solo brasileiro. Frente a isso indicamos: HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

publicadas algumas das *Novelle per un anno*, sob o título de *Novelas Escolhidas*; esta edição constitui uma das primeiras traduções mundiais da novelística pirandelliana⁴.

A Livraria Italiana, localizada no Largo de São Bento, em São Paulo, foi a responsável pela divulgação de importantes nomes da literatura italiana contemporânea em língua portuguesa. Além de Pirandello, Antonio Tisi publicou Giovanni Papini, Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici e Aldo Palazzeschi. Ao abrirmos esta reflexão falando da grande leva de imigrantes italianos que chegaram ao Brasil e o sentido de formação cultural que dela depreende, novamente estamos diante de uma questão chave: uma vez instalados no Brasil, após sofrerem o longo processo de adaptação em terras distantes e desenvolverem diversos trabalhos, os grupos de italianos foram se integrando à formação intelectual e cultural do país e deixando a sua marca. Podemos perceber que a imigração italiana no Brasil não se resume aos braços que se dedicaram às lavouras e aos ofícios das grandes cidades, com o passar do tempo ela foi ficando raízes e, aos poucos, foi promovendo um processo de formação cultural e social que passou pelas questões artísticas. A criação de livrarias e o trabalho de tradução e publicação realizado por editores italianos certamente colocou os brasileiros (que são múltiplos) em contato com as ideias italianas.

Esse tipo de percepção que valoriza a circularidade cultural é um desafio para os historiadores interessados no tema da imigração. Entre os silêncios e as criações narrativas dos imigrantes existe um espaço que necessita ser preenchido por aqueles povos. Transplantados de uma região para outra, interessados em construir um novo espaço de sociabilidade e sobrevivência, os povos que atravessaram o Atlântico carregaram em suas bagagens e atos os elementos simbólicos que envolvem o ambiente artístico. A arte assume, nesse contexto, o espaço de sociabilidade e de construção de um novo espaço social. Assim, o objetivo de editores era promover a venda de livros, a divulgação de ideias e também valorizar a cultura italiana, expressa por meio da literatura e de seus autores. A Itália tornava-se mais próxima do Brasil e este, por sua vez, tornava-se o ambiente de acolhimento dos povos imigrantes. Frente a isso nos questionamos: o que torna o imigrante parte integrante do espaço social que o recebe?

⁴ FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 385.

Sabendo da complexidade dessa questão e, claro, da impossibilidade de uma resposta rápida e direta para o questionamento, podemos dizer que o ambiente social é carregado de possibilidades que não devem ser vistas pelos historiadores interessados no tema da imigração somente pelo ponto de vista do mundo trabalho. Assim, inserimos no debate outros elementos, sobretudo o social carregado de questões simbólicas e culturais. Sob esse aspecto, gostaríamos de lembrar as importantes reflexões da filósofa francesa Simone Weil sobre a questão do “enraizamento” e seu contrário, o “desenraizamento” no mundo contemporâneo. De acordo com ela:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente. As trocas de influências entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis do que o enraizamento no entorno natural. Mas um meio determinado deve receber uma influência externa não como uma contribuição, mas como um estimulante que torne sua própria vida mais intensa⁵.

No contexto deste trabalho estamos entendendo que as ideias, representadas pelo teatro e o seu senso de formação, são preponderantes para o enraizamento. Traduzir do italiano para o português significava, entre outras coisas, se aproximar de um público de imigrantes que estabelecia raízes no Brasil e já se sentia parte do espaço geográfico que os acolheu. Desse ponto de vista, os textos pirandellianos colocados à venda pela Livraria Italiana, por exemplo, reforçava os laços culturais entre os dois países e fortalecia o sentido de **formação**. Parafraseando Weil, publicar novelas de Pirandello “conservava vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro”. O presente dos imigrantes que se enraizavam no Brasil abria-se para perspectivas de futuro reforçando os laços com o passado. Tal intento era possível também e principalmente por meio da arte, no nosso caso, o teatro.

⁵ WEIL, Simone. **O enraizamento**. Tradução de Maria Leonor Loureiro. Bauru/SP: Edusc, 2001, p. 43.

Se num primeiro momento a formação se dava no interior das colônias, principalmente com o teatro filodramático fazendo lembrar a pátria de origem, com o estabelecimento definitivo de muitas famílias imigrantes, as quais já deixavam entre nós novas gerações, a formação adquire ares mais abrangentes principalmente com a divulgação de ideais artísticos e culturais italianos em língua portuguesa.

Há, portanto, uma conjuntura histórica que reforça a importância da recepção de Pirandello e possibilita específicos modos de leitura do autor. Fazem parte dessa conjuntura as renovações estéticas que o escritor italiano representava em seus textos, assim como o amplo diálogo social entre Brasil e Itália. Nesse contexto, o nome de um dos mais conhecidos escritores italianos da virada do século XIX para o XX expressava, ao mesmo tempo, renovação artística e diálogo com a nossa constituição social.

Além da divulgação de Pirandello por meio da publicação de suas novelas, precisamos mencionar que ao longo dos anos 1920 foram encenados alguns textos daquele dramaturgo no Brasil por diferentes companhias teatrais. A primeira encenação (*Assim é, se lhe parece*) data de 1924 e foi realizada pela Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa que, em 1927, repetiu a encenação durante a visita do autor ao país. Até 1929, outros onze espetáculos foram montados no Brasil, todos eles com companhias teatrais estrangeiras, sendo cinco italianas e uma francesa. A Compagnie Dramatique Française e a Compagnia Italiana Maria Melato-Annibal e Petrone também apresentaram *Assim é, se lhe parece*, em 1925. Já em 1927, quando Pirandello esteve no Brasil como diretor da Compagnia del Teatro d'Arte di Roma levou ao público de São Paulo e Rio de Janeiro cinco espetáculos diferentes, entre eles *Seis personagens à procura de um autor*. Por fim, a Compagnia Drammatica Italiana del Teatro d'Arte di Milano em 1929 apresentou, em São Paulo, mais três espetáculos distintos.

Do ponto de vista da recepção de Pirandello, precisamos considerar as encenações e conjugá-las com a tradução e venda de textos do autor. Há, portanto, o estabelecimento de um ambiente cultural onde o intercâmbio de ideias é intenso. É claro que esse ambiente não pode ser entendido como homogêneo ou livre de fissuras de todos os tipos. Sabemos que os anos 1920 no Brasil são profundamente marcados por um longo debate sobre a modernização de nossa sociedade que perpassa os campos artísticos e culturais e, obviamente, dialoga com um dado repertório europeu. Não podemos negar também todo

debate que surge em solo italiano ao longo do processo de unificação e, conseqüentemente, o forte embate em torno do nacionalismo fomentado pelo fascismo a partir dos anos 1920. Todas essas questões envolvem a figura de Luigi Pirandello e precisam ser discutidas, pois elas deixam transparecer que o processo de recepção é complexo e está ligado ao movimento da sociedade. Portanto, além de dizer que não existe apenas uma forma da recepção de Pirandello, estamos, sobretudo, valorizando o debate cultural por meio do tema da imigração. Certamente a entrada de escritos literários italianos no Brasil não teria o mesmo sentido e tampouco a mesma amplitude se o nosso país não tivesse uma forte e sólida relação social com a Itália.

Guardadas as devidas diferenças, podemos dizer que existem elementos comuns sobre a formação histórica de Brasil e Itália. Se a Itália unificada em torno de um mesmo Estado, idioma e processo histórico é fruto do desenvolvimento do capital, principalmente a partir de seus desdobramentos no século XIX, o Brasil, que se forma e se unifica por meio das diferenças, também é parte desse contexto. À luz dessas considerações, a história cultural empreendida por homens e mulheres que atravessaram o Atlântico é capaz de elucidar momentos, valorizar a multiplicidade social e acima de tudo nos fazer entender que não existe, no caso da história do Brasil, formação social sem debate cultural. A partir dessa percepção, a discussão estética ganha amplitude histórica e, com isso, podemos afirmar que as inovações que a obra de Pirandello carrega são imensas ao mesmo tempo em que adquirem um significado bastante preciso se levadas em conta no Brasil.

Ao lado dessa discussão, não podemos deixar de reforçar que a produção teatral dos imigrantes italianos foi frequente a partir de meados do século XIX. Os homens, mulheres e crianças que deixaram a península itálica em busca de uma nova vida na América carregaram, além de suas forças de trabalho, a sua cultura de origem. As comunidades que se formaram em solo brasileiro tinham o propósito de reafirmar os laços sociais dos imigrantes, favorecerem ajuda mútua e reforçar as práticas culturais das regiões de onde saíram. Nesse ambiente, a atividade teatral era uma ótima oportunidade de congregação, por meio dela era possível entrar em contato com os valores italianos e, conseqüentemente, com as referências identitárias daquele povo. Miroel Silveira, no livro **A contribuição italiana**

ao teatro brasileiro, faz um amplo levantamento onde deixa clara a importância dos filodramáticos e de atores italianos para a nossa formação teatral⁶.

Os grupos teatrais amadores nas colônias de imigrantes foram inúmeros, representaram várias peças em língua italiana e favoreciam debates ideológicos diferentes. De acordo com Silveira:

A convivência social era uma obrigação, um dever de relacionamento com o semelhante, e um meio para o aperfeiçoamento individual e grupal, situando-se o teatro como um painel de emoções, ideias e sentimentos que deveriam tornar-se exemplares, tanto para os que assistiam como para os que interpretavam. O filodramático, por isso, tinha algo de sacerdote, oficiando em terra estranha o rito sagrado da pátria adolescente⁷.

O autor percebe a atividade teatral como projeto coletivo de adaptação à nova terra recuperando e reforçando os referenciais de outrora. O teatro como símbolo da reunião, da congregação e da produção de identidades foi, sem dúvida, uma prática cultural essencial no processo de imigração e também para a construção de nosso país. Podemos assim reafirmar que a marca das atividades culturais pode ser vista, por meio do teatro, como forte elemento de construção social.

Se, para os italianos, a arte era um dos meios importantes de enfrentar as agruras da imigração, para os brasileiros as práticas artísticas representavam o conhecimento do outro e a necessidade de pensar sobre si mesmo. No contato entre culturas diferentes, os grupos sociais retiravam da arte teatral a seiva da sobrevivência e a possibilidade do diálogo. Tal diálogo se dava em várias esferas, sejam elas pautadas por questões trabalhistas, políticas e também por questões artísticas, o que, por sua vez, envolvia o repertório manejado pelos grupos. No fundo, estamos voltando ao tema do enraizamento/desenraizamento e é a partir dele que eu gostaria de fazer minhas considerações finais citando mais uma passagem de Simone Weil:

Há desenraizamento todas as vezes que há conquista militar, e nesse sentido a conquista é quase sempre um mal. O desenraizamento é mínimo quando os conquistadores são migradores que se instalam no país conquistado, se misturam à população e lançam raízes eles mesmos. Foi o

⁶ SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**: (1895/1964). São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

⁷ *Ibidem*, p. 23.

caso dos helenos na Grécia, dos celtas na Gália, dos mouros na Espanha. Mas quando o conquistador permanece estrangeiro ao território de que se tornou possuidor, o desenraizamento é uma doença quase mortal para as populações submetidas⁸.

No caso desta pesquisa não estamos tratando de conquista territorial no mesmo sentido em que Weil nos coloca o tema, mas podemos entender que a ausência do elemento de formação e continuidade cultural pode se tornar um grande problema para a formação de um país múltiplo como o Brasil. Ao retomarmos a recepção de Luigi Pirandello buscamos, antes de tratar do valor teatral e literário do autor, entender que em solo brasileiro as ideias estrangeiras, quando pensadas pela ótica da imigração, adquirem o sentido de formação e, assim, nos faz entender que o aspecto cultural é fundamental para o encontro dos dois países separados pelo Atlântico. Portanto, como os helenos na Grécia, os celtas na Gália, os mouros na Espanha, os italianos lançaram raízes no Brasil e o teatro e seus autores, entre eles Pirandello, fazem parte deste debate.

No entanto, temos que considerar que os anos 1920 no Brasil marcam o início de um dado processo de modernização do qual Pirandello e os italianos fazem parte. Em 1921 foi promulgada leis regulando a repressão ao anarquismo, em 1920 foi fundada a Universidade do Rio de Janeiro, em 1922 foi realizada a Semana de Arte Moderna e a fundação do Partido Comunista, 1924 Oswald de Andrade publica o “Manifesto pau-brasil”, em 1925 a Coluna Prestes inicia sua marcha pelo país, em 1927 é declarada a ilegalidade do recém formado Partido Comunista, em 1928 surgem o “Manifesto antropofágico” (Oswald de Andrade) e “Macunaíma (Mário de Andrade). Nesse contexto, de formação de uma dada noção de “modernidade” Pirandello visita o Brasil em 1927 e reforçando não só o enraizamento italiano no Brasil, mas também colocando mais questões nesse contexto.

As muitas interlocuções entre Brasil e Itália ganham força a partir dessa perspectiva e nos permite entender que as vicissitudes históricas envolvem interesses, personagens e temáticas diferentes. Acreditamos que a dramaturgia de Pirandello lida e encenada no Brasil dos anos 1920 é um dos caminhos por onde passou o processo de enraizamento de italianos que deixaram seu território e se instalaram em terras brasileiras. Desse ponto de vista, asseguramos que os caminhos da interpretação histórica podem nos apontar para a importância do campo teatral como forma de entender os silêncios e as hesitações nas

⁸ WEIL, Simone. **O enraizamento**. Tradução de Maria Leonor Loureiro. Bauru/SP: Edusc, 2001, p. 44.

diversas formas de narrações sobre a imigração. As produções pirandellianas nos apresentam parte desse processo e certamente ainda tem muito a nos dizer sobre a Itália, o Brasil e as transferências culturais entre esses dois países.

REFERÊNCIAS

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. *Presença de Pirandello no Brasil*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FARIA, João Roberto. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro*, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2012.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: (1895/1964)*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Tradução de Maria Leonor Loureiro. Bauru/SP: Edusc, 2001.



TEATRO EM MATO GROSSO NA ERA VARGAS: PROJETO DE MODERNIZAÇÃO EM QUESTÃO

Thaís Leão Vieira

Professora Adjunta do departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso câmpus de Rondonópolis (UFMT) e PPGHIS/UFMT. Líder do Grupo Arte.Com (UFMT) e membro do NEHAC-UFU.



Teatro; Mato
Grosso;
Modernização.

Resumo: O discurso em torno do nacionalismo e da nação torna-se mais evidente ainda a partir da década de 1930 com os projetos de “unificação” do Estado brasileiro, como os de “povoamento” e modernização do interior do país, a exemplo da “Marcha para o Oeste”. A política expansionista provocou rapidamente um crescimento acelerado, o que originou uma explosão demográfica, rapidez nos transportes, gerando uma ideia de progresso e com ele o processo de modernização concebido a partir de uma visão administrativa em que a cultura serviu em diversos momentos para reforçar interesses públicos. No plano da cultura, embora as expressões musicais e teatrais tivessem bastante expressão em Cuiabá, especialmente a partir da década de 1920, estas não foram associadas ao modernismo. Tal visão está ligada ao lugar que a Semana de Arte Moderna de 1922 logrou na memória histórica. O teatro permite caracterizar a maneira como Mato Grosso inseriu-se neste processo de modernização e integração nacional. O texto propõe, assim, uma análise do discurso de modernização em Mato Grosso na primeira metade do século XX e as contradições envolvendo estes discursos no campo da cultura, estabelecendo um diálogo entre arte e política, história e cultura.

THEATER IN MATO GROSSO IN ERA VARGAS: MODERNIZATION PROJECT IN QUESTION

Theater; Mato
Grosso;
Modernization

Abstract: The discourse on nationalism and nation becomes more evident in the 1930s with the projects on "unification" of the Brazilian State, such as the "settlement" and modernization inland, namely the "March to the West". The expansionist policy has led to a rapid growth causing a population explosion, a speed of transport, giving an idea of progress and from it the modernization process designed from an administrative vision that culture has served at various times to bolster public interests. Regarding to culture, although the musical and theatrical performances had quite an expression in Cuiabá, especially from the 1920s, these were not associated with modernism. Such a vision is linked to the place that the Modern Art Week in 1922 succeeded in historical memory. The theater allows to characterize the way Mato Grosso has entered this process of modernization and national integration. Thus, the text proposes an analysis of the discourse on modernization in Mato Grosso in the first half of the 20th century and the contradictions involving these discourses in the field of culture, establishing a dialog between art and politics, history and culture.



Quando mudanças rápidas na sociedade suscitam sentimentos de incerteza, muitas vezes não totalmente verbalizados ou que resistem a integrar discursos explícitos; [...] diante de transformações que alteram relações sociais e econômicas, mas também perfis urbanos, os planos e as perspectivas da paisagem, as topografias naturais, a cultura elabora estratégias simbólicas e de representação [...] Uma velha ordem relembrada ou fantasiada é reconstruída como passado pela memória. Diante desse horizonte, posicionamos e avaliamos o presente.

Beatriz Sarlo

Em 1939, em Cuiabá, foi fundada a revista *Pindorama*, considerada a entrada de Mato Grosso no modernismo. Porém, essa renovação artística foi entendida como tardia frente à semana de arte Moderna de 1922 em São Paulo. A revista teve curta sobrevivência, sendo substituída pelo movimento *Graça Aranha* com forte apelo à participação no cânone da literatura modernista. Embora esses “movimentos” tenham tido bastante repercussão à época, foram considerados tributários diretos do universo modernizante oriundo do Estado Novo, traduzido no tripé: *meios de comunicação, transportes e transformações urbanísticas e arquitetônicas*, processo semelhante à trajetória do modernismo no Brasil, que associou o modernismo estético ao modernismo social, para a emergência de uma sociedade urbano-industrial que venceria o atraso colonial.

No plano da cultura, embora as expressões musicais e teatrais tivessem bastante relevância na Cuiabá daquela época, especialmente a partir da década de 1930, essas não foram associadas ao modernismo. Tal visão pretende ser discutida neste texto e está ligada ao lugar que a Semana de Arte Moderna de 1922 logrou no cânone do modernismo estético, e que o teatro só atingiria duas décadas depois na memória histórica. Por outro lado, a ênfase na mestiçagem, na miscigenação, na malandragem e nos reveses da vida, temas caros à intelectualidade brasileira do período, pode ser vista em Cuiabá desde 1930, em *Vítimas do Progresso (Sacrificados)* [1930]; *Uma Creada Impagável* (1943); e *Dueto Sê Malaquias e Sêa Seferina* (1944), de Zulmira Canavarros. Nesse sentido, o caso do teatro merece particular atenção, uma vez que as peças cômicas, a exemplo do teatro de revista no Rio de Janeiro do final do século XIX até meados do século XX, tematizou os assuntos em maior evidência do momento, expondo situações que a vida moderna gerava em sua maioria por meio do riso de zombaria. Ao estabelecer tal relação, o moderno na capital mato-grossense aproxima-se mais do teatro de revista e costumes da capital federal, do que do

modernismo paulista, podendo revelar, assim, que a modernidade e o caráter nacional, em relação ao teatro cômico, indicam formas de aproximação, mas também modernidades distintas.

No fim do século XIX Cuiabá passava por diversas transformações, misturava-se à paisagem urbana a pobreza, a marginalidade e o crime; nas ruas em pedra cristal circulavam carroças e charretes, com tráfego de animais e automóveis que iam chegando lentamente no início do século XX; ocorria a expansão da telefonia¹; a iluminação pública estava sendo substituída, do gás e querosene para os combustores elétricos². Em seu itinerário pela cidade, o passante podia observar uma cultura rural que já dava evidências de um crescimento, de uma modernização que impulsionada pelas comemorações do bicentenário da cidade em 1919 se manifestava na vida intelectual e artística da cidade (SIQUEIRA, 2000).

De acordo com Rodrigues (2008), são identificados ao menos 349 títulos de periódicos que circularam em Mato Grosso nos séculos XIX e XX, um grande número deles anterior a 1930. Portanto, o universo da leitura e das instituições culturais mato-grossenses apontam para uma animação cultural bem diversificada já na segunda metade do século XIX:

...pode ser exemplificada pelas diversas atividades relacionadas ao teatro que os jornais não se cansavam de publicar. Havia divulgação de encenação de espetáculos, convocação de diretoria a seus associados, comentários sobre a performance dos atores, registro da presença de autoridades, etc. (RODRIGUES, 2008: 32)

Ao lado desses espaços no campo da cultura, há que se ressaltar as agremiações ligadas à leitura, como o Clube Literário dos Escravos, com intenção de fornecer instrução aos escravos para a obtenção da liberdade, e o Clube Literário da Associação Literária

¹ “Nos primeiros anos do século XX, já existiam em todas as capitais brasileiras e na maioria das cidades importantes companhias que ofereciam serviços de telefonia, quase sempre explorados por empresas particulares, que administravam as linhas e as centrais para ligações. Em Cuiabá, por exemplo, em 1913, a central telefônica da Empresa Telefônica Cuiabá, de propriedade de João Pedro Dias, concessionário do serviço havia menos de 10 anos, atendia a 200 assinantes e já anunciava para breve sua ampliação para 350, com a instalação de novos equipamentos importados dos EUA. Considerando que a população da cidade totalizava cerca de 30 mil habitantes e que Cuiabá ainda não possuía sequer um serviço público regular de iluminação elétrica, tem-se a dimensão da relativa agilidade com que a iniciativa privada se organizava em torno da exploração da telefonia.” Cf.: MACIEL, 2001, p. 140.

² “A 15 de agosto de 1919, foi inaugurada solenemente a nova iluminação pública de Cuiabá. De início era composta por 119 combustores elétricos que, até o final daquele ano, foram aumentados para 390 lâmpadas. Provisório, o sistema, em poucos meses, alcançou seu limite de carga instalado. Apesar dos esforços, a demanda por energia continuava maior que a oferta, e a ideia da construção de uma hidroelétrica era alimentada pelo governo e ansiada pelo povo”. Cf.: TRAVEN, 2012, p. 114.

Cuiabana e do Gabinete de Leitura (Ibid., p. 36). Essas instituições contribuíram para uma circulação de ideias, que estavam ligadas às novas maneiras com as quais a população deveria se portar, tendo um cunho civilizatório, como nas apresentações realizadas pela Sociedade Dramática (ou Teatral) União Militar, que em virtude da comemoração do aniversário da Princesa Isabel, antes das apresentações do drama *Amor e Arte* e da comédia de Martins Pena *Os Irmãos das Almas*, “houve a apresentação do hino nacional, seguida do discurso do orador oficial da sociedade enaltecendo o governo da Princesa Isabel” (Ibid: 41.). No entanto, a predominância desse esquema de exibição não era exclusividade da União Militar, em geral na “primeira parte, apresentava-se o Hino Nacional, os discursos das autoridades locais, as recitações dos poemas, muitas vezes encomiásticos; na segunda havia a encenação de um drama; na terceira, de uma comédia e encerrando uma ‘cena cômica’” (Ibid: 49).

Magalhães (2012) discute os aspectos culturais para Dunga Rodrigues, importante musicista em Mato Grosso, no livro *Marphysa* (1981) no qual a autora faz um registro dos costumes de Cuiabá no começo do século XX, referindo-se às poucas opções de lazer na capital naquele período (MAGALHÃES, 2012). No entanto, a apresentação de peças comuns à corte em períodos muito próximos à encenação no Rio de Janeiro, desde finais do XIX, além da divulgação de livreiros-editores do Rio de Janeiro em jornais mato-grossenses, expressam que as práticas culturais e artísticas nesse período em Mato Grosso não estavam isoladas do restante do país, e que a difusão de debates culturais e estéticos assinala pontos em torno dos quais o impacto de novos hábitos gerados pelo estilo da modernidade resulta numa configuração particular.

De acordo com Contier (1988), o Estado Novo promoveu a formação de um sistema que aproxima política e cultura em um projeto nacionalista “em suas dimensões erudita e educacional (canto orfeônico) e, por outro lado, utilizou esse tipo de música como uma arma de propaganda no exterior” (CONTIER, 1988: 293). De certa forma, o projeto modernista de 1922 estava sendo realizado de alguma maneira a partir da exaltação de diversos intelectuais ao Estado Novo, dentre eles Villa-Lobos, reconhecendo nele um momento histórico único há muito esperado entre música, nação e regulamentação jurídico-política. Nesse sentido, a política do Estado na área cultural é vista como algo decisivo para o

desenvolvimento da cultura no Brasil, revelando a exaltação da nacionalidade brasileira, fundada especialmente na recuperação do passado, por meio do folclore.

A questão do nacional, no entanto, não pode ser vista como um projeto de dominação do Estado e sob a perspectiva política de dimensões que deveriam ser acatadas de cima para baixo, mas para Contier (1988) trata-se de uma polêmica posta desde os fins do XIX, em que artistas eruditos, com uma diversidade de referências, se interessaram pela assimilação de temas populares na música erudita. Muitos deles em razão da nacionalização da música brasileira envolveram-se na revolução de 1930 e no golpe de 37:

O fantástico adjetivo *novo* cingiu emotiva e ideologicamente todos esses intelectuais que pensaram estar concretizando um *velho* sonho ou uma utopia, tendo o Estado como o *novo* agente ou empresário capaz de interferir, apoiar e realizar todos os desejos deles.
[...] A revolução de 30 não era tida como um rompimento em face aos pressupostos estéticos enunciados em 22, mas como a convergência entre o estético e o político em torno do projeto em prol da nacionalização da música brasileira (Ibid: 298).

A valorização de elementos nacionais na música, pelos modernistas, e incluindo o período pós-revolução de 1930, pode ser pensado como a concretização de um sonho, segundo Contier (1998), especialmente no que diz respeito à internacionalização do social no âmbito da cultura, inserindo o Brasil no contexto internacional, do ponto de vista estético, diz respeito a uma das questões centrais que marcaram os anos 1920. Isso quer dizer que esses artistas para legitimar o nacional, precisaram estabelecer um diálogo com o universal, no caso do Brasil, especialmente em torno da miscigenação. Se pensarmos no debate sobre identidade nacional e nos distintos projetos do período já discutidos por uma intensa bibliografia das ciências humanas, as décadas de 1920 e 1930 são momentos decisivos na construção da ideia de democracia racial, de miscigenação e definição de uma autoimagem que se quer positivada.

A busca pelo novo, pelo moderno, permitiu que a cidade tentasse apagar de sua estrutura física edificações que retratassem outros interesses estéticos. O moderno³ assim

³ Interessa-nos aqui, muito mais do que recuperar a extensa bibliografia desta categoria histórica a que a palavra moderno se transformou, mas à luz da perspectiva metodológica de João Barrento, construir a partir da concretude das relações com uma experiência, tempo e lugar, elementos que possam clarificar o conceito de moderno posto. Nesse sentido, a ideia de modernidade será mais possível de ser apreendida à medida que tentarmos responder: “o que significava ser moderno na Cuiabá da primeira metade do século XX?” No sentido de estabelecer uma síntese para o atual problema é que a incursão reflexiva para os estudos sobre a

adquire uma conotação elogiosa como sendo sinônimo de atual e bom. De acordo com Jauss (1996), o termo aparece no século V, no momento de transição entre Antiguidade romana e pagã e o mundo cristão, de origem latina, *modernus* no sentido de “agora mesmo, recentemente, agora”.

Da mesma forma que *hodiernus* deriva de *hodie*, *modernus* deriva de modo que, então, não significava apenas precisamente, já, imediatamente, logo, mas, provavelmente, significasse também agora mesmo – sentido que perpetuou nas línguas românicas. [...] ‘*Modernus*’ não significava apenas ‘novo’ mas ‘atual’. Entre os conceitos temporais aproximadamente sinônimos, *modernus* é o único cuja função é designar exclusivamente atualidade histórica presente. (JAUSS, 1996: 51).

Nesse Contexto, a construção do edifício do cine-teatro possui uma relevância na discussão da transformação dos espaços públicos. Sendo um projeto do governo federal, as relações entre a arquitetura do edifício e o projeto de interiorização do país “Marcha para o Oeste” não devem ser ignoradas. Duas questões são fundamentais nesse processo: a construtora Coimbra Bueno e o jornal *O Estado do Mato Grosso*, sob a direção do jornalista Arquimedes Pereira Lima, que por meio do discurso de progresso e modernidade enunciará um novo tempo em conformidade com os sentidos da “Marcha para o Oeste” (CAPELATO, 1981). Entendendo a imprensa e a arquitetura como práticas discursivas e estéticas associadas ao poder que, nesse caso, possuem uma inter-relação com o estado. Logo, a imprensa e a arquitetura e urbanismo passam a possuir, nesse período, uma forte vinculação com o Estado Novo. As relações aqui partem do estético para evidenciar o ideológico e os interesses econômicos postos em questão quando da construção do cine-teatro.

O Estado Novo instituído em 1937 caracterizou-se pelo aumento da intervenção do Estado. Embora o governo Vargas não se defina, como indicou Capelato (1981), como um fenômeno fascista, não se pode deixar de levar em conta a inspiração das experiências alemã e italiana para esse período. Com efeito, apesar da Ação Integralista Brasileira (AIB) não ter no estado-novista um aliado, a historiografia durante muito tempo associou os elementos fascistas do governo às ações integralistas⁴.

modernidade se fez necessária. Assim, se o discurso sobre a construção do Cinetheatro pode ser considerado como ponto de inflexão sobre a modernidade em Mato Grosso, a modernidade, em troca pode ser um ponto de partida sobre esses discursos. Cf.: LE GOFF, 1990; BARRENTO, 2001.

⁴ Rafael Athaides discute diversas matrizes de interpretação na historiografia brasileira, chamando a atenção para a perspectiva de René Gertz. De acordo com Athaides o pensamento de Gertz nos sugere uma

Embora o regime brasileiro não tivesse seguido à risca o modelo alemão e italiano, Capelato (1999) indica a admiração declarada pelo nazifascismo tanto da polícia política, na figura de Filinto Muller, chefe de polícia, quanto do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Os organizadores da propaganda varguista, atentos observadores da política de propaganda nazifascista, procuraram adotar os métodos de controle dos meios de comunicação e persuasão usados na Alemanha e na Itália, adaptando-os à realidade brasileira.

Nem todos os ideólogos ou adeptos do Estado Novo declaravam-se simpatizantes do nazifascismo, mas alguns explicitaram sua admiração por esses regimes, como foi o caso de Filinto Muller, chefe da polícia política, encarregado da repressão aos opositores, e de Lourival Fontes, diretor do DIP, que controlava os meios de comunicação e cultura, sendo também responsável pela produção e divulgação da propaganda estado-novista. (CAPELATO, 1999: 169-170.)

A imprensa tem um papel fundamental no Estado Novo, no caso do jornal *O Estado de Mato Grosso* algo que chama a atenção é o período em que ele foi fundado no ano de 1939 e a vinculação de seu dono com o poder federal. O jornalista Archimedes Pereira Lima, que atuou como diretor do jornal, também presidiu a imprensa oficial do Estado em 1937 a 1945⁵. Neste mesmo ano Archimedes Pereira fundou – juntamente com Benjamim Duarte Monteiro, Jaime de Vasconcelos, Ranulfo Paes de Barros, Amarílio Calháo, Armando da Silva Carmelo e Ernesto Pereira Borges – e presidiu o sindicato dos jornalistas do estado. A partir de 1943, Archimedes Pereira dirigiu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DEIP) (Ibid.: 180) um órgão afiliado do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), tendo este sido criado no estado apenas no final de 1942 (SILVA, 2004: 125). Além disso, foi presidente da Fundação Brasil Central (FBC), uma entidade criada em 1943 (MACIEL: 2011), vinculada diretamente à presidência da república. De acordo com Maciel (2011), a “Fundação Brasil Central foi a primeira instituição estabelecida no país com o objetivo de servir de

multiplicidade interpretativa do caráter ou da natureza da AIB, levando em consideração tanto seu contexto mais amplo, o fascismo, quanto o mais específico, o integralismo. Nessa concepção, o integralismo e o germanismo não podem ser associados diretamente, haja vista que são as decisões locais e pessoais que irão determinar a colaboração dos nazi-fascistas aos integralistas. A ideia é a de que o Integralismo tem suas raízes no pensamento autoritário de direita já existente no Brasil e sofre influência especialmente no fascismo, mas que essa não é uma questão determinante. Cf.: ATHAIDES, 2009.

⁵ Diário Oficial do Estado de Mato Grosso. “A missão de reformular a Tipografia Oficial do Estado foi entregue pelo interventor federal Júlio Strubing Müller ao jornalista Archimedes Pereira Lima. Em 1937 ele a transformou em Imprensa Oficial do Estado. Entre as mudanças feitas, a *Gazeta Oficial do Estado de Mato Grosso* passou a se chamar *Diário Oficial do Estado de Mato Grosso*.” Cf.: JUCÁ, 2009, p. 121.

instrumento de intervenção do Estado sobre o território”⁶. Nesse sentido, foi criado este veículo de intervenção federal no âmbito regional para o Centro-Oeste, que se destinava a “desbravar e colonizar as zonas compreendidas nos altos rios Araguaia, Xingu e no Brasil Central e Ocidental”⁷.

A partir dessas questões é possível inferir o lugar social que este jornalista ocupava em Mato Grosso e quais eram suas relações com o governo federal, por meio das posições ocupadas por ele. Tendo como inspiração as questões de Marson (1984) nos perguntamos: “por quem fala tal documento? [...]. Que ação e pensamento estão contidos em seu significado? O que o fez perdurar como depósito da memória? Em que consiste seu ato de poder?” (MARSON, 1984: 52). Assim, não são apenas as ações dos políticos que fazem com que um campo político mantenha determinada estrutura, mas a atuação de agentes que vão se encontrar em uma posição dual entre detentores de uma posição econômica favorável, donos de jornais, rádios, cinema e teatro e ao mesmo tempo a função de gestores do Estado e a atuação destes nas instituições de poder público.

O Estado de Mato Grosso legitima o discurso da “Marcha para o Oeste” defendendo a ideia de que em Mato Grosso a colonização se fazia necessária e de forma urgente, e que a falta de meios de comunicação era o maior problema para a ampliação dos horizontes. De 1939 a 1942 o periódico deu ênfase ao projeto de colonização e à divulgação das ideias varguistas, alegando que a exemplo de outros estados da federação, como São Paulo, Mato Grosso precisava passar por um processo de colonização para atingir “grau de adiantamento a que tem o direito e a que está destinado pelas magníficas possibilidades de suas imensas riquezas inexploradas” (EDITORIAL, 1941: 02). No editorial de junho de 1941 o jornal afirmava que Mato Grosso vivia em um círculo vicioso e que necessitava sair desse processo:

Mato Grosso precisa promover e intensificar a colonização se quiser acompanhar o progresso do Brasil e tornar-se digno das gloriosas tradições de seu povo, cujo heroísmo constituiu no passado o baluarte da honra, da integridade e da independência nacionais.

Não há em Mato Grosso quem desconheça que a colonização é uma necessidade urgente e que a falta de meios de comunicação, isto é, de

⁶ Ibid., p. 04. A Fundação Brasil Central existiu por quase 25 anos, sendo extinta no regime militar em 1967. Após sua extinção foi criada a Superintendência do Desenvolvimento da Região Centro Oeste (SUDECO).

⁷ Cfe.:BRASIL. Decreto-Lei nº 5.878, de 4 de outubro de 1943. Autoriza a instituição da Fundação Brasil Central e dispõe sobre seu funcionamento.

estradas é o grande problema cuja solução rasgar-no-ia novos e mais amplos horizontes.

[...]

Façamos o que fizeram os Estados Unidos. Abramos estradas e com elas virá a colonização e com a colonização virá a riqueza, virão as indústrias, virá o progresso. (Ibid., p. 02.)

Assim, o período de passagem de Vargas em Mato Grosso, com especial atenção para sua presença em Cuiabá, nos dias 06, 07 e 08 de agosto de 1941, foi amplamente explorado pelo jornal que chegou a lançar duas edições no dia 06 de agosto. Até o dia dezesseis, boa parte dos textos publicados fazia referência à ilustre presença e tentavam ressaltar a importância de Mato Grosso para o cenário político brasileiro e para a “Cruzada rumo ao Oeste” que as elites cuiabanas tentavam incentivar no esteio da “Marcha para o Oeste”.

O Estado Novo não cerceia, não embaraça, não dificulta e não tolhe a iniciativa particular. O Estado Novo, ao contrário, estimula, incentiva, favorece a ação dos indivíduos e das classes, evitando somente que se violem interesses gerais da Nação e que os fortes aniquilem ou neutralizem os fracos. [...] Julio Müller é a força, o trabalho, a vontade, a consciência, o espírito, afinal, que pairando sobre as águas mortas da apatia e do marasmo em que vivia Mato Grosso, agitou, sacudiu as energias de um povo bom e honesto, trabalhador e inteligente. (FALCÃO, 1941: 02.)

Mato Grosso aparece nesse caso como o lugar marcado pela positivação do trabalho, e articula argumentos progressistas à iniciativa particular. A herança de um passado negativo, imóvel, aparece como um passado que não pode mais conviver com o presente, mas apenas servir como explicação para o novo.

O povo que estava hibernando deveria ser acordado e, acima de tudo, o Estado tinha os meios e as soluções para esta revalorização e redescoberta do Brasil e de suas regiões no ideário Estado-novista. Tinha-se também uma certa alteração nas relações dialéticas entre passado, presente e futuro. Uma linha de continuidade na história do povo, os vínculos com um passado de tradições, permaneceriam inalterados. (GOMES, 1996: 152.)

Em março de 1941, Oto Prazeres trazia esse discurso do novo *versus* o antigo:

Mato Grosso, na atualidade adquiriu ou possui dois fundamentos para que mereça mais atenção, mais carinhos... Não estamos mais no tempo em que, numa mesa da Colombo (neste tempo os homens de letras se reuniam,

trocavam ideias, conversavam...) a uma pergunta de estrangeiro, indagando se Mato Grosso ficava muito longe, um poeta respondeu:

- Você vai andando, vai andando, anda uma semana, meses, talvez um ano; e chega assim ao fim do mundo. Encontra um grande rio, muito largo... Pois bem; do outro lado começa Mato Grosso...

A estrada de ferro, o avião, o rádio, aproximaram Mato Grosso.

O grande estado brasileiro, encontra-se assim perto dos olhos: tem, pois, direito de estar perto do coração...

“Trabalha, que eu te ajudarei”, diz uma afirmativa divina. Em tempos idos, é possível que Mato Grosso não trabalhasse como devia...

Quem desejava atravessar um rio e ficar trabalhando além do fim do mundo?

Hoje, Mato Grosso trabalha, procura progredir, apresenta alguns resultados desse trabalho. Tem direito, portanto, ao auxílio, ao amparo do preceito divino... (PRAZERES, 1941: 02.)

O estigma da barbárie de Mato Grosso, apresentada pelo jornalista como um espaço geográfico distante do restante do país, nos confins da nação, portanto carente de progresso, faz parte de uma representação dicotômica do território brasileiro, marcada por binômios: litoral *versus* sertão, moderno *versus* antigo, civilização *versus* barbárie. O binômio sertão e litoral torna-se, portanto, organizador de um discurso que proclama o interior como vazio (de gente e de civilização) e de um lugar deserto. Este interior seria um obstáculo na marcha da civilização, já anunciada nas regiões do litoral, e deveria vivenciar um novo fluxo de renovação econômica, técnica e social.

Entre os que viviam em Mato Grosso havia a consideração de que as razões de seu pouco desenvolvimento decorriam da grande distância que o separava do litoral, portanto, longe dos centros de decisão do país, e da pouca atenção que o governo central lhe dispensava. Outra explicação referia-se ao atraso de seus habitantes pouco dotados de espírito empreendedor. De qualquer forma, o ponto de concordância estava na ideia de que a civilização viria de fora, do litoral, da Corte, quiçá da Europa. (XAVIER, 2006: 29)

Diante dessa perspectiva, o progresso tributário do trabalho produzido no presente era compreendido como um limite dado por comportamentos antigos, que agora viriam a ser modificados, definido pela expressão “Em tempos idos”. Esse momento (1941) reúne elementos que demarcam uma contraposição ao passado de grande valor, pois a ideia de modernidade aparece ao longo do texto em dois momentos: “é possível que Mato Grosso não trabalhasse como devia” e “Hoje, Mato Grosso trabalha, procura progredir”. Essa visão antitética entre o atual e o passado diz respeito à noção de moderno, sobretudo à

concepção ideológica estado-novista. Embora a visão de moderno se apresente como uma ruptura com o passado, a conotação de novo e de progresso para Le Goff (1990) adquire um novo sentido com o cristianismo, assumindo um “caráter quase sagrado de batismo” (LE GOFF, 1990, p. 179). Nesses termos, Le Goff (1990) assinala que “mais do que uma ruptura com o passado, “novo” significa um esquecimento, uma ausência de passado” (LE GOFF, 1990, p. 179).

Prazeres (1941) ainda designa trabalho com o sentido de prosperidade, explicitando um discurso de condenação à ociosidade posto no Brasil desde o pós-abolição. Como ressalta Gomes (1999), a pobreza foi durante muito tempo vista como inevitável e útil, pois justificava a responsabilidade dos “homens bons” pelo progresso da nação. Mesmo após a abolição o pensamento dominante era associar o trabalhador a um indivíduo degradante. Essa alteração acelerou-se após a proclamação da República no contexto em que diversas interpretações começavam a identificar as causas da pobreza em problemas econômicos: “A pobreza passava a ser considerada um obstáculo para o desenvolvimento da nação e deixava de ser considerada inevitável, já que a ignorância da “questão social” e o imobilismo do Estado começavam a ser apontados como as razões de sua permanência” (GOMES, 1999, p. 54) Especialmente a partir do Estado Novo a autora identifica uma estratégia político-ideológica de combate à pobreza, centrada no valor do trabalho. Nesse contexto, o trabalho é desvinculado da situação de pobreza e torna-se o ideal do homem que seria responsável por sua riqueza individual e também pela riqueza da nação. O trabalho passa a “ser um direito e um dever; uma tarefa moral e ao mesmo tempo um ato de realização; uma obrigação para com a sociedade e o Estado” (GOMES, 1999, p. 55).

Os sentidos de sertão vão sendo alterados, e no início da República há uma valorização do sertão por meio de projetos modernizadores, iniciados por vezes no período imperial. Ganha profusão nesse contexto as Expedições Civilizatórias, construções de ferrovias, avaliações da Inspetoria de Obras Contra as Secas, construção de linhas telegráficas. Segundo Xavier (2006), o par litoral/sertão representava:

Categories ao mesmo tempo opostas e complementares. Opostas, porque uma expressava o reverso da outra: litoral referia-se não somente à existência física de uma faixa de terra contígua ao mar, mas também a um espaço conhecido, delimitado, “civilizado” e domado pelos brancos, um espaço da cristandade, da cultura e da civilização. Sertão era exatamente o

contrário, mas também o lugar do ouro e de outras riquezas. (XAVIER, 2006: 56)

Somem-se a isso as políticas de intervenção e nacionalização das fronteiras, que objetivavam a fixação do homem pela concessão de terras. Desse processo datado de 1941 surgiram duas colônias no Centro-Oeste, uma em Goiás e outra no Sul de Mato Grosso. Sobre essa questão, Gomes (1999) indica que está contido nessa política o sentido mais profundo da “Marcha para o Oeste”, a partir da valorização do homem e da terra que indicava um aspecto renovador do trabalhador nacional. Cabe relacionar estas questões ao texto de Ricardo Pinto intitulado *A Civilização em Marcha para o interior*:

Com a criação das Colônias Agrícolas Nacionais, ultimamente decretada e já iniciada, do interior do Brasil por sinal, abrir-se-ão as portas da civilização. A conquista do sertão deixará de ser uma aventura de atração esportiva, pela temeridade, para se transformar na incorporação efetiva de imensas extensões territoriais ao patrimônio econômico do país. [...] Desaparecerá o deserto, que tanto impressionou o Sr. Getúlio Vargas, durante as suas excursões aéreas pelo interior. **O desconforto, a doença, o abandono e a miséria é que afugentam o brasileiro das terras longínquas.** Esta é a razão porque se aglomera nos escassos perímetros urbanos, à beira mar, quando tantas riquezas existem, para lá do recorte ornamental das serrarias[...] Agora, porém, uma nova era começa. Começa, realmente a “Marcha para o Oeste” (PINTO, 1941, p. 03) (Grifo inserido)

Ao lado da política de intervenção é articulada a expressão de civilização e a ideia do desaparecimento do deserto que se traduz em um plano de ação. A necessidade de civilizar e povoar o sertão dá-se pela continuidade das expedições realizadas. Nesse aspecto, Lima (1999) ressalta que os relatos dessas viagens irão aprofundar os contrastes entre litoral e sertão, e contribuirão para agregar outros sentidos ao interior como os de ‘exclusão’, ‘doença’ e ‘abandono’, ideias reforçadas na escritura de Pinto (1941), em nome da construção de um futuro.

O futuro de Cuiabá

Quem quer que conheça, mesmo ligeiramente o Brasil, será forçado visitando Mato Grosso, a reconhecer que a este Estado está reservado, pelo determinismo de suas condições naturais especialíssimas um grande e radioso futuro, futuro que já não é já um magnífico presente simples e exclusivamente porque certos problemas de capital importância para esta grande porção do território nacional não foram ou não puderam ainda ser encarados convenientemente.

[...]

Onde está, portanto a razão do retardamento do progresso e do desenvolvimento que nos cabia já ter realizado? Só uma coisa tem motivado o relativo marasmo de Mato Grosso e principalmente de Cuiabá que é ainda hoje uma das mais isoladas cidade do país. Esta causa está na sua falta de aproximação com os grandes outros consumidores do país. (EDITORIAL, 1941: 02)

Importa destacar que o periódico assume assim a partir de alguns jornalistas e do próprio editorial um discurso alinhado com os projetos ideológicos estado-novistas. Nesses breves apontamentos sobre a construção discursiva a partir da dimensão do lugar social de Archimedes Pereira Lima dono do *Estado de Mato Grosso* e acompanhando os editoriais de 1939 a 1942 pode-se observar matérias que representavam diretamente o pensamento do periódico alinhado com o discurso varguista. Entende-se nesse sentido, uma postura favorável à “Marcha para o Oeste”, associada à modernidade e ao progresso que estão vinculados diretamente aos meios de comunicação (rádio e cinema), transportes e transformações urbanísticas e arquitetônicas. O Estado Novo caracteriza-se por mudanças significativas no sentido da reorganização do Estado, da economia, das relações do Estado com a sociedade, com a cultura, tendo sido uma de suas grandes forças a propaganda (GOMES, 1982).

Por certo, essas ações controladoras não se dão de forma a apagar vozes dissonantes, ainda que o fizesse de forma cuidadosa. Silva (2004) demonstra que vozes dissonantes como as de Estevão de Mendonça, mesmo que por mensagens subliminares, transmitiram uma crítica no período de censura e propaganda estado-novista. Próxima do pensamento político do Estado Novo a radiodifusão “A Voz do Oeste” possuía no seu início diversas irregularidades, atuando na clandestinidade. Mesmo após ter recebido uma denúncia dessas contravenções, o interventor Júlio Müller considera a rádio como sendo de utilidade pública para o estado. Silva (2004) discute os sentidos que integram este discurso de apoio para além da veiculação propagandística do Estado Novo:

A Voz do Oeste funcionando também atenderia um pleito de um grupo de artistas cuiabanos ligados ao Grêmio Literário Júlia Lopes, que era presidido pela esposa do interventor, Maria Müller. Há de se considerar ainda que os três pioneiros da rádio – João Jericy Jacob, Zulmira Canavarros e Juvenílio Francisco de Freitas - eram funcionários do Governo do Estado. Os dois primeiros eram professores no Colégio Estadual e o último, radiotelegrafista no Palácio do Governo. Além disso, Jericy, Juvenílio e o

marido de Zulmira, Danglars, eram membros da irmandade Loja Maçônica Acácia Cuiabana. Os três eram maçons, assim como o interventor Julio Müller. (SILVA, 2004, p. 167)

Assim, o cinema, o teatro, o rádio, a arquitetura e urbanismo e a imprensa terão papel fundamental na política estado-novista. Em Mato Grosso, Julio Müller deu grande atenção a estes veículos, patrocinando a transmissão da radiodifusão *A Voz do Oeste* em 1940; em 1939 comprando uma rotativa que simbolizou a modernidade da imprensa no período; e investindo 1 milhão, 532 mil e 308 cruzeiros na construção do Cine-Teatro em 1942(SILVA, 2004).

Encomendado pelo interventor Júlio Strubing Müller, irmão do chefe da polícia civil do Distrito Federal Filinto Müller, à construtora Coimbra Bueno, na perspectiva da arquitetura *Art Décor*, o Cine-Teatro foi projetado pelo arquiteto Humberto Kaulino que projetou também no local um salão de chá no segundo pavimento da edificação (SILVA, 2011). São vários os trabalhos que já discutem a relação da Coimbra Bueno como grandes interlocutores do Estado Novo e da política que estava sendo implementada por essa⁸. Segundo Lúcia Silva (2003), as reformas urbanas ocorridas no Estado Novo a partir de sua política de modernização possibilitaram a ascensão do engenheiro e arquiteto e, nesse caso, contribuiu para a consolidação de alguns novos escritórios, como o da Coimbra Bueno (SILVA, 2003, p. 125).

Abelardo Coimbra Bueno e Jerônimo Coimbra Bueno eram representantes até 1935 da Coimbra Bueno e Pena Chaves Ltda., ano em que o sócio Roberto Pena Chaves retira-se da empresa. Ao dissolverem a sociedade, ficam com a empresa denominada Coimbra Bueno & Cia. Ltda. Esses engenheiros são os mesmos que deram continuidade ao primeiro plano urbanístico da cidade de Goiânia de Atílio Côrrea Lima (DINIZ, 2007). O governo de Goiás rompe o contrato com a empresa de Atílio Lima, em 1935, contratando a empresa dos irmãos. Para viabilizar o ideário do novo, moderno e de progresso a partir tanto da construção de uma nova cidade no interior de Goiás, quanto de construções que

⁸ Das construções realizadas pela Coimbra Bueno em Cuiabá citamos: a residência dos Governadores, edificada nos fundos do Palácio Alencastro; o Grande Hotel de Mato Grosso, edificado na Av. Getúlio Vargas; a instalação da estação de tratamento d'água, localizada na rua Presidente Marques; o palácio da Justiça na Av. Presidente Vargas; a fundação do Liceu Cuiabano na Avenida Getúlio Vargas e a fundação do Cine-Teatro localizado na Avenida Getúlio Vargas.

Já em Goiânia destacamos: o Grande Hotel; o Palácio do Governo; a Secretaria Geral na Praça Cívica; a Estação Ferroviária e o Cine-Teatro Goiânia.

representariam esse ideário em Mato Grosso, esteve presente o *art décor* refletindo certo ideal estético especialmente pela perspectiva racionalista e de monumentalidade, traduzindo os desejos de “progresso e modernidade” estado-novista por meio dos interventores Julio Müller e Pedro Ludovico.

De certo modo, pode-se afirmar que a postura do governo Vargas com relação às vertentes arquitetônicas não teve uma direção clara. Balançava-se entre a modernidade de vanguarda, o *Art Décor* ainda que ambos convergissem para o funcionalismo, utilitarismo e standardização. Sem contar com o neocolonial, o missões e os estilos pitorescos, como o Normando e o Tudor, que também foram tema de diversos edifícios públicos construídos nesse período (OLIVEIRA, 2008, p. 21).

Oliveira (2008) ressalta uma grande variedade de vertentes arquitetônicas no Estado Novo, inúmeros pontos em comum podem ser encontrados entre o modernismo de Le Corbusier e os intelectuais ligados ao governo, assim como as correntes e os estilos pitorescos são compreendidos à luz do ideário nacionalista.

Muitos estudiosos interpretaram o *art décor* como um prenúncio do modernismo, considerando o *art décor* como uma “transição entre o ecletismo e o modernismo” (CAMPOS, 1999, p. 02.). Vitor Baptista Campos ressalta que a historiografia corrente tratou de forma homogênea toda a diversidade do período, escondendo variações estéticas como o arte déco que,

Foi a corrente que exerceu maior influência no meio construído da época. Ainda que apresentando qualidade e quantidade, manteve-se à margem da historiografia da arquitetura brasileira e das políticas oficiais dos organismos de preservação de bens culturais. (CAMPOS, 1999, p. 02).

Assim, o moderno é apresentado com “várias roupagens”, traduzindo um contexto histórico em que se pretendia a renovação da paisagem urbana com o intuito de se representar moderna. A historiografia que produziu uma memória-histórica sobre o movimento modernista no Brasil a partir de signos de racionalidade, sob os sentidos de vanguarda, deixou de lado o que não foi considerado próprio deste movimento. “O art-déco, classificado por alguns como pré-moderno é, antes de mais nada, uma outra face do moderno” (CAMPOS, 1999, p. 04).

Derivado da abreviação da *Exposition Internationale des Arts Décorative et Industrilles Modernes*, acontecida em Paris entre abril e outubro de 1925, o *art déco* é costumeiramente associado às manifestações no campo das artes decorativas e na arquitetura a partir especialmente da utilização de estruturas geometrizadas de influência cubista. No entanto, o termo só será cunhado anos mais tarde em 1966 em uma exposição retrospectiva ocorrida na França. Mais como uma linguagem arquitetônica do que como movimento ou estilo, o *art décor* não se propagou por meio de manifestos, mas foi uma recorrência arquitetônica em diversas cidades brasileiras no período Vargas, especialmente no Estado Novo.

Marcada por um rigor geométrico, linear, pouca ornamentação na fachada, verticalização de colunas em vidro, presença de janelas frontais e laterais, marcando uma simetria de aberturas, com o mesmo volume na parte frontal. Uma aba frontal se apresenta imediatamente sobre o passeio na parte central característica da arquitetura moderna: “A marquise enquanto elemento funcional possuía dupla função: por um lado protegia a entrada do prédio, podendo ser utilizada como abrigo pelos cidadãos e, por outro, conferia um tom imponente e sentido público à construção” (MELO, 2011, p. 528). A extensão plana com uma parede de vidro na parte superior apresentada em contraste com a marquise ocasiona uma maior imponência à construção. Segundo Melo (2011), a marquise só foi possível a partir do surgimento de novos materiais e técnicas como o aço e o concreto armado: “Ela gera um balanceamento da incidência solar no interior do edifício, tornando a penetração de luz gradativa para o interior das construções, artifício utilizado geralmente em prédios públicos e comerciais” (MELO, 2011, p. 528).

Apesar da fachada geometrificada possuir simplificação formal, dispõe de elementos decorativos que são as luminárias. A construção é marcada por uma horizontalidade, simetria, acesso centralizado e feito através de hall, cobertura encoberta por uma platibanda escondendo o telhado. Essa faixa horizontal escalonada, à moldura de uma escada, na parte superior da construção, tem a função de esconder o telhado.



Cine-Teatro Cuiabá, década de 1940. Foto: Antonio Calori, 2012. Acervo Projeto Fapemat “Arte e Cultura em Mato Grosso: A construção de um discurso de identidade mato-grossense entre o Moderno e a Tradição”.

A construção de obras públicas foi uma das formas para se alcançar a tão sonhada modernidade, a fim de romper com um passado colonial que se considerava obsoleto e ultrapassado. Observa-se, nesse sentido, as diversas referências à compra de maquinários de última geração para o cine-teatro enunciados como os mais modernos “dotados dos mais recentes aperfeiçoamentos da cinematografia sonora, de acordo, aliás, com as luxuosas instalações do Cine-Teatro Cuiabá” (EDITORIAL, 1942, p. 01). O *Estado de Mato Grosso* mencionava a modernidade técnica, como ideia desse espírito renovador, assim, ressaltava a escolha dos “melhores projetores”, relacionando ao que havia de mais moderno em montagem de aparelhamento, “trata-se de um equipamento de alta fidelidade da afamada marca norte-americana R.C.A. Photophone, idêntico ao que foi instalado recentemente no majestoso Cine Rialto, de São Paulo” (EDITORIAL, 1942, p. 01). Nesse sentido, a construção do Cine-Teatro foi inserida em um contexto de várias obras construídas em consonância com a ideia de renovação.

Zulmira Canavarros e o projeto de modernização

Professora de música e canto orfeônico do Liceu Cuiabano, a convite do interventor do Estado Júlio Strubing Müller, a partir de 1930, a também teatróloga, Zulmira Canavarros realizava encontros musicais em sua casa, ancorada no projeto nacionalista:

No Colégio Estadual (...) Dona Zulmira foi nossa professora de música (...). **E ela ensinava todas aquelas músicas patrióticas. Porque era tempo da Guerra e a gente aprendia todas aquelas músicas.** (...) Dona Zulmira era uma pessoa muito especial, uma pessoa muito preparada. Ela trabalhava com teatro, ela trabalhava com tudo o que era cultura aqui em Mato Grosso, Dona Zulmira estava no meio. (COSTA, 2007, p. 67) (Grifo inserido)

O tom patriótico e cívico estava presente na obra de Zulmira desde a década de 1920 quando, por exemplo, compôs a música *Bandeirantes dos Ares - Marcha Bandeirantismo, civismo e patriotismo* com letra de Franklin Cassiano da Silva, por ocasião do primeiro pouso de avião em solo cuiabano em 1929. A calorosa recepção da capital paulista ao sertanista exaltado como herói já foi discutida em inúmeros trabalhos, não raramente para legitimar políticas de ocupação do território brasileiro.

Marcha *Bandeirante dos Ares* (ao intrépido aviador do céu matogrossense Hans Gusy oferece a autora)

Qual outrora os ousados paulistas audazes
Desbravando o rústico sertão
Bandeirante dos ares
Vieste na esfera azul
Desta imensa amplidão
E ousado valente riscando
A ceruli a nudez da esfera
Constelada
Outra nova epopeia escreveste para a história da pátria adorada
Bem vindo
Bem vindo
À Pátria sorrindo
As nobres aeronautas agradece seu nome murmurando
Numa prece
Bem agradece
Seu nome murmurando
Numa prece
Qual⁹ (SILVA, 2004, p. 152-153.)

A partir de uma narrativa que transforma sertanistas em heróis bandeirantes, a chegada destes se constituiu como mito fundador da história de Mato Grosso. A escrita produzida pelo Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso no início do século XX

⁹ Cf.: Marchinha - versos de Franklin Cassiano da Silva e música de Zulmira Canavarros.

construiu uma memória buscando recuperar o passado e dando um sentido local e temporal a essa escrita:

Da singularidade desse acontecimento podemos observar a invenção da origem de Cuiabá e conseqüentemente a sua duplicação. Um novo saber voltado para a invenção da história da ação dos homens necessitava de um fundo que fosse fruto de sua própria obra, como a reencarnação do espírito materializado nas coisas, nas rochas, nos rios, nas estradas de ferro, enfim em tudo que marcasse a gênese histórica da origem de Mato Grosso. [...] Esse fator contribui com a invenção de uma origem histórica dos feitos produzidos por gerações passadas, legitimando a modernização de Mato Grosso. Liga um momento no passado a uma necessidade no presente, tal qual é publicado na revista inaugural do IHGMT. (LEOTTI, 2013, p. 141)

Outros temas como ‘o malandro’, ‘o caipira’, ‘a miscigenação’, estão presentes nos textos teatrais de Zulmira, revelando uma afinidade com a história intelectual do período. No universo do entretenimento, a variedade das danças que possuíam forte apelo corporal e a presença de “produtos culturais associados aos descendentes de africanos” embora não tenham surgido nos anos de 1920, para Tiago Gomes de Melo (2002), ainda não haviam sido assimilados totalmente naquele momento, fazendo com que essas questões fossem tematizadas com frequência nas comédias e teatros de revistas.

Segundo Dorileo (1976), os temas do cotidiano social e político estiveram presentes na dramaturgia de Zulmira, tematizando questões como a campanha de higiene e da profilaxia, a construção de fossas na cidade de Cuiabá “Cena: Um caipira é intimado a construir fossa. E segue o que se pode imaginar de comédico” (DORILEO, 1976, p. 30). Muitas das peças possuíam um valor crítico marcado não somente pelos temas, mas pela “rítmica da estrofe cantada e liberdade prosódica: expressão pura do popular folclórico e do choroso lundu” (DORILEO, 1976, p. 31). Apesar do projeto intelectual modernizante, Contier (2004) nos chama a atenção para o fato de que o Estado não conseguiu construir um projeto hegemônico em torno da cultura nacional, distanciando-se do projeto nazista, embora próximo do fascismo, nesse caso, no que diz respeito ao ecletismo cultural (CONTIER, 2004, p. 300.).

Assim, embora o repertório dos saraus literários e musicais ocorridos na casa de Zulmira contasse com música erudita e trechos de ópera, havia forte proximidade com os ritmos populares urbanos como o samba, maxixe e choro, e os rurais como coco, cateretê, lundus, emboabas, aboios e fandangos. Essa valorização das “coisas nacionais” estaria no

eixo da propaganda do movimento modernista de 1922, críticos do projeto cultural da *Belle Époque*, que após terem se voltado para as referências tradicionais clássicas europeias, após o fim da primeira Guerra, diversos artistas buscavam esse “novo Brasil” ligado ao primitivismo cultural valorizado já nesse período, em Paris, e oposto ao gosto da *Belle Époque*.

As formas de metro musical livre e os processos prosódicos podem se vistos em um dos cateretês produzidos por Zulmira em 1930 (DORILEO, 1976, p. 31):

Quando tu vai afastano,
Vai s’imbora e me deixano,
No caminho a soluça
Sinto um nó que vem subino,
P’ra gargata me aflagino
Quaji inté me sufoca
[...] (DORILEO, 1976, p. 31.)

Em 1920 Amadeu Amaral (1920) publica uma obra cuja finalidade é discutir o dialeto caipira, nela o autor chama a atenção para o ritmo e musicalidade característicos dessa prosódia, com um frasear mais lento, pausas mais abundantes, a duração das vogais ligada a uma linguagem mais vagarosa e cantada.

O livro que irá inspirar Zulmira Canavarros a escrever o texto teatral *Sacrificados (Vítimas do Progresso)* em 1930¹⁰ é *Meu Samburá* de 1928 de Cornélio Pires¹¹. No conto que irá dar o título à peça, o macarronismo linguístico¹² e estético serve como sátira ao

¹⁰ “Zulmira Canavarros também fez excelente arranjo da peça em quatro atos *Vítimas do Progresso* extraído do livro “O Samburá” de Cornélio Pires, que foi levada à cena pela primeira vez em Cuiabá, no dia 06 de janeiro de 1930 e pela segunda vez em dezembro de 1935 no Cine Parisiense, então de propriedade do senhor Joanino Pécora, cuja representação foi em benefício da Liga Pró-Lázarus, tendo como patrocinadoras as senhoras Orminda Pécora e Luiza de Carvalho Addor.” No elenco “Nhô Gomes – Tote Garcia; Nha Doa – Air Addor; Lurdica – Julieta Gomes; Nhô Gerônimo – Hugo Addor; Lucídio – José Bastos; Zé Geléia – Luis de Lamônia; Peregrino – Manoelito Palma; D. Vinha – Nhaná Addor; Maneco – Benedito Figueiredo; Germando – Generoso Ponce”. Além desses Esbaide Badre tocou sanfona e Odílio Silva tocou violão. Quer-me parecer que esta peça também tomou o nome de *Vítimas do Progresso*, e as músicas compostas por D. Zulmira para ela foram: Trio Liró; Minha casinha; Arrependido; A partida; Eu. Cf.: RODRIGUES, s/d, p. 17-18.

¹¹ Lançado em 1970 o filme *Sertão em Festa* produzido pela Servicine, baseado na obra *Meu Samburá* de Cornélio Pires foi dirigido por Osvaldo de Oliveira. Os principais artistas foram Marlene Costa, Nhá Barbina, Francisco Di Franco, Tião Carreiro e Pardinho, Egídio Eccio e outros.

¹² Terminologia utilizada por Saliba para evitar classificar estes humoristas como pré-modernos ou o convencioná-los dentro do “ciclo paulista” e até mesmo de regionalistas. Cf.: SALIBA, 2002, p. 179. Sobre a classificação desses autores como regionalistas Antônio Cândido considera que no início do romance brasileiro o regionalismo se constitui como uma das principais maneiras de nos autodefinir. “(...), transforma-se agora no ‘conto sertanejo’, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento

progresso. O conto narra a venda de um sítio para empreendedores que encontraram petróleo. O senhor Gomes, proprietário, recebe uma quantidade grande de dinheiro pela venda, mas vê com receio a ida para a cidade grande. No entanto, embora desconfiado, sua ida ocorre e uma festa é organizada para sua partida. Durante o festejo um caipira, cantador, adverte a família de Gomes:

O porguesso de São Pólo
Inté nos sítio chego,
Acharo um kriozená
Nas terra deste sinhô,
E do chão abandonado,
O dinhêro já esguicho.(PIRESapud ALVES, 2012, p. 36)

De acordo com Saliba (2002), esse cenário se dá de forma peculiar em São Paulo, fruto do grande crescimento urbano no início do século XX, fazendo com que haja um apagamento das memórias coletivas e que não se distinguisse tempos sociais bastante diversos, entre uma metrópole burguesa e traços coloniais da cidade. Para Saliba (2002) este é um período em que “a cidade de São Paulo testemunha a transição de uma sociedade regional com certas consonâncias universais para uma sociedade cosmopolita de consonância inteiramente provinciana” (SALIBA, 2002, p. 177). Assim, vivendo em um período de transição, o recurso verbal macarrônico desses humoristas, dentre eles Cornélio Pires, diz muito sobre a estética desse momento, uma vez que é através de um dialeto com ênfase numa oralidade caipira ao mesmo tempo em que se utiliza do universo linguístico e cultural do imigrante.

Na comédia musicada *Vítimas do Progresso* Zulmira versa sobre a questão do petróleo, no entanto, diferentemente do que se pode perceber na obra de Cornélio Pires, as terras não são compradas, mas sim expropriadas pelo governo.

subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Forneceu-lhe o “conto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. É a banalidade dessorada de Catulo da Paixão Cearense, a ingenuidade de Cornélio Pires, o pretensioso exotismo de Valdomiro Silveira ou do Coelho Neto de Sertão; é toda a aluvião sertaneja que desabou sobre o país entre 1900 e 1930 e ainda perdura na sublitteratura e no rádio”. Cf.: CANDIDO, 1967, p. 133-134.

“Nho Gome” tem as suas terras desapropriadas, o governo descobriu petróleo em suas roças: “Nho Gome”, na viola despede-se:
- Adeus, minha terra boa
Que me viu nascê
Adeus, té que um dia
Eu e minha famía
Havemo d’aqui vim morrê. (AMARAL, 1920, s.n.)

O tom de crítica torna-se particularmente precioso para o estudo dos anos 1930/1940 marcado pela ansiedade perante uma série de componentes considerados aspectos da modernidade, e foram apresentados em larga medida na comédia de costumes e no teatro de revista, tematizando no Brasil aquilo a que Vladimir Propp (1992) chamou de ‘riso de zombaria’, cuja função é a de destruir seu objeto, uma vez que a comicidade se dá por meio do desnudamento dos defeitos manifestos ou escondidos.

Com relação ao riso de zombaria, Propp (1992) propõe uma taxonomia dos elementos geradores do riso zombeteiro. Para isso constrói um pequeno inventário dos elementos que comumente são utilizados para gerar esse cômico: a natureza física do homem, as semelhanças, as diferenças, o homem com aparência animal, o homem-coisa, a ridicularização das profissões, a paródia, o exagero, o malogro da vontade, o fazer alguém de bobo, os alogismos, a mentira, os instrumentos linguísticos, os caracteres, as inversões de papéis. E ainda descreve outros tipos de riso não associados ao riso de zombaria: o bom, o maldoso, o alegre, o imoderado.

A comicidade resultante do malogro da vontade é um riso cruel, porque é consequência de alguma falta de atenção. Propp (1992) observa também que os reveses provocam situações cômicas, pois poderiam ser evitadas, mas como há uma mudança inesperada na ação, resultam em situações constrangedoras porque há uma falha de previsão e de espírito de observação.

O tom em *Sacrificados – Vítimas do Progresso* é o de uma desconfiança em relação à “novidade da época”, nesse caso, o petróleo. O riso é despertado por meio dos elementos considerados como sobrevivência de um passado ao mesmo tempo em que é atingido por meio dos modismos contemporâneos, ao qual atribui-se um forte teor cômico. A “comicidade da diferença” aludida por Propp (1992) difundiu-se entre esses comediógrafos e dramaturgos, numa espécie de crônica da atualidade, discutindo de forma ambivalente

semelhanças e diferenças entre diversos grupos sociais, que se alargam no começo do século XX em um contexto de ampla reestruturação de papéis sociais.

Embolada

Tem uma coisa
Que eu num gosto
É a luz inlétrica
É bem craro e tar decetra
Num é preciso acendê
Mais no mio
Suano a gente mais precise
É que a luz se finaliza
E fica iscuro como quê
Os atomove,
Lá no rio ou nas varge
Chega logo adonde foi
Mais quano ingandra
Lá no pico do arvoredô
Ah! Então eu tenho medo;
Antes mió carro de boi (CANAVARROS apud DORILEO, 1995, p. 165-170.)

Levando em conta as inúmeras questões trazidas pela obra de Zulmira, a crítica às mudanças trazidas pela modernização não poderia ter outro tom senão aquele da valorização do passado e das antigas práticas rurais, com uma importância fundamental na primeira metade do século XX, “justamente porque parece uma alternativa à cidade surgida das práticas urbanísticas, tecnológicas”¹³.

Segundo tal ponto de vista, a obra de Zulmira traz no seu bojo uma versão idealizada do passado, uma crítica à nova ordem e às mudanças que ela impôs, antes de ser uma proposta de radicalidade e orientação para novos rumos, Zulmira aponta para um mal-estar diante da mudança em que as relações tradicionais podiam ser afetadas pela modernização da dinâmica urbana. Assim, a volta ao campo parece ser a legitimação de costumes, a manutenção de um lugar e vigência de um grupo social, antes de ser o questionamento deste.

Por fim, evidencia-se, nesse percurso de recuperar vestígios de evidências culturais das expressões musicais e teatrais na Cuiabá dos anos 1930 e 1940, o fato de que a análise da obra de Zulmira Canavarros auxilia na compreensão da emergência de uma estrutura de sentimentos no início do século XX no Brasil de certo grupo social que vivencia experiências

¹³ SARLO, 2010, p. 64.

de mudança e as revela por meio de uma sensibilidade que muitas vezes indica sinais de lamento e nostalgia, diante de um passado cujo desaparecimento torna-se quase inevitável.

REFERÊNCIAS

ALVES, Emiliano Rivello. *Cornélio Pires e Monteiro Lobato: da esperança à melancolia: o debate sobre o progresso*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. São Paulo: Casa Editôra O Livro, 1920.

ATHAIDES, Rafael. *A historiografia e as relações nazi-integralistas*. In: *Anais ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009*. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1443.pdf> Acesso em: 26 de fevereiro de 2017.

BARRENTO, João. *Que significa 'moderno'?*, In: _____. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa: Cotovia, p. 11-45, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CAMPOS, Vitor José Baptista. *Reconhecimento e Preservação da Arquitetura Art-Déco no Estado de São Paulo*. In: *3º Seminário DOCOMOMO Brasil; IV Bienal Internacional de Arquitetura*. São Paulo, 1999. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/subtema_A2F/Vitor_campos.pdf. Acesso em: novembro de 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena - propaganda política no Vargasismo e no Peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

CAPELATO, Maria Helena. *Populismo na imprensa: UH e NP*. In: MELO, José Marques de (Org.). *Populismo e comunicação*. São Paulo: Cortez, 1981.

CAPELATO, Maria Helena. *Propaganda política e controle dos meios de comunicação*. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 167-178.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Livre-Docência), Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. In: *Fênix*, Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, ano 01, v. 01, n° 01, p. 1-21, out./nov./dez. 2004.

COSTA, Viviane Gonçalves da Silva. *Zulmira D'Andrade Canavarros: uma mulher sem fronteiras em Cuiabá na primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Mato Grosso, Programa de Pós-Graduação em História. Cuiabá, 2007.

DINIZ, Anamaria. *Goiânia de Attilio Côrrea Lima (1932-1935) - ideal estético e realidade política*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de Brasília. Brasília, 2007.

DORILEO, Benedito Pedro. *Egéria Cuiabana*. Cuiabá: Vaner Bicego, 1976.

FALCÃO, Amaro. *Ecce Opus Tuum!* In: O Estado de Mato Grosso - Arquivo Público do Estado de Mato Grosso. Caixa 5 (Julho, Agosto e Setembro), Ano II, Cuiabá, 11 de julho de 1941.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. *Mato Grosso: o estigma da barbárie e a identidade regional*. In: Textos de História. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB. Vol. 3, n° 2, p.48-81, 1995. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/5776/4786>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2017.

GERTZ, René E. *Estado Novo: um inventário historiográfico*. In: SILVA, José Luiz Werneck da. (Org.). *O feixe e o prisma - uma revisão do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

GOMES, Ângela de Castro; OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores – a política cultural do Estado Novo*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GOMES, Ângela de Castro. *Ideologia e trabalho no Estado Novo*. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de Literatura: As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-81.

JUCÁ, Pedro Rocha. *Imprensa Oficial de Mato Grosso: 170 Anos de História*. Cuiabá: Aroe, 2009. Disponível em: http://www.iomat.mt.gov.br/stored/livro/livro_iomat_170_anos.pdf. Acesso em 15 de março de 2013.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In: _____. *História e memória*. Col. Repertórios. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p. 149-178. Disponível em: <http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/História-e-Memória.pdf>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2017.

LEOTTI, Odemar. *Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso – IHGMT: relações de poder, escrita, política, cientificidade e a invenção do mato-grossense moderno (1895 a 1934)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Assis-SP, 2013.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil - intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ, 1999.

MACIEL, Dulce Portilho. *Estado e território no Centro-Oeste brasileiro (1943-1967). Fundação Brasil Central (FBC): a instituição e inserção regional no contexto sócio-cultural e econômico nacional*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308191538_ARQUIVO_ANPUH.2011-Trabalhocompleto.pdf Acesso em 26 de fevereiro de 2017.

MACIEL, Laura Antunes. *Cultura e tecnologia: a constituição do serviço telegráfico no Brasil*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo. V. 21, nº 41, p. 127-144, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n41/a07v2141.pdf>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2017.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *O Antigo e o Moderno na Cuiabá de Antanho em Marphysa, de Dunga Rodrigues*. In: *DLCV*. João Pessoa, v. 9, nº 01, p. 73-79, jan./jun, 2012.

MARSON, Adalberto. *Reflexões sobre o procedimento histórico*. In: SILVA Marco Antonio da. (Org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

MELO, Sabrina Fernandes. *(Im) possibilidades modernas: o art déco e outras artes presentes no cenário urbano de Florianópolis a partir de 1930*. In: Anais do I Seminário Internacional de História do Tempo Presente. Florianópolis: UDESC, ANPUH-SC, 2011. Disponível em: <http://www.eventos.faed.udesc.br/index.php/tempopresente/tempopresente/paper/viewFile/36/47> Acesso em novembro de 2012.

OLIVEIRA, Benícia Couto de. *A Política de colonização do Estado Novo em Mato Grosso (1937-1945)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Assis-SP, 1999.

OLIVEIRA, Marcel Steiner Giglio de. *Arquitetura em São Paulo na Era Vargas. Art Déco e a Arquitetura Fascista nos Edifícios Públicos (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

PINTO, Ricardo. *A Civilização em Marcha para o Interior*. In: O Estado de Mato Grosso - Arquivo Público do Estado de Mato Grosso. Caixa 3 (Janeiro, Fevereiro e Março), Ano II. Cuiabá, 13 de março de 1941.

PRAZERES, Oto. *Cuidemos de Mato Grosso*. In: O Estado de Mato Grosso - Arquivo Público do Estado de Mato Grosso. Caixa 3 (Janeiro, Fevereiro e Março), Ano II. Cuiabá, 18 de Março de 1941.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RODRIGUES, Dunga. *Caderno Dunga Rodrigues*. Produção Intelectual. (PI-18). Cuiabá: Casa Barão de Melgaço, s/d.

RODRIGUES, Eni Neves da Silva. *Impressões em preto e branco: história da leitura em Mato Grosso na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: Instituto de Estudos da Linguagem, 2008.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

SILVA, Antonio Carlos. *Vozes do oeste: a radiodifusão cuiabana entre a antena e a lei (1939-1949)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Mato Grosso, Programa de Pós-graduação em História. Cuiabá, 2004.

SILVA, Jussara Alves da. *O Cine-Teatro Cuiabá: um Estudo de Práticas e Representações (1942-1950)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Mato Grosso, Programa de Pós-graduação em História. Cuiabá, 2011.

SILVA, Lúcia. *História do Urbanismo no Rio de Janeiro: Administração Municipal, Engenharia e arquitetura dos anos 1920 à ditadura Vargas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. *O universo Cultural das Elites*. In: _____. *Luzes e sombra: modernidade e educação pública em Mato Grosso (1870-1889)*. Cuiabá: INEP/COMPED/EDUFMT, 2000.

TRAVEN, José Paulo (Org.). *Rede de Memórias: 50 anos de Implantação da Energia Elétrica em Mato Grosso*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2012.

XAVIER, Lídia de Oliveira. *Fronteira Oeste Brasileira: entre o contraste e a integração*. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília. Brasília, 2006.



ASPECTOS DO MODERNISMO LITERÁRIO EM GOIÁS

Rogério Santana

Professor de literaturas portuguesa e brasileira na UFG, tem doutorado em literatura brasileira pela USP. Realizou estágio pós-doutoral na EHESS-Paris.



Modernismo
brasileiro,
Modernismo em
Goiás, Freyre,
Élis, Décio Filho

Resumo: O Modernismo literário brasileiro em geral é descrito apenas com sua vertente paulistana, cujo marco é a Semana de Arte Moderna, de 1922. Entretanto, há outras manifestações de Modernismo no Brasil, em particular o movimento do Recife, em 1926. Além da breve exposição sobre essa manifestação, liderada pelo antropólogo Gilberto Freyre, neste artigo demonstra-se que no marco inicial do Modernismo em Goiás, a revista *Oeste* (1942-1944), está contida outra forma de compreender as manifestações da vanguarda naquele momento. Foram incluídas no universo do moderno, além da estética vanguardista, também formulações que se apoiam na tradição da literatura rural em Goiás. Assim, o Modernismo em terras goianas ganha feições que o distinguem de um movimento que teve a importação cultural europeia como um dos seus pilares, uma vez que reuniu formas literárias que, além de estarem em sintonia com a vanguarda europeia, representam o arcaico e o moderno como manifestações da modernidade brasileira.

ASPECTS OF LITERARY MODERNISM IN GOIÁS

Brazilian literary
Modernism,
Modernism in
Goiás, Freyre,
Élis, Décio Filho

Abstract: Brazilian literary Modernism is generally described only with its São Paulo strand, whose landmark is the Modern Art Week of 1922. However, there are other manifestations of Modernism in Brazil, in particular the movement in Recife, 1926. In addition to the brief exposition on this also modernist manifestation, led by the anthropologist Gilberto Freyre, in this article it is shown that in the initial frame of Modernism in Goiás, the magazine *Oeste* (1942-1944), contains another way of understanding the manifestations of the vanguard in that moment. In addition to vanguard esthetics, formulations based on the tradition of rural literature in Goiás were included in the modern universe. In this way, Modernism in Goiás lands gains features that distinguish it from a movement that had European cultural influence as one of its pillars, since it brought together literary forms that, in addition to being in tune with the European vanguard, represent the archaic and the modern as manifestations of Brazilian modernity.



O Modernismo brasileiro não foi um movimento unificado; conhecido mais na sua versão paulistana, marcado em particular pelas atividades desenvolvidas em fevereiro de 1922, pode-se ainda apontar ao menos um movimento tão significativo para a cultura literária brasileira quanto o encabeçado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o Movimento do Recife, liderado pelo antropólogo Gilberto Freyre. Com seu apogeu um pouquinho mais tarde, 1926, nesse ano se realizou na capital pernambucana o Congresso Regionalista, idealizado por Freyre, no qual, segundo ele mesmo, foi feita a leitura de um texto preliminar que viria a ser o Manifesto Regionalista, publicado anos depois. Freyre (1976, p.14) fixa algumas referências para o movimento regionalista liderado por ele:

O ano de 1926 apenas marca a realização de um Congresso, promovido por aquele Movimento do Recife, e da leitura, nele, de um pronunciamento que publicado anos depois tomaria o título de “Manifesto Regionalista”. Assistentivamente já vinha se esboçando desde 1923. Desde a chegada da Europa de um dos seus primeiros animadores, que, aliás, nos seus contactos europeus – saliente-se de início – convivera, em Paris, em companhia dos pintores seus conterrâneos, ali fixados, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, com futuros líderes da Semana de São Paulo como Tarsila do Amaral e Brecheret, uns e outros – os pernambucanos e os paulistas – recebendo sugestões modernizantes de então atualidades européias. Sugestões a que o Recife e São Paulo dariam, entretanto, interpretações em alguns pontos diversas e até contraditórias.

O registro do momento em que o movimento modernista do Recife se organiza, com a “chegada da Europa de um dos seus primeiros animadores”, em 1923, um ano depois da Semana de Arte Moderna em São Paulo, não tem o sentido de revisão da arte no Brasil após cem anos de independência política. O excerto não deixa escapar ainda a extensão do envolvimento de sua concepção mesclada com “sugestões modernizantes” colhidas em solo europeu, nada menos do que em Paris. Mesmo que não fique explícita nesse ensaio do antropólogo pernambucano e nem no seu emblemático “Manifesto Regionalista”, a bandeira empunhada por ele está num contraponto dos pernambucanos em relação aos paulistas, em clara demonstração de que há modernismo no nordeste, à sua maneira.

Contrariando a compreensão consensual do que foi o Modernismo no Brasil, certamente podemos afirmar com grande certeza que o dito Modernismo abraçou apenas uma faceta do que era criado no início do século XX entre nós. Parto de um princípio teórico apontado pelo autor inglês Raymond Williams (2011, p.3): “Determinar o processo que fixou

o momento do modernismo é, como ocorre tão frequentemente, uma questão de identificação dos mecanismos da tradição seletiva”. Em geral a tradição seletiva é uma combinação do momento da publicação e particularidades estéticas predominantes nesse mesmo momento. Já de início pode-se dizer que dificilmente um texto de referência estética foge do que é mais distinto num dado período da história. Mesmo que ele faça a diferença, ela não é o contraponto total, ou quase, do que predomina em determinada época. Os momentos da cultura devem ser vistos na relação com a continuidade que lhe dá sustentação, gerando consolidação de certos procedimentos estéticos que não são construídos nem cultivados por apenas uma mera onda. O que está em causa é mais o efeito histórico da arte do que a ruptura em geral enaltecida como modo definitivo de uma época. É por isso que Willians (2011, p.3), na sequência de seu pensamento, trata os realistas e modernistas com mais elasticidade do que o normal:

Os romancistas anteriores, como amplamente reconhecido, tornaram o trabalho posterior possível. Sem Dickens, não haveria Joyce. Mas, ao excluir os grandes realistas, essa versão do modernismo recusa-se a ver como eles inventaram e organizaram todo um vocabulário e sua estrutura de figuras de linguagem com os quais poderiam compreender as formas sociais sem precedentes da cidade industrial.

Não cabe aos leitores da cultura estabelecer um corte que não existe. Ainda que mais complexa, a continuidade é o que solidifica um dado momento no âmbito cultural. Portanto, há uma combinação, ainda que imperfeita, entre tradição e atualidade. A composição desses dois efeitos históricos dá, com certeza, o resultado de um momento recortado, no caso aqui em análise, o Modernismo.

Considerando a transposição de elementos da estética literária vindos da Europa para a América brasileira, a passagem abaixo de Roberto Schwarz (1988, p.31) traz o princípio para nosso universo literário:

Escritor refletido e cheio de recurso, Alencar deu respostas variadas e muitas vezes profundas a esta situação. A sua obra é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo. De *Iracema*, alguma coisa veio até *Macunaíma*: as andanças que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia índia e a História branca; alguma coisa do *Grande-Sertão* já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de João Fera; nossa iconografia imaginária, das mocinhas, dos índios, das florestas, deve aos

seus livros muito da sua fixação social; e de modo mais geral, para não encompridar a lista, a desenvoltura inventiva e brasileirizante da prosa alencariana ainda agora é capaz de inspirar.

O crítico, no ensaio sobre a importância do romance brasileiro, dilata as influências sobre romances da primeira metade do século XX no Brasil, recuando até os romances de José de Alencar. Nessa passagem, é sintomática a defesa da continuidade da formulação estética sem prejuízo das particularidades do momento. Para além dessa moldagem do nosso Modernismo ainda no século XIX, o que significa compreender a cultura como uma força dinâmica, convém reafirmar que foi no ambiente rural literalizado por Alencar que Schwarz encontrou os exemplos mais significativos para apresentar o recuo a que a literatura do início do século XX, modernista e modernizante, se vincula, para de fato dar uma dimensão de integridade de uma cultura oriunda de uma comunidade. A elasticidade do Modernismo observada pelo crítico lança luz também sobre o movimento que ocupa uma hierarquia no cânone brasileiro. *Macunaíma* é uma obra de 1928 e *Grande sertão: veredas*, de 1956. O arco que elas cobrem vai muito além que do se considera como obra modernista. Mas como não considerar modernista Guimarães Rosa? É que ele escapou da esfera vanguardista e se situou na vertente do Modernismo rural, ainda pouco realçado na crítica brasileira, quase nada na historiografia literária.

Em Mário de Andrade, “o corpo geográfico do país”; em Guimarães Rosa, “nossa iconografia imaginária”. Destacam-se aqui dois elementos que transitam da obra de José de Alencar para as dos modernistas em amplitude. Um no âmbito espacial, outro no âmbito simbólico. Dois aspectos que impõem à concepção nacional de literatura o que há de imprescindível ao universo estético literário: a extensão geográfica do país e a dimensão das diversidades contidas nessa vasta iconografia natural. Isso pode contrariar muita gente, mas nossa formulação estética não se constrói sem nossa amplidão de terras. Essa pode ser uma das razões pelas quais nossa nação ainda não se tenha feito em vista da plenitude. Se há um impedimento prático em reunir manifestações diversas que de fato formaram nossa introdução no moderno, cabe hoje rever essa condição parcial do Modernismo brasileiro, e ampliá-lo como ele merece.

Não querendo delongar a inserção do pensamento de Schwarz (1987, p.22), cabe uma combinação do que foi transcrito com sua particular análise de um poema de Oswald

de Andrade, cujo resultado proporcionou a seguinte afirmação, em contrariedade com a possível ruptura com o passado ou seu aniquilamento: “depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país”. O país é esse conglomerado de fundo de província associado ao esmero metropolitano. Negá-lo é se contentar com uma parte que cabe na esfera ideológica.

Com tudo isso, já estamos num estágio crítico da cultura brasileira em que é possível uma revisão do entendimento estratificado da primeira metade do século XX, o momento vigoroso do Modernismo. De certa forma há elementos que já deixam antever que a não inclusão da literatura de temática rural no Modernismo foi, talvez, por precaução. O ensaio de Antonio Candido (1967, p.129) “Literatura e cultura de 1900 a 1945” é sintomático a esse respeito. Pela sua primeira frase, vê-se que o crítico brasileiro vai destoando da historiografia literária: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos”. Por tal afirmação, não se pode seguir a linha de convicção de que a cor local é um mal em si. Não sendo, onde está o problema de se considerar moderno um ambiente rural brasileiro? O entrave está no princípio de distinção espacial, cujo marco divisório fez da cidade um ambiente do moderno e do campo um ambiente do atraso. Não se quer aqui contrariar a verdade do atraso do campo brasileiro. Quer-se demonstrar que a representação literária do campo, ainda que provinciano e recheado de forma de produção muito aquém da industrialização incipiente brasileira, deve ser também critério para definição do Modernismo brasileiro ampliado.

Ainda que com alguma reserva, Candido (1967, p.146) admite que os modernistas clássicos prepararam “os caminhos para a arte interessada e a investigação histórico-sociológica do decênio de 30”. Em particular está aqui em questão o designado “romance de 30”. Esse foi um imbróglio em que a crítica paulistana se meteu, designar uma literatura pela década; de fato, não se designa quase nada. Alfredo Bosi (1999, p. 383) denomina “O Modernismo e o Brasil depois de 30” o subcapítulo em que o romance social-regional e o psicológico vão ganhar particularidade. O que vem a partir de 1930 é na verdade o segundo momento do Modernismo, alicerçado no romance de realismo social, no qual o Brasil oculto ganha fisionomia, sem a deformidade da denominação regionalismo. Mas Antonio Candido

(1967, p.148) dá essa dimensão modernista aos “regionalistas”. Vejamos: “O Modernismo regionalista, folclórico, libertino, populista, se amaina, inclusive nas obras que os seus próceres escrevem agora, - revelando preocupação mais exigente com a forma, ou esforço anti-sectário no conteúdo”. Dificilmente há forma acabada na primeira versão. O “Modernismo regionalista”, pois, repetiria o que é estrutural nas obras literárias, de um autor, de um grupo afinado. Por exemplo, o próprio caso de Mário de Andrade. *Há uma gota de sangue em cada poema*, incluído num título mais amplo, *Obra imatura*, é razoavelmente inferior a *Pauliceia desvairada*. Essa passagem para o aprimoramento formal é praticamente inerente à literatura. Mas quanto à ficção de cunho ruralista, esse problema tem que ser visto de maneira mais ampla, uma vez que está em causa não apenas o aspecto da feitura formal, mas a ampliação da dimensão de literatura brasileira.

Bernardo Élis, em seu ensaio “Tendências regionalistas no Modernismo”, trouxe para o debate a abordagem sobre seis aspectos que marcariam essa tendência: tema, nacionalismo, oralidade, documentário, persistência de estruturas literárias tradicionais, linguagem e aceitação de inovações literárias estrangeiras coincidentes com a cultura brasileira. Mesmo o grande contista goiano não foi ousado o bastante naquele momento para propor uma nova compreensão sobre as obras que desvendavam o Brasil para a pequena fração modernista de vanguarda. Quando muito Élis (1975, p.97) fez afirmações como: “Foi o regionalismo como cultura tradicionalista-nacionalista que levou Mário de Andrade a repudiar Marinetti e os estrangeirismos e obrigou o romance do Nordeste a pegar a trilha que pegou”. Não sabemos exatamente de onde vêm os fundamentos para Élis concluir sobre o afastamento de Mário de Andrade da onda futurista de Marinetti a partir do regionalismo.

Tudo leva a crer que a nota de Bernardo Élis tem um peso a mais na formulação. Talvez fosse mais desejo afirmar que o regionalismo foi o motivo central do distanciamento de Mário de Andrade do futurismo de Marinetti. Continuamos duvidando disso. Mas a visão de conjugação entre regionalismo dando a dimensão correta do Modernismo no Brasil não foi uma descoberta na década de 1970. Surgiu antes. Em Pernambuco bem antes; em Goiás, em meados de 1940. Intrigante que o desequilíbrio constatado na historiografia literária de expressão nacional, que não conseguiu tratar a literatura de fundo das províncias como parte do Modernismo brasileiro, não se vê na formulação original do Modernismo em Goiás.

E essa aproximação sem constrangimento foi praticada pela *Oeste- Revista Mensal*, marco na cultura literária praticada em terras goianas.

Publicada durante dois anos e meio, em 23 boletins mensais a partir do segundo, editado em março de 1943, a *Oeste* traz no seu primeiro número, datado de 05 de julho de 1942, a distinção que a afasta da noção de Modernismo vinda do litoral vanguardista brasileiro, ou seja, formas literárias que atendem a mais de uma perspectiva de representação. Para demonstrar tal representatividade serão comentados aqui um conto e um poema, dos dois autores mais relevantes do Modernismo em Goiás, Bernardo Élis e José Décio Filho, respectivamente.

O conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” veio a público já no primeiro número da revista. Viria, em 1944, compor a edição de *Ermos e gerais*, primeiro livro de contos de Bernardo Élis. A edição de inauguração da *Oeste* foi um número em homenagem a Goiânia, no qual ainda foram publicados os seguintes poemas: “Cartão postal”, de Arlindo Costa; “Problema administrativo municipal”, de Leo Lynce; “Exaltação”, de Francisco Brito; “Gotas d’água”, de J. Lopes Rodrigues; “Goiânia festiva”, de Nelly Alves de Almeida; “Painel do sertão”, de J. Décio Filho; “Vento”, de B. Rocha; “Vesperal”, de João Viana de Oliveira; “Ponta de rua”, de B. Élis; e “Spleen”, de Constâncio Gomes.

O conto de Bernardo Élis não poderia ser mais exemplar quanto à cor local goiana. O rio Corumbá corta a cidade natal do autor, Corumbá de Goiás. O lugar exato onde a tragédia vai acontecer é até hoje identificado por moradores da pequena cidade:

Já tinha pra mais de 80 anos que os dos Anjos morava (sic) ali na foz do Capivari no Corumbá. O rancho se erguia num morrote a cavaleiro de terrenos baixos e paludosos. A casa ficava num triângulo, de que dois lados eram formados por rios e o terceiro por uma vargem e buritis. Nos tempos de cheias os habitantes ficavam ilhados, mas a passagem da várzea era rasa e podia-se vadiar perfeitamente. (ÉLIS, 1983, p.40).

O local é bem definido, mas a temática vai muito além da localização. O conto trata de fato da circunstancialidade da vida, pois o filho Quelemente opta por sacrificar a mãe, doente das pernas que não valiam mais nada, dando-lhe dois chutes na cara, depois de ela já estar se segurando na porta que servia de jangada à família de três; seu ímpeto foi o de preservar o filho, em meio à enchente que tinha arrasado o barraco; talvez apressado, talvez

ágil, o fato é que as águas estavam baixas e o filho, que sempre fora dedicado à mãe, viu-se desesperado e se entregou ao rio, à cachoeira.

Podemos evocar dois aspectos cruciais para a construção desse conto antológico: o trágico no ambiente familiar e sua estrutura narrativa. Bernardo Élis se alinhou de maneira estreita com a narrativa do mal nomeado “romance de 30”. Ainda por demonstrar, entre os grandes nomes do Modernismo nordestino, registra-se a maior influência de Graciliano Ramos. Incisivo e trágico, duma tragédia de pormenores, lenta na sua consumação da vida, integrada ao ritmo cotidiano, o autor alagoano teve em Élis um seguidor que lhe chegou à altura, com destaque no conto, talvez mais refinado que o do mestre. A *Oeste* não poderia ter iniciado sua aparição com melhor escolha no âmbito da narrativa. Mas não se pode esquecer que ela é considerada o marco do Modernismo em Goiás. Modernismo tardio, diriam alguns; mas na verdade se integra ao que se pode considerar segundo momento do Modernismo brasileiro. Depois da Semana de Arte Moderna, não houve nada mais importante no ambiente literário do que a narrativa construída a partir dos anos 1930 no Nordeste. Nada mais importante temática e esteticamente.

Se comparada tal constatação com a afirmação de Alfredo Bosi (1999, p.427), temos dois mundos: “Bernardo Élis representa hoje o ponto mais alto do regionalismo tradicional”. “Regionalismo tradicional” aparece aqui por conta da ambientação rural. E a ruralidade no Brasil aparece, por definição dos urbanistas, como ambiente do atraso. Atraso da matéria não significa atraso da representação. Ora, a ruralidade é um dado da incorporação de todo o país na agenda literária. “Nhola dos Anjos...” não se reveste em nada de tradicional como regional. Regionalismo é feito, com todo direito, de preciosismo em descrições de localismo exótico, que desperta interesse por si mesmo, sem nada acrescentar de regozijo ou fratura humana. Regionalismo é a própria contemplação de um mundo quase congelado. Élis vai muito além com seu conto, com seus contos de *Ermos e gerais*, sua primeira obra. No caso específico do conto “Nhola dos Anjos...”, ele refaz a decadência rural de um mundo antes cheio de esperanças ainda no início do século XX. Como a família de Quelemente, tudo se desfaz; por fim o barraco, que foi o que sobrou de construção do passado, a mãe e ele mesmo.

Prova do recrudescimento da desinformação sobre a obra de Bernardo Élis é o seu “esquecimento” no momento. Embora sua documentação profissional tenha sido cobiçada

pela Universidade de Campinas, que a comprou com o autor ainda em vida, acondicionando seus papéis adequadamente no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE-IEL), dedicando o Instituto da Linguagem um número de sua revista *Remate de Males* ao autor, como forma de anúncio de sua “ida” para Campinas, nada disso foi suficiente para tirá-lo do caminho do esquecimento. Relegado a segundo plano, a Editora José Olympio, que vinha publicando suas obras principais, ao que parece declinou da tarefa. Com certeza é consequência de o autor ter ficado no limbo do famigerado “regionalismo”, símbolo no Brasil de subliteratura.

Soma-se a isso a pouca presença cultural-literária dos autores radicados em Goiás. Em verdade de quase toda produção cultural elaborada nessas terras. Num misto de isolamento por parte dos centros econômico-culturais e endogenia por opção, o peso da transposição do Paranaíba ainda é um vestibulo para muitos que decidem aqui permanecer. No caso de Bernardo Élis, não se pode esquecer de sua eleição para a Academia Brasileira de Letras, em 1975. No seu centenário de nascimento em 2015, sequer foi lembrado pela casa de Machado de Assis.

Se no primeiro número da revista Oeste há um conto apenas, diferentemente acontece com os vários poemas ali publicados. Para os comentários pertinentes ao propósito deste artigo, transcreve-se abaixo o poema “Painel do sertão”, de J. Décio Filho (1942, p.45).

Escurece. As sombras brincam de esconde-esconde
e a noite vem vindo para germinar fantasmas.
As árvores do quintal começam a cochilar
e eu ouço os últimos gemidos das maracanãs tagarelas
amarrotando as folhas das bananeiras.

A mangueira em frente da minha janela
recorta um céu parado e manso
onde estrelas medrosas começam a piscar.
Pássaros retardados, meio tontos,
batem azas aflitas à procura de um pouso
na folhagem escura de um abacateiro hierático.

Nasce da terra, dos seres inocentes,
um fluido abençoado de repouso e mistérios suaves.
Lá fora, na calçada da porta da rua,
entes familiares estão fazendo a sesta
e uma voz amiga ralha ternamente,
chamando as crianças para dentro de casa.

Lá longe, das bandas da estrada geral,
vem um carro-de-boi cantando uma toada triste.
E a cidadezinha do interior, vestida de ternuras,
sonha embalada na sua doce cantiga.

O poeta modernista percebe o sertão de uma maneira diversa dos que lá vivem. Não aplica o tecnicismo às vezes futurista de Mário de Andrade, nem o escárnio de Oswald de Andrade. Décio Filho procura uma zona de meio-termo, em que o sertão possa ser relativamente desvendado num painel em que ele não está exposto naturalmente, é apreciação de eu-crítico. Destaque para os “Pássaros retardados”, “abacateiro hierático”, “seres inocentes”. Com a certeza de estar simplesmente tirando os elementos naturais da sua condição de cotidiano, o poeta modernista quer um pouco ser o simbolista, ainda que tardio, a perceber o que o homem do sertão não percebe, simbolicamente considerando. Mas não é o simbólico com estranhamento, e sim o que possa redundar quase num quadro, típica técnica dos modernistas, encadeando cenas que montam um universo de apreciação particularizada. Esse é um sertão anterior a Guimarães Rosa. Depois dele, quase todos os poetas e narrativistas brasileiros ficaram à mercê do sertão-mítico.

O poeta José Décio Filho, como Bernardo Élis, é também um dos redatores da revista, tem participação assídua nos sucessivos números. Desta maneira, aparece no terceiro número de abril de 1943 o poema de sua autoria “Inanição”:

A música que veio de longe, na noite,
entrou pela minha janela
embrulhada em vaga, remota lembrança.
Mas lembrança de que, de quem?

Oh, agora sei que não era bem isso!
Senti foi a noção profunda de ausência,
ausência de todos e de tudo,
falta angustiosa de mim mesmo,
das minhas coisas, do meu mundo exclusivo,
senti-me solto, bracejando no caos
— árvore sem raízes flutuando na corrente,
— roupa de suicida abandonada no cais,
um homem perdido, desgarrado,
sem nada que pudesse recordar,
sem a mínima saudade!

Quanta diferença entre os dois poemas. Tendo em conta apenas os números das revistas, até tem-se a impressão de que o primeiro número foi programático, atendendo aos anseios simbólicos da terra. Em “Inanição” não, o autor constrói uma problemática bastante

distinta da do primeiro. As diferenças, de temática, de linguagem, de concepção de mundo, nos fazer pensar na volatilidade da poesia. E a poesia moderna se beneficiou dessa oscilação natural da composição poética. Com isso o autor não se sente constrangido em fazer poemas tão diversos, pois a verdade da poesia comporta tal atitude autoral. No âmbito da verdade do discurso poético, Michael Hamburger (2007, p.35) nos diz:

Os poetas exploram possibilidades diversas de desenvolvimento; e um bom número de poetas destacados, não menos modernos do que aqueles que seguiram o rastro da linguagem a partir de Mallarmé, não tomou nenhuma dessas direções [“uma sintaxe liberada do uso da prosa, de um imaginário não sujeito a uma argumentação, ou de um léxico determinado mais por valores acústicos do que por exigências semânticas”], mas aspirou a uma nudez e a um caráter direto da expressão que em muito excede o exigido pelos cânones clássicos mais estritos.

Entre um poema e outro, o modernismo da apreensão do sertão por uma sintaxe mais clássica, um realismo mais nítido, Décio Filho em “Inanição” foi em busca de uma “nudez” e de um “caráter direto da expressão” que revelasse o próprio sujeito poético, distanciando-se do próprio poeta. Trata-se do sujeito moderno construído por essa nudez de linguagem. Talvez tenha sido a própria poesia que tenha entrado pela janela e modificado seu pensamento. “Oh, agora sei que não era bem isso!” Não era uma aplicação de linguagem, mas a própria coisa em si, como se ela não fosse uma construção definitivamente linguística. E é. Mas o importante para o moderno é dissimular essa construção, e fazer prevalecer a suposta “expressão direta”.

Poesia moderna sobre o homem moderno encontra no poema de Décio a expressão cortante “bracejando no caos”. Se se pode ler com mais propriedade seus dois primeiros poemas na revista *Oeste*, entre o sertão em painel e a inanição, o poeta apresenta um mergulho que vai do conhecimento, o do sertão, ao abismo contemporâneo em que se encontra existencialmente o eu-poético: “árvore sem raízes flutuando na corrente”, “roupa de suicida abandonada no cais”. Os dois versos transcritos promovem um corte profundo na cultura, na representação dessa cultura, e encontram seu universo semântico apenas na metáfora, pura linguagem.

Apenas com a constatação do que publicaram Bernardo Élis e José Décio Filho nos primeiros números da *Oeste*, pode-se afirmar com alguma certeza que o Modernismo em

Goiás foi muito mais perceptivo do que a vanguarda paulista em 1922. Isto quer dizer que, do ponto do conjunto das manifestações literárias, ele não se limitou a ter na ruptura da forma o fundamento da modernidade estética. Talvez por ter sido tardio e quase provinciano, o Modernismo por aqui fosse mais livre e pudesse ousar na sua reunião de formas que aparentemente deveriam ficar de fora da contemplação.

Evidentemente que partiram de um pressuposto um tanto diferenciado de Modernismo. Num país com grandes diferenças culturais, o Modernismo, como fator de mudança, deveria se preocupar com a contemplação do moderno em mais de uma abordagem. O moderno e o arcaico, presente em todas nossas regiões, deveriam ter feito parte da mais intensa campanha da Semana. Talvez os rapazes de São Paulo não estivessem preparados para aplicar uma transformação que levasse em conta o país na dimensão própria, ainda que teoricamente a nação literária fosse posta em causa, de acordo com o balanço feito por Mário de Andrade (1974, p.235-236), em 1942:

Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de subtileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela “Revista do Brasil”; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neocolonial, nascidos em São Paulo. Desta ética estávamos impregnados. Menotti Del Picchia nos dera o “Juca Mulato”, estudávamos a arte tradicional brasileira e sobre ela escrevíamos; e canta regionalmente a cidade materna o primeiro livro do movimento. Mas o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa.

A contemplação como moderna numa literatura à margem do vanguardismo brasileiro ficou mais no desejo do que propriamente na prática dos autores vanguardistas. Dificilmente seria diferente. Coube, com a modéstia de sempre, aos outros ambientes culturais afastados do sudeste brasileiro, lançar mão de seus mecanismos, de tornar o Modernismo por aqui de fato brasileiro. A revista *Oeste*, mesmo que distante em atitude do movimento modernista do Recife, exerceu um papel extremamente relevante para colocar em circulação o Modernismo em sua integralidade, com as aspectos da vanguarda “diretamente importados da Europa” na abordagem de temas que vão do urbanismo ao arcaísmo legitimamente brasileiros.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5.e. São Paulo: Martins, 1974, p.231-255.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36.ed. São Paulo : Cultrix, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1967, p.127-160.
- DÉCIO FILHO, José. Painel do sertão. *Oeste-Revista Mensal*, UCG-Goiânia, p.45, 1983. Edição Fac-Similar (n.1, p.13, 5 jul 1942).
- DÉCIO FILHO, José. Inanição. *Oeste-Revista Mensal*, UCG-Goiânia, p.105, 1983. Edição Fac-Similar (n.3, p.11, abril 1943).
- ÉLIS, Bernardo. Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá. *Oeste-Revista Mensal*, UCG-Goiânia, p.40-41, 1983. Edição Fac-Similar (n.1, p.8, 5 jul 1942).
- ÉLIS, Bernardo. Tendências regionalistas no Modernismo. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.87-101.
- FREYRE, Gilberto. O movimento regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista do Recife. In: _____. *Manifesto regionalista*. 6.ed. Recife-BR: MEC; Instituto Joaquim Nabuco, 1976, p.12-35.
- HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. In: *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p-35-61.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.11-28.
- SCHWARZ, Roberto. II. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p.29-60.
- WILLIAMS, Raymond. Quando se deu o Modernismo? In: _____. *Políticas do modernismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011, p.1-7.



MODERNIDADE, O MODERNISMO E CONFALONI NAS ARTES PLÁSTICAS EM GOIÁS - A GRAVURA

Edna de Jesus Goya

Professora titular da Faculdade de Artes Visuais da
Universidade Federal de Goiás,
ednajgoya@yahoo.com.br



Modernismo,
modernidade,
educação

Resumo: Falar da *importância* de Frei Giuseppe Nazareno Confaloni - para a cultura e para as artes de Goiás, bem como para o modernismo e de seu papel para a atualização das artes plásticas, no estado, nos remete ainda que de passagem, a trazer a Educação, como uma das ações que se desenvolveram como forma de imersão do estado no circuito da modernidade, ou seja, de inserir Goiás na economia e na política nacional. A criação da nova capital goiana atrai pessoas de vários lugares do Brasil. E claro que para isto temos que situar Frei Confaloni na Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), primeira escola superior de arte de Goiás, idealizada por Luiz Augusto do Carmo Curado, concretizada com a participação, ativa, de dois artistas que se transformariam, juntos a ele, nos pioneiros da arte moderna goiana. Luiz Curado, idealizador do pensamento moderno nas artes plásticas, o escultor Gustav Riter e Frei Confaloni, um dos mais significativos artistas de Goiás formam juntos o grupo de pioneiros. Ele foi pintor, professor de pintura e de gravura, diretor da EGBA, em 1966, animador de artes e incentivador da carreira de vários artistas goianos.

MODERNITY, MODERNISM AND CONFALONI IN FINE ARTS IN – THE PRINTING

Modernism,
Modernity,
education

Abstract: Speak of the importance of Friar Giuseppe Nazareno Confaloni - for culture and the arts of Goiás, as well as to modernism and its role for the visual arts upgrade, in the state, it takes us even briefly, to bring education, as one of the actions that have developed as a form of state immersion in the circuit of modernity, that is, inserting Goiás in the economy and national politics. The construction of the new capital in the state of Goiás attracts people from different parts of Brazil. And, of course, for this we have to situate Friar Confaloni in the Goiana School of Fine Arts (EGBA), the first higher education school of arts of Goiás, designed by Luis Augusto Carmo Curado, implemented with the participation, active, of two artists who would become, together with Curado, the pioneers of modern art of Goiás. Curado, founder of modern thought in visual arts, the sculptor Gustav Riter and Friar Confaloni, one of the most significant artists of Goiás together form the group of pioneers. He was a painter, professor of painting and engraving, director of EGBA, in 1966, arts animator and Career supporter of various artists of Goiás.



A modernização, no Brasil, se efetiva na segunda década do século XX. Aqui, o modernismo manifestou-se em primeira instância no âmbito das artes visuais e na literatura na década de 1920. O caráter desse movimento, no país, estava centrado em um sentimento nacionalista e não com o intuito de romper ou negar as vanguardas européias, ainda que estas fossem suas alegações iniciais. A proximidade com o que acontecia na Europa se restringia ao estabelecimento de uma linguagem pictórica e formal, isto porque os interesses europeus eram outros.

Na arte, no Brasil, o modernismo caracteriza pela preocupação com um projeto poético voltado para a renovação, em busca de um pensamento estético focado na problemática nacional, com características próprias e atualizado sobre a cultura. Esse movimento foi deflagrado em 1922, pela Semana de Arte Moderna. Em decorrência da “efervescência” (MORIN, 2001, p. 35) do momento, desenvolve-se a indústria, expandem-se os setores comercial e financeiro, com a abertura de espaços para novos acontecimentos nas décadas seguintes.

Da mesma forma em que os acontecimentos políticos, econômicos e culturais redefinem as produções europeias e impulsionam o surgimento da arte moderna, no Brasil, também se experimenta um “calor cultural” (MORIN, 2002, p.35) que desencadeia mudanças de paradigmas estéticos, partindo de uma arte neoclássica, orientada pela ENBA, que embora conservadora, abria-se para o modernismo.

Mas é importante ressaltar que o Modernismo, que se instala em Goiás por meio dos fundadores do ensino artístico, na EGBA, primeira escola de ensino superior de arte de Goiás, e do IBAG, segunda escola federalizada, criada em 1962, com o declínio da primeira, não se configura como um movimento em busca de uma ideologia estética, como o foi no plano nacional, decorrente da Semana de Arte de 1922, de São Paulo, que buscava uma estética própria. Aqui, ele se instala pela necessidade de elevar Goiás à condição de estado moderno, pois os artistas que aqui chegam, vêm de diferentes lugares do Brasil e da Europa, com diferentes formações e experiências estéticas. Vieram estimulados pela necessidade de trabalho e pela modernização da nova capital, que se estruturava motivada pela criação da nova capital federal fundada em 1960.

Na nova capital goiana, oficializa em 23 de março de 1937, a cultura e as artes, antes voltadas para as festividades religiosas, para a literatura e para as manifestações populares,

foram adquirindo uma nova conotação. Se até então as artes plásticas foram marcadas pela participação isolada de Veiga Valle (José Joaquim da Veiga Valle – 1806-1874)¹ e pela expressão neorromântica tardia de Octo Marques, (Octo Outuniro Marques 1915-1988)², e de outros artistas de tendência realista, começaram a se modificar com a criação da Sociedade PRO-ARTE, um dos primeiros movimentos artísticos de Goiás, fundada em 22 de outubro de 1945, por Antônio Henrique Péclat (1913-1988), José Edilberto da Veiga Jardim (1887-1970) e Jose Jorge Félix de Souza (1908-1983), provenientes da antiga capital, que se destacaram pela forte ligação às artes e, especialmente, às atividades voltadas para a educação. Todos foram professores do Liceu de Goiás e vieram para a nova capital no período de sua fundação.

A partir de 1947, a Sociedade Pró-Arte entra em declínio. Em 1948 e 1949, um de seus fundadores, José Amaral Neddermeyer³, aliado ao engenheiro Jorge Félix de Souza e ao desenhista Edilberto da Veiga, mobiliza os alunos e monta, em caráter não oficial, uma *escolinha*⁴ de arte infantil, que funcionou ao ar livre, na Praça Cívica, em frente ao Palácio do Governo.

Por volta de 1950, chega à antiga capital - Cidade de Goiás - o escultor, pintor, professor e missionário, Frei Confaloni (1917-1977), que posteriormente, a pedido de Luiz Curado (Luiz Augusto do Carmo Curado - 1919-1996)⁵, muda-se para Goiânia, onde ensina Pintura na EGBA. Em 1956, D. J. Oliveira (Dirso José de Oliveira – 1932-2005), pintor, gravador, desenhista e muralista veio para Goiás, atraído pela euforia da construção de Brasília, a nova capital da República e torna-se professor da EGBA.

¹ Artista escultor do Barroco goiano, do século XIX. Nasceu no Arraial da Meia Ponte, atual Pirenópolis-GO.

² Desenhista, ceramista, contista, ilustrador de jornais, professor de arte, xilógrafo independente, de formação autônoma, da Cidade de Goiás (GO).

³ Arquiteto, músico escultor e pintor paulista que veio radicar-se em Goiânia, no início de sua fundação.

⁴ Termo correntemente utilizado, na época, no Brasil, para designar as escolas de Artes criadas sob os moldes do Movimento de Escolinhas de Arte do Brasil (MEA), decorrente da Escolinha de Arte do Brasil, fundada no Rio de Janeiro em 1948, de tendência modernista, cuja concepção era a do desenvolvimento da capacidade criadora em geral. Ao contrário do pensamento anterior, que acreditava na criação como resultada da projeção de formas, a escola do Rio de Janeiro, apoiada no método da livre expressão, defendia a necessidade de ensinar a ver, a analisar, a especular, a investigar com o auxílio, é claro, de outras áreas do conhecimento. Esses ideais, na verdade, começaram a se desenvolver a partir da Semana de Arte Moderna, com Mário de Andrade (1893-1945) e Anita Malfatti (1889-1964), responsáveis pelas primeiras ideias da *livre expressão* (BARBOSA, 1978, p. 46).

⁵ Dedicou-se inicialmente aos estudos religiosos e depois à Administração. Nas horas vagas, dedicava-se às artes plásticas, à música, ao desenho, à tipografia, à escultura, à encadernação e ao teatro e criou, em 1954, o Instituto de Música, dirigido pelo maestro convidado, o belga Jean Douliez, reconhecido na época como “verdadeiro missionário do ensino”. Luiz Curado, todavia, afirmava que o “Instituto de Música se fez pela atuação da professora Belkiss Spenciére Carneiro de Mendonça.

Cleber Gouvêa (1942-2000), veio de Uberlândia-MG. Artista de tendência, abstracionista que despontava na pintura, em Minas Gerais, conhecia as técnicas da xilografia e dominava a litografia, inicialmente fez parte do corpo docente da EGBA. Pintor e gravador, foi contratado, a partir de 1962, pelo Instituto de Belas Artes de Goiás (IBAG), segunda escola de ensino superior arte de Goiás, para ensinar desenho, pintura e gravura.

Assim, a partir dos anos 50, Goiânia estabelece um novo marco em sua história na área das artes plásticas. Os ideais de Luiz Curado, os trabalhos de Frei Confaloni e de Gustav Ritter (1904-1979)⁶, introduzem os primeiros conceitos de modernismo na cidade e provocam o rompimento com o academicismo provinciano que imperava desde a década de 1940. Frei Confaloni e D. J. Oliveira inicia nas artes plásticas de Goiás um movimento voltado para a introdução do expressionismo⁷ de tendência social: os modelos para suas obras eram pessoas do povo.⁸ D. J. Oliveira também pinta a periferia goiana, tradição que traz do grupo Santa Helena, que pintava a periferia paulista.

Embalada pela onda de progresso, Goiânia viveu, por volta dos anos 1950, momentos de plena euforia, motivada pelas possibilidades de engajar-se, de vez, no circuito de desenvolvimento nacional que, certamente, favoreceria os vários setores da produção humana. No campo, a agricultura e a pecuária; na cidade, a educação, a saúde, a economia e as artes. A nova capital foi capaz de imprimir novos traços de civilização ao estado, firmando-se como um novo marco na história de Goiás, projeto fortalecido pela criação da vizinha cidade de Brasília.

⁶ Nasceu no Distrito de Hamburgo, na Alemanha, em 10 de março de 1904. Chega ao Brasil em 1925, fixando-se no município de Estrela, Rio Grande do Sul. Retorna à Europa e lá vive de 1929 a 1933, quando retorna definitivamente ao Brasil. Em 1936, se estabelece na cidade de Araxá, em Minas Gerais. Chega a Goiânia em 1949, para ensinar desenho técnico industrial (mobiliário) na Escola Técnica Federal de Goiás, e permanece nessa escola até o ano de 1970. Marceneiro lecionou desenho e fez esculturas em madeira. Seu estilo inicialmente arredondado e liso evolui para uma linha mais geometrizarante. Mais tarde, na verticalização das peças, busca a abstração. Chega em Goiânia em 1949, escultor de concepção madura que se entusiasma com sua ideia. Juntos começam a pensar em um Curso de Artes Plásticas, voltado para o fazer artístico, visando à formação e revelação de talentos. Veio ensinar desenho mobiliário na Escola Técnica Federal de Goiás.

⁷ Em 1912, Wassily Kandinsky cita uma nota no seu ensaio "Über das Geistige in der Kunst (Lo Espiritual em el Arte)" que dizia: "O expressionismo apresenta a natureza não como fenômeno externo, mas acima de tudo como elemento de uma *impressão interior* que recentemente foi denominada Expressão" (apud DUBE, 1976, p. 22).

⁸ D. J. Oliveira utiliza-se de crianças do Jardim Novo Mundo como modelo para criar, nas paredes da antiga Reitoria da UFG, o mural representativo dos cinco primeiros cursos da instituição. A situação provoca a ira do regime de Ditadura Militar.

Em 1952 é criado o projeto da segunda *escolinha*, que deu origem ao ensino superior de arte, ao se transformar na EGBA, e posteriormente com o Instituto de Belas Artes de Goiás (IBAG). Ambas as escolas marcaram o desenvolvimento das artes e da gravura goianas. A EGBA nasce do inconformismo de Luiz Curado, professor da Escola Técnica Federal de Goiás (ETFG). Insatisfeito com o diletantismo desorientado nas artes e preocupado com a falta de um ambiente artístico que assegurasse a permanência do artista no estado, Luiz Curado que começara a pensar, desde 1945, em criar uma escolinha de arte para viabilizar ao alcance de seus ideais, de uma arte atualizada e compromissada com sua época, que eliminasse a cópia desonesta, acabasse com o provincianismo e buscasse uma identidade própria inicia o desafio. Seu conteúdo deveria consistir de uma associação entre teoria (História da Arte) e práticas artísticas.

Os ideais dessa escola consolidam-se posteriormente, por meio da EGBA, fundada em 1952, passando a funcionar os cursos de graduação 1954. Para viabilizar o projeto de criação da escola foi necessário, além de Luiz Curado e Ritter, mais um professor para ajudar a estruturar os cursos. Em uma de suas idas, de férias, com a família, à Cidade de Goiás, Luiz Curado conhece, na década de 1950, Frei Confaloni, frade dominicano e artista de concepção moderna, recém-chegado da Itália. O frade viera a convite de Dom Cândido Bento Maria Penso, bispo daquela diocese, para pintar os afrescos dos Mistérios da Igreja do Rosário, naquela cidade. Tocado pela obra de Frei Confaloni, no dizer do povo, “um frade louco que pinta santos esquisitos”. Curado logo percebe que um artista com a formação de Frei Confaloni era a peça que faltava para a concretização do seu ideal. Convida-o para fazer parte do grupo fundador da sua escolinha e, conseqüentemente, da faculdade de artes. Comenta Luiz Curado:

Me deram notícias de um frade, pintor, até a expressão que usaram para mim foi: “tem um frade louco ai! Um pintor louco”, e eu fiquei ansioso por conhecê-lo. Quem era ele, o frade louco? O Frei Confaloni. Era o seguinte: o Frei Confaloni, recentemente chegado da Itália, a convite de Dom Penso, que era o bispo, para pintar os afrescos dos Mistérios do Rosário na Igreja do Rosário... E a loucura de Frei Confaloni, para o povo, estava neste sentido por que ele era absolutamente moderno. Como você deve conhecer obras dele, deve perceber isso. Para uma cidade como Goiás Velha o que poderia, o que existia de arte era uma tentativa de academicismo, né? (CURADO, 1992).

Formava-se, então, naquele momento, o trio que promoveria o definitivo rompimento das artes goianas com a tradição neorromântica, que imperava até o começo dos anos 1950. Com o apoio de Regina Lacerda, secretária dessa escola, deu-se andamento ao processo de criação da escola.

Por falta de espaço, Luiz Curado trabalha na ampliação do projeto em sua própria casa, situada à Rua 4, no Setor Central de Goiânia, na elaboração e agilização dos documentos. O projeto de escolinha é ampliado por Luiz Augusto, Gustav Ritter e Frei Confaloni e anexado à Universidade de Goiás, depois Universidade Católica de Goiás (UCG), atual PUC-GO. A solicitação de anexação do projeto de escolinha à Universidade de Goiás é feita em 20 de agosto de 1954 (ESCOLA, 1954) e oficializada em 20 de dezembro de 1954, mas efetivada somente em 25 de agosto de 1959.

Luiz Curado elaborou, juntamente com os demais professores – Gustav Ritter e Frei Confaloni, o Primeiro Regimento da Escola, composto de 20 itens, com 64 artigos. Fez o convite aos demais docentes e a avaliação do dossiê de cada professor, selecionado pela escola, e, por fim, buscou aprovação junto ao Conselho Nacional de Educação (CNE), no Rio de Janeiro. Após os procedimentos iniciais, pediu a transferência de Frei Confaloni da cidade de Goiás para Goiânia, cuja liberação dependia do Provincial da Ordem Dominicana, na Itália.

A vinda de Frei Confaloni para Goiânia ficou condicionada à fundação de uma casa para os dominicanos nessa cidade. A Cúria encarregara-se de arranjar um terreno, que foi adquirido por meio de doação, com o apoio do Dr. Jair Estrela, para a Ordem Dominicana, em Goiás, no Setor Coimbra. Lá, foi construído o Convento São Judas Tadeu, dos dominicanos, atual Paróquia São Judas Tadeu. Em troca da vinda de Frei Confaloni para Goiânia, Luiz Curado se compromete a fazer, sem ônus, a contabilidade da Cúria por dois anos (CURADO, 1992). O passo seguinte foi solicitar à ETFG a disponibilidade de Gustav Ritter.

A reunião de fundação da EGBA deu-se a primeiro de dezembro de 1952, às 20 horas, no Salão da Biblioteca Almenara S. A., situada à Rua 2, no Centro, sob a presidência de Dom Abel Ribeiro Camelo, Bispo Auxiliar de Goiânia, Reitor da Faculdade de Filosofia de Goiás e vice-presidente em exercício da Sociedade de Educação e Ensino de Goiás, em solenidade pública, e contou com a presença de oito professores fundadores.

A escola começa a funcionar com os professores, Luiz Curado, idealizador do projeto, Gustav Ritter, Frei Confaloni e os professores: Doutor Luiz da Glória Mendes, José Lopes Rodrigues, José Edilberto da Veiga Jardim, Jorge Félix de Souza, Antônio Henrique Péclat e Luiz Curado. Após discussões, foi feita a distribuição das cadeiras dos cursos de Pintura, Escultura e Desenho Aplicado entre os respectivos professores que ganhou a seguinte configuração: Luiz Curado – Composições Artísticas e Arte da Publicidade e do Livro (Gravura); Henning Gustav Ritter – Escultura e Modelagem; Frei Confaloni – Pintura e Desenho Artístico (BRASIL, 1953c); Antônio Henrique Péclat – Pintura e Composição Decorativa; Jorge Félix de Souza (Professor e Arquiteto) – Geometria Descritiva, Perspectiva, Sombras; Jose Edilberto da Veiga Jardim – Desenho de Modelo Vivo; José Lopes Rodrigues – História da Arte; Luiz da Glória Mendes – Anatomia e Fisiologia Artística.

Em 1954, com a abertura dos cursos de graduação em artes plásticas, realizou-se uma grande exposição⁹ de trabalhos de professores, no salão da escola, comemorativa ao *Congresso Nacional de Intelectuais*, realizado entre 14 e 21 de fevereiro, evento liderado pelo escritor Xavier Júnior, presidente da Academia Goiana de Letras, apoiado pela Associação Brasileira de Escritores. O objetivo de trazer para Goiás era romper o isolamento do estado com o restante do País. A exposição, por sua vez, recebeu severa crítica da sociedade goianiense, que, acostumada à arte tradicional, vê como provocação as inovações modernistas (BORGES, 1999). O evento marca em definitivo o rompimento com o passado artístico ao deflagrar oficialmente o pensamento modernista nas artes plásticas.

No Congresso, o pintor Jordão de Oliveira (1900-1980), professor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), apresentou um levantamento panorâmico da arte brasileira e falou sobre seus movimentos e suas tendências. Situou a produção artística goiana nesse contexto e teceu comentários sobre a obra de Frei Confaloni, Gustav Ritter e Luiz Curado, dentre outros nomes das artes em Goiás. Com essa mostra, a projeção dos fundadores da EGBA

⁹ A Exposição Nacional de Artes Plásticas acontece, na EGBA, à Rua 9, Centro de Goiânia. É também nesse endereço que acontece a I Exposição de arte do artista Veiga Valle. A Exposição Nacional de Artes foi montada com 720 obras entre pintura, escultura, santos, fotografia, desenho e gravura, envolvendo arte erudita, popular, religiosa e indígena. Grandes nomes da literatura e das artes estiveram presentes na exposição. Da gravura modernista nacional, tivemos Carlos Oswald, Osvaldo Goeldi, ambos do Rio de Janeiro, fundadores da gravura de arte no Brasil. Vasco Prado (1914-1998), Renina Katz (1925-), Glênio Bianchetti (1928-2014), Danúbio Villamil Gonçalves (1925-), Glauco Rodrigues (1929-2004), Edgar Koetz (1913-1969), Carlos Antônio **Mancuso (1930-2009)**, Carlos Werneck (1914-1977), Clóvis Graciano (1907-1988), Darel Valença Lins (1924-1984), Gastão Hoffstetter (1917-1986) e Carlos Scliar (1920-2001), do Clube de Gravura do Sul, este último, líder do grupo participaram da exposição.

ultrapassou os limites do estado. Eles se tornaram conhecidos pelas suas ações, tanto no campo do ensino da arte, incentivo, quanto no da produção artística. Os pioneiros fizeram de Goiânia um solo fértil, propiciando o surgimento de um movimento artístico do qual nasceram vários discípulos de talento, muitos deles reconhecidos hoje, tanto no cenário das artes brasileiras quanto internacionalmente.

Mas enquanto o ensino de pintura e escultura se compunha como linguagem, na EGBA, a prática da gravura, de 1954 ao começo de 1967, limitou-se à xilografia, que exigia menos infraestrutura. Sem um local adequado para fazer gravura e sem prensa, usava-se um rolo de abrir massa de macarrão para realizar o trabalho de impressão. Ainda assim, a disciplina de gravura, na EGBA, se configura como novidade uma vez que ela havido suprimida da ENBA por questões de economia.

A partir de 1967, têm início, nessa escola, as experimentações em calcografia, usando-se o latão e o ferro como suporte de gravação. D. J. Oliveira, que atuava como professor das disciplinas Desenho de Modelo Vivo, Pintura e Gravura, ensinava essa técnica. Juntamente com a xilografia, que se estabelece no estado por intermédio da Escola Goiana de Belas Artes e do Instituto de Belas Artes de Goiás, o ensino da calcografia inova com a gravação em ferro, em 1967 com D. J. Oliveira na EGBA. Embora fosse disciplina obrigatória do currículo da escola a prática da xilografia não era enfatizada como linguagem ou possibilidade de expressão autônoma e independente, mas como arte aplicada à programação visual, na produção de livros e outros impressos.¹⁰ Luiz Curado respondia por essa disciplina. Essas linguagens artísticas se tornam importantes no cenário artístico goiano nas décadas de 1970 a 1990, evidenciando um número significativo de artistas que elevam o nome de Goiás a vários salões de arte em todo o Brasil.

Frei Confaloni, professor de pintura, que aprendera a gravar em madeira com Luiz Curado, realizou as primeiras experiências em monotípias,¹¹ utilizando o processo positivo e

¹⁰ As revistas *Renovação* (1955) e *Arte Nossa* (1967), editadas manualmente pela EGBA, eram ilustradas com gravuras, produzidas pelos alunos e professores dessa escola. Algumas eram coloridas manualmente e coladas às revistas.

¹¹ Monotipia é um processo intermediário que oscila entre a pintura e a gravura. Nesse processo, a matriz é constituída por uma fina camada de tinta, espalhada sobre qualquer superfície lisa e plana. Obtém-se a imagem colocando-se o papel sobre a tinta e desenhando-se no verso. A tinta, ao passar para o papel, transporta uma imagem única. Nesse processo, é impossível a reprodução, como nos processos de gravura. Desta forma, a matriz em monotipia é de natureza efêmera.

negativo (figura 1). Fez incursões pela gravura, especialmente para a ilustração de textos (figura 2) usando a técnica de xilografia.



Figura 1
Autor: Frei Nazareno Confaloni
Título: s/t
Data: s/d (1954-1955)
Dimensões: Detalhe
Técnica: Monotipia
Tiragem: 1/1
Fonte: Augusto, 1954, p.16

Figura 2
Autor: Frei Nazareno Confaloni
Título: **Ei, Você aí, me Dá um Dinheirinho aí**
Data: s/d (1954-1955)
Dimensões: 19,5 cm x 13 cm
Técnica: Xilografia
Tiragem: Sem informação
Fonte: Augusto, 1954, p.16



Às vezes, usava ácidos para criar texturas em pedra, a fim de proporcionar relevos e efeitos de profundidade nas monotipias.

O processo era bastante rudimentar, tanto para gravar as matrizes quanto para imprimi-las. As gravuras eram obtidas mediante ensaio e erro, até alcançar o resultado desejado. Nessas condições, a evolução da gravura goiana, tanto do ponto de vista técnico quanto estilístico, dá-se de forma lenta, mas ainda assim vários gravadores goianos, alunos e professores da EGBA, participam da Sala Didática, de Gravura Brasileira, anexa à XI Bienal de São Paulo, em 1971, a exemplo de Frei Confaloni, Iza Costa (1942-), pintora, gravadora e desenhista; Ana Maria Pacheco (1943-), pintora, escultora, gravadora e desenhista; Vanda Dias Pinheiro (1930-), pintora, desenhista e gravadora; Leonam Nogueira Fleury (1951-), pintor, desenhista e gravador, e Laerte Araújo Pereira (1948-), arquiteto, gravador e professor.

Se até a fundação da escola de arte a gravura esteve centrada no utilitarismo de caráter documental de Oscar Leal (1862-1910)¹², ou de tendência realista e/ou naturalista de Octo Marques, a partir da EGBA e de seus professores, passa a sustentar-se no Expressionismo figurativo, incentivado pelos mestres Luiz Curado, Gustavo Ritter, Frei Confaloni e D. J. Oliveira, ancorados pela sua estrutura curricular, inspirada na ENBA, por influência de Luiz Curado. Os reflexos dessa escola vão ser vistos no trabalho dos alunos Iza Costa e Ana Maria Pacheco.

Mas as excessivas imposições de Frei Confaloni de que o ensino de arte deveria restringir-se à arte contemporânea, conforme ele praticava (PÉCLAT, 1972, p. 12), as cobranças aos professores, a má remuneração e as diferenças salariais conforme a titulação ou a área de atuação – teórica ou prática –, geram descontentamento entre os docentes. As alegações de restrições à liberdade de expressão, ligadas a concepções conservadoras da Igreja, expressas, sobretudo pelo preconceito contra o desenho de modelo vivo nu para as aulas de Modelo Vivo, e as exigências de Péclat, de que a escola deveria se abrir para outras experiências artísticas que não necessariamente as contemporâneas de Frei Confaloni e de Gustav Ritter, acirram as discussões sobre contratação de professores, que provocam, no final do ano de 1979, a morte da EGBA, levando seus alunos para o IBAG.

Embora a EGBA tenha tido papel significativo na deflagração do pensamento moderno e no desenvolvimento da cultura e das artes nas artes plásticas em Goiás, com a realização do *I Congresso Nacional de Intelectuais*, realizado em fevereiro de 1954, um fator importante leva a sua extinção. Concebida como uma instituição sem fins lucrativos, seu vínculo posterior à UCG influencia em sua extinção. Embora de natureza confessional, a UCG é capitalista e, portanto, não se interessa por manter em funcionamento uma escola deficitária. Embora os cursos fossem pagos, a receita da escola não cobria seus altos custos, devido ao pequeno número de alunos, em média 12, inscritos nos primeiros cursos. A instituição a que a EGBA estava subordinada precisava de um curso atrativo, prático e que pudesse sustentar-se com sua própria receita. O curso de Arquitetura – da atual Escola de Arquitetura Edgard Albuquerque Grasse – preenchia todos esses requisitos.

¹² Foi um dos últimos viajantes a passar por Goiás. Filho do Comendador Jacinto Leal de Vasconcelos (português), nasceu no Rio de Janeiro, em 1862. Realizou a viagem em 1882, aos 20 anos. Teve sua educação na área literária em um colégio de Funchal, em Portugal. Ao concluir os estudos, voltou para o Brasil e iniciou uma série de viagens pela América Latina e depois pela Europa.

Com a extinção da EGBA, em 1979, seus alunos, que cursavam o último ano são absorvidos pelas turmas do IBAG. O curso de Arquitetura, que sucedeu à escola, herdou todo o seu patrimônio e absorveu os professores que atuavam nas séries iniciais, uma vez que as disciplinas do básico eram comuns aos dois cursos.

Frei Giuseppe Nazareno Confaloni em Goiás

Nasceu em Grota de Castro, província de Viterbo, Itália, em 23 de janeiro de 1917. Estudou na Academia de Belas Artes de Florença, no Instituto Beato Agélio de Pintura, na Brera Academia, Escola de Artes, em Milão, (Itália) e na Escola de Pintura Michelângelo, com Felice Carena Baccio (1879-1969), Maria Bacci (1888-1974) e Primo Conti (1900-1988), quando entra para o Apostolado, ordenando-se frei dominicano em Florença (Itália).

Frei Confaloni, artista homenageado por amigos, a exemplo de P. V. Alce (Figura 3) veio à Cidade de Goiás a convite do Bispo Cândido Penzo, para pintar 15 afrescos na Igreja do Rosário, cuja série de pinturas compõe os Mistérios do Rosário.

Figura 3
Autor: P. V. Alce
Título: **Caricatura de Confaloni**
Data: 1960
Dimensões: 6,2 cm x 4,4 cm
Técnica: Xilografia
Tiragem: Sem informação
Fonte: Confaloni, 1960, p. 4.



Na cidade introduz a pintura em afresco e permanece como pároco até sua transferência para Goiânia. Pintor, desenhista, muralista, professor e animador de artes, Frei Confaloni conheceu Goiânia quando esta ainda era uma cidade imatura e distante das propostas artísticas contemporâneas. Viveu nessa cidade por 27 anos.

Na Itália, participou do Salão Minerva, em Roma, em 1948, e de uma coletiva em Milão, em 1949. Em 1972, quando já vivia no estado de Goiás, foi premiado com a medalha de prata no Concurso Europa, realizado pela Galeria Ieda, de Florença.

Foi nomeado primeiro vigário da Paróquia São Judas Tadeu, no Setor Coimbra, em Goiânia. Participou de inúmeras exposições, incrementando o aparecimento de jovens que formariam as primeiras gerações de artistas, entre os quais: Iza Costa, Amaury Menezes, Roosevelt, Laerte Araújo e Siron Franco. Influenciou a formação desses artistas não só pela sua atuação como docente na EGBA, mas também como artista plástico, aberto e dinâmico, sempre interessado pelas artes.

Em 1966, assume a direção da EGBA e lidera um movimento em favor da criação do curso de Arquitetura, uma ideia que a princípio parecia favorecer o intercâmbio entre Artes e Arquitetura, mas que terminou por levar à extinção do ensino das artes plásticas nessa escola.

Edificador moral e intelectual de Goiânia, pioneiro da Arte Moderna nessa cidade, artista plástico atuante, Frei Confaloni dá sua parcela de contribuições à arte de Goiás e marca presença em salões importantes, especialmente em Goiânia. Participa da exposição coletiva de inauguração da EGBA, em 1953; da coletiva do *I Congresso Nacional de Intelectuais* de Goiânia, em 1954; da coletiva de inauguração do Museu de Arte de Goiânia, em 1959; da Sala Especial, no I Salão de Artes Plásticas da UFG, em 1963; da coletiva de Artistas Goianos, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1966; da exposição Artistas Goianos, no Museu Nacional, em Brasília, em 1967; da Sala Didática de Gravura Brasileira, em São Paulo, anexa à XI Bienal de São Paulo, em 1971; recebe o prêmio Medalha de Prata, na “Exposição Europa”, em Florença, na Galeria Modigliani, em Livorno, Itália, em 1972; realiza individual na Alba Galeria, de Goiânia, em 1973; recebe o Prêmio Aquisição no III Salão de Artes Plásticas da Caixa, em Goiânia, em 1976 e participa da coletiva de Artistas Goianos na Europa, em Paris, Roma e Milão, em 1977. Participa de muitas outras exposições. Sua obra, de concepção madura, é tida como um dos marcos divisores do desenvolvimento artístico goiano.

Frei Confaloni foi responsável pela formação de muitos artistas que hoje se destacam no cenário nacional e internacional, a exemplo de Siron Franco, e pela introdução de mentalidade contemporânea de arte, destacando-se o expressionismo. As figuras 4 e 5 são gravuras de sua autoria.

Figura 4
 Autor: Frei Confaloni
 Título: **Sem título**
 Data: Sem data
 Técnica: Xilografia ao fio, impressa em preto sobre papel pardo
 Dimensões: 25 cm x 16,5 cm
 Tiragem: 1/1
 Assinatura: Não consta
 Fonte: GOYA, de Edna de Jesus -
 Fotografia - Acervo de Dona Ely
 Craveiro Curado



Figura 5
 Autor: Frei Confaloni
 Título: "Uma mensagem aos artistas de hoje"
 Autor: Frei Nazareno Confaloni
 Data: s/d [1953/1955]
 Técnica: Xilografia
 Tiragem: Sem informação
 Dimensões: 14 cm x 9,4 cm
 Fonte: Confaloni, 1960, p. 5.

Figura 6
 Autor: Frei Nazareno Confaloni
 Título: **Cristo da Cana**
 Data: 1960
 Dimensões: 19,8 cm x 13,5 cm
 Técnica: Xilografia
 Tiragem: Sem informação
 Fonte: Confaloni, 1960, p. 9



A figuração, na obra do artista, age com propósito de uma ação política, em que o conteúdo sobrepõe o estético, de conotação político-social, sustentado pelas formas modernas, distorcidas, redondas e exageradas, ou deformadas presentes na sua pintura e presentes nas figuras 2, 4, 5 e 6.

A deformação dos membros superiores e inferiores das figuras humanas funcionam como um atrativo, um convite ao olhar do espectador a percorrer a obra. A forma *exagerada* decorrente da expressividade e evidencia-se como apelo comunicativo. Emerge também como uma forma de negação do passado - do impressionismo. Embora considerado realista social¹³ o artista expressa, pela figuração, sua visão subjetiva do mundo, evidenciando algo que atrai o olhar do espectador, dando ressonância para a expansão da comunicação. Frei Confaloni *digere* o estilo e o incorpora à sua obra, especialmente na pintura à sua maneira. Pelas obras faz denúncias de cunho político e social, chamando a atenção do público para as desigualdades sócias, denunciando a pobreza, uma vez que este movimento, aqui no Brasil, decorre de uma maior politização dos artistas em relação aos problemas do país e não apenas para buscar uma poética intimista ou uma estética propriamente dita. Além da pintura, o artista deixou várias obras de arte impressa, sobretudo no processo da xilografia, que aprendeu com Luiz Curado.

Considerações finais

A preocupação deste estudo foi mostrar a importância de Frei Confaloni para o desenvolvimento da cultura e da arte e goiana, conseqüentemente da gravura, e que o seu papel está associada à criação da primeira escola de Arte de Goiânia (EGBA). Resaltamos que o desenvolvimento artístico de Goiás, assim como o Modernismo goiano, nasce estimulado pela nova condição do estado, que busca modernizar-se para inserir-se política, social, econômica e culturalmente no cenário nacional. Para se entender como se dá esse processo, é importante se compreender que a transferência da capital Cidade de Goiás para Goiânia foi o fator deflagrador para se verificar como se deu a reorganização do processo cultural e da arte, e identificar o papel da EGBA na atualização da arte goiana e de seus fundadores no desenvolvimento da linguagem escultura, da pintura e da gravura artística em Goiás.

¹³ Refere-se à tendência de estilo aprovada pelo regime comunista da ex-URSS, criado em 1934. Essa tendência é convertida, entre 1930-1950 em arte oficial, representando a ideologia do Partido Comunista. O objetivo era educar as massas para o socialismo, ideologia que se impunha sobre a sociedade. Era uma arte de caráter popular, proletária e progressista, preocupada com os problemas da nação. A tendência trazia o realismo na forma e o socialismo no conteúdo.

Buscamos abordar, ainda que rapidamente, os primórdios das artes em Goiás, que começa com a arte clássica, realizada, pelos artistas anteriores à EGBA para que se entenda o papel dos artistas fundadores dessa escola no processo de transformação da arte goiana.

Esses novos artistas deflagram, por meio da EGBA, o pensamento moderno nas artes plásticas, a partir de suas diferentes origens, formações e tendências de estilo, e agem de modo independente.

Gustav Hitter traz sua formação da Alemanha, Frei Confaloni, da Itália. Luiz Curado, idealizador do “movimento” e principal líder da criação da escola, recebe suas orientações por meio de convivência com os artistas da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), do Rio de Janeiro, de onde traz o modelo de currículo para a formação de artistas goianos. D. J. Oliveira é egresso do Grupo Santa Helena, de São Paulo; não do grupo fundador, mas dos artistas subsequentes, que encontram abrigo artístico naquela casa. Cleber Gouvêa veio de Uberlândia-MG e embora tenha sido inicialmente professor da EGBA seu mérito é atribuído ao seu trabalho docente e artístico no IBAG-UFG.

Assim, o Modernismo goiano, nasce estimulado pela nova condição política de Goiás, que busca modernizar-se para inserir-se política, social econômica e culturalmente no cenário nacional. A modernização artística no Brasil se efetiva na segunda década do século XX, com o Modernismo, preocupado com um projeto poético voltado para a renovação da arte, agregado à construção de uma ideologia; de um pensamento estético nacional, próprio e atualizado sobre a cultura. O papel de Frei Confaloni representa-se de fundamental importância, como artista e professor, para a disseminação dos ideais modernistas nas artes plásticas de Goiás.

Se *expressionismo internacional*¹⁴ decorre do rompimento com impressionismo e paralelo ao Cubismo francês ou ao Futurismo italiano, no Brasil o essa tendência de estilo nasce associado à mediação entre diferentes estilos – academicismo e abstracionismo, para enfrentar a tradição acadêmica e preparar os artistas para as novas propostas –, em Frei Confaloni, diferencia-se, pelo momento em que o estilo se manifesta no seu processo de

¹⁴ O expressionismo tem como uma de suas maiores representantes Kathe Kollwitz (1867-1945), desenhista, pintora, gravurista e escultora. Foi uma artista alemã que se destacou nessa tendência e influenciou fortemente os artistas dos Clubes de Gravura do Brasil, na década de 1950, sendo que muitos deles estiveram presentes no *I Congresso Nacional de Intelectuais de Goiânia*, em 1954. Temos ainda Candido Portinari (1903-1962) que se destaca, na pintura, nessa tendência a exemplo da obra “O Lavrador de Café”, 1939.

criação, bem posterior, e relacionando-se à crise política interna brasileira. Ao contrário dos expressionistas internacionais que disseminam uma corrente de pensamento (um estilo), em Frei Confaloni, parece manifestar-se, ter surgido para mostrar seu descontentamento. Por essa razão, pela ênfase nos conteúdos, revela que ele não foi um seguidor de “escolas”. A figuração deformada torna-se meio de interlocução da mensagem, e a deformação um atrativo. Talvez, seja por esta razão que as tendências não se fixam em seu processo.

REFEÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae T. B. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 46.

BORGES, Maria Helena Jayme. *A música e o Piano na sociedade goiana (1805-1972)*. Goiânia: FUNAP, 1999.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Comissão de Ensino Superior. Parecer n. 116, de 17 de abril de 1953. In: _____. *Anais do Conselho Nacional de Educação*. Rio de Janeiro, 1953, p. 299.

DUBE, Wolf-Dieter. *O expresionismo*. Trad.: Ana Isabel Mendonza y Arruda. São Paulo: Verbo, Edusp, 1976.

CURADO, Luiz Augusto do Carmo. Luiz Augusto do Carmo Curado. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa Gravura em Goiás, em que tematiza a obra de D. J. Oliveira e Cleber Gouvêa. Goiânia, 26 ago. 1992. 1 fita Cassete (60 min.) color PAL-M, VHS. Entrevistadores: Edna de Jesus Goya e Cirlei Domingos dos Santos. (CURADO, 1992).

ESCOLA GOIANA DE BELAS ARTES (EGBA). Ata de reunião da Congregação, de 20 de agosto de 1954. Goiânia, 1954. Arquivos da UCG.

CURADO, Luiz Augusto do Carmo. Luiz Augusto do Carmo Curado. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa Gravura em Goiás, em que tematiza a obra de D. J. Oliveira e Cleber Gouvêa. Goiânia, 26 ago. 1992. 1 fita Cassete (60 min.) color PAL-M, VHS. Entrevistadores: Edna de Jesus Goya e Cirlei Domingos dos Santos. (CURADO, 1992).

MORIN, Edgar. *O método 4*. 2. ed. Trad.: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001.p. 35.

PÉCLAT, Antônio Henrique. *Raízes da Faculdade de Artes da UFG*. Goiânia, 1972. Mimeo, p. 12.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Figuras 1, 2: AUGUSTO, José. Brasília: cidade nova. *Renovação*, revista da Fundação Pio XII, Goiânia, a. 3, n. 1, maio 1960, p. 16.

Figura 3: CONFALONI, Nazareno (Frei). Museu de arte sacra. *Arte Nossa*, revista da Escola Goiana de Belas Artes, Goiânia, a. 1, n. 1, maio 1960, p. 8-11.

FIGURA 4: GOYA de Edna de Jesus – Fotografia, **Sem título**, 2005 - Acervo de Dona Ely Craveiro Curado.

Figuras 5,6: CONFALONI. Uma homenagem aos artistas de hoje. *Arte Nossa*, revista da Escola Goiana de Belas Artes, Goiânia, a. 1, n. 1, maio 1960, p. 5, 9.



CONFALONI, O PINTOR E RELIGIOSO: PERSCRUTANDO A SUA TEOLOGIA

Joel Antônio Ferreira

Joel Antônio Ferreira é Pós-Doutor pela Universidade Georgetown de Washington DC e Doutor pela Universidade Metodista de S. Paulo. É professor titular em Ciências da Religião na linha de Literatura Sagrada da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, em Goiânia, Brasil. Email: joelantonioferreira@hotmail.com



Artista. Pintura.
Teologia.
Ditadura. Justiça.

Resumo: Frei Confaloni, um italiano-goiano, anunciou o Evangelho pela linguagem oral e denunciou as injustiças através da pintura. Chegando ao Brasil, criou os seus primeiros quadros dentro do estilo clássico italiano. Ao se defrontar com um país, principalmente, após o regime de exceção, com muitas assimetrias sociais, ideológicas e políticas, ele assumiu uma identificação com os deserdados da terra: os camponeses e os pobres da periferia. Procurou atualizar, sempre, as personagens bíblicas encarnadas na realidade do Brasil da segunda metade do século XX. A todos/as tinha uma mensagem de esperança muito viva. Ele pintou o humano à luz de Jesus da Galileia. Na indignação contra as injustiças, no grito a favor dos oprimidos, ele fez uma teologia comprometida com os fracos, através da arte da pintura.

CONFALONI, PAINTER AND RELIGIOUS: PEERING YOUR THEOLOGY

Artist. Painting.
Theology.
Dictatorship.
Justice.

Abstract: Frei Confaloni, an Italian-goiano, proclaimed the Gospel through oral language and denounced injustices through painting. Arriving in Brazil, he created his first paintings in the classic Italian style. Faced with a country, especially after the emergency regime, with many social, ideological and political asymmetries, he took identification with the land disinherited: the peasants and the poor periphery. He sought to upgrade, always embodied biblical characters in Brazil the reality of the second half of the twentieth century. To each and all he had a message fervent hope. He painted the human illuminated by Jesus of Galilee. The indignation against injustice, the cry in favor of the oppressed, he made a theology committed the weak through the art of painting.



INTRODUÇÃO: Rápida abordagem sobre o frei: Itália e Brasil

Em 23 de janeiro de 1917, em Grotte de Castro (Viterbo, Itália), nasceu Giuseppe Confaloni (SILVEIRA, 1987, p. 9)¹. Começou cedo os seus estudos, sempre dentro de uma profunda formação cristã. Em 1933, ao tornar-se Frade Dominicano, mudou o nome para Nazareno Confaloni. Em 1939 tornou-se padre, aos 22 anos de idade. Teve oportunidades interessantes no mundo artístico², frequentando, inclusive, a Academia de Belas Artes de Florença (1940) e o Instituto de Pintura Beato Angélico de Milão (1942) e, um pouco mais tarde, a Escola de Pintura Al'Michelangelo de Roma, tendo uma formação escolar bem eclética (SILVEIRA, 1991, p. 23). Parece que, além da decisão clara pela consagração ao Evangelho, a experiência trágica dos bombardeios da 2ª guerra mundial, moveu a sensibilidade artística e social de Confaloni³.

Isso será visível, quando, a convite de D. Cândido Penso, ele vier para o Brasil (1950), aonde os quadros irão testemunhando aquele que não suportava as assimetrias sociais. Aqui, iniciou seus afrescos na cidade de Goiás Velho (Igreja N. Sra do Rosário). Logo em seguida, numa dinâmica invejável, revezou o trabalho artístico entre Goiás e Goiânia e coparticipou da fundação da Escola Goiana de Belas Artes (1953), um marco de ousadia nas artes (modernidade)⁴ e iniciou as bases da Igreja S. Judas Tadeu (terminada em 1965). Com a nova Goiânia em desenvolvimento acelerado, Confaloni, também, se transformou no nível artístico, colocando em prática tudo o que havia aprendido (SILVEIRA, 1991, p. 36). Dessa fase, apareceram os dois murais em afresco da Estação Ferroviária de Goiânia, “os Bandeirantes: Antigos e Modernos”, onde a exploração do homem pelo homem é denunciada no ufanismo do “progresso”.

¹ Para se conhecer o “todo” de Frei Confaloni é necessário ter em mãos as duas obras de PX Silveira, pesquisas acuradamente sérias, das quais nos servimos para esse artigo (SILVEIRA, 1987; SILVEIRA, 1991).

² Silveira (1991, p. 19) conta que, por esse tempo, pintou a primeira Madonna (N. Sra do Perpétuo Socorro). Foi ali que, segundo ele, o “academicismo clássico” se refletiu em todo o quadro: no estilo, nas cores, na forma e na compostura do modelo.

³ Com o renomado artista Primo Conti aprendeu que, além das pinturas “evangélicas” que a pintura “de um céu tempestuoso, das mãos fartas de um lavrador ou de uma mulher carregando seu filho poderia ser, num certo sentido, mais sacro, mais dotado de sentimento religioso que a pintura de Nossa Senhora...” (SILVEIRA, 1991, p. 25).

⁴ Esta Escola (EGBA) foi fundada, além de Confaloni, por Luiz Curado e Gustav Ritter. Ele foi Professor, também.

Falar de Confaloni enquanto artista “é falar da arte goiana enquanto história”. Conhecê-lo “é sentir um pouco mais essa comunhão com o eterno que é a arte” (SILVEIRA, 1991, p. 11-12).

Com o passar dos anos no Estado de Goiás, ele foi se abasileirando, inclusive na arte. Conforme Silveira (1991, p. 48-9), Confaloni foi se liberando dos maneirismos europeus e, aproveitando somente a técnica recebida, foi fazendo o seu próprio caminho. As figuras do Frei foram distanciando-se dos iniciais padrões de pintura. Se se aprecia o Crucificado de Grotte de Castro (Viterbo, Itália) e o compara com o Crucificado de Araraquara (1968), vê-se uma “virada copernicana”. Outro exemplo foi “Adão e Eva”. A Eva é negra e do povo pobre. Ela tem os pés sem calçados e é trabalhadora. Tem uma criança no braço e outro no útero. O missionário, ao se inculturar na evangelização, fê-lo, também, na arte.

Foi nessa enculturação e na situação vital de um país que estava em tempos de exceção e com tantas assimetrias sociais, que Frei Confaloni produziu os quadros que expressaram a sua adesão a uma Teologia de vanguarda, sem nunca se declarar, oficialmente, à mesma⁵. Não tinha que se manifestar publicamente, em alto e bom som. As imagens falaram e testemunharam o profeta da pintura. Ele anunciou o Evangelho da libertação, denunciou as injustiças e se indignou com as assimetrias socioeconômicas.

Até 1975, segundo PX Silveira (1987, p. 34) já havia “assinado cerca de 2800 trabalhos, entre desenhos, pinturas, gravuras e murais”. Faleceu em 1977, aos sessenta anos de idade, o assim chamado “bandeirante da Arte Moderna em Goiás”.

Nosso método: a leitura sociológica pelo modelo conflitual/dialético

A sociologia nasceu dentro de um contexto de um mundo sacudido por transformações em todos os níveis. Estava acabando a idade média (feudalista) e surgindo a idade moderna (capitalista). Com a ascensão da burguesia, organizações camponesas e revolução francesa, com o surgimento do antropocentrismo e razão, do iluminismo, da autonomia das ciências e revolução industrial, a sociologia surgiu para explicar o susto

⁵ No pós-concílio, na Europa surgiram algumas Teologias que iam além das Teologias clássicas e tradicionais: Teologia Pastoral, um grande esforço de levar a mesma aos leigos, Teologia da Esperança de Moltmann, Teologia Política com um viés bem europeu, Teologia da Revolução de Comblin e, aqui na América Latina, a Teologia da Libertação, cujo primeiro expoente foi Gustavo Gutierrez.

coletivo e, daí, analisar, para a sociedade, a profundidade das transformações. Ela nasceu como ciência conservadora (FERREIRA, 2011, p. 26-31). Saint-Simon e Augusto Comte teorizaram o “organicismo positivista” e, em seguida, Emile Durkheim apresentou o modelo sociológico da corrente “funcionalista” (sociologia da ordem)⁶. Já a sociologia socialista surgiu com uma postura oposta aos modelos positivistas e funcionalistas. Para Marx e Engels, a sociologia precisará participar da busca transformadora da sociedade. A sociedade precisará ser analisada, a partir da base (proletariado, campesinato e mundo dos trabalhadores)⁷. Aprofundando o valor do trabalho, a mais-valia, a exploração, a transformação do trabalho em mercadoria e esta em dinheiro (acumulação de capital), apresentaram a dinâmica da história do capitalismo e seu crescimento. Dentro dessa corrente, o socialismo amadureceu um tópico magnífico, a “vocação crítica”, auxiliando na compreensão dos processos históricos da dominação capitalista e os processos para alterar a ordem existente⁸.

O “modelo conflitual/dial tico” é um enfoque sociológico que procura detectar os “conflitos sociais” (contrastes, enfrentamentos, dominações e lutas). Muitos teólogos e biblistas usam a leitura sociológica pelo modelo conflitual para a compreensão das contradições apresentadas em um texto escrito e em uma arte (FERREIRA, 2011, p. 39-45). A força desse modelo é olhar o “lugar social” das pessoas dentro de um texto escrito ou dentro de uma obra de arte, escutando a voz dos oprimidos, os sem espaço e sem vez.

É dentro dessa perspectiva, que se procurar  entender e analisar a obra de Nazareno Confaloni.   incrível como suas obras, particularmente, as dos últimos anos de sua vida, apresentam os marginalizados e os fracos como sujeitos vivos da história.

Antes, iluminemos a nossa reflexão   luz de duas pinturas, em dois momentos diferentes da História. Duas pinturas marcantes chamam a atenção de quem se deixa comunicar pela arte:

⁶ Augusto Comte (1789-1857) e Emílio Durkheim (1858-1917). Se o positivismo de Comte foi uma reação teórica contra o iluminismo (negativismo), também Durkheim desenvolveu uma postura conservadora, pela qual, a sociedade, como um todo, não deve ser questionada, porque o funcionalismo não suporta mudanç as estruturais, mas reformas.

⁷ Marx (1818-1883) e Engels (1820-1903) se indignaram com a realidade europeia imposta pelo capitalismo

⁸ Esta abordagem foi aprofundada por Korsh e Lukács, como também, pela Escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Benjamim, Marcuse e Habermas). Importantes nessa linha estão os sociólogos Otto Maduro (venezuelano), Florestan Fernandes e Octávio Ianni (brasileiros).

A primeira é o “Jardim das Delícias Terrenas” de Hieronymus Bosch, pintor renascentista holandês, pintada pelos anos 1500. Conta a história em três painéis. No primeiro apresenta Adão e Eva no Jardim do Paraíso e suas iconografias religiosas. Só tem belezas. No segundo painel aparece o pecado, a degradação humana e os excessos da libertinagem. As belezas vão sendo dissipadas. O terceiro painel é terrificante. É uma paisagem estraçalhada pelo medo, pela podridão e insegurança (ZORRILLA, 2000). Aponta, já naquela época, provavelmente, para os desastres ecológicos⁹. Por isso, é atualíssimo. Estaria Bosch antevendo a tragédia da nossa “casa comum” que corre o risco de ser destruída?

A segunda pintura é “Guernica” de Pablo Picasso, pintada durante a guerra civil espanhola (1936-39). A cidadezinha basca de Guernica foi bombardeada (26 /04/1937) por aviões da Alemanha nazista que era aliada à Ditadura de Franco. A pintura reflete os horrores do sistema destruidor (PLAZI, 2007). O quadro, em preto e branco, um tanto quanto cinza, cubista, é expressão da guerra devastadora. É uma crítica à aliança destruidora do nazismo/franquismo. É um manifesto anti-guerra. O quadro atraiu a atenção de todo o mundo para aqueles absurdos indefiníveis. Reflete as atrocidades que o ser humano é capaz de produzir. É uma denúncia da destruição e desumanidade de Franco.

Bosch e Picasso, cada um em um quadro, somente, falaram mais do que se escrevessem obras memoráveis. A arte comunica, incrivelmente. Ela é densa. Tem uma infinidade de anúncios e mensagens. Muitas vezes, ela não é apreendida na sua totalidade. Também Confaloni comunicou-se pintando e, por vezes, sua “fala” não foi absorvida na totalidade.

Teologia e o modelo conflitual/dialético.

Esse modelo, como já se viu um pouco antes, evidencia as personagens e os grupos que estão à “margem” da sociedade. São aqueles que não têm espaço e que não são reconhecidos pela sociedade “oficial”.

⁹ Muitos analistas interpretam o terceiro painel como se fosse o “inferno” no estilo Dante Alighieri. Porém, muitos veem, a partir de cada detalhe, uma crítica à ação humana que vai destruindo o planeta. De fato, há margem para essa interpretação, porque, se o primeiro painel apresenta a perfeição do paraíso e as grandezas ecológicas, com Deus, no terceiro painel, há a destruição do mesmo paraíso, por parte dos seres humanos, quando não se tem Deus. A propósito, quando lemos a *Laudato Si* do Papa Francisco, dá-se a impressão que se está no terceiro painel de Bosch.

Frei Confaloni, vindo da Itália para o Brasil, ao fixar residência em Goiás, foi, aos poucos, experimentando o processo de enculturação. Em Goiás Velho e Goiânia ele foi se adaptando às exigências culturais locais. Foi se envolvendo com os novos comportamentos do povo do interior e conhecendo uma série de valores daquela gente da região do cerrado. Ele se tornou um “italiano/goiano”.

De 1950, quando chegou ao Brasil, até 1964, tempo marcante na política brasileira, ele ainda teve muito de europeu, principalmente, com relação à arte. Seus primeiros trabalhos, na cidade de Goiás, foram bem italianos. Porém, trabalhando como missionário na Prelazia do Bananal, exercendo o ministério presbiteral em regiões totalmente diferentes de Viterbo (Itália), como Goiás Velho e Goiânia, conhecendo tanta gente diferente e de condições sociais adversas, convivendo com os pobres e, ao mesmo tempo, com o mundo artístico goiano, ele foi redescobrimo um novo modo de ser padre e de ser artista. As situações vitais brasileiras e goianas amadureceram e transformaram o pintor.

O “italiano/goiano” que recebeu um pedido da primeira dama do país para pintar a santa ceia e o seu trabalho foi rejeitado por ela, por questões ideológicas¹⁰, o mesmo que viu os seus coirmãos dominicanos (Tito, Fernando, Ivo e Beto) presos e torturados pela ditadura militar, o Frei que pastoreou junto aos camponeses pobres e abandonados não podia expressar, nas artes, os mesmos modelos europeus.

Frei Confaloni no pós-1964 até a sua morte (1977), tornou-se um artista engajado e empático com os deserdados do Brasil e da América Latina. A partir de agora, com posturas modernistas, ele foi apresentando um rosto de uma igreja renovada, vinda do Concílio Vaticano II, que se preocupava com a situação humanitária dos marginalizados da terra. Quase toda América Latina estava dominada pelos regimes autoritário-militares. As Igrejas, especialmente, a Católica, tiveram posturas corajosas e proféticas, nesses tempos. Três encontros dos representantes das diversas conferências episcopais aconteceram em Medellín (1968), Puebla (1979) e Santo Domingo (1992)¹¹. Além disso, ele fazia pastoral em duas dioceses que fizeram opções pastorais muito importantes na defesa dos pequenos,

¹⁰ Yolanda Costa e Silva, esposa do presidente da república, Costa e Silva, portanto, primeira dama do país, encomendou ao Frei Confaloni uma Santa Ceia para ser colocada nas paredes do Salão de Banquete do Palácio do Planalto. O trabalho concluído foi rejeitado, porque Da Yolanda disse que o quadro tinha um pão vermelho no primeiro plano e isso poderia ser interpretado como símbolo comunista (SILVEIRA, 1991, p. 58). Voltar-se-á a essa temática, à frente.

¹¹ Frei Confaloni viveu somente o tempo de Medellín (1968).

com o foco central baseado na justiça: Goiânia, cujo arcebispo era D. Fernando Gomes de Oliveira e Goiás Velho, cujo bispo era D. Tomás Balduino, também Dominicano como Confaloni.

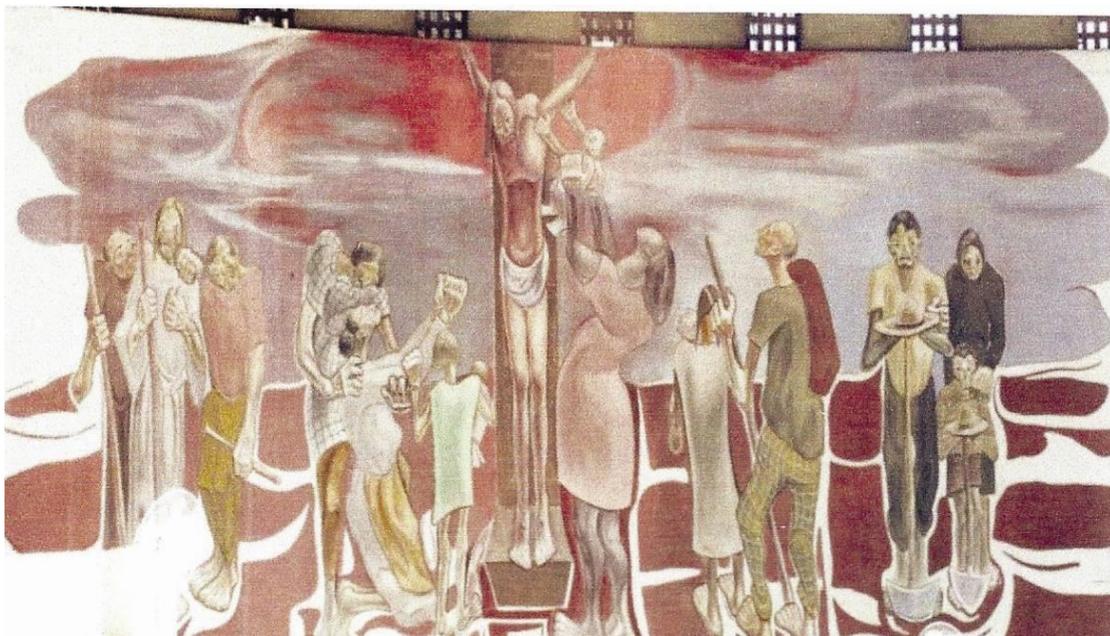
Se se olham os quadros e afrescos de Confaloni quando se enfocam os marginalizados, vê-se, imediatamente, como ele era sensível ao universo dos pequeninos de Deus. Ele retratou as assimetrias e as contradições sociais. Se se observa o pintor com os olhos de quem, além de artista, era consagrado ao Reino de Deus, percebe como ele testemunhou o Evangelho na defesa dos simples e humildes. Ele pintou os excluídos do mercado de trabalho. Focou os agricultores, indígenas, negros e famílias sem teto. Em tempos em que não havia liberdade, a “liberdade de expressão”, pelas tintas, tornou-se o seu forte. Sugeriu, nas pinturas, a recuperação da solidariedade e o amor comunitário.

Nessa linha, alguns trabalhos revelam, não só sua mudança artística, mas também, a sua postura ideológico-teológica:

Bandeirantes: novos e antigos I e II (1953) (antiga Estação Ferroviária de Goiânia); Os quatorze painéis sobre a “História da Humanidade”, na Igreja N. Senhora das Graças de Araraquara¹², dentre os quais, “Adão e Eva” (1968), Jesus Crucificado (1968), Jesus Ressuscitado com o Papa João XXIII (1968). Papa Paulo VI e Atenágoras (1968) e Igreja Peregrina (1968). “Santa Ceia” (1977), preservada em Viterbo (It); a grande “Santa Ceia” (1968), preservada por um casal muito amigo; Frades Enforcados (1974), no Convento S. Domingos em Goiânia.

Por questão de espaço, analisar-se-ão apenas duas pinturas com o referencial da opção pelos fracos:

¹² Em Araraquara (SP), ele trabalhou o cenário religioso em quatorze quadros. A linguagem tem formas simples. Não tem rigidez. Ali, Confaloni, em tempos de “exceção”, colocou nos pincéis a sua liberdade de expressão. As figuras atualizaram muitos textos bíblicos aproximando-os das pessoas bem próximas a ele e que têm semelhanças ao povo pobre e simples do interior brasileiro. Parece que ele queria dizer: se Jesus ou Maria estivessem aqui, como seriam as suas pessoas?



Pintura de Técnica de Afresco – Painel Jesus Crucificado, 1968

Fonte: Crédito da imagem de J. E. Foto Studio de Araraquara – SP

A) Painel Jesus Crucificado (1968): Igreja N. Senhora das Graças de Araraquara

É uma pintura de técnica de Afresco. No centro está o crucificado. É uma figura tétrica. Seus traços lembram um indígena com um pouco de negritude. São tantas as dores do Crucificado, que os seus olhos não têm um foco só.

Tentando entender a pintura, à esquerda (de quem olha) está um jovem apoiando uma mulher desesperada, com as duas mãos erguidas. Parece que o jovem é o discípulo João, o discípulo amado e a mulher angustiada e abatida é Maria, a mãe de Jesus. É bom lembrar que no Evangelho de João, Maria foi entregue ao discípulo (Jo 19,26-27). Quem seria a adolescente com uma boneca na mão direita, bem próxima à Maria? Sugere a cena que ela seria uma menina de rua que correu à casa de Maria para avisá-la dos tristes acontecimentos. Ou então, uma adolescente que morava com Maria. O interessante é que, também a adolescente apoia Maria com uma mão. As figuras têm os traços de latino-americanos do Séc. XX. Aí, fica a pergunta: Maria está abatida e desesperada ou a cena sugere algo além desses critérios?

Parece que o pintor quis, além de mostrar o lado humano de Maria, a sua fé profunda no Deus da Salvação. É bom recordar: na cena de Caná da Galileia (mudança da água em vinho), quando a mãe avisa Jesus de que os nubentes não tinham mais vinho, Jesus

lhe disse: “minha ‘hora’ ainda não chegou” (Jo 2,4). Agora, diante da cruz, ela entendeu a “hora”. Ela está de joelho. É uma postura de quem reconhece e adora. Então, no meio das dores de mãe, ajoelhada, com as mãos em atitude de oração e entrega, ela oferece o seu Filho ao Pai. É o momento da “hora”. Esta chegou. O seu Filho Jesus, na “hora” entrega o seu “espírito” (Jo 20,30) para que todos tenham Vida, absolutamente.

Há algo extraordinário na pintura: ela é expressão das crianças e adolescentes, das mulheres e dos homens do cotidiano do Brasil e da América Latina.

Numa mesma pintura, o artista apresenta uma mulher jovem, parece ser negra, com os pés descalços e vestimenta simples. Ela ergue o filhinho para Jesus Crucificado. O filhinho, também, ergue as duas mãos para o rosto de Jesus, sugerindo que Jesus atraia os pobres e as crianças, até nos últimos momentos. A expressão da mãe e sua criança refletem a entrega total nas mãos do Salvador. Na mesma cena vê-se, ainda, um senhor com uma capanga nas costas e um cabo de instrumento de trabalho (enxada). O senhor poderia ser o esposo da mãe cheia de esperança e, entre os dois, outra adolescente (talvez irmã do filhinho nos braços da mãe).

Nas duas pontas da pintura veem-se mais duas cenas agregadas pelo pintor: do lado direito de quem olha a pintura, está uma pequena família de roceiros (pai, mãe e filho), com chapéus fora da cabeça, sinal de reverência e a mãe com uma mão sobre o filho e a outra, provavelmente, pegando nas costas do marido. Parece uma família camponesa goiana que, na fé, interrompe tudo para viver o momento do fenômeno religioso.

No lado esquerdo, parece que o autor quis apresentar Jesus Ressuscitado ao lado de dois discípulos. Estão com o bastão do pastor que conduz as ovelhas. Seriam Pedro e João, quando viram e creram no Ressuscitado (Jo 20,3-10)? Ou seriam dois seguidores religiosos durante a história eclesial? Um parece ser franciscano e o outro seria um dominicano como o pintor?

A “hora” no Evangelho de João é um momento teológico profundíssimo. Por vinte e seis vezes, o termo é usado. Na 1ª parte (Jo 1-12) a hora prepara os leitores para compreenderem que Jesus era o Enviado do Pai. Na 2ª parte (Jo 13-20) a “hora” é descrita para revelar a glória de Deus que chegou ao ápice nos momentos da paixão. A “hora” é o momento extraordinário da paixão, assassinato na cruz, ressurreição de Jesus e entrega do Espírito Santo. Assim como os judeus do judaísmo celebravam a páscoa (saída do Egito)

comendo o cordeiro (animal), agora, na “hora” de Jesus, os cristãos celebrarão a Páscoa do Cordeiro de Deus, Jesus Cristo.

Nessa pintura, Frei Confaloni, coloca a “hora” de Jesus, representando, tanto o momento histórico da cruz como os momentos do Séc. XX, quando Jesus continua sendo crucificado nas histórias dos roceiros e camponeses do sertão do Brasil. O mesmo gesto de Maria, no ano trinta e três, repete-se nos gestos dos fracos e marginalizados dos nossos tempos. Todas as vezes em que uma família de hoje fica sem suas terras, seus empregos, suas moradias e perde todas as suas necessidades básicas para sobreviver dignamente, Jesus, de novo, está sendo crucificado nessas pessoas. Portanto, a Maria de Nazaré está tão próxima das tantas outras Marias de hoje. Os gestos de todas as Marias, ao erguerem os braços, aproximam a “hora” de Jesus com a “hora” dos seus seguidores de hoje.

Essa pintura de Confaloni apresenta, mais do que artigos e livros escritos sobre o tema, Jesus tomando a decisão radical pelos marginalizados de todos os tempos. Pintura: 1968. Situação vital: um dos anos mais violentos da Ditadura Militar brasileira, tido como “o ano que não acabou” que teve o seu auge com a Instalação do Ato Institucional n. 5 (13/12/1968). Toda imprensa estava amordaçada¹³. Ninguém tinha liberdade de expressão. Nas igrejas, o anúncio do Evangelho era velado: era anunciado com cuidado e sem confrontar com a realidade¹⁴. Nesse ano de 1968, em Medellín, na Colômbia, os bispos da Conferência Episcopal latino-americana da Igreja Católica escreveram um arrojado documento, atualizando as decisões do Concílio Vaticano II para a realidade de toda a América Latina. No documento, houve a decisão seguinte: a opção preferencial pelos

¹³ Uma das obras mais magistrais sobre todo o tempo da Ditadura Militar, olhada pelo ângulo jornalístico, e, por vezes, com alguma interpretação discutível, é “A Ditadura Derrotada” (GÁSPARI, 2003, toda obra). Esse livro é o terceiro do autor que escreveu antes “A Ditadura Escancarada” e “A Ditadura Envergonhada”. Nessas obras, de uma documentação fenomenal, o leitor pode ter uma visão de quem estava no poder: o país comandado das casernas (marechais e generais).

¹⁴ Apesar da repressão indefinível, havia pessoas corajosas trabalhando. Sob a coordenação silenciosa de Dom Paulo Evaristo Arns (católico), Henry Sobel (comunidade judaica) e o Pastor Jaime Wright (presbiteriano) e equipe (mais de trinta brasileiros, em seis anos, pesquisaram as denúncias de prisões e torturas do regime militar) foi realizada, com toda prudência, entre 1979 e 1985 uma pesquisa sobre toda as arbitrariedades. Foram escritas somente as denúncias que entraram em juízo. Gerou uma importante documentação sobre a história do Brasil. Mais de um milhão de páginas contidas em setecentos e sete processos do STM denunciaram os torturadores, descreveram as perseguições, os desaparecimentos, as torturas, os assassinatos e os atos praticados nas unidades militares. Foram reveladas as prisões clandestinas do aparelho repressivo no Brasil. Este é o tema do *Brasil Nunca Mais*, para que nunca mais aconteçam as barbaridades vivenciadas pelo povo brasileiro (ARNS, 1996, toda obra).

pobres. É nesse contexto que surgiu a Teologia da Libertação, ou seja, uma teologia que procurava ser a voz, vez e espaço dos marginalizados, dos sem liberdade e dos fracos do continente. Pois bem! Foi nesse ano que a pintura foi terminada na Igreja N. Senhora das Graças em Araraquara.

Os escritos em jornais, revistas e livros eram censurados. No entanto, Confaloni, na pintura, “falou”, através das tintas, o que era proibido em outras “linguagens”, especialmente, a escrita e a oral. O pintor não teve medo. Será que os informantes do sistema arbitrário não entendiam de arte e não compreendiam a sua mensagem? O fato é que a pintura de Araraquara, feita por Confaloni, expressou, exatamente, a perspectiva de que Deus, através do seu Filho Jesus, fizera a preferência pelos deserdados da terra: o Jesus tem traços latinos americanos, isto é, indígena e negro. Maria, sua mãe, parece-se com qualquer mulher brasileira, particularmente, do nordeste. A mulher que ergue o filhinho para Jesus é negra e de pé no chão. O filhinho como os pobrezinhos, também, se estica para Jesus. Tanto a menina de boneca como a menina que está entre o pai e a mãe negra têm características de meninas deixadas pela “sociedade”.

A família (pai, mãe e filho) compenetrada lembra os roceiros pobres do interior de Goiás e Minas Gerais, que apesar de tanta carência, não perdem a força religiosa. Há, na pintura, o anúncio do Crucificado, a proclamação do Ressuscitado e a opção preferencial pelos pobres e humildes da América Latina. Esses, no meio das gravíssimas adversidades, não têm medo de gritar as suas dores existenciais e denunciar as profundas injustiças por que passam os povos da América Latina, representados em suas pessoas. Eles gritam porque descobrem que o Filho de Deus tornou-se gente para encontrar os simples e fracos e dar-lhes Vida.



Frades Enforcados, óleo sobre tela – Convento São Domingos – Goiânia – Goiás.

B) Freis dominicanos enforcados

Quando Frei Tito foi encontrado enforcado¹⁵ em Éveux, França, no dia 10 de agosto de 1974, aqui no Brasil, imediatamente, Confaloni, também dominicano, começou a pintar a obra que está no convento São Domingos, em Goiânia (GO). É um quadro de 1,2 m x 0,80 m. É bom ressaltar que a pintura sobre o enforcamento dos frades foi feita outras vezes, em outros momentos. Não eram reproduções. Há, por exemplo, um quadro em que ele pintou três frades enforcados. Seriam Tito, Ivo e Fernando, sendo que apenas, de fato, somente Tito morreu enforcado?

¹⁵ O seu psiquiatra e psicanalista francês, Jean-Claude Rolland, que procurou tratar o Frei, declarou que Frei Tito já chegou no exílio morto. O verdadeiro assassino de Tito, segundo o psiquiatra, foi o Delegado Fleury e sua equipe de torturadores. Segundo ele, as intermináveis torturas o mataram. Ele perdeu, totalmente, ao sair do Brasil, em exílio, o equilíbrio existencial. Para os que conviveram com ele, na prisão ou fora, Frei Tito foi um mártir.

O que, possivelmente, levou Confaloni a ter aquela postura de indignação denunciando, pela pintura, a violência do regime ditatorial brasileiro?

1) Ele pertencia a uma congregação, a dos Dominicanos, que além de terem o carisma da pregação da Palavra, tinha, na história, quase que embutida, a preocupação da defesa dos injustiçados. Historicamente, é uma Congregação que se preocupa com as questões sociais.

2) Ele chegou ao Brasil e pôde, logo após experiências democráticas interessantes, conviver com os tempos arbitrários do regime militar.

3) Na própria carne, sentiu o desrespeito de quem estava na ponta da pirâmide. Em uma exposição em Brasília, cuja patronesse era a primeira dama do Brasil, Yolanda Costa e Silva, esta ao ver os seus trabalhos, pediu-lhe que pintasse uma “Santa Ceia” para as paredes do Salão de Banquete do Palácio do Planalto. Ao entregar a pintura, o artista se surpreendeu com o julgamento da patronesse que afirmara que o quadro não poderia ficar no Palácio, porque tinha um enorme pão vermelho em primeiro plano, no centro da pintura. Essa cor sugeria uma referência ao regime comunista. Na verdade, nem era vermelho. Era rosado o pão (SILVEIRA, 1991, p. 58).

4) Ele sofreu, muito com a repressão militar contra os seus coirmãos Dominicanos. Muitos foram perseguidos, presos e torturados, em ações brutais e desumanas¹⁶.

5) Sobre o Frei Tito, Confaloni demonstrou em várias pinturas, a empatia com o seu sofrimento: em Tito se introjetou a “tragédia dentro da tragédia”. Em fevereiro de 1970, Tito redigiu, com vários detalhes, as suas indefiníveis torturas¹⁷. Ele foi triturado nos porões da “Operação Bandeirantes” (Polícia do Exército)¹⁸. O documento foi lido em quase todo o globo e foi o eco da resistência pelos direitos humanos.

Tem-se a impressão de estar lendo o texto bíblico do “Servo Sofredor” (Is 53) atualizado para o Brasil. No primeiro dia: interrogatórios, cutiladas na cabeça e pescoço, pau de arara, choques elétricos, “telefones” (tapas nos ouvidos), impropérios de seis

¹⁶ Tito, Fernando, Yves (Ivo) e Betto (presos e torturados), Oswaldo, Catão, Cláudio van Balen, Ratton, Magno, Calegari (perseguidos e/ou interrogados)

¹⁷ O depoimento completo de Frei Tito pode ser encontrado na internet, chamando a “Wikipédia”, e lá dentro, o subtítulo “Torturas”.

¹⁸ Relembrando os cinquenta anos da Ditadura Militar e os quarenta anos da morte de Frei Tito, duas jornalistas (DUARTE-PLON; MEIRELES, 2014, toda obra) pesquisaram e escreveram, com acuidade, sobre a participação dos dominicanos na luta em defesa da justiça e da liberdade, bem como, a repressão violenta contra a Congregação Dominicana. A figura central é o Frei Tito de Alencar.

torturadores, pancadas em todo o corpo (cheio de hematomas, rosto inchado, cabeça pesada). Após isso, condução para uma sala cheia de pulgas e baratas, com mau cheiro, sem colchão e cobertor, cimento frio e sujo. Nada de comida.

Em todo o segundo dia, um interrogatório ininterrupto e cutiladas pelo corpo. Primeira refeição. No terceiro dia: ameaça de morte e improperios. Cadeira do dragão e choques nas mãos, nos pés, nos ouvidos e na cabeça (230 volts). O corpo se estremecia todo. Retorno ao pau de arara e pancadas no peito e pernas. Corpo todo sangrando. Desmaio. Reanimado, voltam os interrogatórios e palmatórias: um massacre¹⁹. Mudando sempre os chefes das torturas, os fios elétricos foram ligados nos membros e, então, descargas cada vez mais intensas, por uns quarenta minutos. Ofensas morais. Teve de abrir a boca “para receber a hóstia sagrada” (fio elétrico) e ouvir difamações contra a igreja. Estraçalhado, voltou à cela. Mais tarde, choques, pontapés nos órgãos genitais e no estômago, pontas de cigarros acesos no corpo. Apanhou, tremendamente, e teve de passar pelo “corredor polonês” e ameaças homéricas. Pensou, na cela, em se matar, para chamar a atenção à opinião pública e à Igreja, amolando a ponta de uma latinha. Leu, aos frangalhos, a Paixão de Mateus e desmaiou.

No outro dia, vieram ameaças duríssimas e o mandaram fazer a barba. Aproveitando, tentou se matar com a lâmina. Só recobrou os sentidos num pronto-socorro militar, com seis soldados de guarda.

Dia seguinte: tortura psicológica para enlouquecê-lo.

Como a notícia vazou, vieram visitá-lo: um bispo, um padre e um juiz. Foi examinado e cuidado pelas irmãs vicentinas e a situação “melhorou” quando foi transferido para o presídio Tiradentes.

Na carta, Frei Tito falou que alguns presos políticos foram mortos, outros ficaram surdos, estéreis ou com defeitos físicos. Sua esperança era a Igreja, única instituição brasileira fora do controle estatal-militar. Fez um apelo aos bispos e um testemunho de fé, citando Paulo Apóstolo (2 Cor 8-9).

¹⁹ Uma outra Referência para se conhecer, mais ainda, a violência física e ideológica das torturas, é o livro “Batismo de Sangue” (BETTO, 1986, toda obra). Também Betto, como Fernando e Ivo, todos foram perseguidos, presos e torturados nos porões da ditadura. Fizeram, na prisão, “greve de fome” por, praticamente, um mês, o que moveu uma intensa indignação de toda a grande Arquidiocese de S. Paulo, coordenada por D. Paulo Evaristo Arns, denunciando a todos os cristãos e ao mundo as violências nos porões das prisões brasileiras.

A pintura, que se observa aqui, apresenta dois freis com as cordas no pescoço. Uma mão de um frade e três pés de dois frades são bem rústicos e, até exagerados. Esse era um modo de Confaloni, um pouco parecido com Portinari, chamar a atenção para o papel dos pés e das mãos: pessoas de muita ação, decididas. Todavia, um dos enforcados tem a canela esquerda quebrada e amputada. O pé, aumentado, já está fora do corpo, à frente do crânio de uma caveira. Chama a atenção o fato de os dois dominicanos estarem enforcados juntos. A cena sugere que eles não se suicidaram, porém, foram enforcados. Quem os teria assassinado? Historicamente, não houve esse fato com os dominicanos. Não seria um modo de o pintor, dilacerado com a notícia do enforcamento de Frei Tito na França, querer dizer que os outros freis foram tão torturados que, de certo modo, eles, no nível psicológico, também, estavam enforcados como Frei Tito?

Então, à direita, de quem olha, embaixo, vê-se esse crânio de uma caveira. O crânio seria de Frei Tito que já morrera e os dois literalmente enforcados seriam os outros dois que passaram por prisões e torturas parecidas (Fernando e Ivo)? É difícil saber, porque, segundo relatos de quem viu a pintura, por primeiro, acima do crânio da caveira, havia o tronco e o rosto de um general. O tronco ainda é visto com uma vestimenta com traje a rigor. Porém, o rosto, por sugestões de quem viu a obra, por primeiro, foi eliminado com alguns riscos de tinta. Era perigoso deixar o rosto naqueles tempos terríveis. De quem seria o rosto ausentado?

No fundo da pintura vemos uma colina verde e, também, na planície, tem-se o verde. O verde, símbolo da esperança contrasta-se com o tema principal: o enforcamento, o luto. Vê-se, também, uma capela, local onde, por tantas vezes, os dominicanos buscavam a força para continuarem no projeto de Deus, seja na Eucaristia, seja ouvindo a Palavra. Os dominicanos são, por definição, pregadores da Palavra, anunciadores de Jesus Cristo. Da porta da capelinha sai uma estrada que vem até os enforcados. Os enforcados já não falavam, não anunciavam. Foram dilacerados pela morte. Na ponta da torre está uma cruz, instrumento que matou Jesus de Nazaré. Como Jesus, os frades, também, foram mortos com outro instrumento que também matava: as duas cordas. Jesus e os Frades foram executados, porque pregavam e lutavam por causa da justiça.

O que chama bastante atenção são as vestimentas dos frades. Se Jesus fora crucificado quase nu, os freis o foram com as vestimentas brancas, o hábito dos

dominicanos. Na verdade, a vestimenta de um dominicano é constituída de um hábito composto de quatro peças, numa harmonia de cores branca e preta. O pintor deixou toda a vestimenta em branco, símbolo da ressurreição. O pintor quis manter a origem dominicana: os frades mortos tem a cabeça quase toda raspada (tonsura aumentada), como nos tempos de S. Domingos. Parece que Confaloni tentou voltar às origens, para mostrar a fidelidade dos freis ao Evangelho e ao carisma da Congregação.

CONCLUSÃO: Confaloni foi teólogo da libertação?

Além da “Teologia da Esperança”, da “Teologia Política”, da “Teologia da Revolução”, a Teologia da Libertação, fortemente latino-americana, é aquela que se coloca do lado e, tantas vezes, no lugar dos desprezados pelos “fortes” (GUTIERREZ, 1971). O Teólogo da libertação compreende que Deus sempre tem a sua preferência pelos esquecidos. Para Ele, os “fracos” são os protagonistas da história (1 Cor 1-4). Os humildes são os sujeitos do Reino (Lc 1,46-55). Foi aos “esquecidos” que Jesus dirigiu as palavras de maior reconhecimento (Mt 11,25-30).

Não se pode definir o teólogo da libertação na concepção clássica da Academia que quer, em primeiro momento, saber quais foram as suas obras escritas. Normalmente, quando se refere a algum, alude-se àquele reconhecido pela Academia ou que pertence à corrente da Teologia da Libertação. Por exemplo, Gustavo (GUTIERREZ, 1970), José (COMBLIN, 1970), Leonardo (BOFF, 1972), Hugo (HASSMANN, 1973), Jon (SOBRINO, 1983), Enrique (DUSSEL, 1974), Juan Luiz (SECUNDO, 1985) e tantos outros. Ou, então, em nível popular, aquele que tem um engajamento libertador claro: o que incentiva ou participa, ativamente, das lutas populares na defesa dos pequenos e dos marginalizados, em nome da fé cristã.

Confaloni, nesses aspectos, não o foi. Não escreveu, não teorizou, não teve uma práxis com grupos organizados, em nível político e de resistência.

É preciso, no entanto, olhar o Frei Pintor, dentro do seu universo. É necessário alargar os horizontes conceituais. A esfera dele era a arte (técnica e/habilidade) (SOURIAU, 1969). Ele poderia se comunicar através da escultura, da arquitetura, do desenho, da escrita, da música, da dança. No entanto, optou pela linguagem da pintura.

Ele se comunicava, na Evangelização, pela “fala”, anunciando a Palavra de Deus. Porém, o seu maior instrumento para levar o conhecimento era a pintura. A arte, desde os primórdios humanos, foi, também, um instrumento de comunicação. Pela “pintura rupestre” traçada nas rochas, tivemos, parece, uma das primeiras comunicações humanas. Depois, na antiguidade, na idade média, no renascimento, no barroco, no rococó, no neoclássico etc (RISTORI, 1983, pp. 24-137), os artistas comunicaram imagens cheias de simbolismo e significados.

Frei Confaloni, também, pelas imagens, elaborou obras de artes visuais. Ele defendeu a “justiça”, não em termos abstratos, porém, encarnou Jesus Cristo nas pessoas fracas e marginalizadas. O Jesus de Confaloni está na camponesa com seu filhinho erguido nos braços. Está na família da roça, em atitude de interioridade. Por vezes, a personagem bíblica tem traços indígenas, caboclos e negros. Ele, nos quadros religiosos, pintou o humano à luz de Jesus da Galileia.

Ele sacralizou o humano frágil. Fez a defesa da “justiça” social. Procurou “atualizar” Jesus Cristo nos fracos camponeses e nos marginalizados da periferia. Não fez, ultimamente, pinturas abstratas, nem legalistas, nem moralistas. Suas obras retrataram a realidade “nua e crua”, sempre na perspectiva do encontro com o Verbo Encarnado. Deus enviou seu Filho, preferencialmente, para os excluídos da sociedade. Várias pinturas mostraram Jesus e, também, Maria, não só juntos aos que parecia não ter valor, mas, em diversas vezes, com o rosto dos renegados, hoje, da sociedade. Os pincéis de Confaloni procuraram “falar”, exatamente, a teologia concreta. Os sofridos estavam envolvidos na misericórdia de Deus e dependiam da graça divina. Entendendo isso, suas pinturas expressam essa belíssima dependência do divino.

Ele não suportava as assimetrias e as injustiças sociais. Aculturando-se na Evangelização, aculturou-se, também, na comunicação artística. Pode-se dizer que ele foi um profeta falando através da pintura, em tempos de ditadura. Denunciando as injustiças, anunciava o Evangelho da libertação, pelos seus quadros. Ele procurou explicitar a voz dos oprimidos silenciados pela sociedade discricionária. Nas pinturas, explicitou o possível espaço que os sem vez não tinham. Alguns quadros mostraram que os fracos são os protagonistas da história.

Aquele pintor não teorizou a teologia da libertação, para a Academia. Entretanto, muitos dos seus quadros religiosos falaram tanto ou mais que alguns textos acadêmicos. Quando muitos acadêmicos escreveram, por causa da forte censura da ditadura, com cuidado e com linguagem camuflada, Nazareno, para “bom entendedor”, deu sua mensagem profética na defesa da justiça para com os deserdados da terra. Ele procurou pintar ou falar, em nome de Deus, aos seres humanos.

Ele não pintava para se vangloriar, porém, o fazia, tantas vezes, em nome de Deus, denunciando as assimetrias sociais e as desigualdades dentro do sistema injusto, para proclamar o Deus libertador dos injustiçados. Muitos dos seus quadros foram convites à conversão. Usou a pintura para anunciar a Palavra de Deus e para denunciar o pecado da violência e do desrespeito às liberdades. Usou-a para criticar a sociedade detentora do poder que se mantinha fundamentada na ideologia das injustiças sistêmicas. Utilizou-a para dar esperanças aos oprimidos. Com a pintura, Frei Nazareno Confaloni anunciou o Evangelho e denunciou as graves injustiças brasileiras, tornando-se um Teólogo da Libertação, fora do universo acadêmico.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Hugo. *Teología desde la praxis de liberación. Ensayo teológico desde la América dependiente*. Salamanca: Sígueme, 1973.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil Nunca Mais. Petrópolis: Vozes, 1996.*

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

BOFF, Leonardo. *Jesus Cristo Libertador*. Petrópolis: Vozes, 1972.

COMBLIN, José. *Théologie de la Révolution*. Paris: Universitaires, 1970.

DUARTE-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. *Um Homem Torturado*. Nos passos de Frei Tito de Alencar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

DUSSEL, Henrique. *Método para una filosofía de la liberación*. Salamanca: Sígueme, 1974.

FERREIRA, Joel Antônio. *Paulo, Jesus e os Marginalizados*. Leitura conflitual do Novo Testamento. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2011 (2ª ed.).

GÁSPARI, Elio. *A Ditadura Derrotada*. S. Paulo: Cia. das Letras, 2003.

GUTIERREZ, Gustavo. *Teología de la liberación. Perspectivas*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1971.

PLAZI, Gilles. *Picasso*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editora, 2007.

SEGUNDO, Juan Luiz. *Teología de la Liberación: respuesta al Cardenal Ratzinger*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1985.

RISTORI, José Maria de Azcárate et alii. *Historia del Arte*. Madrid: Anaya, 1983

SILVEIRA, José Peixoto. *Conhecer Confaloni*. Goiânia: Editora UCG, 1991.

SILVEIRA, José Peixoto. *Frei Nazareno Confaloni*. Goiânia: Editora UCG, 1987.

SOBRINO, Jon. *Cristologia a partir da América Latina*. Petrópolis: Vozes, 1983.

SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des arts*. Éléments d'esthétique comparée. Paris: Flammarion, 1969.

ZORRILLA, Juan-José. *El Bosco*. Madrid: Aldeasa, 2000.



O PENSAMENTO SÓCIO-HISTÓRICO DE CAIO PRADO JÚNIOR COMO CHAVE DE LEITURA DA OBRA PICTÓRICA DE NAZARENO CONFALONI: POSSÍVEIS DIÁLOGOS

Jacqueline Siqueira Vigário

Doutora pela Universidade Federal de Goiás. email
vigário.jacqueline@gmail.com



Nazareno
Confaloni, Artes
Plásticas,
Modernismo,
Sociologia

Resumo: Este artigo pretende refletir as ressonâncias do pensamento sócio-histórico de Caio Prado Júnior na produção pictórica do artista italiano Nazareno Confaloni em Goiás. Parte da hipótese que há uma interlocução entre as temáticas sacras e profanas pintadas pelo artista e as discussões e ideários de Caio Prado Júnior que tocam nos problemas da realidade brasileira em sua trajetória histórica, em especial o período que compreende o processo de modernização do país, momento o qual a arte reencontra sua função social. Um exercício de análise da obra de Caio Prado Júnior, "Evolução Política do Brasil" em confronto com a produção pictórica de Nazareno Confaloni que compreende o período de 1950 até 1960 pode contribuir para compreensão do caráter de denúncia social construído no pensamento das obras desses dois autores.

The socio historical thought of Caio Prado Júnior meadow as key to reading the pictorial work of Nazareno Confaloni: Possible Dialogues (1950-1977)

Nazareno
Confaloni, Plastic
arts, Modernism,
Sociology

Abstract: This article intends to reflect the resonance of the socio-historical thinking of Caio Prado Júnior in the pictorial production of the Italian artist Nazareno Confaloni in Goiás. Part of the hypothesis is that there is an interlocution between the sacred and profane themes painted by the artist and the discussions and ideas of Caio Prado Júnior that touch on the problems of the Brazilian reality, especially the period that includes the process of modernization of the country, at which time art finds its social function again. An exercise in the analysis of the work of Caio Prado Júnior, "Political Evolution of Brazil," in contrast to the pictorial production of Nazareno Confaloni, which covers the period from 1950 until 1960, will contribute to an understanding of the profound character of social denunciation built up in thought Of the works of these two authors.



Em 2015, em retorno ao Convento São Domingos, casa que abriga os padres, onde o artista italiano Frei Confaloni¹ morou até a sua morte, em conversa com Frei Cristovão por ocasião de minha pesquisa de doutorado quase concluída, fui comunicada sobre uma pequena biblioteca que abrigava os enormes livros de arte de Frei Confaloni, em uma instante muito simples guardada na ala íntima dos padres. Com sua autorização tive acesso aos livros, um vasto material de leituras que variava desde livros de arte etrusca, arte clássica, uma coleção de pintores renascentistas, alguns livros de arte francesa, além de livros de história, sociologia e filosofia, os quais me chamaram bastante atenção.

Ao defrontar-me com todo aquele material, algumas obras mereceram exame mais acurado por conterem possibilidades de diálogo com o pensamento visual de Confaloni, foram elas: "Formação Econômica do Brasil" de Celso Furtado, "Evolução Política do Brasil" de Caio Prado Júnior, *Revista de História da Classe Operária - idade difícil 1920 a 1945/ 3º Caderno e Sindicalismo e Corporativismo: evolução doutrinária e problemas atuais.*

¹ Homem de múltiplas facetas Giuseppe Nazareno Confaloni nasceu em Grotti di Castro, região de Viterbo, centro da Itália, em 23 de Janeiro de 1917. Aos 10 anos de idade foi admitido na Escola do Convento Dominicano de San Marco, em Florença. Foi nessa ocasião que passou a cursar, fora do convento, aulas de desenho. Aos 23 anos de idade ingressou na Academia de Belas Artes de Florença e, além disso, frequentou aulas no Instituto Beato Angélico de Pintura de Milão, na Escola de Arte de Brera, também de Milão e a Escola de Pintura Al'Michelângelo em Roma, com Felipe Carena Baccio, Maria Bacci e Primo Conti - um dos membros do movimento futurista. Suas habilidades garantiram participações e prêmios em salões e exposições de pinturas. Ainda em Roma, participou do Salão Minerva de 1948. De sua fase de aprendizagem italiana, destacam-se uma coletiva, realizada em Milão em 1949, além do segundo lugar em concurso realizado pela Galeria Ieda de Florença, no ano de 1972.

Confaloni chegou ao Brasil no ano de 1950, a convite de Dom Cândido Bento Maria Penso (1895-1959) bispo dominicano suíço da Prelazia da antiga capital de Goiás, a Cidade de Goiás, para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, mas seus feitos não se resumem às pinturas de afrescos. Em Goiás, o contato com Luis Augusto Curado (1919-1996) e Henning Gustav Ritter (1904-1979), com quem tinha em comum a admiração pela arte, aliado à falta de ambiente cultural artístico na jovem Goiânia, surge a ideia de abrir uma escola. Confaloni mudou-se para Goiânia em 1952 e, um ano depois nascia a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino artístico em Goiás. Assim como a arte, a Arquitetura poderia faltar em sua vida. A Igreja São Judas Tadeu, idealizada e projetada sob os cuidados do Frei, desenvolveu-se em estilo que lembra as formas modernas do pensamento de Le Corbusier, implantadas pelo arquiteto Lúcio Costa na década de 1930 no Brasil. Confaloni tinha a pretensão de inaugurar a Igreja ainda no ano de 1966. De férias na Itália, e de volta ao Brasil para concluir os três afrescos que comporiam a decoração do altar da igreja. Entusiasmado, Confaloni havia encomendado a imagem de São Judas Tadeu de cerca de um metro e meio de altura, na cidade de Brianza, interior da Itália. Barrado na alfândega teria que pagar uma taxa muito alta de exportação por portar além da imagem sacra, muitos quadros que havia pintado durante sua estadia. Sem as peças, Confaloni parte no navio, e o material enviado posteriormente pelos irmãos dominicanos.



Registro fotográfico da Biblioteca do Frei Nazareno Confaloni
 Fonte: Convento São Domingos, Goiânia.

No entanto, no presente artigo gostaria de ensaiar algumas reflexões partindo do livro do historiador, economista e filósofo Caio Prado Júnior², intitulado, "Evolução Política do Brasil", para discutir o aspecto social na produção pictórica do artista Nazareno Confaloni em Goiás a partir dos anos de 1950. O esforço é de realizar uma interlocução entre o pensamento artístico de Confaloni e suas referências intelectuais construídas no Brasil. Tal empenho é relevante para se pensar em um possível diálogo entre a estética moderna produzida em Goiás e as abordagens historiográficas assumidas por intelectuais como Caio Prado Júnior para se pensar o Brasil, afinal, o mundo do pintor não era mais o da cultura clássica renascentista.

O livro de Caio Prado Júnior, é um exemplar da 1ª Edição que data do ano de 1933. Sabe-se que a partir da conjuntura de 1930, com a influência acadêmica de intelectuais franceses, os intelectuais brasileiros assumiram um modelo historiográfico para pensar o Brasil de forma até então nunca vista antes. Certamente, a nova fase da historiografia no país é marcada pelo lançamento de dois livros no ano de 1933, são eles: "Casa Grande &

² Caio Prado Júnior nasceu em São Paulo, capital em 11 de Fevereiro de 1907. Filho de Caio da Silva Prado e Antonieta Penteado da Silva Prado. Recebeu sua formação primária em casa com professores particulares, como era de praxe nas famílias aristocráticas do país naquela época. cursou o Secundário no Colégio São Luiz de Jesuítas localizado na capital. Formou-se em História, Economia e Filosofia. É na área de História que se tem notícias de seus trabalhos mais notórios. Adepto a militância política desde cedo, em 1928, 1930 e 1936 no partido Democrático e na Revolução Constitucionalista em São Paulo. Em 1935, na Aliança Nacional Libertadora e também atuou cotidianamente no Partido Comunista. Foi um intelectual dedicado, mas reservado durante o período da ditadura militar no país. Morreu em 1990 aos 83 anos. Sabe-se que Caio Prado Júnior levou uma vida simples, apesar de pertencer a uma classe alta e ter nascido no seio de uma família abastada. Dedicou sua vida intelectual para pensar questões voltadas para as classes trabalhadoras.

Senzala", de Gilberto Freire além de "Evolução Política do Brasil", de Caio Prado Júnior. Mais adiante, no ano de 1936, Sérgio Buarque de Holanda publica "Raízes do Brasil". Em que pese a diversidade brasileira em amplo aspecto, é importante ressaltar a relevância das discussões da sociologia histórica em torno desses autores emblemáticos da historiografia brasileira. No caso de Caio Prado Júnior, sua obra destaca o momento importante do debate entre intelectuais em torno dos problemas vivenciados por uma sociedade em que à medida em que uma indústria nascente apontava, o tecido social crescia e se tornava complexo acentuando as desigualdades sociais.

Foi no contexto sociocultural, econômico e político dos anos 30 e sob as expressões: modernização, industrialização e sociedade urbana que surge um pensamento crítico sistematizado, sobretudo no campo da história e da sociologia, de matriz sociológica marxista com objetivo de compreender as origens históricas da nação, sua evolução econômica e política desde o período colonial. Assim, como intelectual sensível às causas sociais e discussões de cunho nacionalista, Caio Prado surgia na cena intelectual do país.

No campo da sociologia aplicada, considerada um fenômeno emergente do final dos anos 30 com o nascimento da USP - Universidade de São Paulo, contava-se com intelectuais considerados grandes expoentes da sociologia como Florestan Fernandes, e no campo da crítica literária, Antônio Cândido³.

³ O surgimento da primeira manifestação sociológica no Brasil, segundo o crítico literário Antônio Cândido é do ano de 1881, com a obra "Introdução a história da literatura brasileira", livro de Silvio Romero e teria recebido grande influência de teorias evolucionistas considerando fatores naturais do meio e da raça. Para o crítico, não há como entender a formação da sociologia no Brasil em seus primórdios, sem considerar a participação de intelectuais médicos, engenheiros e, sobretudo, pessoas ligadas ao meio jurídico. Fortemente influenciados por teorias evolucionistas, esses homens de ideias consideraram fatores biológicos como: cor, raça e clima, fortes constitutivos da construção de novos padrões de expressões, novos procedimentos no tratamento de questões sociais e culturais. Para Cândido, a obsessão com os fatores naturais, notadamente o biológico (raça); a preocupação com etapas históricas; o gosto pelos estudos demasiado gerais e as grandes sínteses explicativas resultaram na predominância do critério evolutivo e a preferência pela história social, ou a reconstrução histórica, que ainda hoje marcam os nossos sociólogos e os tornam continuadores lógicos da linha de interpretação global do Brasil, herdada dos "juristas filósofos" (para falar como Clovis Bevilacqua) do século [XIX], além da influência de ideias filosóficas sociais europeias como, iluminismo francês, positivismo Comteano, evolucionismo de Spencer e Haeckel e o darwinismo-social americano de Sumner e Ward, além do determinismo biológico de Lombroso. Também, é importante dizer, que o evolucionismo não teria sido importado e aplicado diretamente à realidade brasileira, mas adaptado de acordo com realidades locais em um contexto em que o saber científico mantém, ao mesmo tempo, uma relação dinâmica e mediadora com a sociedade não só no sentido de escrever e discutir a história do país, mas também, de construir uma representação do povo brasileiro com ideia de unidade etnográfica coerente pensando no futuro, uma vez que o país carregava o peso do passado escravocrata. Antônio Cândido considera dois momentos distintos da história do pensamento sociológico no país: o primeiro momento que vai do ano de 1880 até 1930, considerado o período de transição rico, em função não só da criação da USP (Universidade de São Paulo), mas

O envolvimento dos modernistas com o Ministério da Educação e Cultura durante os anos de 1930, período considerado segunda fase do modernismo no Brasil, aconteceu em razão da emergência das questões culturais do país. Se da parte do Ministério havia um interesse nos valores culturais e estéticos, do lado dos intelectuais, o Ministério da Educação e Cultura abria a possibilidade de colocar em prática o desejo de uma visualidade moderna e nacional fincada em nossas raízes, mesmo admitindo que a "ideia revolucionária" que haveria por trás disso tudo seria trazida de terras longínquas. Em busca de ideias modernizantes os intelectuais seguiam o curso desse capítulo da história do País, classificando e justificando elementos culturais de tradição os quais pudessem significar a vida moderna por meio de uma estética que apresentava os estereótipos de brasilidade, afinal, era preciso garantir valores de uma nação que se construía de forma frágil e, sobretudo, garantir a preservação das instituições da ameaça de ideologias e culturas que viessem de fora sob o risco de colocar o projeto de desenvolvimento do país em perigo.

Portanto, pode-se afirmar que a inserção de uma visualidade moderna no Brasil que compreende as primeiras décadas do século XX até 1950, momento no qual ocorre a ruptura total com a tradição e o surgimento dos concretistas em São Paulo e Rio de Janeiro, é marcada por um contexto sociocultural e político de tentativa de golpes, revoluções, além de uma indústria que começava a ser gestada juntamente com uma trama social que, à medida que ia crescendo, também ia se tornando complexa. Ademais, faz-se necessário ter em conta o comportamento individual dos artistas ou de determinados grupos, além das singularidades regionais.

No Brasil, entre o pós-guerra até o final dos anos de 1950, ocorreu uma forte onda de modernização, as cidades foram palcos de grandes investimentos e empreendimentos culturais e artísticos, como exemplo, a cidade de São Paulo (ARRUDA, 2001, p.110).

De fato, é nesse momento da história do país que o tema da vida operária também tomou conta das discussões políticas e acadêmicas, pois, à medida que a sociedade se modernizava, surgiam desafios sociais complexos e marcados pela desigualdade, traços tomados como instrumentos de análise social por intelectuais do campo da sociologia e

também, o momento em que a sociologia passa a fazer parte do ensino superior e do ensino secundário no país. É sabido que a formação da primeira turma de brasileiros em sociologia, data do ano de 1936, e teria propiciado um ambiente intelectual favorável a interferências significativas no modo de pensar o Brasil.

História, dispostos a pensar o Brasil por meio de estudos com orientações fundamentadas na relação entre estrutura econômica e a vida política do país.

Em relação às produções culturais, o Governo Vargas, com o desejo de “retomar a normalidade democrática”, inicia um período de mudanças no país. Os regimes totalitários e o resultado da Segunda Guerra Mundial, por sua vez, refletiram uma geração de artistas expressionistas que representavam o drama humano, individual e social. Na segunda metade da década de 1940, não se pode desconsiderar as duas tendências que marcaram a historiografia da arte no Brasil: o realismo e expressionismo. São tendências estéticas que encaminharam o debate da crítica e marcaram profundamente o rumo das artes nacionais: o realismo, por meio de sua expressão e temáticas sociais a serviço de ideologias políticas e sociais. Já o expressionismo, com tendências estéticas internacionalistas com mudanças no final da década de 1940, ocorreu com o desembarque de tendências abstracionistas no País com exposição no MAM em 1948 e, logo em seguida, com a I Bienal Internacional de Artes no começo dos anos de 1950.

Também, não se pode esquecer que toda produção estética que compreende o período que vai da segunda metade da década de 30 até os anos 50 estão imbricadas à história política do país, visto que os modernistas desse período primaram por uma arte brasileira com forte acento político e social⁴ em conformidade com as discussões e temas nacionalistas que dominaram o campo da literatura com a exaltação da figura do negro, do índio e do caipira.

Em meio a essas menções, não se pode ignorar que tais ideias e ações culturais modernas se espalharam para o restante do país. Nesse sentido, para além das grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, cumpre ressaltar que no contexto sociopolítico dos anos de 1950 em Goiânia, a jovem capital edificada para ser a capital mais moderna do país, deu início ao modernismo nas artes plásticas liderado por Confaloni e seu grupo. Tal movimento teve suas singularidades na captação de novos elementos que estavam no entorno de uma cultura de ambiente urbano que se configurava na nova capital e os avanços estéticos nas artes plásticas, e contaram com artistas que vieram de diferentes lugares do Brasil e da Europa dentre os quais: Frei Nazareno Confaloni.

⁴ Na historiografia da arte brasileira, o crítico de arte Mário Pedrosa é considerado como um dos responsáveis pela renovação da arte moderna brasileira. Seu legado crítico contribuiu para a produção do pensamento artístico de vertente social, política e de cunho marxista.

Detendo igualmente na apreciação da obra de Caio Prado Júnior, "Evolução Política do Brasil", e algumas imagens de pintura do artista moderno Nazareno Confaloni torna-se possível ressaltar os ecos das abordagens sócio-históricas da obra de Caio Prado visualizados na produção pictórica do artista entre 1950 momento que Confaloni chega ao Brasil para pintar os afrescos da Igreja do Rosário em Goiás, até 1977, ano de seu falecimento.

O Modernismo em Goiás, cenário político

No ano de 1950, quando Frei Nazareno Confaloni chega ao Brasil, vindo a convite de Dom Cândido Maria Penso (1895-1959) bispo dominicano suíço da Prelazia da antiga capital de Goiás, Cidade de Goiás, para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, sua atuação como artista e religioso, complementa e amplia esse processo e seus feitos não se resumem às pinturas dos murais. Em Goiás, em contato com Luiz Augusto Curado (1919-1996) e Henning Gustav Ritter (1904-1979), aliado à falta de ambiente cultural artístico na jovem Goiânia, surge a ideia de abrir uma escola. Confaloni mudou-se para Goiânia em 1952 e, um ano depois nascia a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino artístico em Goiás⁵. A partir de então, rompia-se com uma visão tradicional dos pintores goianos, cujas temáticas estavam voltadas para pinturas de paisagens. A Escola de Belas Artes nascia com o papel desempenhado pela AIBA/ENBA para a nação, tivera a EGBA na (re)fundação da história regional sob novas bases e assumindo novos contornos. Era preciso fundar uma nova história, reinterpretá-la visualmente, associá-la ao discurso do novo que estabelece Goiânia como símbolo de modernidade.

A importância da presença de Frei Confaloni, como artista e religioso e sua associação e diálogo com os ventos modernizantes em uma região de fronteira, que almejava mostrar-se moderna e esquecer seu passado histórico de decadência foi relevante na construção da ideia de modernidade em Goiás associada à cultura.

A articulação do projeto moderno seria feito no tripê: uma nova história, uma nova política e uma nova cultura, e Confaloni se preocupa em incorporar a tradição aos elementos

⁵ A Escola goiana de Belas Artes nasceu com regimento interno integralmente aprovado pelo Conselho Nacional de Educação com clara intenção de integrar valores artísticos com pesquisa e o modelo seguia o Regimento Interno da Escola Nacional de Belas Artes.

que apontam para o futuro moderno. Era importante exaltar o novo, mesmo que as suas imagens sacras e profanas estivessem fora de padrões admitidos para uma sociedade sem tradição cultural, tais considerações fornecem indícios que permitem entrever que a sua produção pictórica ao chegar ao Brasil contém ressonâncias de suas referências intelectuais de leitura. Dito isto, podemos então, inferir que Confaloni não ficou alheio ao contexto sociopolítico o qual as discussões acadêmicas aconteciam, pois, seu ofício de artista em Goiás o obrigou a conhecer o processo histórico do estado e do país. Um exemplo disso foi quando foi chamado para realizar os afrescos da estação ferroviária de Goiás no ano de 1952. O prédio foi construído propositalmente no local ligando-o ao Palácio do Governo por uma longa via cívica (Avenida Goiás).⁶ Goiânia vivia um momento de desenvolvimento econômico que se acelerou ainda mais com a chegada da primeira locomotiva em 1950. O surgimento da malha ferroviária dentro da cidade facilitou o acesso aos visitantes e migrantes, que com os trilhos aqui chegavam, teriam favorecido a comunicação de Goiás com outros centros, propiciando o escoamento da produção do Estado em toda a década de 1950.

Na época, Confaloni escolheu seu tema: "Os Bandeirantes: Antigos e Modernos" em dois painéis (Figuras I e II). O trabalho é rico em alegorias, e nos dois afrescos são explorados temas históricos.⁷ No interior do prédio da Estação Ferroviária encontram-se os dois afrescos.⁸ Neles, o pintor se coloca como historiador do local, com estudos aprofundados sobre a formação do Estado de Goiás e seus processos históricos. Articula

⁶ O Art Déco é um estilo que tem sua origem no ano de 1925 em Paris, em uma exposição de artes decorativas e industriais modernas. A proposta inicial aconteceu na área do design e decoração de mobiliário e vestuário, somente mais tarde o estilo chegou na arquitetura. No Brasil, o Art Déco obteve seu auge nas décadas de 1930 e 1940, com manifestações mais fracas durante a década de 1950. Apesar do art déco ser apresentado por muitos como uma estética pobre, no Brasil, este estilo foi muito apreciado no período do governo Getúlio Vargas juntamente com os poder político que se instalava com ele aqui em Goiás. O art déco trazia em si o símbolo do progresso e da modernidade. De formas simples, retas, os prédios públicos construídos no estilo art déco denotavam racionalidade, funcionalidade com as tecnologias de construção da época, com "a proporção exata do poder e do local em que eram instalados. (MANSO, Celina F.A. (org.) Goiânia art déco: Acervo Arquitetônico e Urbanístico - Dossiê de tombamento. Goiânia: Printed in Brasil - Seplan, 2004.v.2. Iconografia.

⁷Sobre a concepção dos dois painéis enunciadas pelo próprio artista, usamos a citação de sua explicação quando abordamos sobre a história da construção desse painel com a vinda do Frei para Goiânia no momento biográfico do texto.

⁸ Atualmente esses afrescos se encontram em Estado precário, exigindo restauro urgente com ação efetiva por parte do poder público responsável pelo Patrimônio Cultural do país no sentido de restauro e preservação dos mesmos. Por tratar-se de um lugar de memória que retrata o início da cidade de Goiânia e uma obra exemplar, o prédio e os afrescos foram elevados a patrimônio nacional em 2003 pelo IPHAN, como parte integrante do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Goiânia.

elementos pictóricos que representam simbolicamente o ruralismo goiano e a modernidade, enquanto dimensões constitutivas de uma identidade em formação. O olhar europeu evidencia, por outro lado, aspectos intrínsecos da cultura popular regional, da sociedade e economia local, como o carro de boi que compõe a cena do primeiro mural, a presença das mulas como meio de transportes de cargas, muito usado em Goiás durante o século XVIII e XIX.

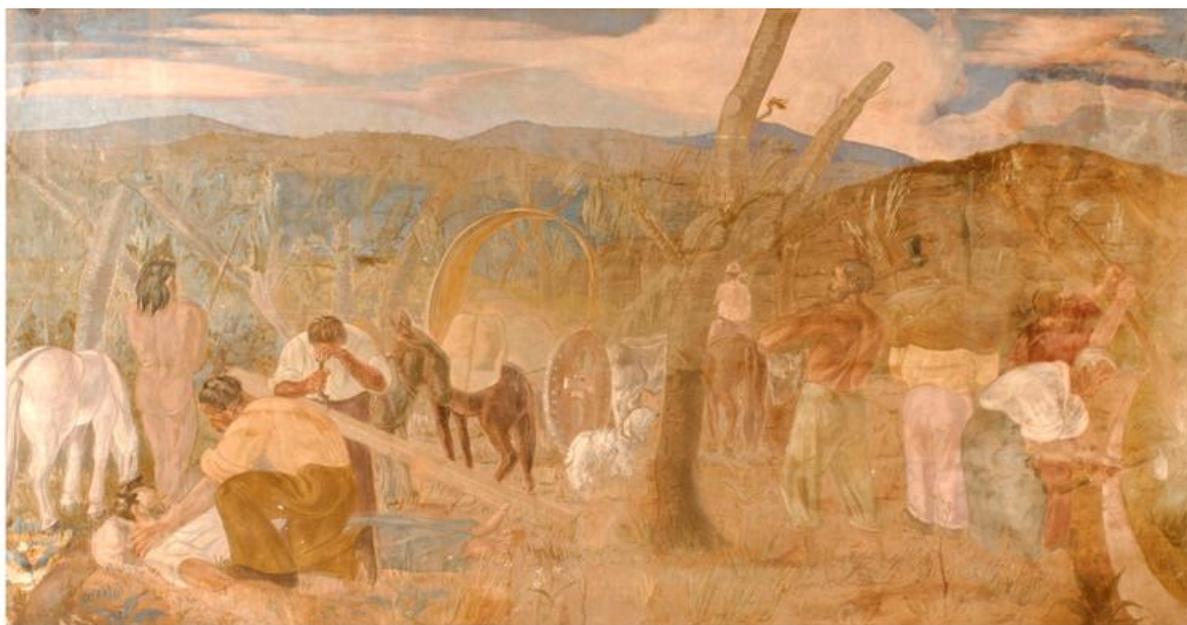


Figura I - Nazareno Confaloni, *Bandeirantes: novos e antigos I*.
Afresco e Têmpera caseira, 4,70 x 8.10. 1953.
Fonte: Museu Ferroviário, antiga Estação Ferroviária de Goiânia.
Tombamento Decreto estadual nº 4.943, de 31 de Agosto de 1998.



Figura II - Nazareno Confaloni, *Bandeirantes: novos e antigos II*. Afresco e Têmpera caseira, 4,70 x 8,10. 1953.
Fonte: Museu Ferroviário, antiga Estação Ferroviária de Goiânia.
Tombamento Decreto estadual nº 4.943, de 31 de Agosto de 1998.

Confaloni intensificou na rudeza das faces enrugadas, na demonstração do esforço humano, nos braços visivelmente fortes desses homens trabalhadores no labor, ao lavrar a terra, ao abrir estradas. Essas cenas são representativas no que diz respeito à modernização do espaço, oscilam entre o rural e o urbano, o novo e o velho, Brasil e Europa, são pensamento e concepções tematizadas em uma solução que teria sido dada historicamente aos problemas de uma cultura colonizada e dependente, de um processo de modernização tardio e conservador, da importação de ideias do colonizador europeu, e num segundo momento da invasão do Bandeirante desbravando o sertão goiano em busca do ouro. O mural 2 (Figura II), representa o progresso chegando ao sertão goiano⁹, e se contrapõe a paisagem do Goiás sertão do século XVIII, representada no mural I (Figura I).

⁹ Sobre o conceito de Sertão, o historiador Nars Chaul, (1997, p.19) explica em seu livro que as sociedades goianas no período pós-mineração, viveram o esgotamento de uma forma de produção e sua substituição por outra atividade econômica, no caso, a pecuária. Apesar das imagens construídas pelos viajantes de um lugar decadente, para o historiador, tal substituição não implicou em decadência, uma vez que não há comprovação do período de apogeu do ouro e valoração do quinto. Nars Chaul explica ainda que os europeus não entenderam a realidade do sertão em suas complexidades, e parece terem enxergado apenas a paisagem vazia sem entender suas especificidades no tempo. O historiador vai buscar nas reflexões de Custódia Selma Sena sobre a representação do Sertão como um lugar singular e plural, cujo passado é sempre presente.

Não faltam em sua obra pictórica as representações dos tipos brasileiros; o pintor apresenta suas figuras trabalhadoras, homens crioulos, negros, pardos, brancos, Mas, o que teria motivado o pintor a trabalhar com temática social que ressalta os trabalhadores? Quando Confaloni chegou a Goiás deparou-se com uma modernização tardia. Em Goiás, sua atitude modernista está diretamente ligada a uma temática social, o que ajudou na articulação do conjunto de sua obra com o sistema artístico nacional vigente. Estas questões não são novas, no Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, as artes plásticas passaram por um processo de formulação estética no qual os artistas perseguiram a liberdade de criação e postura política. A proposta de uma linguagem moderna, com temáticas que ressaltavam o popular, o regional, o tradicional, embebidas de valores históricos e simbólicos, com traços que caracterizavam a identidade brasileira, indicam a preocupação e a necessidade não só da inteligência brasileira do período como também dos artistas em perseguir uma estética com forte apelo social e local.

Por outro lado, é preciso ressaltar que nos idos dos anos de 1940, assumido como artista oficial a serviço do Governo Vargas, Cândido Portinari assume a cena artística brasileira. A expressão de uma temática social fundamentada nos trabalhadores, tomados como símbolos nacionalistas de modernização, com códigos de identidades e valores culturais do povo brasileiro foram diretrizes que nortearam o trabalho artístico de Portinari. Eleito como um dos maiores expoentes na pintura para construção dessa nova arte no Brasil, Cândido Portinari (1903 – 1962), teria sido tomado como referência para os pintores muralistas de sua geração.¹⁰

A preocupação social é um marco importante para quem busca um entendimento do processo historiográfico no campo das artes no Brasil e na América Latina na história recente. Como se sabe, o artista que quisesse fazer arte nacional, não poderia desprezar elementos figurativos que representasse os trabalhadores, os tipos roceiros, as cenas da vida dos esquecidos da sociedade, além de questões étnicas, em função de questionamentos que envolviam não só a própria discussão da função social da arte na sociedade moderna capitalista, aqui no caso inclui a produção, mas também o papel do artista como

¹⁰ Mundialmente conhecido pelo seu mural *Guerra e Paz* (1952), atualmente exibidos na Fundação Memorial da América Latina (na cidade de São Paulo), foi uma obra que marcou esse período de confirmação da arte pública brasileira de caráter social.

instrumento de opinião pública, comprometido com uma arte que provocasse transformações na estrutura social.

Como se pode observar, o Frei tinha uma preocupação e um compromisso constante com a realidade e a cultura local. Influenciado pelo universo rural e urbano com formas e expressões próprias do local, sua pintura é resultado da apropriação de elementos da cultura indígena e negra que compõem o passado colonial vivido em Goiás. Os cavalos, as mulas, os carros de bois completam o universo de visualidades criado pelo artista. Confaloni via a arte como uma necessidade dos brasileiros, no sentido de se redescobrirem. Suas figuras humanas vão sendo desenhadas e descritas em um contexto que a função social da arte para o público que a recebe, ainda era a grande preocupação dos artistas daquele período. O efeito dessa realidade interpretada, logo faria de Confaloni um artista reconhecido pelos leitores e críticos de sua obra como um pintor social. Os afrescos da Estação Ferroviária são pinturas que nos apontam para o entendimento do duplo sentido que implica a modernidade em Goiás: de um lado a modernidade que marca a expectativa do "progresso" e "desenvolvimento" de Goiás, do outro, a tradição que vai reconstruir uma identidade após a edificação da cidade, por meio de continuidades do passado histórico cultural que justificou Goiânia como capital.

É nítida a preocupação social do artista missionário na representação da figura do lavrador em sua dura rotina diária, sem ferir sua dignidade humana, mas alçando-a a um patamar transcendente. Ao olhar para a imagem de um lavrador (Figura III) e a mulher puxando um cavalo magro e cansado sob uma paisagem montanhosa, somos levados a pensar em uma fuga para o Egito, ou quem sabe, a representação quixotesca de Goya, porém, com algo de muito particular.

Há simbiose entre a paisagem desértica em segundo plano da cena e o homem que caminha sobre o cavalo a passos lentos atrás de uma mulher de aparência indígena. Mas o que Confaloni pretendia nos dizer sobre essa imagem? Uma psicologia e um olhar de sacerdote que está atento aos problemas da ordem social, de caráter de exclusão de determinada época? De fato, as formas pintadas de maneira incomum por Confaloni trazem um caráter universal, mas suas temáticas conversavam com as discussões de cunho histórico, sociológico e político do país. Confaloni foi testemunha da situação dramática da terra, as desigualdades sociais, os conflitos entre trabalhadores e empregados, a miséria em

que vivem as comunidades ribeirinhas da região do Rio Araguaia, os povos indígenas, os quilombolas da região do norte de Goiás, atual região do Tocantins, foram realidades que se confrontaram e ressurgiram em sua pintura.



Figura III: Homem e mulher (Paisagem da região de Nerópolis). 1,18 x 0,88m. Ano: 1960-62.
Fonte: Folder da Exposição & Homenagem na MultiArte Galeria, Goiânia-Go.

A modernidade da linguagem pictórica de Frei Confaloni na trama histórica de Caio Prado Júnior está na transfiguração das personagens reais que induz a uma contemplação e leitura por parte do leitor da obra que fica entre a estética e a pregação litúrgica. É um realismo total, mas com outra dimensão que vai ao encontro com sua contínua reflexão, pois, como missionário, mergulhou no interior de terras goianas, conheceu núcleos de conflitos de terras, se deparou com uma realidade caracterizada socialmente por uma estrutura de exclusão humana e social. Sobre as relações de trabalhos estabelecidas no campo, Caio Prado assevera:

As relações de trabalho, por sua vez, encontravam-se estritamente condicionadas pelas desigualdades reinantes na economia agrária especulativa. O desenvolvimento de suas formas preservava permanentemente o conteúdo de sua regra fundamental: a reprodução no campo de larga oferta de mão de obra de fácil exploração e custo mínimo (PRADO JÚNIOR, 1979, p. 9).

De fato, Caio Prado nos apresenta a maneira como a expansão capitalista latifundiária se expandiu à custa do modo como o empreendedor latifundiário negociava a força de trabalho. Tal negociação representava no montante, o rebaixamento de custo de produção. Em linhas gerais, as relações de trabalho que permearam o mundo agrário no Brasil se desenvolveram de diversas formas que vão desde o colonato até o pagamento de serviços prestados, o que fez com que Caio Prado enxergasse a inconsistência nessas relações, ou como preferiu chamar: [...] "de mero escamoteamento da relação de trabalho, fundamental no modo de produção dominante na agricultura brasileira, o assalariamento rural"(PRADO JÚNIOR, 1979, p. 64-66).

Talvez seja a partir desse ponto de vista que Confaloni elaborou uma pintura dramática sobre o drama do trabalhador rural em sua luta cotidiana braçal que nos permite entrever, de um lado a origem do mundo rural e suas idiossincrasias, e do outro, as mudanças decorrentes do progresso e da modernização que transformaram a vida das cidades arrastando uma massa de miseráveis do campo para tentar ganhar a vida nas grandes cidades. Neste sentido, como religioso e comprometido com as lutas sociais, Confaloni se manteve fiel em suas concepções artísticas em diálogo com intelectuais que pensavam os conflitos históricos, tensões no contexto de modernização acelerada no país. Pensar o universo rural e seu entorno enquanto espaço de disputa de territórios, de lutas baseadas na relação trabalho versus capital, de exploração de uma categoria de miseráveis fragilizados e explorados relegados ao infortúnio foi uma forma encontrada pelo artista de colocar sua arte a serviço dos excluídos da história em um processo onde ser o dono da terra, significa também, ser detentor do capital e do poder em espaços de conflitos e lutas.

Tendo como principal preocupação em seus trabalhos artísticos as lutas sociais, tais inquietações se recrudesceram em Goiás com a recepção da crítica sobre seu trabalho. José Godoy Garcia foi uma das vozes críticas que teceu fortes elogios às suas pinturas de denúncia social, sobretudo quando a terra e a figura humildade e subserviente do lavrador em sua luta diária são estampadas entre traços e cores representando o universo rural.

José Godoy Garcia (1918-2001) foi sem dúvida um dos grandes críticos do considerado "modernismo tardio" de Goiânia. Seu interesse na defesa da ruptura com a literatura romântica regional produzida em Goiás na época e suas formulações sobre arte realista são elementos essenciais para demonstrar a relevância de seu pensamento crítico,

buscando definir seu interesse por uma arte que valorizava o humano. Para o crítico, Confaloni rearranjava esses conhecimentos de forma atualizada, a partir do que via no seu entorno, nas suas andanças como missionário. Na apreciação dos aspectos formais, faz referência à sobriedade das figuras inspiradas do seu cotidiano, sempre espiritualizadas. Destaca a produção confaloniana como rica em várias fases, tendo sempre como preocupação central das suas temáticas, o homem. A relação entre arte e política também é um componente chave para entender a crítica de Godoy. O crítico se apropria das temáticas Confalonianas ao se manter preso aos aspectos que exploram a fragilidade dos trabalhadores no campo e na cidade, que para ele se encontravam “sob mínimas condições de sobrevivência”. Godoy entendia que havia uma relação de tensão entre a arte e a condição social que a inspirava. Para ele, em Confaloni, a terra e o homem davam a tônica do artista:

A terra é um elemento vibrante no seu pincel. Em suas mãos as cores se reúnem e se transformam em seres humanos esmulambados, famintos, desesperados, simples, bons humildes. O humanismo da arte de Frei Confaloni fixa em nossa época, uma mensagem. A terra e os homens que nela trabalham, aparecem na sua tela como figuras trágicas que o artista vê com grande relevo nascendo daí uma composição de alto significado humano, pela simpatia, pelo protesto e fidelidade que encerra. Neste sentido é um dos poucos pintores em nosso país que já viu com tal dramaticidade a existência de nosso lavrador. Confaloni na verdade, abre sua alma e participa numa aproximação legítima de tantos conflitos de família do camponês em luta com a terra e seus donos, ou pelas estradas, essas tristes e intermináveis estradas goianas. Depois são suas criações bíblicas de expressão magnífica e de tal simplicidade só alcançadas pelo pincel de um artista já em pleno amadurecimento. As telas de Confaloni exibem um primeiro plano representativo, quase sempre de sua mensagem poética e social. Eis um verdadeiro realista. (Jornal Oló, Abril de 1957).

Os elementos da obra destacados pelo crítico José Godoy Garcia não só apontam a preocupação do artista em relacionar a arte às questões sociais, denunciando a fome, a pobreza e a miséria; além de aproximar essa gente humilde a um humanismo telúrico. A preocupação de José Godoy Garcia com a condição na qual se encontram os excluídos da sociedade e seu envolvimento na defesa do trabalhador que lida com a terra, fizeram do crítico um intelectual de esquerda que se colocou no centro do debate de problemáticas sociais. Ao construir sua análise sobre o pensamento artístico de Confaloni, Godoy dialoga com o que considera que o artista toma partido dos “tipos humanos esmulambados” como

personagens centrais de suas obras. O heroísmo das personagens confalonianas é reconhecido pelo crítico por meio da configuração do realismo ontológico que evidencia fatos empíricos, a luta pelo direito a cidadania e as conquistas históricas e não apenas como movimento estético.

Vera Borges de Sá em um artigo para a Revista Symposium da Universidade Católica de Pernambuco de Julho de 1998, intitulado: "*A formação do Brasil Contemporâneo por Caio Prado Júnior: contexto, epistemologia e hermenêutica de um clássico da historiografia brasileira*", faz menção ao último trabalho de Florestan Fernandes intitulado, "A contestação necessária", publicado pós-morte. O livro traz um capítulo dedicado a Caio Prado Júnior em que Florestan reconhece Caio Prado como "símbolo de rebeldia moral" (SÁ, 1998, p.20), um intelectual que soube romper com a ordem social vigente de sua época apresentando um repertório historiográfico sobre o processo histórico do Brasil até então nunca visto.

Para Vera, talvez seja essa uma das visões mais significativas sobre Caio Prado. A década de 20 e 30 em São Paulo foi um período que a cidade havia se transformado em palco de eventos culturais sob um clima burguês. Entretanto, sob esse clima começaram a despontar intelectuais progressistas e sensíveis a situação que se encontravam os operários em um contexto social de exploração.

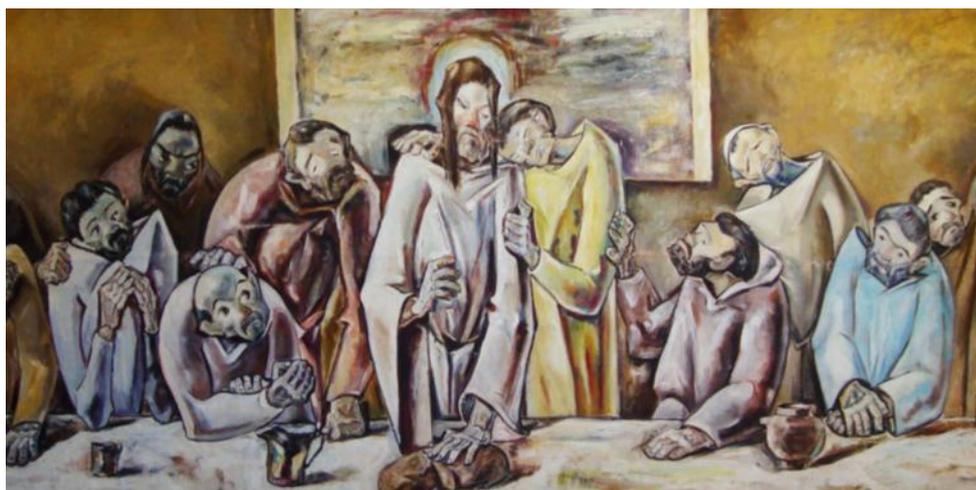


Figura IV - N. Confaloni, "*Última Ceia*". Óleo sobre tela, 1967 (apresentação parcial). Acervo Particular.



Figura V - N. Confaloni, "*Última Ceia*". Óleo sobre tela, 1967. Acervo Particular.

Registro fotográfico de José Px Silveira com Natanhy Osório e Gino Petróleo no dia da gravação do depoimento sobre a história do quadro "*Última Ceia*", ao artista Nazareno Confaloni.

À luz desse rápido perfil intelectual traçado por Florestan Fernandes sobre Caio Prado Júnior que pretendo apresentar a montagem da visualidade sacra na obra de Nazareno Confaloni que representa "*A Última Ceia*", pintada no ano de 1967 (Figura IV). Mas o que poderia conter de afinidades entre a postura intelectual de Caio Prado Júnior nos anos 30 e a postura artística de Confaloni representada em sua "*A Última Ceia*"?

A produção de Confaloni nos anos 60 se modificava, havia um estilo muito particular, também, com o grupo de artistas novos, dentre os quais DJ Oliveira, vindo de São Paulo (e do Grupo Santa Helena) e despontava com estilo de arte que começava a fazer parte do circuito de mercado de arte em Goiânia, sobretudo, com a abertura de algumas galerias¹¹. Goiás começava a ser observado no cenário nacional das artes plásticas e não havia passado despercebido na residência oficial do Presidente da República. Chegavam notícias do

¹¹ No Balancete artístico literário do ano de 1964, as informações que se seguem, nos foram fornecidas pela professora Maria Guilhermina, que se encarregou de pesquisar a respeito na época. Segundo Maria Guilhermina: [...] as artes plásticas em Goiás, em 1966, obtiveram progresso extraordinário. Cumpre-nos salientar quantos novos empreendimentos, exposições e cursos foram criados e inaugurados no decorrer do ano. O público goiano recebeu impulso visual plástico enorme devido às organizações neste setor. As artes, por intermédio principalmente da Alba Galeria, a primeira galeria de arte do estado, de gabarito nacional e até mesmo internacional, se incumbiu de incrementar os movimentos artísticos, lançando artistas em primeiras individuais e trazendo até Goiás, artistas de renome internacional como Frank Shaeffer, Inimá de Paula e Maria Helena Andrés. No campo estadual, vários artistas novos e de real valor foram lançados em individuais e reconhecidos pelo público. O ano de 1964 foi desde a fundação de Goiânia, o ano de maior movimento plástico. As artes plásticas goianas foram a outros Estados conquistando classificações e premiações de real importância para a nossa cultura (O Popular, 10/01/1965).

sucesso da exposição de Confaloni em Brasília, que chamou a atenção do então Presidente Artur Costa e Silva que o convidou para pintar um quadro para o Palácio da Alvorada conforme matéria publicada no jornal O popular, que comentava o entusiasmo e o sucesso de mais uma exposição do Frei.

[...] Frei Confaloni que expôs seus trabalhos recentemente em Brasília, por encomenda do Presidente Artur da Costa e Silva e de Dona Iolanda Costa e Silva, fará pintura de um painel de cinco metros por três, "Ceia de Cristo", que será colocado no salão de refeições do Palácio da Alvorada, onde já existem quadros de Djanira, Volpi, uma tapeçaria sob cartão de Di Cavalcanti e outros grandes nomes da pintura nacional¹²

Segundo relato de Frei Lourenço em entrevista durante o percurso da minha pesquisa de doutorado, Confaloni teria pintado uma Representação da "Ultima Ceia" de modo atípico, divergente das representações clássicas, e o local pensado para o quadro de dimensões gigantescas seria o refeitório do Palácio da Alvorada. Terminada a pintura, Confaloni a teria apresentado a então primeira dama do país, Sra. Iolanda Costa e Silva, pois, o Presidente Costa e Silva estava em viagem presidencial. A primeira dama olhou, gostou e autorizou a instalação da obra no tal refeitório.

Quando o Presidente chegou de viagem, ao se deparar com a obra instalada, o assessor o teria interrogado se ele realmente iria ficar com aquele trabalho chamando a atenção de Costa e Silva quanto ao detalhe vermelho no nariz de Cristo, além das feições "irritadas e assustadas" dos apóstolos. Segundo relatos de Natanhy Osório, curadora da exposição do Frei na época em Brasília e dona do quadro hoje, o Frei teria sido chamado para retirar imediatamente o trabalho e acertar seu serviço. Irritado, Confaloni não teria aceitado receber pelo trabalho, e na época pediu à curadora que guardasse a obra em sua casa. Devido à dificuldade de armazenamento do trabalho em sua residência, Natanhy Osório guardou a obra na casa de uma amiga e recentemente construiu um lugar especialmente para abrigá-la. Ao que se sabe, a obra foi descoberta e catalogada por José PX Silveira, produtor Cultural e biógrafo do artista, em razão da divulgação de seu Projeto Raisonéé no ano de 2017. Sabe-se, também, que a comissão organizadora das

¹² Nota publicada no jornal O Popular de 02 Ago. 1967.

comemorações do centenário do artista estiveram em Brasília e gravaram uma matéria sobre a história do quadro.

Mas, quais as afinidades entre a representação sacra de Frei Confaloni e o pensamento do historiador Caio Prado Júnior? Como se vê, a representação da "Última Ceia" de Confaloni contém um pensamento artístico que reflete o espírito da época, sobretudo, a respeito dos debates que estavam acontecendo no cenário intelectual do país. Neste sentido, "A Última Ceia" de Confaloni e as reflexões historiográficas de Caio Prado Júnior em seus conteúdos, representam um tipo de concepção sociológica em contexto histórico brasileiro de denúncia social. Percebe-se nuances de doçura nas expressões dos apóstolos junto à Cristo. Este, por sua vez, de cabeça levemente inclinada sobre a cabeça de João Batista que também se dobra sobre ele. Há um clima espiritual que os une de extrema delicadeza.

Vimos que há uma negação da retórica da "Última Ceia" tradicional, o pintor parece concentrar seu interesse nas performances e nas expressões dos apóstolos junto a Cristo, são homens de aparência idosa, apáticos, parecem cansados e famintos. Confaloni aglutina os personagens em uma espécie de irmandade com reflexos de luz extraordinariamente significativos. Mas há um personagem que está do canto direito da tela, quase que saindo da cena, vestido com uma capa marrom vampiresca, ele está aparentemente disperso e aparenta não comungar do momento fraterno da cena. Tal personagem, ao que tudo indica é Judas. Também não é comum ver Judas do mesmo lado da mesa de Jesus nas pinturas que se referem ao período do Renascimento italiano. Na tradição de afrescos florentina, Judas é apresentado do lado oposto à mesa, de frente ou de lado para cena do espectador.

No o aspecto formal da obra, percebe-se que o artista dá preferência aos tons pastéis, e a tonalidade de sua paleta permaneceu praticamente em tons claros até sua morte. Na configuração geométrica do cenário há um caráter gráfico no panejamento de Cristo e dos apóstolos. A maneira que Confaloni concebe a pintura é inserida no rigor do desenho que a constrói.

De fato, não se pode afirmar alguma proximidade efetiva de Confaloni com Caio Prado Júnior, mas é possível conjecturar que Confaloni foi leitor de sua obra quando chegou no Brasil. Suas pinturas como expressões que denunciam um contexto social de modernização e injustiças sociais contêm ecos da reflexão historiográfica de Caio Prado

Júnior cujo repertório da época destacava a realidade brasileira no contexto socio-histórico de modernidade e a construção de sua identidade. Ambos, motivados por inquietações sociais e pessoais ao seu modo: Confaloni por meio de sua produção pictórica em diálogo com o imaginário de modernidade construído para Goiás, levando em consideração a cultural local. Seu modernismo afirma o lugar, o vivido, o visto e os hábitos cotidianos. Ele não é o único, a temática regionalista estava presente na literatura, na música, no cinema e no teatro da época, sem deixar de ressaltar sua crítica social. Caio Prado, por sua vez, por meio de sua narrativa histórica com enfoque nas raízes do Brasil, porém, sem heroização de personagens. Caio Prado, analisa grupos, a vida operária, proposições políticas, classes sociais e segmentos de raças. Também, é importante lembrar, que Caio Prado Júnior escreveu "Evolução Política do Brasil" em um momento cujos debates da inteligência brasileira estavam voltados para questões nacionalistas.

Confaloni não deixou escritos, não assinou manifestos, não publicou textos teóricos, não se envolveu em polêmicas durante o período conturbado do contexto latino-americano com regimes de governos de ditadura no qual membros da igreja católica teriam sido barbaramente reprimidos e torturados, também não assumiu publicamente nenhuma associação partidária ou tomada de posições políticas.

De fato, conversando com todos os ex-alunos, pessoas que estiveram próximas ao Frei, alguns inclusive se tornaram colegas de profissão e trabalharam com o artista, como é o caso dos artistas plásticos Amauri Menezes e Saída Cunha; em todos os depoimentos colhidos para a pesquisa da tese na época, essas pessoas afirmaram a discrição do Frei em relação a alguma posição política partidária.

Entretanto, em entrevista concedida para essa pesquisa, Neusa Michelon Baiocchi,¹³ amiga e ex-aluna do Frei relatou algo que nos chamou bastante atenção. A convite do artista, ela e a folclorista Regina Lacerda teriam viajado juntos para Itália e se hospedado

¹³ Neusa Michelon Baiocchi entrou na Escola de Belas Artes no final de 1967 a convite de Confaloni, já com vocação para arquitetura, na época teria sido orientada por ele para aguardar o curso de arquitetura que estava sendo gestado pelo mesmo. Neusa formou-se em 1972 e fez parte da primeira turma da escola de arquitetura. Como professor, a ex-aluna ressalta seu carinho com os alunos, e relembrou dos churrascos que faziam o qual o Frei era convidado especial. A amizade com Neusa Baiocchi rendeu bons momentos vividos juntos. O Frei passou a frequentar a casa de seus pais e sogros, ambos descendentes de italianos lhe permitindo se sentir à vontade em um ambiente familiar, partilhando das reuniões regadas a gastronomia italiana, o que fazia o Frei rememorar um pouco o ambiente familiar de sua terra natal. cerimônia teria sido Frei Nazareno celebrou o casamento de Neusa Michelon Baiocchi na igreja São Judas Tadeu.

onde morava sua irmã Rita Orsini. Como hóspedes presenciaram a calorosa recepção e o ambiente familiar na casa de Rita em Viterbo. O Frei teria sido o guia artístico de Regina Lacerda e Neusa Baiocchi em várias cidades que percorreram pela Itália; um roteiro que incluía museus, conventos, igrejas em que ele havia realizado afrescos, e claro, toda paisagem da região da Toscana, motivo de inspiração de suas pinturas. Segundo Neusa, "adentramos sacristias, conventos, igrejas, museus apreciando aquelas obras sob os olhos do Frei artista." Nessa ocasião Neusa adiantou que teria acompanhado o Frei algumas vezes em reuniões que aconteciam no Convento de Le Caldine, próximo a Firenze, eram reuniões com padres progressistas ligados à Teologia da Libertação e intelectuais fiorentinos. Havia também um grupo de amigos que faziam parte de uma pastoral que vinha de uma cidadezinha próxima a Firenze, Pistóia, para participar dessas reuniões. Posteriormente, membros desse grupo vieram conhecer Goiás e se fixaram na localidade com trabalho missionário. Confaloni foi muito amigo do grupo. Entre os participantes havia dois grandes amigos: o Padre Lippi e Luppi os padres que fizeram trabalhos missionários no entorno de Goiânia. (Entrevista concedida por Neusa Michellon Baiocchi em 21 de Março de 2017).

Neusa nos cedeu fragmentos de uma entrevista que Maria Nazareth Albuquerque Aguiar, amiga do Frei teria concedido a Narcisa Cordeiro.¹⁴ Em Fevereiro do ano de 1987, enquanto pesquisava sobre a vida e a obra do Frei para participar do concurso de monografias organizado pela PUC, "Frei Nazareno, Bandeirantes das Artes Plásticas em Goiás" junto com Maria Abadia Silva e Jaci Siqueira o qual foram agraciados com a menção honrosa, ficando PX Silveira com o primeiro prêmio do concurso. Nesse trabalho, Narcisa Cordeiro cita vários nomes de pessoas que se tornaram amigos do Frei, dentre esses nomes estaria o de Maria Nazareth Albuquerque, irmã de José Ivan, grande amigo do Frei. Segundo Narcisa Cordeiro, "Nazaré foi uma grande amiga, pessoa com quem o Frei trocava profundas reflexões político-filosóficas":

¹⁴ Narcisa Cordeiro é membro do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, foi aluna de Frei Confaloni, na década de 1970, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, hoje PUC. Narcisa Cordeiro participou do concurso "Frei Nazareno, Bandeirantes das Artes Plásticas em Goiás" (monografia) da PUC, em 1987, com Maria Abadia Silva e Jaci Siqueira, no qual foram agraciados com Menção Honrosa. Em 1989, com intenção de aprofundar sobre a obra do Frei, foi para Itália com a arquiteta Jacira Rosa Pires, a artista plástica Dina Cogolli e, também, da historiadora e botânica Amália Hermano. Hospedaram-se na casa de Rita Confaloni, irmã de Frei, em Bagnaia, zona rural, nas proximidades de Viterbo. Foram acolhidas na casa projetada por Mário Baiocchi Filho. Dina Cogolli foi intérprete valiosa e nos acompanhou, também, em Roma, onde conheceram coleções particulares em casa de familiares de Confaloni.

Em entrevista formal com a Nazareth, em fevereiro de 1987, conheci aspectos importantes destas discussões. Nazareth disse, naquela época, que a sociedade goiana criou um “standard” para Confaloni como sendo um padre conservador. Entretanto, Nazareth afirmou que, em seus diálogos com Confaloni, havia uma postura de flexibilização além dos parâmetros religiosos. Confaloni tinha uma consciência política, discutia com domínio, várias correntes ideológicas, desde o hegelianismo até o fascismo e o nazismo. Ele não era um alienado politicamente. Ele conhecia as obras de Lenin, Marx, Trotsky e outros. Ele era um liberal, mas não aceitava o capitalismo selvagem. Entendia a conjuntura política do Brasil com muita profundidade e queria, através de suas ações, caracterizar Goiânia com a marca da modernidade nas Artes Plásticas, ou seja, que Goiânia fosse definida como uma cidade culta. Realizou várias pinturas para introduzir em casas goianas expressões artísticas. Participou de várias exposições nacionais e internacionais representando Goiás. Contribuiu com a formação de excelentes artistas plásticos goianos que hoje atuam na esfera nacional e internacional. (Entrevista concedida por Maria Nazareth Albuquerque Aguiar à Narcisa Cordeiro em Fevereiro de 1987).

Não pretendemos com essas informações afirmar a adesão de Frei Confaloni ao Movimento da Teologia da Libertação no Brasil de modo efetivo ou ao Partido Comunista, até porque o conteúdo dos depoimentos está cheio de lacunas em fragmentos de memórias que as entrevistadas mencionaram, portanto, não seriam suficientes para tanto. No entanto, nesses vácuos de informações percebemos um Confaloni que não era de escritos, mas de prática, não era partidário explícito de uma ideia, mas tinha suas convicções e as representava em seus procedimentos pictóricos. A presença de diversos livros de sociologia e de intelectuais como Caio Prado Júnior em sua biblioteca, indicam que o pensamento social do pintor, não apenas foi formado por sua experiência como missionário e artista, mas como alguém que se manteve atento às discussões de seu tempo.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. 3ª Edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Ed. da USP, 1990 (Coleção Estudos; 112).

CÂNDIDO, Antônio. *A Sociologia no Brasil*. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.../U-1%20\(4\)%20-%20Candido,%20Antonio.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.../U-1%20(4)%20-%20Candido,%20Antonio.pdf) acesso em 20/06/2017

CHAUL, Nars. *CAMINHOS DE GOIÁS: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Cegraf/UFG, 1997.

FERNANDES, Florestan. *A contestação necessária: retratos intelectuais de inconformistas e revolucionários*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

GARCIA, José Godoy. Goiás e a Presença de Frei Nazareno Confaloni: um pouco da vida do Frei, sua obra de artista, os primeiros tempos na Itália, Vila Boa, depois Goiânia. *Jornal Oló*, Goiânia, Abril de 1957.

JORDÃO, Eduardo. Sobre os Afrescos da Estação Ferroviária e o começo das obras da Igreja São Judas Tadeu. *Jornal O Popular*, Goiânia, 02 de Junho de 1977.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo-Colônia*. 7ª Edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1963.

_____. *A Questão Agrária*. 4ª Edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1979.

SÁ BORGES, Vera. A Formação do Brasil Contemporâneo por Caio Prado Júnior: contexto, epistemologia e hermenêutica de um clássico da historiografia brasileira. *Revista Symposium*, vol. 2 nº2, Julho - Dezembro, 1998. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3077/3077.PDF>

Referências da Biblioteca do artista

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. Ed. Nacional, São Paulo, 1920

JÚNIOR, Caio Prado. *Evolução Política do Brasil*. Ed. Brasiliense, 1ª Edição, 1933.

Revista de História da Classe Operária - idade difícil 1920 a 1945. 3º Caderno. ACO do Brasil.



MESCLA ENTRE O VELHO E O NOVO:

sob as lentes de Alois Feichtenberger

Karinne Machado Silva

Professora de História do Instituto Federal de Goiás (IFG),
doutoranda do curso de Geografia, Universidade Federal de
Uberlândia, histka25@hotmail.com.



Geisa Daise Gumiero Cleps

Doutora e professora do Departamento de Geografia,
Universidade Federal de Uberlândia, gdumiero@ufu.br.



Modernidade-
arcaico-fotografia

Resumo: Pensar a modernidade presente em uma cidade significa refletir sobre o universo simbólico como uma importante esfera da dinâmica social, posto que a modernidade seja uma construção, um processo e, sobretudo, uma experiência do sujeito. Desse modo, a fotografia urbana é um artefato histórico que está intimamente ligado à produção de significado/ressignificado dos indivíduos sobre o espaço circundante. Nesse sentido, o presente artigo procura discutir as fotografias da Praça Cívica, de autoria do profissional Alois Feichtenberger, enquanto uma visualidade que guardou elementos modernos e, contraditoriamente, arcaicos. Esse fotógrafo pioneiro conseguiu, de modo singular, sintetizar elementos díspares, mas que na construção do espaço urbano de Goiânia estiveram bem marcados.

A mix between the old and the new under the lens of Alois Feichtenberger

Modernity-
archaic-
photography

Abstract: Thinking about the modernity found in a city means reflecting upon the symbolic universe as a significant sphere of social dynamics, since modernity is a construction, a process and, above all, an experience of the subject. Thus, urban photography is a historical artifact that is closely related to the production of meaning/remeaning by individuals over the surrounding space. In this sense, the present article aims to discuss the photographs of the Civic Square carried out by the professional photographer Alois Feichtenberger as a visuality that kept modern and, contradictorily, archaic elements. This pioneering photographer managed to synthesize, in a singular way, disparate elements, which were pretty much marked in the construction of Goiânia's urban space.



Limites da modernidade goiana

A historiografia regional¹, mediante trabalhos como do historiador Eliézer Cardoso de Oliveira (2003), chamam a atenção para a convivência da modernidade e de antigos hábitos culturais na configuração cultural e da sociabilidade na cidade de Goiânia. Segundo o autor, as formas de lazer na nova capital resultaram das apropriações de hábitos praticados desde longa data em Campinhinha das Flores², tais como festas religiosas, incentivadas pelos redentoristas (fundadores do município), campeonatos de futebol e a prática do *vai e vem*³ ao redor da Praça Joaquim Lúcio. Estes foram exemplos de apropriações culturais da emergente sociedade goianiense.

Antes de tudo, faz-se necessário delinear conceitualmente o que entendemos como modernidade. Em primeiro lugar, ser moderno significa ter uma mentalidade moderna que “se dedica à paródia do passado: esse precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas. Ele repara que nenhuma realmente lhe serve [...]” (BERMAN, 1986, p. 22). No caso de Goiânia, havia essa negação do passado considerado como tempo do atraso, incapaz de dar continuidade ao novo momento de desenvolvimento econômico, social e político. O discurso do que se caracteriza e se define como moderno é estruturado, segundo Gomes (1996), sob três elementos fundamentais: “o caráter de ruptura, a imposição do novo e a pretensão de alcançar a totalidade” (GOMES, 1996, p.48). Ainda nas palavras desse autor (1996, p. 48-49),

Todo fenômeno, quando se apresenta como moderno, parte de uma referência negativa àquilo que existia antes e que a partir de então se transforma no antigo ou no tradicional. O moderno possui uma ligação intrínseca com a contemporaneidade: substitui alguma coisa do passado, defasada ou, simplesmente alguma coisa que não encontra mais justificativa no tempo presente. Daí vem a concepção de uma estrutura em progressão, segundo a qual o avanço e a mudança são sempre elementos necessários. O resultado é uma cadeia de derivações na qual substituições consecutivas e progressivas são regularmente estabelecidas. O novo torna-se sinônimo de legítimo e, em seu nome, busca-se toda gama de justificativas.

¹ Autores como Chaul (2001) igualmente apontam as fissuras e a complexidade do que se convencionou denominar modernidade em solo goiano. Uma espécie de modernidade contrariamente revestida de conteúdos arcaicos.

² Município goiano escolhido para ser a sede administrativa do Estado.

³ Essa prática consistia em dar voltas em torno da praça.

Na plataforma política dos mudancistas, a nova capital apresentava os germes de uma clara ruptura com o passado marcadamente oligárquico e impunha um modo de viver urbano. As avenidas largas, arborizadas e com equipamentos modernos, localizadas no Setor Central, em nada lembravam as ruas da Cidade de Goiás (antiga sede administrativa). A *urbe* construída a partir de planos de urbanização ambiciosos deveria ser o espaço que acolheria o novo.

Outro aspecto importante, relativo à modernidade, é a capacidade de realização e transformação da natureza. Na leitura Marshall Berman (1986) a burguesia, nos termos de Karl Marx, teve considerável importância nesse processo de transformação. Seu *savoir-faire* nos grandes projetos de construção (ferrovias, cidades, maquinários e etc.), o incentivo (por vezes nada sutis) de movimentos de pessoas nas cidades e fronteiras foi fundamental para a constituição de um período de ascensão da modernidade, o que não se verificava em tempos pretéritos em várias sociedades.

Diante dessas questões que abordam a modernidade, o presente artigo tem como objetivo discutir esse labiríntico tema segundo a perspectiva da fotografia urbana de Goiânia. O ponto de partida será a prerrogativa que o estudo da imagem é um importante instrumento de pesquisa, parte constitutiva e constituinte do universo simbólico capaz de dar sentido às relações sociais. As fotografias “assumem funções legitimadoras, reguladoras, compensatórias, propulsoras e pedagógicas, entendidas como indispensáveis na organização e reprodução da vida social” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 15).

Na relação entre universo simbólico e sociedade, que se pressupõe solidária, construída de dupla determinação, interessa identificar quais os elementos apreendidos pela câmara fotográfica que apontam para uma caracterização histórica da construção de Goiânia.

Essa deverá estar alicerçada em uma análise morfológica dos atributos formais (enquadramento, espaço, forma etc.) próprios das fotografias e no descortinamento dos fenômenos sociais externos à imagem. De modo algum, a perspectiva adotada compreendeu a imagem apenas como um receptáculo dos acontecimentos ou uma cópia da realidade. Por isso, chamamos a atenção para um estudo dos atributos formais da fotografia e não somente para o que a cena nos apresenta.

A escolha por uma abordagem formal da imagem e não apenas descritiva contribui para o entendimento da imagem como artefato histórico. Portanto, possuidora de uma linguagem, estrutura e historicidade inerente ao próprio objeto. Não podemos cair na armadilha de acreditar que a fotografia urbana apenas ilustra a História das cidades.

Desse modo, a questão que se coloca em evidência enquanto uma interrogação a ser debatida é o paradoxo moderno/arcaísmo nos registros imagéticos. A polarização desses dois extremos conferiu uma instigante visualidade da cidade, provocando uma discussão dos limites da modernidade em solo goiano.

O moderno foi pautado principalmente pelo urbanismo e pela arquitetura adotados na construção do espaço urbano marcados pelo primeiro profissional responsável pelo Plano de Urbanização da capital, Atílio Corrêa Lima⁴. Sua contratação, por parte do governo estadual, legitimou o projeto da nova capital enquanto um evento moderno em consonância do que havia em grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro.

É importante ressaltar que Atílio Corrêa foi um dos poucos arquitetos que, à época, havia se especializado em urbanismo, o que demonstra o seu alto grau de profissionalismo. Isso corrobora a ideia de que sua contratação representava, para o governo de Pedro Ludovico, uma propaganda de sintonia de Goiás com o que havia de mais novo e moderno no urbanismo nacional.

Em virtude da formação acadêmica francesa, Atílio Corrêa sofreu forte influência da arquitetura recorrente em modelações e construções de capitais estadunidenses e europeias. A partir de suas experiências anteriores, houve a escolha do estilo *art déco* para o desenho arquitetônico da nova capital.

O estilo arquitetônico escolhido por Corrêa já era conhecido, porém pouco adotado na Europa nos anos 1920 e, mais tarde, nos Estados Unidos. No caso do Brasil, estados como São Paulo e Rio de Janeiro haviam utilizado a *art déco* em algumas das suas construções. Em Goiás, a aplicação desse estilo apresentou uma significativa mudança para os padrões urbanos da época (década de 1930) caracterizados, até então, pela arquitetura colonial e vernacular.

⁴ Graduado como arquiteto-urbanista pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, tornou-se o primeiro brasileiro, em 1930, a conseguir o diploma de urbanista pelo *Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris*.

O estilo *art déco* obedecia à tendência do urbanismo moderno e passava a fazer parte de um momento histórico no Planalto Central: a criação de uma cidade planejada. Goiânia seria a primeira cidade, naquela região do país, edificada a partir de um planejamento urbano e, ao mesmo tempo, atendia à plataforma política do seu idealizador, Pedro Ludovico Teixeira⁵.

Entretanto, apesar de Goiânia ter sido construída tendo como fundamento o planejamento urbano, a sua edificação não se pautou unicamente por técnicas modernas da construção civil ou adoção de novos materiais. As dificuldades orçamentárias eram muitas e tornou-se um grande obstáculo a efetivação dos projetos.

O aperto financeiro fez com que seus idealizadores e construtores recorressem a um dos principais símbolos, preconizados na época, como arcaico: o carro de boi. O seu uso esteve intimamente ligado à criação de gado no interior de Goiás, de grande valor como meio de transporte de cargas e de pessoas. Durante séculos, foi o único veículo capaz de transportar mercadorias de uma região para outra, adaptado às estradas abertas no meio das matas.

Na construção de Goiânia, o uso do carro de bois substituiu o uso de maquinários como o rolo compactador na pavimentação do Centro Cívico. Outra função comumente dada ao carro de bois era carregar material de construção para os canteiros de obras. Nesse ponto, temos que recordar que até meados de 1930 as estradas eram vicinais e o sistema rodoviário ainda estava em desenvolvimento. Na ausência de estradas adaptadas para caminhões, a tração animal era uma alternativa.

Se compararmos cidades como Belo Horizonte que, década de 1920, sofreu um intenso processo de remodelamento urbano, projetado pelo engenheiro Aarão Reis, a partir de um traçado racional e positivista, veremos que em Goiânia não houve a mesma utilização de maquinário na construção civil.

⁵ Formado em Medicina e exerceu papel de líder da Revolução de 1930 em Goiás. Depois da vitória da Revolução foi nomeado, por Getúlio Vargas, interventor federal de Goiás de 1930-1933. Dedicou-se a criação do Partido Social Republicano (PSR) e depois da redemocratização foi eleito governador de Goiás nos anos de 1935-1937. Em 1937 com a decretação do Estado Novo voltou ao cargo de interventor e exerceu o poder até 1945. Com a queda de Getúlio Vargas Pedro Ludovico foi retirado do poder. Nas eleições de 1945 foi eleito senador por Goiás, pelo Partido Social Democrático (PSD), com o mandato de oito anos. Entretanto, interrompeu seu mandato para candidatar-se novamente a governador, obtendo vitória. Nesse cargo permaneceu durante três anos e meio, quando interrompeu e candidatou-se pela segunda vez para o Senado. Em 1954 elegeu-se novamente. Ao fim de oito anos de mandato foi reeleito (1962) e permaneceu até o ano de 1969 no cargo de senador.

Nas fotografias da Praça Cívica, local onde se encontra os edifícios da administração estadual e o maior número conjunto de edifícios em *art déco*, produzidas pelo fotógrafo pioneiro de Goiânia Alois Feichtenberger (1908-1986), é possível verificar a adaptação do carro de bois como maquinário da construção civil. Entre os fotógrafos pioneiros, o profissional foi o que melhor conseguiu registrar e sintetizar elementos fundamentais para entender o processo pelo qual a nova cidade do sertão passou a ser considerada um símbolo, paradoxalmente, da modernidade e do arcaísmo.

A sequência de fotografias da construção dos edifícios da Praça Cívica com carro de boi forma uma importante narrativa visual e um conjunto emblemático de imagens. As fotos registram a mistura de aspectos arcaicos, o carro de boi, um dos maiores símbolos do mundo rural, e da modernidade, os prédios planejados do centro administrativo.



Imagem 1: Carro de boi na pavimentação da Praça Cívica, c. 1937, Alois Feichtenberger. Fonte: Álbum de Goiaz. **Fonte:** <http://www.achetudoeregiao.com.br/go/goiania/historia.htm>.



Imagem 2: Carro de boi transportando material de construção para construção do Palácio das Esmeraldas, c. 1934, Alois Feichtenberger. **Fonte:** <http://www.achetudoeregiao.com.br/go/goiania/historia.htm>.

A vista parcial da Imagem 1 mostra no primeiro plano o conjunto de animais, o rolo compressor e um carreiro que caminha ao lado dos bois, conduzindo o ritmo vagaroso dos animais. No segundo plano, temos, à esquerda, o edifício em que funcionava a Secretaria Geral e à direita, o Palácio das Esmeraldas. Em frente ao Palácio é possível identificar os caminhões utilizados nas obras, operários e materiais de construção.

O Palácio das Esmeraldas, sede do Governo, situado ao centro da Praça Cívica, é uma das edificações mais importantes do patrimônio do *art déco*. Sua construção, iniciada em 1933 e concluída anos mais tarde, em 1937, guarda uma significativa herança arquitetônica. Posicionado de frente para as principais vias do traçado original da cidade (especialmente para as Avenidas Tocantins, Goiás e Araguaia), o prédio possui três pavimentos pintados na cor que remete ao verde das esmeraldas e à cor oficial do governo de Pedro Ludovico Teixeira.

Uma das características icônicas da Imagem 1 é sua abrangência espacial, vista parcial. Sobre as vistas parciais, pode-se afirmar que elas contribuem para o entendimento da cidade e suas transformações, pois o tema da imagem pode ser reconhecido como uma inserção em um contexto urbano específico.

Comparada a outras imagens da mesma época e lugar, a Imagem 1 chama a atenção pelo forte contraste de tom, claro-escuro e pela sensação que provoca de movimento, ao contrário da maioria das imagens, que são de repouso. Mesmo as fotografias

que possuem como tema grupos sociais, são caracterizadas pela ausência de movimento e pela pose das personagens.

A imagem sugere movimento por meio da representação dos bois que produzem uma força poderosa o bastante para locomover o rolo compressor. O movimento, no caso, diz respeito ao trabalho realizado pelos animais, pelos operários que aparecem ao fundo da imagem e pelos caminhões, estacionados de modo desordenado em frente ao Palácio do Governo, carregados de materiais de construção.

Em termos de uma análise formal, pode-se dizer que, apesar de conter elementos figurativos tão diferentes (homens, automóveis, animais, rolo compressor, edifícios e postes de iluminação) essa foto consegue transmitir uma sensação de unidade e de complementaridade entre os elementos, fornecendo uma coerência à imagem. Em outras palavras, a união das diferentes unidades harmoniza-se de maneira que passa a ser vista e tomada como uma única coisa (DONDIS, 2003).

Ainda com relação ao movimento produzido, o contraste provocado pelo preto/branco, caracterizado pela tonalidade do chão de terra, pelo branco dos animais e do trecho em que caminham, reforça a sensação de ritmo constante. Pela forma de organização dos animais, o movimento transmite a sensação de harmonia.

O olho do espectador é conduzido em uma contundente perspectiva diagonal. Essa perspectiva é iniciada quando o olho do espectador é atraído para o centro de interesse da imagem, que está localizado entre os três primeiros animais e o carreiro. Quando isso ocorre, há uma tentativa de recompor o trajeto moroso dos bois. Estes, por sua vez, dispostos lado a lado seguem lentamente. Mas com a marcha forte, determinados em direção aos dois prédios, demarcada por um espaço aberto no meio do Centro Cívico, um pouco alargado, com uma tonalidade esbranquiçada, que evidencia ainda mais a cor escura do chão de terra.

Sobre a Imagem 2, a vista permanece sendo parcial, mas com uma abrangência espacial bem mais reduzida que a Imagem 1, sendo possível visualizar apenas o edifício do Palácio das Esmeraldas em construção e o carro de bois. O foco era retratar esse meio de transporte e de cargas em contraste com o Palácio.

O uso do contraste de tons (claro-escuro) contribuiu extremamente para alcançar esse objetivo. Nesse ponto desta análise iconográfica é salutar destacar que o conhecimento

dos elementos formais da imagem (iluminação, enquadramento e etc.) contribuem enormemente para a aproximação dos conteúdos intrínsecos à imagem. Desse modo, a análise de eventos históricos não escapa a uma análise morfológica da fotografia.

Com relação aos elementos figurativos, ainda se tratando da Imagem 2, nota-se no primeiro plano o carro de bois e o candeeiro⁶; no segundo plano, o Palácio das Esmeraldas, e entre eles está o acesso centralizado por meio do *hall* em estilo *déco*. Percebe-se o esforço de um enquadramento primoroso feito por Alois Feichtenberger e realizado de modo a cumprir um objetivo: fornecer uma cena em que prevalece a noção de totalidade dos elementos figurativos.

A Imagem 2 foi tirada anos antes da Imagem 1, sendo possível acompanhar as transformações na malha urbana e a evolução da construção em termos de maquinário. Isso porque na Imagem 2 nota-se, no segundo plano, automóveis e caminhões estacionados em frente ao Palácio das Esmeraldas. Além disso, é possível perceber a evolução na técnica fotográfica, no momento, por exemplo, em que verificamos que a fotografia produzida em meados de 1937 tem maior nitidez e tratamento de cores. A maior qualidade no resultado final do material fotográfico contribuiu na análise morfológica e, conseqüentemente, na análise geo-histórica.

Dentre as características que marcaram as fotografias do austríaco Feichtenberger, chama a atenção o uso do contraste de tom e os enquadramentos realizados com maestria. A justaposição de tons, claro e escuro, ou seja, a intensidade de claridade e de obscuridade presente nas suas imagens, distingue sua produção das demais do período.

Mesmo que a linha do horizonte seja ajudada pela perspectiva, no sentido de criar a sensação de distância entre os elementos figurativos e dotar a imagem de profundidade, sozinhas não conseguem tal efeito. É preciso recorrer ao jogo claro/escuro. Por isso, a importância da claridade e da obscuridade para a percepção do meio ambiente (DONDIS, 2003). Mais uma vez notamos a importância da análise dos elementos formais das fotografias urbanas na identidade visual da cidade.

⁶ “Conduzir um carro de boi é tarefa para uma dupla. Na frente vai o candeeiro, conduzindo os bois guias e imprimindo a velocidade e o rumo ao carro. Junto ao veículo fica o carreiro, que evita percalços e observa os bois de cabeçalho. Ele é uma espécie de condutor principal, vigiando toda a junta de bois e cuidando do caminho do carro”. Disponível em: http://www.opopular.com.br/polopoly_fs/1.514750.1396651905!/menu/standard/file/boi%20completa.pdf. Acesso em: 13 ago. 2017.

A pretensão de um trabalho iconográfico não deve conter a pretensão em afirmar as intencionalidades do fotógrafo. Entretanto, uma das possíveis leituras do significado da imagem do carro de boi poderia ser a intenção do fotógrafo de destacar o moderno sendo construído pelo arcaico: a pavimentação da Praça Cívica, com seu conjunto arquitetônico em *art dèco*, concretizada pela força da tração animal.

O uso de carros de boi no interior goiano era algo muito comum ainda no século XX, sendo um importante instrumento de trabalho e de transporte do homem do campo. É interessante perceber, que esse tipo de transporte não ficou restrito apenas à construção do conjunto arquitetônico da Praça Cívica. Na primeira estatística feita pelo Prefeito Venerando de Freitas, no ano de 1936, mostrada no Quadro 1, constata-se a importância desse meio de transporte.

Quadro 1: Meio de Transporte em Goiânia em 1936.

Meio de Transporte	Quantidade
Automóveis	16
Ônibus fazendo o transporte urbano	04
Ônibus fazendo o transporte outros locais	05
Bicicletas	140
Motocicletas	08
Carroças	46
Carros-de-bois	485

Fonte: Álbum de Goiaz, c. 1939, p. 44.

Segundo as informações do quadro, é possível verificar que o número de carros de bois é 30 vezes maior que o número de automóveis que circulavam pela cidade. Assim, é difícil precisar fronteiras entre o agrário e o urbano nos primeiros anos de Goiânia.

Em uma entrevista, intitulada “Uma ossada de uma localizou o marco zero da cidade de Goiânia. No lugar em que o boi é mais útil que o motor a explosão”, o arquiteto-engenheiro Atílio Correia, responsável pelo projeto urbanístico do Centro Administrativo, confessa as dificuldades de construir uma capital em um lugar que não possuía materiais e nem técnicas modernas de construção:

Em pleno sertão deveríamos construir uma cidade. Três fatores deveríamos enfrentar: a dificuldade de obter material [...]; o problema da mão-de-obra deficiente, não adaptada aos métodos modernos de construir; e finalmente, os transportes para o material vindo de fora. E como se não bastassem as dificuldades acima descritas, tivemos a luta política. (MANSO, 2001, p. 108).

Se essa leitura da imagem procede corretamente, a intenção seria frisar que, mesmo sem possuir materiais de construção necessários ao bom andamento das obras, nem mão de obra especializada, exigindo a utilização de meios de trabalho arcaicos, Goiânia seria construída, independentemente de todas as dificuldades apresentadas.

Outra interpretação possível seria a de que o fotógrafo desejasse expressar que o moderno era na verdade arcaico. Ou seja, que apesar dos prédios administrativos serem exemplares do que havia de mais moderno na região, permanecia na dinâmica da cidade aspectos arcaicos. A modernidade seria apenas aparente, desejada. Contudo, ainda não vivenciada. Interpretação que acreditamos ser a mais correta.

Para o historiador Nasr Fayad Chaul, o fato de Goiânia ter sido construída dentro do projeto da Marcha para Oeste, que visava a modernização do interior brasileiro, não significou que a modernidade aqui tenha sido posta de imediato. A forte herança de um estado agrário fez com que a modernidade adquirisse contornos que não apagaram de imediato o aspecto sertanejo da região. A cidade, portanto,

[...] mesclava o urbano e o rural, expressava a modernidade e o progresso. Uma parcela da sociedade da época, que tinha voz na política local, escondia o fazendeiro por trás do profissional liberal. Faziam crer que o 'velho' – os grupos políticos depostos – tinha cedido lugar a uma nova ordem, de novos homens, entre jalecos e leis, remédios e construções, que, assim, dirigiam o Estado, orientados por uma nova mentalidade: mais progressista, mais moderna, mais dinâmica. Tratava-se de uma mentalidade urbana com os pés plantados em solo rural (CHAUL, 1997, p. 230).

Ainda segundo o historiador, os grupos que assumiram o poder com a ascensão de Ludovico, que na verdade eram homens que tinham participado da Revolução de 30 em Goiás, exigindo maior modernização e desenvolvimento do capital investido na região, não se distanciaram tanto dos grupos oligárquicos duramente atacados por Pedro Ludovico. O autoritarismo, a mentalidade provinciana, a maneira de conduzir a política regional e a

violência contra os opositores eram pontos muito semelhantes à política das oligarquias dissidentes.

A fotografia analisada enquanto um artefato, instituído pelas práticas sociais, evidencia essa mescla do urbano com o rural. Mescla que não ficou restrita à força da tração animal na construção dos edifícios, que deveriam expressar o mais alto grau de modernidade da cidade planejada, mas que influenciou em larga medida, esferas da sociedade e da política estadual.

Desse modo, a utilização de um meio de transporte tradicional, carro de bois, como instrumento de trabalho, pode conotar a dificuldade de realização das obras e uma mentalidade provinciana que não havia desaparecido com o projeto de uma cidade moderna. Nesse sentido, a fotografia urbana apontou os limites de um planejamento moderno em solo goiano.

REFERÊNCIAS

Álbum de Goiás, c. 1939.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG/Editora UCG, 1997.

DONDIS, Donis. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GOMES, Paulo César da Costa. *Geografia e Modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: Da razão urbana à lógica de consumo: Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas (SP): Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.

MANSO, Celina F. A. *Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea: um certo olhar*. Goiânia: Edição do Autor, 2001.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso. *Imagens e mudança cultural em Goiânia*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999.

Quadrante: diálogos artísticos do século XX

Mariana de Sousa Bernardes

Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pelo TECCER
(Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) da UEG
bernardes.dg@gmail.com



arte, história,
racionalismo,
design

Resumo: O presente artigo aborda as relações entre diferentes movimentos de arte moderna no século XX. Em comum, o postulado da eficiência científica e do racionalismo que passam a fazer parte das manifestações culturais e desencadeiam uma valorização da linguagem geométrica na arte. A geometria dá forma à identidade industrial, pois o quadrado, o triângulo e o círculo possuem a propriedade universal. Como expressão plástica eficiente que perpassa da galeria aos ateliês, das oficinas escolares aos produtos industriais e exalta o caráter objetivo e utilitário dos artefatos modernos e seu formato de cubo. Apresenta também personagens históricas de cada vanguarda, cujas crenças e engajamentos sociais propagavam o pensamento do designer ou artista como agente responsável pela reconfiguração da sociedade.

Cuadrante: diálogos artísticos del siglo XX

arte, historia,
racionalismo,
design

Resumen: El presente artículo aborda las relaciones entre diferentes movimientos de arte moderno en el siglo XX. En común, el postulado de la eficiencia científica y del racionalismo que pasan a formar parte de las manifestaciones culturales y desencadenan una valorización del lenguaje geométrico en el arte. La geometría forma la identidad industrial, pues el cuadrado, el triángulo y el círculo tienen la propiedad universal. Como expresión plástica eficiente que pasa de la galería a los talleres, de los talleres escolares a los productos industriales y exalta el carácter objetivo y utilitario de los artefactos modernos y su formato de cubo. También presenta personajes históricos de cada vanguardia, cuyas creencias y compromisos sociales propagan el pensamiento del diseñador o artista como agente responsable de la reconfiguración de la sociedad.

INTRODUÇÃO

Nos muitos movimentos que compuseram a Arte do século XX, há duas características fundamentais: o diálogo entre a arte e a ciência e a reflexão dos artistas sobre quais eram ou poderiam ser as suas funções diante da nova organização social que se articulava na Europa, após as Revoluções Francesa e Industrial. “A arte de vanguarda propõe-se antecipar, com a transformação das próprias estruturas, uma transformação da sociedade”. (ARGAN, 1995, p.29).

A palavra vanguarda, de origem militar referente aos soldados da primeira linha de combate, acarreta um sentido de intervenção direta na esfera cultural para reconfiguração do mundo - novas formas urbanísticas, mobiliárias, gráficas, têxteis etc. O termo surgiu pela primeira vez em 1825, num ensaio escrito pela matemática Olinde Rodrigues, intitulado *O artista, o cientista e o industrial: diálogo* (GOUGH, 2005, p.01, tradução nossa). A autora concebe o artista como um visionário que juntamente ao cientista e ao industrial marchavam à frente do desenvolvimento social. “O papel do artista era visionar o futuro da sociedade, enquanto o cientista analisaria a viabilidade das projeções e o industrial iria criar e administrar as técnicas para colocá-las em prática”. (GOUGH, 2005, p.01, tradução nossa).

Dentre os movimentos de vanguarda, o primeiro a envolver-se de fato no processo de transformação social é o Construtivismo¹. Não apenas por ter surgido no convulsivo período de transição da Rússia czarista para a União Soviética. Mas, principalmente, por teorizar e realizar uma nova estética e poética buscando o fim da dicotomia entre belas artes e artes aplicadas e introdução de propostas artísticas em ambiente industrial. Imbuídos de uma missão profética de novo mundo se denominaram “construtores”. O título do artigo corresponde a conexão entre quatro movimentos artísticos de países diferentes e que circularam pelo Ocidente entre duas guerras mundiais e primavam pela racionalidade e formas geométricas como linguagem e face adequada para a expressão da modernidade.

CONSTRUTIVISMO – RÚSSIA

¹ O uso do termo ‘construtivismo’ pode abarcar e rotular diferentes vertentes artísticas que use da linguagem geométrica como manifestação visual. No entanto, neste texto se refere apenas ao movimento de vanguarda russo e o pensamento decorrente dessa experiência fundamental ao século XX.

O movimento construtivista equilibrou influências múltiplas que fundamentaram uma transformação no paradigma cultural e artístico da Rússia, entre o fim do século XIX e início do XX. Sintetizadas em cinco pontos: o ideal do “super-homem” de Nietzsche; a popularização dos avanços científicos; as vanguardas cubista e futurista; o racionalismo e o discurso da revolução socialista.

O ideal de suprir as demandas concretas e imateriais da sociedade e assim formar uma nova realidade social era o cerne das ações construtivistas. Essa tarefa estaria a cargo duma espécie de herói: um homem cuja potência, sob a luz da razão e livre das moralidades, seria capaz de criar uma obra completa. A concepção dessa figura partiu dos intelectuais russos ao conhecer a obra de Nietzsche.

Antes da Primeira Guerra Mundial, Nietzsche atraía indivíduos, que eram radicais por temperamento, não só radicais políticos, mas poetas, pintores e filósofos que o viam como um libertador (...) Intelectuais russos leram Nietzsche intensamente, fazendo de certos textos bíblias, extraíndo deles princípios pelos quais viver e os levando aos últimos limites. Alguns entusiastas afirmavam que “o novo homem, o *Übermensch*, seria criado na Rússia”. (ROSENTHAL, 2002, p.04, tradução nossa).

O contexto caótico – frente ao poder czarista em processo de arruinamento enquanto ascendiam os conselhos operários e os partidos políticos de ordem comunista – foi mais que o suficiente para promover um terreno fértil em interpretações radicais de Nietzsche. Concomitante ao período havia a divulgação de novas técnicas e teorias científicas: a geometria não-euclidiana; a radioatividade; a quarta dimensão e a teoria da relatividade. Embora, muitas vezes mal interpretadas ou mesmo não compreendidas fora do âmbito especializado, essas colaboraram para um sentimento de euforia de que a humanidade dava um salto evolutivo. A supervalorização da razão e da ciência foi fator determinante para elaborar o homem livre da subjugação da natureza.

Após, a experiência racionalista, o próprio problema da natureza e da história se coloca em termos radicalmente diferentes: a natureza já não é o “criado”, a revelação visível da inteligência e vontade divinas, assim como a história já não é o desígnio da Providência (...) a natureza é o local; a história o tempo da vida. (ARGAN, 1992, p. 292).

Apesar desses avanços tecnológicos, a Rússia permanecia em meio ao atraso de suas estruturas econômicas e maior concentração populacional no campo. Um pequeno grupo urbano e desperto para os fluxos culturais estrangeiros tinha acesso aos movimentos artísticos da Europa Ocidental e os divulgavam. Tais como, Tskoukine e Morisov, dois colecionadores de Moscou que trouxeram de Paris em meados de 1914, quadros de Picasso e Matisse que já exibiam um trabalho de abstração. Além da corrente francesa, a italiana também circulou nas publicações russas com a tradução do *Manifesto Futurista* de Marinetti, logo depois da impressão no periódico *Le Figaro*, em 1909. Segundo Chipp, Marinetti visitou Moscou e São Petersburgo divulgando suas ideias futuristas, possivelmente naquele mesmo ano. Também afirma que as suas conferências foram bem acolhidas pelos grupos artísticos russos.

Contudo, há discordantes sobre o sucesso dessas visitas. Os pesquisadores Camilla Gray e Jair Miguel afirmam que Marinetti teria sido violentamente criticado pelos vanguardistas russos. Estes divergiam ao apontar no movimento futurista uma estética urbana sem promover uma mudança estrutural do processo artístico. Por exemplo, a linguagem poética manifestava uma nova temática ainda em estilo romântico: “Trabalhadores, boêmios e desordeiros (...) cantaremos o fervor da meia-noite nos arsenais e estaleiros, resplandecendo sob luas elétricas”. (MARINETTI apud LYNTON, 1966, p.97).

A despeito das críticas, Malevich reconhece em ambos a importância da tecnologia e do cenário urbano celebrados em farta produção de manifestos russos. Como uma tentativa de romper com os hábitos de tradição rural e com o classicismo das academias de belas artes.

Somente com o Cubismo e com o Futurismo tem início a arte do meio industrial, ou seja, é com eles que termina a pintura convencional (...) Os novos movimentos artísticos só podem existir em uma sociedade que assimilou o ritmo da cidade grande, o elemento metálico da indústria. Não pode haver Futurismo onde a sociedade ainda preserva um tipo de vida idílico, rural. (MALEVICH apud CHIPP, 1996, p. 343).

Outra base de vanguarda russa foi a racionalização trabalhista. Como condição imprescindível ao capitalismo e à produção em massa, os métodos administrativos científicos de Frederick Taylor foram absorvidos na indústria e na atuação do *Proletkult*. Uma

organização de intelectuais interessados na formação da nova cultura agregada ao processo revolucionário que valorizasse o cotidiano do operariado.

As questões de funcionalidade e disciplina implicavam até em atividades básicas e íntimas, como a sugestão de marcar precisamente o tempo para acordar e dormir, tomar banho e se vestir. Esse desejo extremo de ordenação levou a uma “Engenharia Social” elaborada por Alexei Gastev - poeta e operário que ajudou a fundar o Instituto Central do Trabalho. Suas leituras radicais do taylorismo – hierarquia vertical, especialização do trabalho, cronometragem do tempo de produção e maximização da eficiência – promoviam a normatização da vida levando-a ao estado de amplo coletivismo onde qualquer traço de individualidade seria inativo. “Agora começamos juntos pontualmente. Aos milhões levantamos o martelo no mesmo instante. Nossas primeiras batidas soam juntas. O que canta o apito? É o hino matinal da unidade”. (GASTEV apud MIGUEL, 2008, p. 40).

O próprio taylorismo serviu de fonte para os discursos de Lênin, durante a segunda década do século XX, ele e outros mentores revolucionários consideravam vital para a modernização da economia o uso do modelo industrial americano. Apesar da aversão ao sistema, Lênin afirmou que “Devemos construir o socialismo a partir dessa cultura [capitalismo], não temos outro material, nós temos burgueses especialistas e nada mais”. (FER, 1998, p.106). O líder comunista também empregava constantemente a palavra *construção* para a formação da nova sociedade russa.

No campo das Artes, o termo foi empregado por Vladimir Tatlin em 1913 para denominar seus primeiros trabalhos tridimensionais com materiais industriais como zinco, alumínio e compensado, todos dispostos economicamente no espaço em formas nuas. Para Tatlin, o lema era “materiais reais em espaço real”. (GRAY, 2004, p. 98). Depois em 1917, quando se articulava a revolução vermelha muitos artistas interpretaram o momento como final da velha ordem e o início do novo mundo tão esperado. Naum Gabo, Antoine Pevsner, Kasemir Malevich, Vassily Kandinsky, Maiakovski, Tatlin, El Lissitzky, Alexander Rodchenko e Gustav Klutskis acreditavam na construção da sociedade ideal, onde arte e vida seriam uma coisa só e disponível a todos os cidadãos.

O uso de materiais industriais se justificava pelo desejo dos construtivistas de experimentar ferramentas fora da arte convencional. Da mesma forma, negavam as representações figurativas, pois afirmavam que se o homem havia ultrapassado os domínios

da natureza para a estruturação do seu mundo progressista, onde agora era o senhor de si, esse mesmo mundo não poderia conter formas ilusórias. Visto que as formas geométricas e matemáticas trabalhadas pelo homem o expressavam em exatidão racional.

Era o elogio aos elementos mecânicos porque a beleza lhes era inerente à função. Não burlavam com ornamentações nem reproduções estilísticas do passado. A objetividade era a maior qualidade. Os construtivistas não se viam como artistas – dentro da percepção daqueles que agiam de acordo com os seus humores e a inspiração lhes caía em lampejos divinos – e sim como trabalhadores análogos aos engenheiros ou técnicos diversos. A construção é tomada por campo das ações humanas em conjunto às máquinas. Rodchenko se auto intitulava um “Reklam-Konstruktor ou construtor de anúncios” (HOLLIS, 2001, p.46) e acreditava nos demais construtores para findar a dicotomia entre belas artes e artes aplicadas. Apesar do objetivo de extrair a carga elitista da arte e socializa-la no sentido de torna-la parte da rotina útil aos cidadãos, os construtivistas ainda se organizavam em ateliês e exposições que reproduziam uma padronagem de galerias e outros espaços artísticos privados.

Entre 1917 e 1921, anos de ebulição civil e política na Rússia, os construtivistas militantes foram responsáveis por dar uma face gráfica à revolução. Pois era necessário dar ao povo a sensação e a informação visual de transformação em andamento, considerando o fato de que maioria da população era analfabeta. Um exemplar notório foi o cartaz de autoria de El Lissitzky de mínimas formas geométricas e cores preto, branco e vermelho dotado de concisa e imperativa frase: “Derrote os brancos com a cunha vermelha”.

Durante o período da Revolução, uma energia latente acumulou-se em nossa jovem geração de artistas, que simplesmente esperava o generoso mandato do povo para liberá-la e utilizá-la (...) a Revolução realizou em nosso país uma imensa tarefa educativa e propagandística. (EL LISSITZKY apud POYNOR, 2010, p. 30).

Após a vitória dos comunistas, alguns artistas foram contratados para trabalhar no Departamento de Artes Visuais (*IZO*) criado pelo Comissariado para Educação do Povo (*Narkompros*). Portanto, abandonavam o estado marginal para finalmente atuarem na organização cultural soviética.

Uma das primeiras ações foi montar um Fundo de Aquisições e Agenciamento do Museu (...) o governo contribuiu com dois milhões de rublos para comprar obras de arte modernas e equipar e montar museus por todo o país. Durante os anos 1918-1921, trinta e seis museus foram criados (...) embora houvesse protestos furiosos no *Pravda*, contra o fundo ser usado para comprar trabalhos de futuristas (...) o próprio Lunatcharsky respondeu à acusação “Estão sendo feitas compras de todos os artistas, mas, em primeiro lugar, daqueles proscritos durante o reinado do gosto burguês e que não estão, portanto, representados em nossas galerias”. Com essa cadeia de galerias a Rússia tornou-se o primeiro país no mundo a exibir arte abstrata oficialmente e em tão larga escala. (GRAY, 2004, p.119).

Em 1920, era fundado o Instituto de Cultura Artística de Moscou (Inkhuk) um órgão fundamental para a expansão do construtivismo nas salas de aula e oficinas técnicas como metodologia de pesquisa nas linguagens artísticas. Vassily Kandinsky estava na coordenação dos programas de discussão de novos parâmetros em pintura, escultura e arquitetura. Usufruía das experiências de Malevich – fundador do movimento suprematista, contemporâneo ao construtivismo, porém dotado de caráter metafísico e intuitivo – e da “cultura dos materiais” de Tatlin, designação dada aos estudos das capacidades plásticas dos materiais industriais.

Nessas discussões, ocorreu a cisão entre aqueles que apoiavam as ideias de Rodchenko, pelo desenvolvimento racional regido por fatores econômicos e técnicos e outros que permaneceram alinhados com Malevich e Kandinsky, em prol da permanência da dimensão psíquica humana, sem o seu condicionamento às questões funcionais. Ao ter suas ideias rechaçadas, Kandinsky abandonou o Inkhuk e o país indo para a Alemanha. Sua saída permitiu o predomínio do programa “arte de laboratório” estimulado por Rodchenko. El Lissitzky era o único a se equilibrar entre os princípios construtivistas de Rodchenko e suprematistas de Malevich.

A experimentação das formas visuais e dos materiais, dentro das escolas artísticas retratavam as palavras de Rodchenko endossadas por Maiakovski: “Nosso dever é experimentar”. Quando as fábricas começaram a se reerguer no período pós-guerra, o Proletkult promoveu aos construtivistas empregos na área industrial. A prática de experimentação artística dentro das indústrias era para os construtivistas a própria prática social, porque permitia a transformação estética da sociedade – o que não era mero embelezamento, mas síntese da capacidade de organizar o espaço e utilizar dos materiais da melhor maneira em benefício de muitos. Essa postura sociológica do artista se baseava nas

concepções comunistas de Alexei Gan, um dos principais teóricos do movimento, publicado em 1922, intitulado “Construtivismo”.

Do outro lado [da revolução], havia eras de poder primitivo e culturas individualistas baseadas no poder e em forças espirituais. Do nosso lado, é a primeira cultura baseada no trabalho organizado e no intelecto... Culturas do passado, ou seja, culturas da força e da espiritualidade refletiram-se na arte; serviram à religião, à filosofia e às outras chamadas culturas ‘espirituais’. (GRAY, 2004, p.145).

A era da utilidade social começou. Um objeto de significado apenas utilitário será apresentado de forma aceitável para todos. Nada ao acaso, de não calculado, nada baseado no gosto cego e na arbitrariedade estética. Tudo deve ser direcionado técnica e funcionalmente. Não refletir, não representar e não interpretar a realidade, mas realmente construir e expressar as tarefas sistemáticas da nova classe, o proletariado. O mestre da cor e da linha, o construtor de formas volume-espaco e o organizador das produções em massa deverão, todos, tornarem-se construtores, no trabalho geral de armar e mobilizar os vários milhões de aglomerados humanos (...) O comunismo é, na sua essência, dinâmico e sua tarefa primária ultra-simples é criar ordem e consciência planejadas em todas as atividades.(idem, p.147-148).

Para Gan é indissociável o anseio pelo fim das desigualdades de poder e o estabelecimento de ordem e clareza na produção dos objetos que manifeste o ideal primeiro. As intenções racionalistas do construtivismo serviam para solucionar problemas de ambientes urbanos e dar formato ao que seria a sociedade do futuro. O materialismo dialético, base analítica dos comunistas para compreensão dos fenômenos sociais, no texto de Gan serve como ferramenta para “mestres da cor e da linha” projetar e inovar o “material-intelectual”. O que vai da área urbanística à comunicação visual. Para construir um corpo profissional imbuído dessa missão utópica, criaram os Ateliês Superiores Estatais Técnico-Artísticos (*Vkhutemas*), onde inclusive aos formados era entregue o título de “artista-construtor”. A ênfase do ensino estava nas oficinas porque havia a preocupação com o funcionalismo ao ponto deste superar qualquer estilo ou modelo estético, torná-lo realmente invisível. Porém, foi contraditório que a busca pelo máximo de economia em formas simples, sem o fetichismo da mercadoria capitalista declarado por Marx, provocou um estilo geométrico e industrial que virou culto e linguagem internacional dentro do design gráfico, campo de grande inovação do construtivismo.

Mais do que desenvolver de forma pioneira desenhos tipográficos modernos e fotomontagens de força assimétrica, o movimento introduziu no design gráfico a ideia do

“artista-construtor”, ou seja o agente de transformação social. O que antes era um projeto das vanguardas transformou-se em processo ativo potencializado pelo contexto russo. A configuração do mundo por meio da ciência que para a cultura moderna era inerentemente boa. Entretanto, o construtivismo russo nessa utopia transbordante não enxergou as próprias limitações econômicas, tecnológicas e políticas. O monumento projetado para a III Internacional por Tatlin é o maior exemplo do que ficou apenas no papel. “Na verdade, o simples fato de ambos os movimentos [construtivismo e revolução comunista russa] terem imaginado um mundo ideal baseado na funcionalidade absoluta da máquina e na eficiência dos materiais da indústria valeu-lhes por algum tempo”. (CHIPP, 1996, p. 315). Houve uma relação de mutualismo, quando ambos os organismos obtêm benefícios. Por exemplo, El Lissitzky foi o designer mais solicitado para exposições de propaganda do governo soviético. Entretanto, essa relação durou pouco tempo. A política repressiva de Lênin fez alguns artistas fugirem do país, pois tinha total antipatia às manifestações de arte moderna. Trotsky deixou clara a nova posição do governo em “Literatura e Revolução” de 1923.

Se a Revolução tem o direito de destruir pontes e monumentos de arte quando necessário, ela também não se absterá de impor sua mão a qualquer tendência artística que, por maiores que sejam as suas realizações formais, ameace desintegrar o ambiente revolucionário. (CHIPP, 1996, p. 469).

Aqueles que permaneceram se sentiram traídos e caíram no ostracismo, enquanto o Realismo socialista conquistava espaço dentro e fora da academia sob regime de Stalin e a cultura da persona ditatorial. No interesse de reprimir a expansão internacional comunista atacou também os construtivistas, os quais acusou de “cosmopolitanismo capitalista”. Nisso enviou artistas para o desaparecimento no Gulag e o movimento foi aniquilado em sua própria terra, que sobreviveu através dos fugitivos em outros países como a Suíça e a Holanda.

DE STIJL – HOLANDA

Sob o impacto da I Guerra Mundial, Theo Van Doesburg escreveu em 1918, o primeiro manifesto holandês sobre arte moderna, na sua própria revista chamada “De Stijl”,

traduzido em “O Estilo”, que deu nome ao movimento. Outra opção usada por críticos e historiadores da arte é o termo Neoplasticismo.

Há dois conhecimentos dos tempos: um antigo e um novo. O antigo se dirige para o individualismo. O novo se dirige para o universal. A luta contra o universal se revela tanto na guerra mundial quanto na arte de nossa época (...) O objetivo da revista de arte De Stijl é apelar para todos aqueles que acreditam na reforma da arte e da cultura (...) dispense todos os seus esforços para tornar clara a nova ideia de vida. (Doesburg, apud Gullar, 1999, p.156).

Mais uma vez, o desejo de universalidade e racionalismo. Como a Holanda optou por manter uma posição neutra durante a guerra, os cidadãos não obtinham visto para deixar o país, o que levou Doesburg a contornar o isolamento lançando este periódico mensal, com amplo serviço de tradução e que pedia colaboração a todos os interessados, através dos correios. Diferentemente do Construtivismo russo, o De Stijl parte de um país já com sólida tradição tecnológica e inserido na cultura moderna, que ainda possuía colônias, mas carecia eliminar este historicismo e dos estilos também, por exemplo, o romantismo. “As tradições, os dogmas e as prerrogativas do individualismo se opõem a esta realização”. (DOESBURG, apud GULLAR, 1999, p.156). Portanto, suas origens são outras, Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers era um matemático e filósofo neerlandês, que publicou em 1915 e 1916, duas obras intituladas “A nova imagem do mundo” e “Princípios da matemática plástica”, as quais foram determinantes para uma reviravolta na produção artística de Piet Mondrian – até ali um paisagista e que se torna um dos principais participantes do movimento.

Schoenmaekers dizia que o horizontal e o vertical eram opostos criadores da Terra, enaltecia as cores primárias (vermelho, amarelo e azul) e que a estrutura ortogonal seria a nova imagem do mundo. Essa levaria “a uma precisão controlável, a uma consciente penetração da realidade, uma beleza exata” (GULLAR, 1999, p. 152). As pinturas de Mondrian tornaram-se abstratas na exata medida das ideias de Schoenmaekers. E, a linguagem visual do De Stijl era elementares composições de linha, espaço e cor. Além da influencia citada, havia uma característica cultural da Holanda apontada por J.J.P. Oud, arquiteto integrado ao movimento: a figura do iconoclasta protestante derivada de um idealismo de sobriedade e lógica.

Os adeptos acreditavam na existência de uma harmonia universal, uma beleza que emanava da pureza matemática e geométrica da obra sem representações naturalistas. Os homens poderiam alcançar essa harmonia se a ela se entregassem o espírito, livres dos conflitos corpóreos, dos objetos do mundo físico e tentação da individualidade. A escolha do próprio termo O Estilo não significava um estilo em particular e sim o não-estilo ou abolição de todos eles em prol da plasticidade elementar. O seu objetivo era fazer com que essa arte pura e harmônica alimentasse toda a sociedade e elevasse o seu cotidiano e os seus objetos. Mondrian afirmava que “no futuro, a materialização concreta dos valores pictóricos suplantará a arte. Então, já não precisaremos de quadros, pois viveremos no meio da arte realizada”. (CHIPP, 1996, p. 318). E, o artista desempenharia um papel de guia privilegiado nesse projeto.

No pós-guerra, Doesburg encontrou El Lissitsky – que fugia do cerco do Partido Comunista – e o movimento holandês ganhou outra dimensão. El Lissitsky tinha desenvolvido trabalhos de análise das relações formais, chamados “Prouns”, um acróstico russo de “Projetos para a Afirmação do Novo”, defendendo a geometria como expressão do espírito racionalista. Suas pesquisas visuais encantaram Doesburg que as reproduziu na revista *De Stijl* e influenciado por El Lissitsky, cujo grande projeto era a internacionalização do construtivismo, passou a convicção divulgador de seu trabalho. Na edição do Quinto Manifesto em 1923, se nota o resultado dessa parceria com o acréscimo do termo construção e introdução à ideia dos prouns.

Para uma construção coletiva (...) Examinamos as relações recíprocas de medida, da proposição, do espaço, do tempo e dos materiais, e descobriremos o método definitivo de construí-los como uma unidade. (...) A época da destruição está totalmente superada. Uma nova época começa, a da construção. (DOESBURG apud GULLAR, 1999, p. 159).

Embora, permaneça o núcleo dos artistas, arquitetos e outros profissionais da linguagem visual como responsáveis de dar forma ao novo mundo o pensamento construtivista já estava desarraigado da base comunista e implantado em solo social democrático. Um ano antes, Doesburg organizou um congresso sobre o construtivismo em Weimar na Alemanha, com a participação de El Lissitsky. E, foi nessa cidade que obteve sua maior vitória: plantar a semente do *De Stijl* na Bauhaus, antes do fim do movimento, que não sobreviveu à morte de seu principal fundador e divulgador em 1931.

BAUHAUS – ALEMANHA

No início do século XX, o governo alemão buscava o aprimoramento do setor industrial para fortalecer seu mercado interno e ampliar seu espaço dentre os potenciais econômicos. No ano de 1907, foi criada a Associação Alemã do Trabalho, (*Deutsche Werkbund*) com a participação de políticos, arquitetos, artistas, comerciantes, industriais e afins preocupados com a má qualidade dos ambientes fabris e onerosa produção dos artigos alemães e a ausência de padronização industrial. Dentre os participantes do evento, Walter Gropius defendia o uso do design para alavancar a indústria alemã, tanto na linha de produção quanto no ambiente industrial.

Do ponto de vista social não é indiferente que o operário industrial moderno trabalhe em casernas industriais feias e odiosas ou em espaços perfeitamente proporcionais. O trabalho produzirá alegria e se alcançarão melhores resultados naquelas oficinas projetadas e construídas por artistas, que ofereçam o sentido da beleza e onde a monotonia do trabalho mecânico puder ser humanizada. Assim, com o crescimento da satisfação no local de trabalho, crescerá também a produtividade. (GROPIUS apud OLIVEIRA, 1999, p.147).

Na época da organização de *Werkbund*, muitos diziam ser ali a “união dos inimigos íntimos” (WICK, 1989, p. 27), visto que estavam juntas áreas tão distintas e seus mais diversos interesses a favor de um conceito de qualidade a ser conquistado. Porém, com o advento da Primeira Guerra Mundial, esse projeto foi interrompido, mas não esquecido pelo arquiteto Gropius que tentou retomá-lo ao fundar a Bauhaus. O plano de fazer um centro de ensino de preparação estética e técnica para atuação no meio industrial foi apresentado ao Ministério de Estado de Weimar, cidade onde foi decretada a nova república alemã pós-guerra, sem grande expressão econômica que contava apenas com pequenos fabricantes. A Casa Estatal da Construção (*Staatliches-Bauhaus*) foi inaugurada em 12 de abril de 1919, com um manifesto explicando as suas metas.

As velhas escolas de arte não mais podiam produzir esta unidade, e como poderiam se arte não é ensinada?... Arquitetos, escultores, pintores, precisamos todos voltar ao artesanato! Pois a arte como profissão não existe. Formemos... uma nova corporação de artesãos, sem a pretensão

separatista de classes, que quis erigir um altivo muro entre artistas e artesãos. (GROPIUS apud WICK, 1989, p. 34).

A proposta era semelhante a voltar às corporações medievais de artesanato, chamadas *Bauhütte*, que produziam em conjunto diferente da divisão de trabalho e de conhecimento contemporâneas a Gropius. A imagem de uma catedral gótica em xilogravura na capa do manifesto – como símbolo da integração entre arquitetura, pintura e demais ofícios, e também de beleza espiritual para além da utilidade do objeto físico – dá a dimensão da utopia romântica de propor o lema de “unidade entre arte e artesanato”. A princípio, os críticos de Gropius apontaram um anacronismo, pois a noção de “arte” para um artífice da Idade Média em nada poderia haver com a do século XX. Mesmo a relação produtiva medieval, entre mestre e aprendiz era pautada no ensino de determinada técnica e modelo do primeiro, repetida à exaustão pelo segundo até dominá-la e, por sua vez, tornar-se mestre. O que também não condizia com os próprios objetivos de sua escola, não era o repasso de formas tradicionais, mas a procura com criatividade e conhecimento técnico de novas experiências formais. A vontade de retomar o projeto Werkbund de unir artistas e artesãos com a indústria para melhorar a qualidade da produção alemã acabou por modificar o conceito de artesanato então utilizado.

A Bauhaus não é uma tentativa de recuperar a tradição artesanal medieval para integrá-la na indústria, mas sim o golpe de misericórdia no antigo conceito de artesanato, pela inserção, nele, da noção criativa dinâmica de arte (...) O conceito de arte, como valor autônomo da cultura – descoberta da época moderna – penetra o âmbito do trabalho prático. (GULLAR, 1999, p.210).

A força da reação dos representantes dos movimentos Construtivismo e De Stijl pode ser medida no comportamento de Theo Van Doesburg, que arrumou as malas e mudou-se para Weimar determinado a corrigir este erro de Gropius aplicando-lhe o De Stijl. Ele montou um ateliê ao lado da Bauhaus, onde lecionava cursos de desenho, arquitetura e pintura. Os alunos passaram a frequentar maciçamente os cursos entusiasmados com as ideias e com a energia de Doesburg. Tal situação chegou ao ponto de Gropius proibir todos os estudantes da Bauhaus de irem ao ateliê dele sob a pena de serem expulsos. Em carta ao amigo e poeta Anthony Kok, Doesburg contava revolucionar o cenário educacional alemão.

Pus radicalmente tudo de pernas para o ar em Weimar. É essa a mais famosa academia, aquela que possui hoje os professores mais modernos! Todas as tardes eu falo aos alunos e dissemino por toda a parte o veneno do novo espírito. (...) Não me falta energia e sei agora que todas as nossas ideias triunfarão: sobre tudo e sobre todos! (DOESBURG apud STANGOS, 2000, p. 108).

Apesar da sanção de Gropius, Doesburg continuou seu ataque durante todo o ano de 1922, e seus amigos também entraram na batalha. No livro de Rainer Wick, *Pedagogia da Bauhaus*, há o exemplo da crítica feita por Vilmos Huszar, um dos membros do De Stijl, direcionada ao corpo docente da escola.

O que os mestres realizam é o que ensinam. E o que realizam? Cada um faz aquilo que lhes inspira seu humor, distantes que estão, e muito, de uma disciplina rigorosa. (...) Onde há uma unificação das várias disciplinas? (...) Kandinsky continua repetindo suas decorações esfumaçadas e confusas... Arbitrária e caprichosamente! (...) As borratadas ocas e pomposas de Itten têm por objetivo único a produção de um efeito exterior. (...) De autoria do senhor diretor, Gropius, existe no cemitério de Weimar um monumento expressionista (...) produto de uma incursão literária barata. (HUSZAR apud WICK, 1989, p. 43).

O problema da Bauhaus, em seus primeiros anos de funcionamento, era a forte influência expressionista e mística que bloqueava a meta de ser uma escola de design moderno. Dentre os professores criticados estava Kandinsky, que ao lecionar na Bauhaus usava o programa educacional desenvolvido para as *Vhuktemas*, ainda com análises transcendentais da cor e da forma. No entanto, o professor acusado de exercer o papel de pedra no caminho da Bauhaus e no sapato de Gropius era Johannes Itten. Sua didática era bastante complexa envolvendo pinturas antigas, numerologia, esoterismo e práticas religiosas (Itten era adepto dos cultos chamados mazdeístas ou zoroastristas) com o objetivo de despertar as emoções e a consciência perceptiva. O conflito estava instalado e Gropius temia que sua escola virasse uma torre de ascetas.

No mesmo ano de 1922, em Berlim, o sucesso era a exposição de arte russa abstrata na *Van Diemen Gallery*, cuja projeção e montagem foram realizadas por El Lissitzky. “Esta exposição permanece, de longe, a mais importante e única exposição abrangente de arte abstrata russa até agora vista no Ocidente”. (GRAY, 2004, p.141). Sob tanta pressão e medo de perder o auxílio governamental, Gropius decidiu demitir Itten, reformular o

currículo da escola, trocou as palavras mestres e aprendizes por professores e estudantes e contratou novos professores, um deles que viria a se tornar o seu braço direito foi László Moholy-Nagy. Este húngaro tinha em seu trabalho fortes influências do construtivismo russo e era amigo de El Lissitzky e Doesburg. O novo lema da escola passou a ser: “Arte e Tecnologia, uma nova unidade!”.

O impacto dos movimentos, Construtivismo e De Stijl, mudaram os rumos da Bauhaus para um ensino racionalista. Embora, o clima em Weimar já não fosse mais receptivo, pois “os partidos de direita ganharam as eleições de 1924” (NIEMEYER, 2000, p.42) e como viam na escola um antro de comunistas, pessoas que faziam “coisas de bolcheviques” – além dos professores de origem russa e aqueles de fato simpatizantes do comunismo – os professores se anteciparam às ações políticas e rescindiram o contrato com o governo. Porém, a escola já tinha repercussão da qualidade dos projetos criados pelos seus alunos. Quando Fritz Hesse apresentou a oferta de receber a escola destinando um local para sua sede, em Dessau, cidade que possuía um pólo químico-industrial e sofria de falta de planejamento urbano e habitação, Gropius aceitou e se interessou, principalmente, por poder realizar os seus projetos de racionalização da construção civil e de unidade das artes na arquitetura.

Em 1925, transferiram-se para Dessau os docentes junto aos discentes e alguns equipamentos. Um ano depois a sede estava pronta e a escola Bauhaus criou uma organização empresarial para negociar os protótipos desenvolvidos em suas oficinas para indústrias de tapeçaria, cerâmica, utensílios domésticos, luminárias, móveis e etc. Em destaque para o design gráfico a Bauhaus desenvolveu muitos tipos sem serifa – sem ornamentos, nus como ferramentas e outro com apenas letras minúsculas. O argumento para eliminação das maiúsculas dado pelo professor da Oficina Tipográfica, Herbet Bayer era que a língua alemã falada não fazia essa distinção. Era o princípio de clareza e universalidade para textos e imagens, que pudessem ser compreendidos independentemente dos contextos regionais, tomando forma sob o título de Nova Tipografia.

A tipografia é um instrumento da comunicação. Sua ênfase tem de estar na clareza absoluta, uma vez que isso distingue a natureza de nossa própria escrita daquela das antigas formas pictográficas. (...) A objetividade da fotografia liberta o leitor receptivo das muletas que são as idiosincrasias pessoais do autor, obrigando-o a formar sua própria opinião. (...) O pôster

moderno conta com a fotografia, o novo dispositivo para narrar histórias de que dispõe a civilização, associada ao efeito impactante das novas tipologias. (MOHOLY-NAGY apud POYNOR, 2010, p.22-23).

Para disseminação da Bauhaus e de suas ideias produziram uma revista e uma coleção de catorze livros com textos de Piet Mondrian, Kandinsky e, apesar das desavenças, também de Doesburg. Naquele momento, a Bauhaus formatou também a teoria do design, um modelo pedagógico para o seu ensino e uma concepção plástica resultante da liga entre o De Stijl – formas geométricas e cores primárias – e o construtivismo – dinamismo e assimetria em diagramações e em fotografia.

Na base do discurso da Bauhaus estava a ideia da construção de um novo corpo social, de um novo indivíduo capaz de abarcar o conhecimento, sem se especializar demais ao ponto de perder a visão do todo, pois, Gropius também acreditava na construção de uma obra de arte integral, que uniria o povo e a arte sendo o designer, em equilíbrio com a técnica e a sensibilidade, o responsável na configuração das imagens da nova sociedade transcultural – base esta que era do pensamento construtivista, somado ao desejo de universalidade matemática dos neoplasticistas holandeses.

Em sua visão das coisas [Gropius], o artista, o arquiteto e o designer ocupariam uma posição extremamente importante e privilegiada no mundo pós-guerra, tanto profética (capaz de perceber as coisas além do alcance das pessoas comuns) quanto instrumental (capaz de dirigir o curso da atividade humana por meio de um tipo de engenharia do meio ambiente). (FER, 1998, p.30)

Na Alemanha, o pensamento construtivista mais uma vez não realizou sua missão utópica, mas atendeu através da Bauhaus a economia das indústrias nacionais carentes de ações concretas para aprimorar produtos e competir pelos mercados externo e interno. Quando a Bauhaus mostrava viver sua estabilização como fonte de promoção e configuração do moderno, Gropius deixou a escola para se dedicar à arquitetura e Hannes Meyer, também arquiteto assumiu a diretoria em 1928. Contudo, as desorientações econômicas e políticas da Alemanha começaram a afetar a escola. O sistema econômico nas amarras do Tratado de Versalhes afundou em inflação, desemprego e desvalorização da moeda alemã. Meyer ameaçado por ligações com o Partido Comunista saiu da Bauhaus e Ludwig Mies van der Rohe tomou posse do cargo e procurou manter o funcionamento da escola, mas as pressões foram incontornáveis. O Partido Nacional-Socialista de Dessau ratificou o

fechamento da escola e Fritz Hesse, ainda com alguma influência política, ajudou os professores arrumando uma fábrica de telefones desativada nos arredores de Berlim para se instalarem e continuarem como “uma escola privada sob o nome de Instituto Superior de Ensino de Pesquisa Técnica”. (NIEMEYER, 2000, p. 44).

Ao conhecer os trabalhos dos professores da Bauhaus, Adolf Hitler já no comando do país, declarou que todos eram “degenerados”. A Gestapo recebeu ordens de eliminar aquela “cultura de bolcheviques” e, novamente, os professores se anteciparam decidindo pela dissolução da escola e fugiram. Em 1933, polícia nazista invadiu o local, mas a Bauhaus já estava extinta.

ESTILO INTERNACIONAL – SUÍÇA E ALEMANHA

Enquanto a Europa se corroía na II Guerra Mundial, a Suíça se fazia de oásis da neutralidade e assim tornou-se local de encontro para os designers progressistas. Além do fator da política neutra, da localização geográfica, do uso corrente da língua alemã, um sistema governamental, educacional e industrial que favoreciam uma alta qualidade ao design gráfico suíço – que foi o primeiro país a ter o passaporte projetado por designers – também propiciaram um abrigo para as discussões e produções em design que estavam em curso no século XX. A Suíça já havia entrado em contato com o Construtivismo em 1924, pela missionária presença de El Lissitzky, que também estava ali para tratamento de sua saúde abalada pela tuberculose. No ano seguinte, em parceria com o poeta Hans Arp, publicaram, simultaneamente em Zurique, Munique e Leipzig, o livro *Die Kunstismen/ Os ismos da Arte*, com textos em alemão, inglês e francês.

Esse livro foi revolucionário, tanto no layout quanto no texto agressivo e dogmático (...) Os anúncios do [livro] *Os ismos da Arte* proclamavam a origem cosmopolita da nova arte: ‘15 ismos, 13 países, 60 artistas’ (...) O estilo do livro pertencia ao Construtivismo, o ismo que foi o alicerce para o que se tornou o Estilo Suíço. (HOLLIS, 2006, p.26-27, tradução nossa).

Em 1926, no artigo escrito por Lajos Kassák, escritor e designer húngaro adepto do construtivismo e amigo de Moholy-Nagy e El Lissitzky, com uma retórica construtivista concluía que a publicidade era a arte construtiva, a arte dotada de compromissos sociais. “Ainda para Kassák, um anúncio deveria ser julgado não como bonito ou feio, mas se era ou

não eficaz”. (HOLLIS, 2006, p.30, tradução nossa). Portanto, no discurso de Kassák emergem o racionalismo, a economia de elementos imagéticos e o senso de responsabilidade social. Em suas palavras o cartaz: “através de suas cores elementares e estrutura dinâmica, primeiro desperta nossa curiosidade e depois nos induz a uma decisão”. (KASSÁK apud HOLLIS, 2006, p.31, tradução nossa).

Esses encontros desenvolveram o Estilo Internacional ou Estilo Suíço no pós-guerra. O nome se deve ao fato do estilo espalhar-se pelo mundo através das identidades corporativas globalizadas em demanda crescente por formatos multilíngues e pictogramas básicos que comunicassem a diferentes pessoas a mesma informação e pelas instituições acadêmicas de design terem o adotado como cânone, com a fundamental participação de Max Bill, ex-aluno da Bauhaus. Um multiprofissional – escultor, pintor, arquiteto, designer gráfico, designer de produtos e professor – esteve na Suíça, durante a guerra, desenvolvendo seus trabalhos e escrevendo manifestos sobre a Arte Concreta. O primeiro a usar a expressão *arte concreta* foi Doesburg, que explicava a diferença entre o abstrato e o concreto. Ele considerava uma pintura representando uma árvore apenas como abstração, enquanto que o ponto, a linha e a cor eram elementos *concretos* tão reais quanto a própria árvore. A partir disso, Bill formulou uma ideia de arte universal de caráter conciso fundado na construção aritmética.

A matemática não é apenas um dos meios essenciais do pensamento primário (...) em seus elementos fundamentais, uma ciência das proporções, do comportamento de coisa a coisa, de grupo a grupo, de movimento a movimento (...) e as põe em relação significativa, é natural que tais acontecimentos possam ser representados, transformados em imagem. (BILL apud GULLAR, 1999, p. 214).

Esse conceito da arte concreta foi aplicado ao aspecto estrutural do design gráfico pela divisão linear do espaço em partes harmoniosas e grids modulares, por exemplo. Outro designer que advogava essa linguagem visual era o suíço Josef Muller-Brockmann, porque acreditava ser um “design democrático” que valorizava a mensagem e não o meio. Na história da humanidade como foram vários os exemplos em que os perseguidos e humilhados de ontem se transformaram nos exaltados de amanhã, a Bauhaus foi um deles. Ao fim da II Guerra Mundial, a Alemanha dividida em blocos contou com o Plano Marshall para reerguer a parte Ocidental e, na procura por levantar também a combatida “auto-

estima alemã”, a imprensa nacional fez da Bauhaus uma forte referência de “valores tradicionais alemães” qualidade, superioridade, apreço à tecnologia e ao racional, palavras concomitantes com o capitalismo e com as fábricas que renasciam no país. Iniciou-se a construção de seu mito, para além de uma instituição de educação, ela surgiu como movimento cultural de amplo espectro.

De volta à Alemanha em 1948, Bill acreditou que poderia retomar a revitalização cultural e a moderna educação visual da Bauhaus interrompidos pelo nazismo, o qual também interrompeu as vidas de Hans e Sophie Scholl. Os irmãos de Inge Aicher Scholl, eram estudantes e membros do grupo antinazista Rosa Branca, que foram pegos fazendo panfletagem contra os nazistas e acabaram condenados à decapitação. Em memória, Inge criou a Fundação Irmãos Scholl, com a licença do superintendente americano J.J. McCloy para construir centros de ensino e atender ao programa de “patrocínio financeiro do Plano Marshall para redemocratização da Alemanha através da educação.” (SOUZA, 2001, p.61). Casada com o famoso designer gráfico alemão Otl Aicher, ambos foram procurados por Bill para o ajudarem a criar a *Hochschule fur Gestaltung*/Escola Superior da Forma. O casal junto ao superintendente McCloy e a Max Bill acertaram o financiamento e a construção da escola em Ulm, inaugurada em 1953.

Todavia, a HfG não foi uma cópia exata da Bauhaus, pois, além das disciplinas específicas em design e arquitetura, introduziu os estudos semióticos, história geral, história da arte e noções em sociologia, economia, política e psicologia, segundo as exigências políticas da época. A Escola de Ulm também se pautou pelo uso da Teoria da Gestalt, de abordagens científicas e metodológicas do projeto em design. Nas ideias de Max Bill propagadas na escola e nas palestras que fazia estava a “responsabilidade do jovem [aluno de design] para com a vida em comum, conduzi-lo a resolver problemas de importância social e familiarizar-se com as formas de vida de nossa idade técnica”. (GULLAR, 1999, p.219). Tanto na Arte Concreta quanto no Estilo Internacional permanecia o senso de responsabilidade social.

Porém, no contexto do design, isso trouxe uma crença da postura ética do designer focado na informação objetiva e impessoal, sem adereços historicistas ou de persuasão de vendas o que produziria um trabalho com clareza comunicativa, honesto e moderno.

Obviamente, a aplicação de estilo racionalista não era atestado de exercício ético do designer, mas um excesso de dogmatismo passou a impregnar os centros acadêmicos.

Isso repassado aos alunos estrangeiros que correspondiam quase a metade da turma que estudou em Ulm – incluso os brasileiros Geraldo de Barros e Alexandre Wollner – e que voltou para seus países de origem disseminando a estética objetiva. Em 1956, Max Bill abandonou a escola por desavenças com os docentes que reprovavam o seu ensino ainda ligado aos aspectos artísticos. Tomás Maldonado, designer argentino, assumiu a diretoria com uma visão estritamente científica e o dogmatismo funcional tornou Ulm alvo de muitas críticas que enxergavam em seus protótipos a aridez e a monotonia, os quais chamaram de “Síndrome da Caixa Preta” pela razão de vários produtos alemães terem tido formas cúbicas ou cilíndricas e acromáticas. A HfG fechou as portas em 1968, por convicção dos próprios professores em não reformular a ideologia escolar para obter novas verbas públicas, visto que a perspectiva emancipatória do design traduzida no estilo suíço ou internacional não condizia com os objetivos consumistas da indústria alemã e entravam em frequentes choques. Acrescentou-se a isso a decadência iminente do racionalismo pela emergência da contracultura.

CONCLUSÃO

Na intersecção dos diferentes cantos explanados no Quadrante permaneceu a circulação de um pensamento construtivista em defesa da linguagem visual concisa e geométrica como também da arte intervindo nos espaços fora das galerias e se transformando em design industrial e gráfico. Então, permaneceu o discurso do provedor democrático de qualidade aos objetos industriais e da configuração ambiental humana como designer. Esse pensamento essencialmente voltado para o coletivo e portanto utópico, seduziu os artistas pela mais pela força dos manifestos.

O esquema burguês preconizado durante o século XIX em objetos ornamentados, decorativos e luxuosos em sinônimo de rebuscados, não era mero modismo como criticavam os adeptos do funcionalismo. O desejo inconsciente – talvez, não muito inconsciente – de demonstrar o ócio dos que não precisavam trabalhar e podiam sustentar uma residência em estilo *Art nouveaux*, como justifica Briony Fer, “Veblen [sociólogo]

chamou de ‘desperdício conspícuo’ para expor que eram consumidores sem ser produtores”. (FER, 1998, p.155).

A ascensão do racionalismo e o deslumbramento do progresso industrial condenou os objetos decorativos ao escalão do ultrapassado e barato, tornaram-se “quinquilharias” direcionadas às moças de poucos recursos na opinião do arquiteto Le Corbusier, que também fazia “a correlação implícita da decoração com a insalubridade e a sujeira, e o objeto simples e moderno com a higiene e a saúde”. (Fer, 1998, p.155). Isso porque o ornamento serviria para ocultar a baixa qualidade. A Bauhaus e a Escola de Ulm foram exemplos de ensino e produção do design moderno com objetos projetados por regras econômicas e científicas.

Como o ornamental era o desperdício de material, trabalho e capital a máxima representativa desse período cunhada pelo arquiteto e último diretor da Bauhaus, Mies van der Rohe: “less is more”, ou seja, menos é mais e recebe da contracultura uma resposta crítica de “less is bore” expondo que menos é chato. O que abriu caminho para outras visualidades.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica da Arte*. 1ª ed. Lisboa-Portugal: Editorial Estampa, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRIONY, Fer. (org.) *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GOUGH, Maria. *The artist as producer: Russian Constructivism in revolution*. University of California Press, 2005.

GRAY, Camilla. *O grande experimento - Arte russa 1863-1922*. São Paulo: Worldwhitewall Editora Ltda, 2004.

GRENZ, Stanley J. *Pós-modernismo: um guia para entender a filosofia do nosso tempo*. São Paulo: Vida Nova, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea - Do cubismo à arte neoconcreta*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOLLIS, Richard. *Swiss Graphic Design – The origins and growth of an Internacional Style*. London UK: Laurence King, 2006.

LYNTON, Norbert. *O mundo da arte - Arte Moderna*. São Paulo: Editora Expressão e Cultura, 1966.

MEGGS, Philip B. *História do Design Gráfico*. 4ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, ensino, utopia e revolução - Os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein*. 2006. 404f. Dissertação (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. 3ª ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

OLIVEIRA, Jefferson de. (org.). *Formas do design: por uma metodologia interdisciplinar*. Rio de Janeiro: 2AB: PUC – Rio, 1999.

POYNOR, Rick (org.). *Textos Clássicos do Design Gráfico*. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RICKEY, George. *Construtivismo – Origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROSENTHAL, Bernice Glatzer. *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*. The Pennsylvania State University Press, USA. 2002.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2001.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



Notas sobre um futuro esquecido: Imaginário futurista, expectativas e visões do século XIX sobre o ano 2000¹

José Fábio da Silva

Doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás. E-mail: fabiojfs_@hotmail.com



Modernidade;
Progresso;
Utopia; Ficção
científica

Resumo: Este trabalho aborda a importância do futuro na organização da experiência do tempo por meio das concepções de Reinhart Koselleck (o futuro como horizonte de expectativa) e Martin Heidegger (o futuro como existencialidade). Para nos auxiliar nessa tarefa, faremos uso de um conjunto de ilustrações produzidas no decorrer do século XIX e que imaginavam como seria o ano 2000. Por meio dessas ilustrações, abordaremos características marcantes na organização temporal do sujeito histórico na modernidade.

Notes on a forgotten future: Futuristic imaginary, expectations and visions of the nineteenth century over the year 2000

Modernity;
Progress; Utopia;
Science fiction

Abstract: This paper discusses the importance of the future in the organization of the experience of time through the conceptions of Reinhart Koselleck (the future as horizon of expectation) and Martin Heidegger (the future as existentiality). To assist us in this task, we will make use of a set of illustrations produced during the nineteenth century and imagining what the year 2000 would look like. Through these illustrations, we will address striking features in the temporal organization of the historical subject in modernity.



¹ Este trabalho é parte de um Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 2012, na Universidade Estadual de Goiás, sob o título *A outra face de Janus: estratégias utópicas de evasão de tempo na modernidade*. Tratamos aqui de alguns pontos e ilustrações de Albert Robida, Jean-Jacques Côté e Villermard que não puderam ser aprofundados na ocasião.

Considerações iniciais: futuro do passado

*“Tanto foi em todas as idades do Mundo, e tanto é hoje, na curiosidade humana, o
apetite de conhecer o futuro!”*

Padre Antônio Vieira em História do Futuro.

Incendiário ao 20, bombeiro ao 40: esse antigo ditado popular expressa de maneira simples a ação do tempo sobre a existência humana. A experiência do tempo modifica a visão que temos de nós mesmos e, em contrapartida, a própria visão que se tem do tempo. “Viver é conviver com épocas distintas. Não apenas o outro está alocado em outro tempo, mas nós mesmos somos um mosaico de tempos heterogêneo.” (LIMA, 2006: 131). O passado e o futuro se fazem necessários para uma compreensão do presente, são conceitos que ganham sentido a partir de um conjunto de enunciados, sua “existência” é meramente conceitual, embora os possamos sentir de forma prática por meio de nossa capacidade de compreensão ou consciência de nossa própria existência. A partir da/dessa existência (presença), que se dá no ser humano a impressão da ocorrência de um tempo externo a ele, essa noção se dá por meio de valores subjetivos, baseado na tomada da consciência da finitude da vida humana. Se existe um “fim”, existe uma espera que o leva até ele, essa sensação é própria da experiência do tempo, organizada pelos símbolos e informações que se têm disponíveis em distintas organizações sociais.

O historiador Reinhart Koselleck define as possibilidades de concepções do tempo, ou uma possível determinação do que chamaríamos de “tempo histórico”, por meio de duas categorias por ele definida e tomadas de empréstimo da Antropologia: o espaço de experiência e o horizonte de expectativa. Para o autor a história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e determinadas expectativas; ambos os conceitos remetem a temporalidade do homem e sucessivamente, meta-historicamente, à temporalidade histórica. O espaço de experiência corresponde ao “passado presente”, ao conjunto de recordações, memórias ou registros, sejam eles conscientes ou não, aplicados na vida prática (política, social). O horizonte de expectativa corresponde por sua vez ao “futuro presente”, ou a esperança ou vontade de uma possibilidade futura que se almeja no presente, o que ainda pode vir a ser. “O que se espera para o futuro está claramente limitado de uma forma diferente do que o que foi experimentado no passado. As

expectativas podem ser revistas, as experiências feitas são recolhidas” (KOSELLECK, 2006: 311). A percepção do tempo histórico se dá a partir da tensão dessas duas categorias, no entanto, não pode ser visto como único e abstrato, está ligado às ações políticas, artísticas e sociais e aos homens concretos que nelas atuam. A historicidade ou finitude que caracteriza a existência humana torna possível, simultaneamente, a compreensão da história. Experiência e expectativa, nesse caso, são pares opostos e, ao mesmo tempo, assimétricos. “Indicam maneiras desiguais de ser, e da tensão que daí resulta pode ser deduzido algo como tempo histórico.” (KOSELLECK, 2006: 312).

Nessa perspectiva, não só o passado, enquanto espaço de experiência, mas o próprio futuro, como horizonte de expectativa, influi na maneira como compreendemos e organizamos o presente. Da mesma forma que cada época e cultura têm compreensões distintas sobre os mesmos fatos do passado, também ocorre com o que se espera do futuro. Assim, ao acessarmos os vestígios que nos sobram do passado não é somente com o que passou, pura e simplesmente, que nos deparamos: o horizonte de expectativa que nos chegam desse conjunto de experiências (o futuro do passado) também pode estar disponível. Ao entrar em contato com esse conjunto de expectativas – em sua maioria não realizadas – não nos deparamos apenas com os “fracassos” ou o “não realizado” de uma época, mas com o que havia de mais claro e evidente naquele “então presente”, com o que existia de mais significativo para aqueles sujeitos históricos. Os prognósticos em relação ao futuro realizados em cada período, nos possibilitam conhecer o que cada momento histórico concebia como tão característico de si (conscientemente ou não) e que provavelmente se manteria também no futuro. Essa concepção será a nossa guia nas linhas e imagens que se seguem.

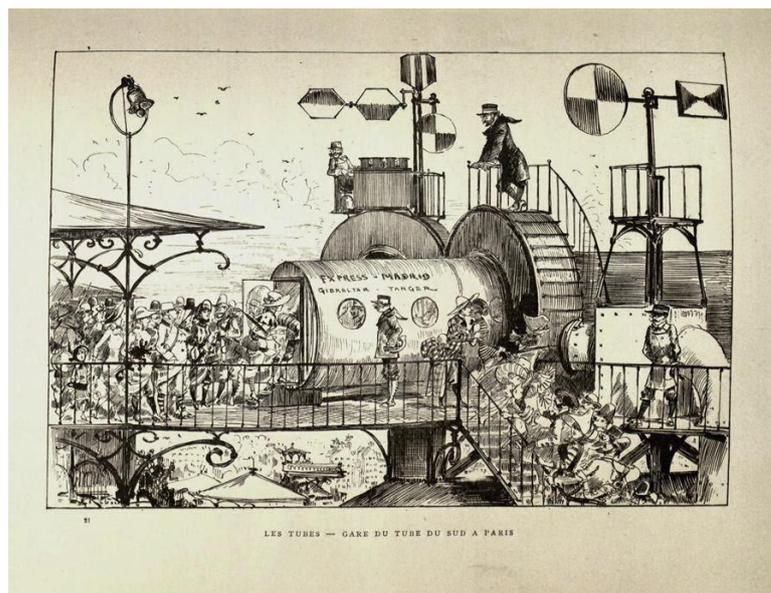
O futuro como primazia e como expectativa

Na segunda metade do século XIX, o escritor, caricaturista e ilustrador francês Albert Robida (1848-1926) escreveu e ilustrou uma trilogia de romances futuristas – *Le vingtième siècle* (O século XX, 1883), *La guerre au vingtième siècle* (A guerra no século XX, 1887) e *La vie électrique* (A vida elétrica, 1890) – nos quais imaginou como seria o mundo no ano 2000. Ilustrou também livros de diversos autores, guias turísticos, clássicos literários e

foi co-fundador e editor da revista *La Caricature*. Assim como Júlio Verne e outros precursores da ficção científica do século XIX, suas imagens do futuro são permeadas pela presença massiva da tecnologia. O livro *O século XX*, de 1883, é “obra de cerca de seiscentas páginas de ‘descrição’, em detalhes, do que tendia a ser a realidade social, econômica, política e, principalmente, tecnológica, do vigésimo século”. (MONTEIRO, 2013: 01). A ficção científica, “em suas variadas vertentes, trabalha com as relações que o homem estabelece com o tempo, a forma como ele pensa e o que espera dele. (...) geralmente preocupou-se com um passado real e um futuro imaginário”. (PEGORARO; ROCHA, 2014: 02). Assim seria a Paris de 1960 para Robida:

“uma imensa aglomeração cosmopolita de 11 milhões de habitantes, com mais de quarenta distritos que se estenderão até Meaux e Rouen. O subsolo da cidade será entrecortado por uma rede subterrânea de tubos pneumáticos por onde passarão cápsulas metálicas com a correspondência urgente e pequenas encomendas. Duzentas e cinquenta pontes e viadutos cruzarão o Sena. E o bosque de Bologne, arrasado em nome do progresso, terá cedido espaço à concentrações de fábricas e vilas operárias (...) as ruas serão domínio exclusivo dos pedestres; sobre suas cabeças, como uma gigantesca teia de aranha, uma rede de fios elétricos, e, no teto dos edifícios, haverá locais para o pouso de aeronaves, dirigíveis e helicópteros de pouso vertical (...). Os prédios terão até vinte andares e serão construídos com estrutura de metal e paredes pré-moldadas de fibra de papel prensado, vinte e vezes mais leve que a madeira”. (MONTEIRO, 2013: 01-02).

Acompanham as descrições feitas por Robida, ilustrações detalhadas de suas considerações sobre o futuro. Como esta do que ele chamou de “tubos pneumáticos”, responsáveis pelo transporte não só de encomendas, mas também de pessoas através de um sistema similar aos de metrô atuais.

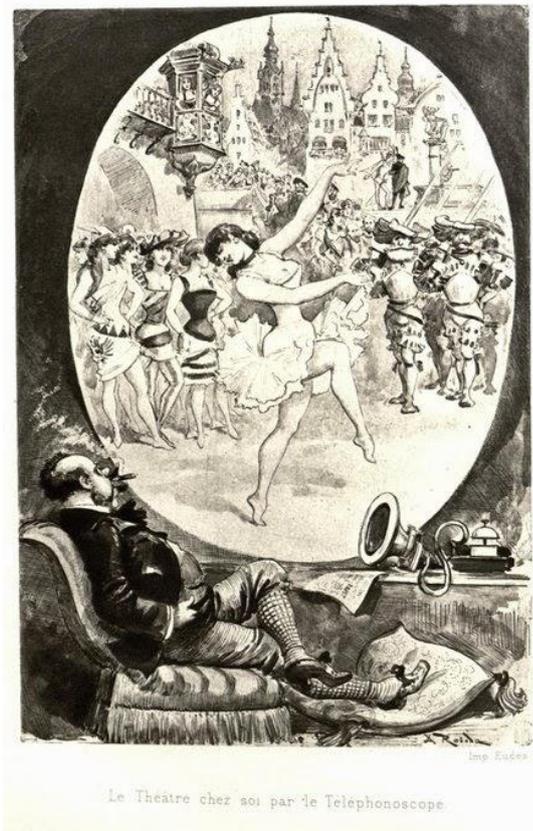


Les tubes – gare du tube su sud a paris (Os tubos – a estação de tubus do sul a Paris). *Le vingtième siècle* (O século XX), 1883).

Robida também imaginou que as páginas impressas poderiam ser substituídas ou estariam disponíveis para consulta em *fotolivros* e *fotobibliotecas*, e se necessário poderiam ser acessados em casa pelo *telefonoscópio* – aparelho que, como o nome diz, seria um desdobramento visual do telefone. O *telefonoscópio* poderia ser útil, na visão do autor, tanto para estudo quanto para o lazer do habitante do “futuro século XX”.

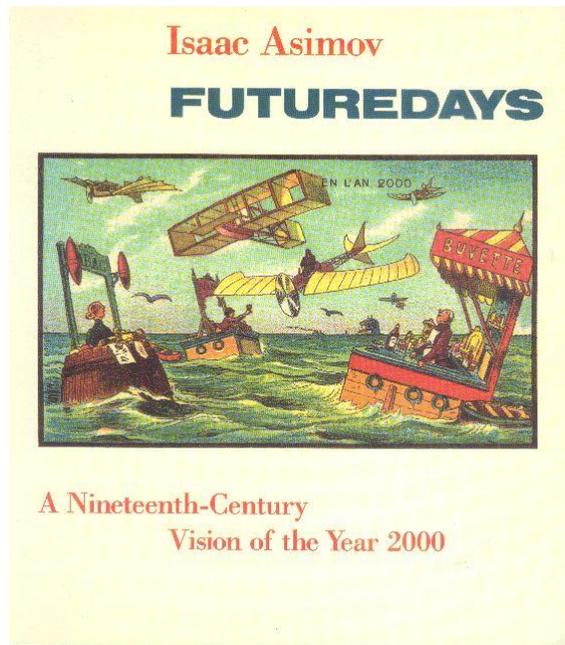


La vie Électrique – Les cours par téléphosnoscope (A vida elétrica – curso por telefonoscópio). *A vida elétrica*, 1889.



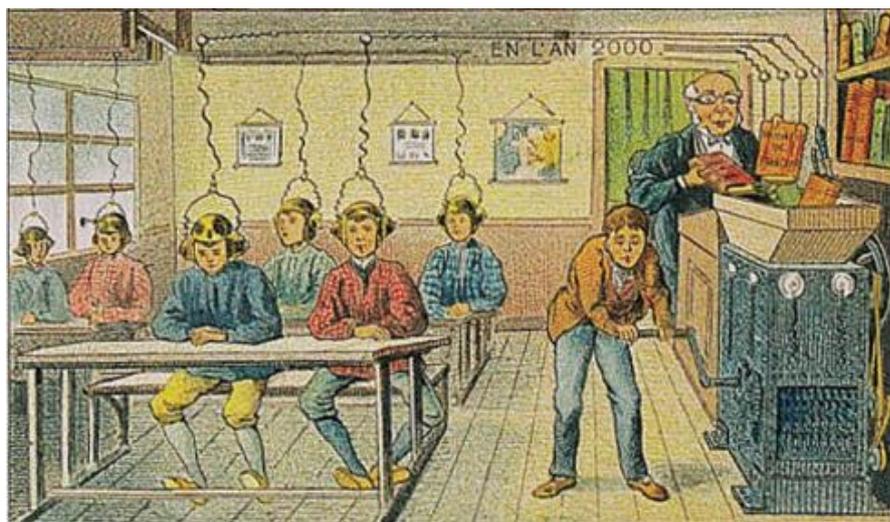
Le theatre chez soi par le Téléphonoscope (Teatro em casa por Telefonoscópio). O século XX, 1883.

Alguns anos depois, entre 1899 e 1910, Jean-Marc Côté e outros artistas franceses desenvolveram uma série semelhantes de ilustrações intituladas *En L'an 2000*. As primeiras ilustrações de Côté, desenvolvidas por volta de 1899, foram concebidas para serem exibidas na Exposição Mundial de 1900, em Paris, em caixas de charutos e cigarros. Infelizmente, a empresa que patrocinava a ideia entrou em falência e os desenhos não foram divulgados. Só vieram a pulico em 1986 no livro *Futuredays: A Nineteenth Century Vision of the Year 2000*, com comentários do escritor de ficção científica Isaac Asimov.



Capa de *Futuredays: A Nineteenth-Century Vision of the Year 2000* (Londres, Virgin Books, 1986).

Outras ilustrações dessa série, datadas de 1910, (muitas delas atribuídas também a Jean-Marc Côté) fazem parte do acervo da Biblioteca Nacional da França, parte integrante da coleção intitulada *Utopia* e são creditadas ao artista, também francês, Villemard. No início do século XX, o progresso científico e o avanço tecnológico empolgavam uma parcela considerável da população Ocidental e ao mesmo tempo, prometia um mundo onde as máquinas substituiriam ou ajudariam os homens em suas funções cotidianas.



À l'École (A escola) – Série "Utopia", de Villemard, 1910
<http://expositions.bnf.fr/utopie/enimages/salle3/page15.htm>

Oscilando entre elementos demasiadamente fantasiosos e aparentemente proféticos, as ilustrações feitas por esses artistas nos levam não apenas a comparar o ano 2000 “que foi” e o “que poderia ter sido”, mas compreender como as impressões que possuímos do presente nos ajudam a moldar o que esperamos do futuro e vice-versa. “Interessante observar que a visão de futuro de Albert Robida, Jean Marc Côté e Villemard conserva elementos de seu próprio tempo, como as vestimentas, a ordem social, o trabalho e as atividades cotidianas”. (DOMINGUES, 2017). Essas previsões, obviamente, não foram um caso isolado da França. Ilustrações das mais diversas tendências espalhavam pelo globo durante esse período. No ano 1900, por exemplo, Theodore Hildebrand and Son, uma empresa de chocolates alemã, lançou uma série de cartões postais, como parte uma campanha publicitária, que continham ilustrações de como seria o mundo cem anos adiante. Máquinas a vapor, trilhos, balões de ar e dirigíveis atravessaram todo o século XX e projetaram um ano 2000 com tudo o que havia de mais significativo no aparato tecnológico daquela época. Esses cartões postais demonstram projeções e/ou visões de um futuro possível mediante o conjunto de experiências e expectativas que se sobressaíam naquele presente.



“Trânsito aéreo” – Hildebrands chocolate alemão, 1900.

Cada época e cultura cria elementos que possibilitem imaginar ou mesmo controlar as possibilidades futuras. Essas figuras representam um conjunto de expectativas comum ao ser humano, que nos faz projetar ou profetizar, prever ou criar utopias em relação aos

tempos que virão. As figuras supracitadas nos ajudarão a compreender as características do “futuro” imaginado em parte do Ocidente ao final do século XIX e nos anos que antecederam a Primeira Grande Guerra (1914-1918). Período historicamente conhecido como *Belle Époque*, no qual era comum se pensar que:

a tecnologia emanciparia a humanidade do trabalho físico pesado e enfadonho, permitiria que as pessoas vivessem com conforto e lhes proporcionaria lazer suficiente para melhorar suas faculdades morais e racionais. As máquinas melhorariam a produtividade industrial e agrícola; o ar estaria cheio de balões transportando as pessoas de uma cidade para outra; as ferrovias cruzariam o território em todas as direções; e novas formas de energia criariam veículos que gerariam seu próprio movimento em vez de serem puxados por cavalos. Também seria possível ao som viajar por grandes distâncias e a qualidade de vida seria aprimorada por concertos de música clássica que poderiam ser ouvidos em cada cômodo da casa. (WILSON, 2002: 223-4).

As figuras apresentadas acima e outras que surgirão no decorrer desse trabalho, constituem-se como uma síntese desse imaginário futurista.

O clima de transformações aceleradas incendiou a imaginação de desenhistas, pintores e escritores. Os avanços científicos estimularam Júlio Verne (1828-1905) a escrever obras que inauguraram o gênero de ficção científica, entre elas, *Viagem ao Centro da Terra* (1864), *Da Terra à Lua* (1865), *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870) e *Volta ao mundo em oitenta dias* (1873) – em que os personagens pilotam submarinos e máquinas voadoras para viajar ao centro do planeta ou à Lua. (DOMINGUES, 2017).

Por meio dessas ilustrações, visamos abordar duas características marcantes na organização temporal do sujeito histórico (ao menos no que diz respeito ao pensamento de matriz ocidental). A primeira dessas características, proposta pelo filósofo alemão Martin Heidegger, “põe o futuro como predominante, como local da finitude. O ‘ser-aí’ deve partir dessa determinação para o interior da consciência viva, que é passado e presente” (REIS, 1994: 57-8), sendo sua característica projetar-se no futuro. Dessa maneira, o “passado [*Vergangenheit*] histórico não é determinado pela sua posição no que foi [*im Gewesenen*]”, nem por todo e qualquer acontecimento que acaso resulte dele, mas pelas “possibilidades de seu futuro [*Zukunft*] [...] o que é futuro [*Künftiges*] como possível.” (INWOOD, 2002: 77). “Nessa perspectiva o futuro tem primazia pois é ele que organiza o passado e o presente,

sendo nele que estes têm o seu ‘fim’. Passado e presente são ordenados com base em uma ‘causa final’, eles são o meio de realizações de fins postos no futuro.” (REIS, 1994: 58). Esta “causa final”, todavia, se tomada no sentido heideggeriano, não condiz com a perspectiva iluminista de organização temporal, fundada na ideia de progresso. Em Heidegger não há uma meta final a ser atingida pela humanidade, seja no sentido moral ou técnico-científico; o projetar faz parte da estrutura do ser-aí, faz-se necessário em sua orientação temporal. O tempo é percebido “como horizonte de toda compreensão e interpretação do ser”. (HEIDEGGER, 2005: 45).

Mas qualquer que seja o êxtase, opere-se a temporalização pelo “futuro” como na existencialidade, pelo passado como na facticidade e pelo “presente” como na queda, cada um dos demais também se temporaliza, respeitada sempre a primazia do “futuro”, relativo ao compreender, que possibilita o projeto, mas é originariamente determinada pelo passado presente (*Gewesenheit*) e pelo “presente” (*Gegenwart*), cujo acento se desloca para o apresentar, ou seja, para o que se torna presente. (NUNES, 2002: 26).

A segunda característica na organização temporal do sujeito histórico e uma das principais teses defendidas por Koselleck, afirma que com o advento do Iluminismo, houve uma aceleração temporal, a expectativa em relação ao futuro sobrepujou a experiência adquirida do passado. Privilegiar o futuro, nesta perspectiva, seria uma tendência da modernidade. No período abrangido entre 1500 e 1800 ocorreu uma significativa mudança na tensão entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa. “O horizonte de espera praticamente anulou o espaço de experiência.” (REIS, 2003: 193). Foi um tempo de inovação, o futuro estava aberto para livre criação, a história disponível na ação humana. Houve um claro distanciamento entre passado e futuro. Os avanços tecnológicos ocorridos no decorrer do século XIX e a segunda fase da revolução industrial que alcançou país como França, Alemanha, Estados Unidos e Japão pareciam confirmar o conjunto de expectativas tributários do século anterior. Dessa forma, o final do século XIX e, sobretudo a ficção científica, não poderiam deixar de projetar as suas expectativas para o século que viria adiante.

A revolução científica que acompanhou as transformações de fins do século XIX foi uma das propulsoras das mudanças radicais na percepção do tempo.

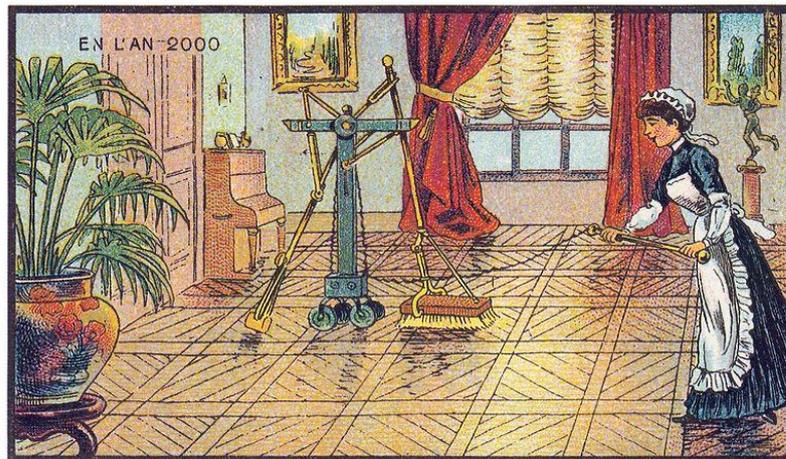
E a ficção científica (FC), como narrativa ligada ao imaginário e originária da literatura moderna, trabalha na interseção entre a imaginação humana e a ciência, buscando imaginar tempos diferentes do presente. (PEGORARO; ROCHA, 2014: 03).

O conjunto de cartões postais supracitados, nos ajudam a compreender parte dessas expectativas, centradas não só no que havia de mais significativo no aparato tecnológico de então, mas, sobretudo, em perspectivas futuristas baseadas no gênero literário da ficção científica.

O futuro de antigamente ou a (re)construção do passado mediante as expectativas do futuro

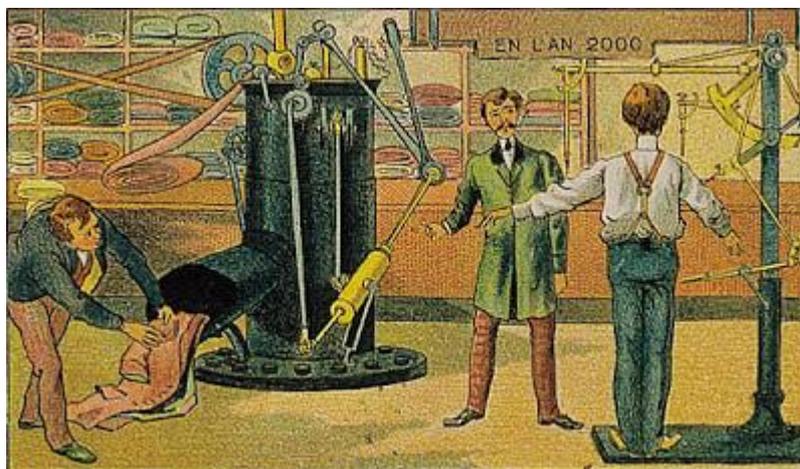
A “necessidade” do futuro projeta visões diferentes sobre o passado. Ao observarmos a esfera política, isso se torna evidente, mas isso ocorre no cotidiano de uma forma geral. Cada nova plataforma de governo tende a rever, reavaliar e ressaltar determinados projetos realizados ou fatos ocorridos. O conjunto de “necessidades” do presente aliada a um futuro esperado/planejado tende a formular a História e reformular o passado de modo que haja uma “continuidade” entre essas temporalidades.

“Assim, o progresso descortina um futuro capaz de ultrapassar o espaço de tempo e a experiência tradicional, natural e prognosticável, o qual, por força de sua dinâmica, provoca por sua vez novos prognósticos, transnaturais e de longo prazo.” (KOSELLECK, 2006: 36). Dessa forma podemos compreender a singularidade da experiência de tempo da modernidade, na qual o futuro não perde sua importância como na concepção cristã, mas este saiu das mãos de Deus e passou a ser um instrumento a serviço dos homens. O futuro deixa de ser uma incógnita, embora ainda inapreensível, ‘acontece’ e se ‘aproxima’ à medida que a humanidade se achava ciente do progresso para o qual caminhava. O progresso seria benéfico não só em escala geral, mas também em tarefas cotidianas. Nas figuras abaixo percebemos a forte presença de máquinas auxiliando no mundo do trabalho.



Electric Scrubbing

“Robô doméstico” - Jean-Marc Côté, 1899.



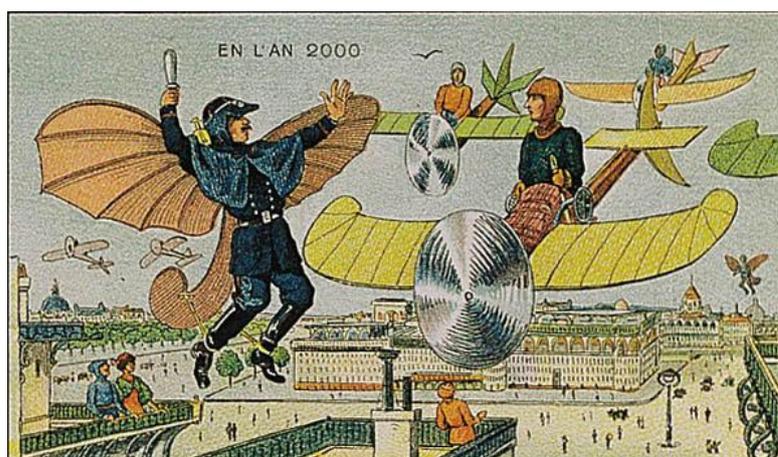
“Alfaiataria” – Jean-Marc Côté, 1899.



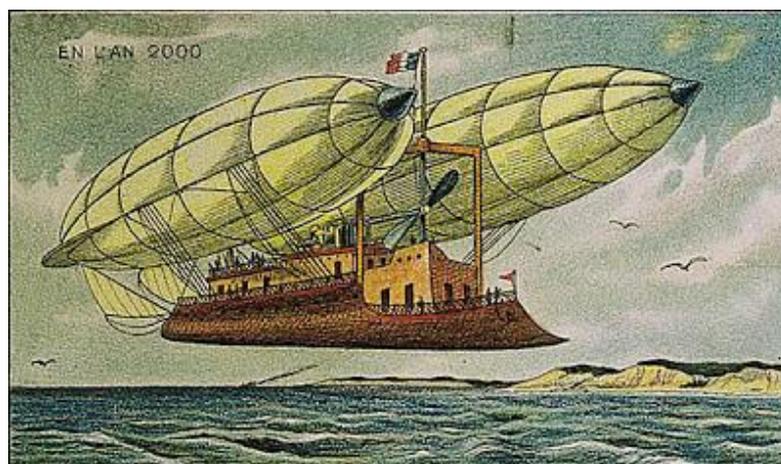
“Canteiro de obras elétrico” - Série "Utopia", de Villemard, 1910.
<http://expositions.bnf.fr/utopie/enimages/salle3/page15.htm>

A linha utópica foi a forma de evasão do tempo prevalente no auge do Iluminismo, e exerceu enorme influência no século XIX – basta ver que Hegel foi “indiscutivelmente o

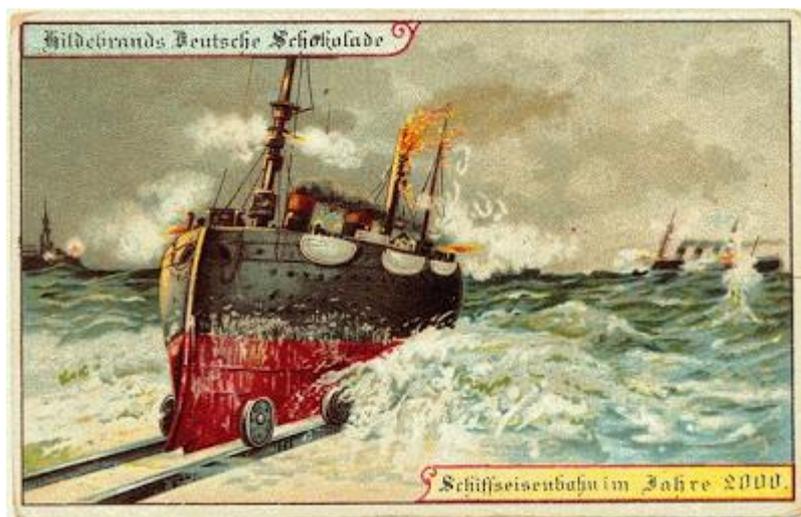
mais importante filósofo do século XIX” (NISBET, 1985: 282). Diversas temporalidades se fazem presentes na existência humana, e as tendências utópicas se fizeram/fazem presentes em meio a esse processo. O avanço dos meios de transporte modificou significativamente a maneira como se percebia o tempo no século XIX. O trem de ferro transportava pessoas e mercadorias de maneira cada vez mais rápida. O sonho de alcançar os céus também se tornou possível, as visões sobre o futuro não poderiam deixar de contemplá-las também.



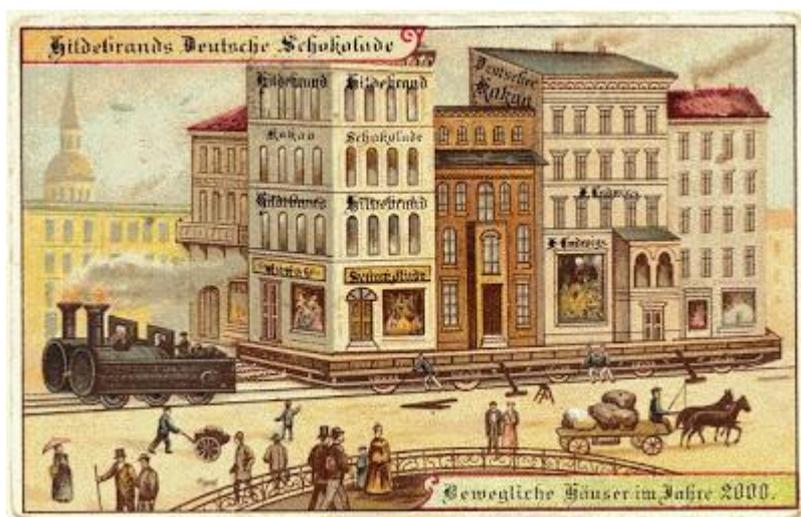
“Agente aviador” – Série "Utopia", de Villemard, 1910
<http://expositions.bnf.fr/utopie/enimages/salle3/page15.htm>



"Aeronave de longo alcance" – Série "Utopia", de Villemard, 1910.
<http://expositions.bnf.fr/utopie/enimages/salle3/page15.htm>



“Navio-trem-híbridos” – Hildebrands chocolate alemão, 1900.



“Prédios transportados sobre trilhos” – Hildebrands chocolate alemão, 1900.

Na perspectiva heideggeriana, o passado não sobrevive ao presente “simplesmente em efeitos de virtudes que acontecimentos passados causam em nosso estado presente” (INWOOD, 2002: 141) ou, espera-se, por meio da pesquisa histórica,

que as pessoas lembrem-se do passado e imaginem o futuro. Mas em realidade, quando discursam ou escrevem sobre a história, elas a imaginam em função de sua própria experiência, e quando tentam estimar o futuro elas citam supostas analogias com o passado: até que, por um duplo processo de repetição, imaginam o passado e lembram-se do futuro. (*Idem*).

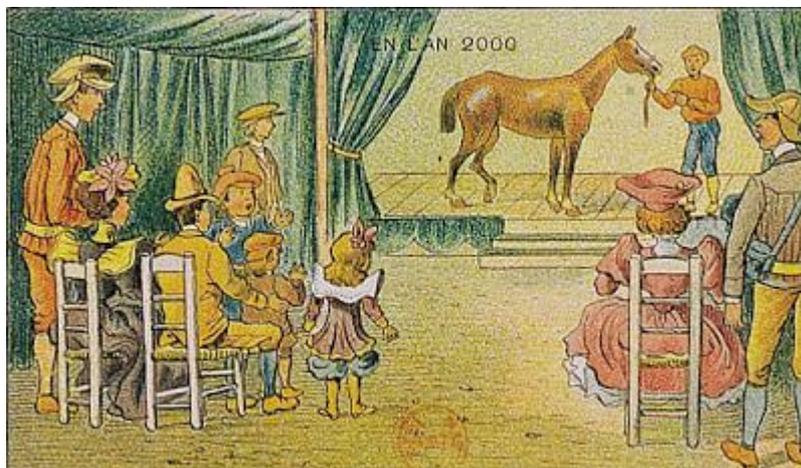
Esta tendência é fruto da temporalidade humana. A temporalidade se dá a partir da forma como organizamos a dinâmica: presente, passado e futuro. Essa dinâmica resultará em nossas preconcepções e possibilidades de interpretação e compreensão de um horizonte histórico diferente do nosso, pois mesmo “o conhecimento histórico e a epistemologia das ciências humanas compartilham com a natureza fundamental da existência humana” (GADAMER, 2003: 12) e são preconcepções que possibilitam um reconhecimento do passado e um projeto do futuro. As categorias antropológicas de espaço de experiência e de horizonte de expectativas propostas por Koselleck, também carregam muito dessas preconcepções e contém uma explícita referência a temporalidade.

Podemos mesmo dizer que a “história conceitual” de Koselleck é, antes de tudo, uma concepção historiográfica que toma como fundamento a historicidade humana constituinte do fenômeno lingüístico. Em outras palavras o que constitui o tempo histórico são as concepções sociais sobre sua temporalidade e, particularmente, sobre seu futuro. A temática historiográfica, não é propriamente o passado, mas o futuro; não o fato, mas a possibilidade; mais precisamente, as possibilidades e projetos, passados – o futuro passado. (PEREIRA, 2004: 43-4).

De qualquer forma estas três “ecstases” (futuro, presente e passado) da temporalidade orientam a nossa concepção temporal e mesmo que as separemos conceitualmente e tenhamos consciência do peso da tradição presente neste ato, elas encontram-se entrelaçadas no cotidiano, onde compreendem e interpretam esses mesmos conceitos na esfera política, social ou existencial. Ao nos direcionarmos ao passado, seja como um historiador munido de um método, seja como um indivíduo imerso nessa temporalidade, temos a intenção de dá sentido ao presente, ressignificamos o passado e projetamos um futuro em uma teia temporal que não obedece somente divisões cronológicas.

Encontramos uma forma de pensamento similar já em Agostinho. Ao ligar o passado à memória e o futuro à imaginação, sistematizou uma dinâmica da relação temporal. A memória na visão agostiniana tem três características bem definidas: 1) possui uma existência singular, o passado é o “meu” passado, uma lembrança “minha”; 2) permiti uma continuidade temporal da personalidade e da identidade de tempo; 3) nos dá um senso de orientação na passagem do tempo, tanto do passado para o futuro quanto do futuro para o passado. Dessa maneira, podemos não só perceber, a partir dessa relação de continuidade

entre passado, presente e futuro, as mudanças que ocorreram, mas também as que poderiam/podem acontecer.



“Exposição de animais raros” – Jean-Marc Côté, 1899.



“Patins elétrico” – Série "Utopia", de Villemard, 1910.
<http://expositions.bnf.fr/utopie/enimages/salle3/page15.htm>

Mas na existência humana esses fatores não se mostram isolados. Ao projetarmos/imaginarmos o futuro fazemo-nos mediante as nossas experiências de vida. Esse futuro projetado, formado tanto individualmente quanto socialmente, rege também as ações do cotidiano, isso nos faz agir de determinada maneira no presente ao mesmo tempo em que reformulamos nossas interpretações do passado, que novamente embasarão nossas projeções futuras e assim sucessivamente. A compreensão do tempo se dá como uma estrutura circular, não como repetição, em uma perspectiva de tempo cíclico, mas

cotidianamente e muitas vezes descontínua e passível de nossas interpretações de dados concretos, isso é o que Heidegger e Gadamer chamam de círculo hermenêutico.

Segundo Gadamer, “em Heidegger, assistimos uma valorização ontológica do problema posto pela estrutura da compreensão histórica, fundada sobre a existência humana que é, essencialmente, orientada pelo futuro.” (GADAMER, 2003: 42). O conhecimento histórico é tributário da estrutura projetiva do ser-aí. Mas o conhecimento histórico não é um projeto ou planejamento plenamente totalmente consciente, nem mesmo um conjunto de dados escolhidos segundo a vontade individual. O fato é que, do ponto de vista heideggeriano, só podemos falar em história por sermos nós mesmos históricos, isso “significa que a é a historicidade do ser-aí humano, em seu movimento incessante de expectativa e esquecimento, que permite o retorno do passado à vida. (*Idem*: 43). Esse constante retorno do passado ocorre por que antes aguardamos ou nos projetamos a um futuro.



“Calçadas móveis” – Hildebrands chocolate alemão, 1900



Passeio sobre as águas” – Hildebrands chocolate alemão, 1900.

Devemos ressaltar que Heidegger compreende essa primazia do futuro por meio de uma perspectiva ontológica, na qual está deve ser compreendida como um modo de ser que proporciona para o ser-aí uma compreensão histórica de si. Mas como já ressaltamos com Koselleck, a noção que temos do presente se organiza mediante ao espaço de experiência e o horizonte de expectativa que estão dispostos de maneiras distintas na vida prática. Levando-se em conta as duas perspectivas, a estrutura projetiva do ser-aí heideggeriano estruturar-se-ia, ou comportar-se-ia de maneiras diferentes ao futuro projeto, a partir da disposição destas experiências e expectativas na maneira compreendida por Koselleck. Em outras palavras, essa estrutura projetiva do ser-aí orienta e se orienta simultaneamente a partir do regime de historicidade em que este está inserido. Ou seja, o futuro cotidiano, estaria delimitado pela perspectiva que a sociedade em uma maneira mais ampla organiza e representa o tempo.

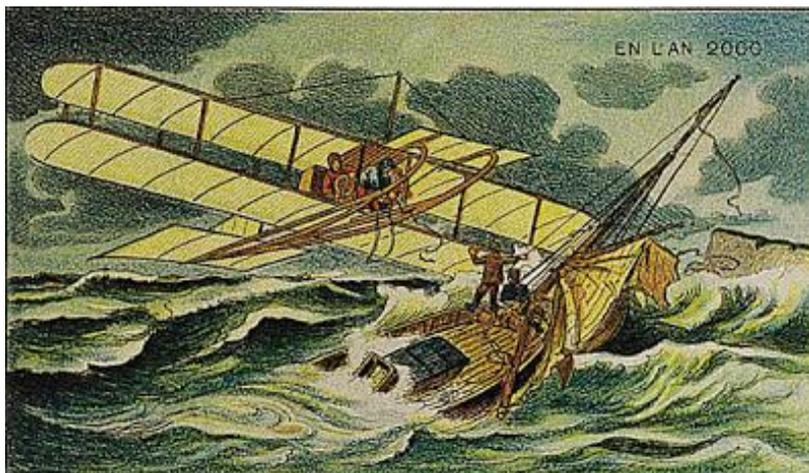
O futuro da modernidade ou a perspectiva utópica do ideal de desenvolvimento e progresso

Embora, ao menos nos primeiros dois terços do século XX o conceito de utopia seja quase que um sinônimo do discurso teleológico comunista, também é possível encontrá-la

obscurecida em forma de um “devir progressista” implícito dentro das tendências liberalistas dos séculos XIX e XX.

A palavra **progresso** está longe de ser dotada de univocidade semântica e consenso conceitual. (...) Ao mesmo tempo que investigaremos as origens e o desenvolvimento dessa **idéia-força** que se confunde com um discurso hegemônico encastelado no anseio universal de uma **marcha para a utopia**. (DUPAS, 2006: 22).

A ideia de progresso assim como a utopia resultante dela são traços que delineiam o início da modernidade. Segundo Nisbet, o que conhecemos como progresso carece de um ideal de “desenvolvimento histórico” (1985: 122), e isso é uma característica fundamental da filosofia da história. “A teoria do progresso humano envolve uma visão do passado e uma profecia sobre o futuro. Ela é baseada numa interpretação da história que enxerga a humanidade avançando lenta e indefinidamente em uma direção desejável.” (DUPAS, 2006: 30). Ao mesmo tempo em que a liberdade individual era colocada com objetivo do progresso, figurava outro valor como finalidade do mesmo, “o poder”. A ideia de desenvolvimento, que abarca o período de 1650 a 1900, alia-se com “novas doutrinas nacionalistas e culto ao estado, conjuntamente como racismo e o utopismo.” (NISBET, 1985: 245). O poder esteve ligado a cada uma dessas perspectivas de progresso, sempre em nome de algum tipo de libertação, salvação ou redenção na Terra. Um poder que talvez nunca tenha sido visto antes na história, um “poder menos preocupado com a limitação e o constrangimento da ação humana do que com amoldar e torcer a consciência humana.” (*Idem*). Tal poder estenderia a capacidade humana de lidar com o meio que a cerca. Diante das adversidades desse meio, o avanço tecnológico seria um aliado indispensável.



“Resgate em alto mar” – Série "Utopia", de Villemard, 1910.
<http://expositions.bnf.fr/utopie/enimages/salle3/page15.htm>



“Bombeiros aviadores” – Jean-Marc Côté, 1899.



“Policia usando um aparelho de raio-x portátil” – Hildebrands chocolate alemão, 1900.

O progresso enquanto um ideal e o cristianismo, na interpretação de Nisbet, compartilham profundas ligações. Vemos essa relação presente em Saint-Simon e Comte, “ambos importantes para a idéia de progresso” (*Idem*: 357) e mesmo em Marx, que repudiava as manifestações religiosas, tem em sua dialética uma origem agostiniana, na qual o conceito de progresso assume “uma função providencial na teoria marxista do progresso.” (*Idem*: 358). Tal interpretação da teoria marxista é corroborada por Karl Lowith (1977), que ressalta ainda as principais diferenças entre as duas perspectivas:

O credo comunista, apesar de uma pseudomorfose de messianismo judaico-cristão, não apresenta os seus princípios básicos: a livre aceitação da humilhação e do sofrimento redentor como condição para triunfar. O comunismo proletário quer a glória mas não o sofrimento; quer triunfar através da felicidade terrena. (1977: 54).

Discutir o futuro da ideia de progresso é, para Nisbet, perguntar sobre o futuro do judaico-cristianismo na civilização ocidental. De maneira que o século XX, “e especialmente sua segunda metade, é quase estéril de fé no progresso, também é estéril da fé religiosa viva e amplamente disseminada.” (*Idem*). O fato é que a ideia de progresso, mesmo em sua matriz “ateísta”, assim como a religião, estabeleceu-se como um dogma de nossa civilização. “Nenhuma sociedade pode prosperar; nenhuma sociedade pode existir sem dogma.” (*Idem*: 21). Tal dogma alimentou os sonhos futuristas do sujeito do século XIX. Nas figuras abaixo, podemos perceber outras versões do “telefonoscópio” de Albert Robina.



“Telefonoscópio” – Jean-Marc Côté, 1899.



“Telefonoscópio usado para assistir à ópera” – Hildebrands chocolate alemão, 1900.

As cidades futuristas também utilizariam a tecnologia a seu favor, obviamente, no embate existencial entre homem e natureza. A chuva não seria capaz de mudar o cotidiano citadino com essa opção de teto retrátil.



“Teto móvel sobre a cidade” – Hildebrands chocolate alemão, 1900.

As impressões criadas pelas ilustrações sugerem uma crença no avanço gradual da tecnologia. Nisbet, entretanto, considera como dogmática a ideia de um progresso lento e gradual que resultará em um estado superior da humanidade; Dupas por sua vez, considera a ideia de progresso uma ideologia (no sentido de um discurso hegemônico que não corresponde com a realidade vivida). O que ambos afirmam, com isso, é que a ideia de progresso construiu as bases da modernidade e, por sua vez, da globalização, mediante um discurso que não se realizará de fato, o “estágio final” dessa ideia demonstra-se irrealizável, meramente utópica. “Toda a ideologia contém uma utopia” ressalta Sargent, mas o

problema disso surge quando esta se transforma em um sistema de crenças, ao invés de “se assumir como crítica do real através da imaginação de uma alternativa melhor.” (2008: 05).

Abbagnano lembra que, no entanto, “a crença no progresso ficou fortemente enfraquecida na cultura contemporânea pela experiência das duas Grandes Guerras e pela mudança que elas produziram no domínio da filosofia, dismantelando aquela tendência romântica da qual ela se constituía pedra angular” (DUPAS, 2006: 20).

Nisbet defende também esse ponto de vista, já que acredita que houve, no século XX, um abandono da crença no progresso e na esteira disso um descrédito nas ciências físicas e sociais. Mas, se houve um abandono dessa crença e toda sociedade necessita de dogmas ou mesmo utopias para se orientar temporalmente, qual seria o “novo” discurso capaz de sustentar as estruturas de um “mundo desencantado”, para usar a metáfora de Weber? Isso ainda é uma incógnita, todavia, o conceito de desenvolvimento histórico, seja em sua face tecnológica ou econômica, estão presentes em nosso meio. Assim sendo, nem a ideia de progresso nem mesmos as tendências utópicas nos abandonaram totalmente.

Essa crítica ao caráter utópico da crença da ideia de progresso é importante lembrar, não é uma característica restrita à segunda metade do século XX. Mesmo no século XIX, embora fossem minoria, havia pensadores contrários a esse discurso. Nietzsche, para quem o progresso “é meramente uma idéia moderna, ou seja, uma idéia falsa” (NISBET, 1985: 323) foi um dos céticos em relação a essa crença. Antes dele ainda podemos citar Tocqueville, Buckhardt e Schopenhauer. Nas primeiras décadas do século XX temos ainda Max Weber, Splenger e Toynbee como críticos dessa crença e de seus possíveis efeitos. Não podemos esquecer que, mesmo dando ênfase ao futuro, a ideia de progresso necessita de um referencial no passado, sem o qual a noção de uma marcha ou evolução progressista não existiria.

Considerações finais: o futuro do presente

Observar a maneira como distintas épocas concebiam o futuro e o que os sujeitos históricos dele aguardavam, nos possibilita uma maior compreensão de como a ideia de tempo era experienciadas em dado momento. O conjunto de imagens apresentadas nos

mostram o que o sujeito do século XIX percebia de mais evidente e significativo em sua sociedade. A primazia do futuro, defendida por Heidegger, por meio de uma perspectiva ontológica deve ser compreendida como um modo de ser que proporciona para ao ser humano uma compreensão histórica de si. Mas como já ressaltamos com Koselleck, a noção que temos do presente se organiza mediante ao espaço de experiência e o horizonte de expectativa que estão dispostos de maneiras distintas na vida prática. Levando-se em conta as duas perspectivas, a estrutura projetiva do ser heideggeriano estruturar-se-ia, ou comportar-se-ia de maneiras diferentes ao futuro projeto, a partir da disposição destas experiências e expectativas na maneira compreendida por Koselleck. “Ele [o futuro] é portador tanto da inquietude, da instabilidade, do medo da finitude, quanto da esperança de ser. A aceitação do futuro é a aceitação do risco-morte, porque é limite ao meu poder, uma ameaça contínua ao ser”. (REIS, 2011: 08). Em outras palavras, essa estrutura projetiva do ser orienta e se orienta simultaneamente a partir do regime de historicidade em que este está inserido. Ou seja, a noção de futuro experienciada no dia a dia, estaria delimitado pela perspectiva que a sociedade em uma maneira mais ampla organiza e representa o tempo.

Assim, *o futuro é predominante*, e é uma característica do ser humano projetar-se nesse futuro. O passado não determina o futuro, apenas aponta as “possibilidades de seu futuro” ou o que vem a ser o futuro como possível. As expectativas existentes nas ilustrações abordadas, “do ponto de vista do verdadeiro 2000, em vez de fantasias do século XIX para esse ano, existe algo inquietante sobre tal futuro. Parece mais provável que ele sufoque do que liberte o espírito humano”. (WILSON, 2002: 225). Apesar dos prospectos negativos em relação ao “futuro atual”, vale destacar que ele pode não se concretizar, assim como ocorreu com o “futuro do passado” das figuras francesas. Como ressalta Heidegger,

O “caráter de futuro” de *Dasein* é anterior ao “caráter de futuro” de qualquer coisa: “a é por ter uma ideia de futuro que meu ser se transpõe [*entrückt*] para o futuro; só posso representar o futuro por que, como *Dasein*, meu ser tem a característica básica de deixar o que está vindo [*Kommendes*] vir em sua direção, de se transpor para o que está vindo [*in das Kommen*]. (INWOOD, 2002: 76).

Nessa perspectiva, a primazia do futuro está em organizar o passado e o presente, emergindo como um “fim” possível, ou “causa final” para ambos. Esta “causa final”, entretanto, não é necessariamente uma meta final a ser atingida pela humanidade, seja no

sentido moral ou técnico-científico. Constitui-se como um *projetar* necessário para a constituição da orientação temporal da vida prática humana. Imaginar ou projetar um futuro não implica em sua realização plena. Aponta apenas possibilidades orientadoras para o presente. Pensar um futuro catastrófico nada mais é do que um “cuidado” com as consequências das ações humanas no presente. Conforme ressalta José Carlos Reis, o futuro é uma promessa, mas também incerteza e risco. “O futuro completa, termina, aperfeiçoa o ser. O que é no tempo é incompleto e precisa do futuro para se completar. Realizar ações é dirigir-se ao futuro, engajar-se no tempo. É no futuro que se constrói um mundo”. (1994: 08).

REFERÊNCIAS:

DOMINGUES, J. E. *Visão de Futuro: Como Albert Robida e outros imaginaram O Séc. XXI*. In: Ensinar História. Disponível em: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/albert-robida-e-sua-visao-de-futuro/> Acesso em: 17-08-2017.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso: ou o progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Tradução de Paulo César Duque Estrada. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HARTOG, François. “*Regime de Historicidade*”. KVHAA Konferenser 37: 95-113 Stockholm 1996]. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo* (Parte I). Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. – São Paulo: Editora Vozes, 2005. (Coleção Pensamento Humano).

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luísa Buarque de Holanda. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

KOSELLECK, Reinhart & GADAMER, Hans-Georg. *Historia y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1997.

LIMA, Luiz Costa. “Sobre a escrita da história”. In: **História, Ficção e Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 29-158.

LOWITH, Karl. “A interpretação materialista da história segundo Marx”. In: O sentido da História. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977. (p. 43-58).

NISBET, Robert. *História da idéia de progresso*. Tradução de Leopoldo José Collor Jobim. – Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1985.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

PEREIRA, Luísa Rauter. *A História e “o diálogo que somos”: a historiografia de Reinhart Koselleck e a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004. (Dissertação de Mestrado em História).

PEGORARO, Éverly; ROCHA, Jéssica. *Nostalgia e retrofuturismo em Sherlock Holmes*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu – 2 a 5/9/2014. (p. 01-11).

REIS, José Carlos. *História e Teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. *O tempo histórico como “repreentação intelectual”*. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 8 Ano VIII nº 2, Maio/Junho/ Julho/ Agosto de 2011. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

_____. *Tempo, história e evasão*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

SARGENT, Lyman Tower. “Em Defesa da Utopia.” Tradução de Irene Enes. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos/AnAnglo-American Studies Journal* 2.ª ser. 1 (2008): 3-13. Web. <<http://ler.letras.up.pt>>.

WILSON, David. *A História do futuro: o que há de verdade nas mais famosas profecias e previsões*. Tradução de Geni Hirata. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

Websites visitados:

<http://expositions.bnf.fr/utopie/enimages/salle3/page14.htm> Acesso em: 17-08-2017

http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/11/o-futuro-retro-de-villemard.html
Acesso em: 17-08-2017

<http://paleofuture.com/> Acesso em: 30-07-2017

<http://publicdomainreview.org/collections/france-in-the-year-2000-1899-1910/> Acesso em: 17-08-2017

<http://rascunho.com.br/mais-ousado-do-que-verne/> Acesso em: 16-08-2017

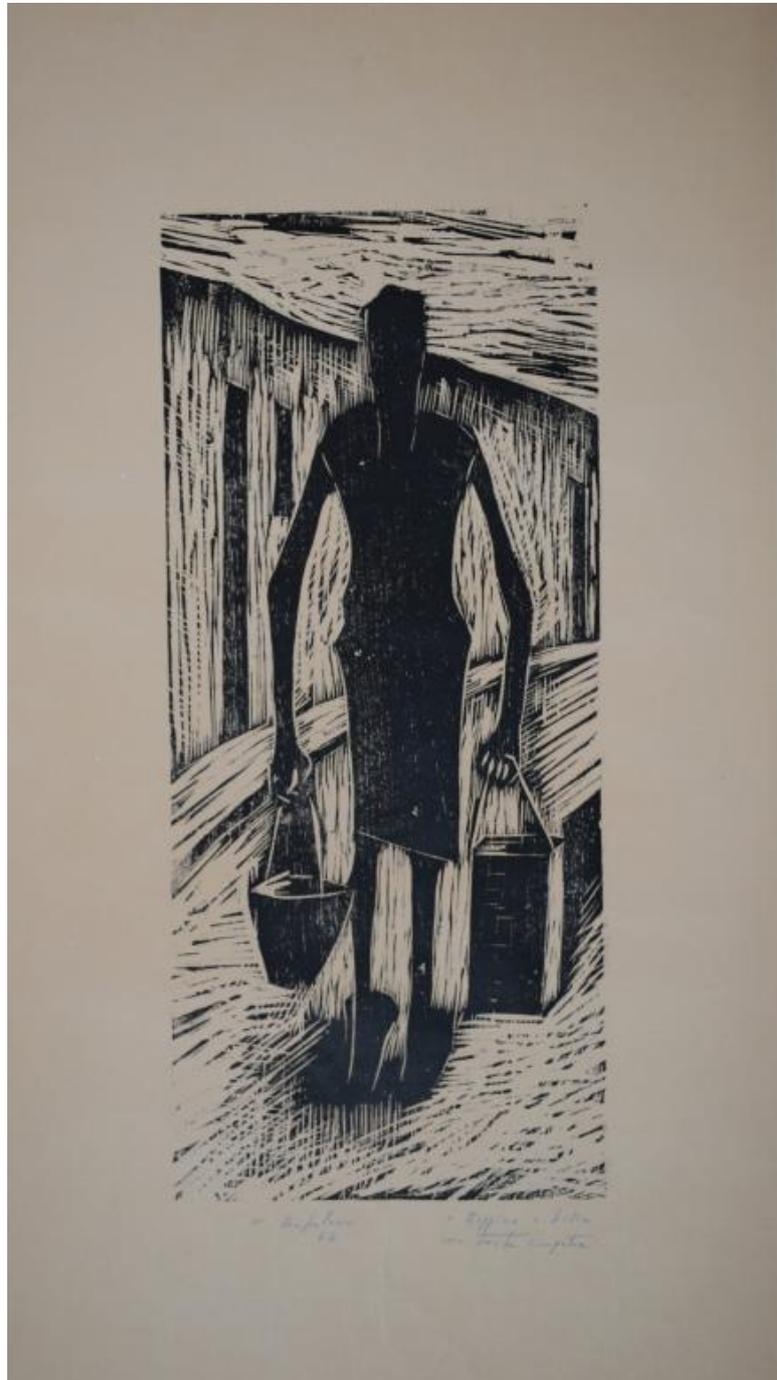
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2200930/Bizarre-19th-Century-postcards-reveal-French-artists-thought-wed-living-2000.html> Acesso em: 17-08-2017

http://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-2848663/Vintage-postcards-reveal-Victorians-predicted-future-travel.html Acesso em: 17-08-2017

<https://culti-e-popi.blogspot.com.br/2014/06/o-futuro-do-seculo-19-na-ficcao-grafica.html> Acesso em: 19-08-2017



Resenha

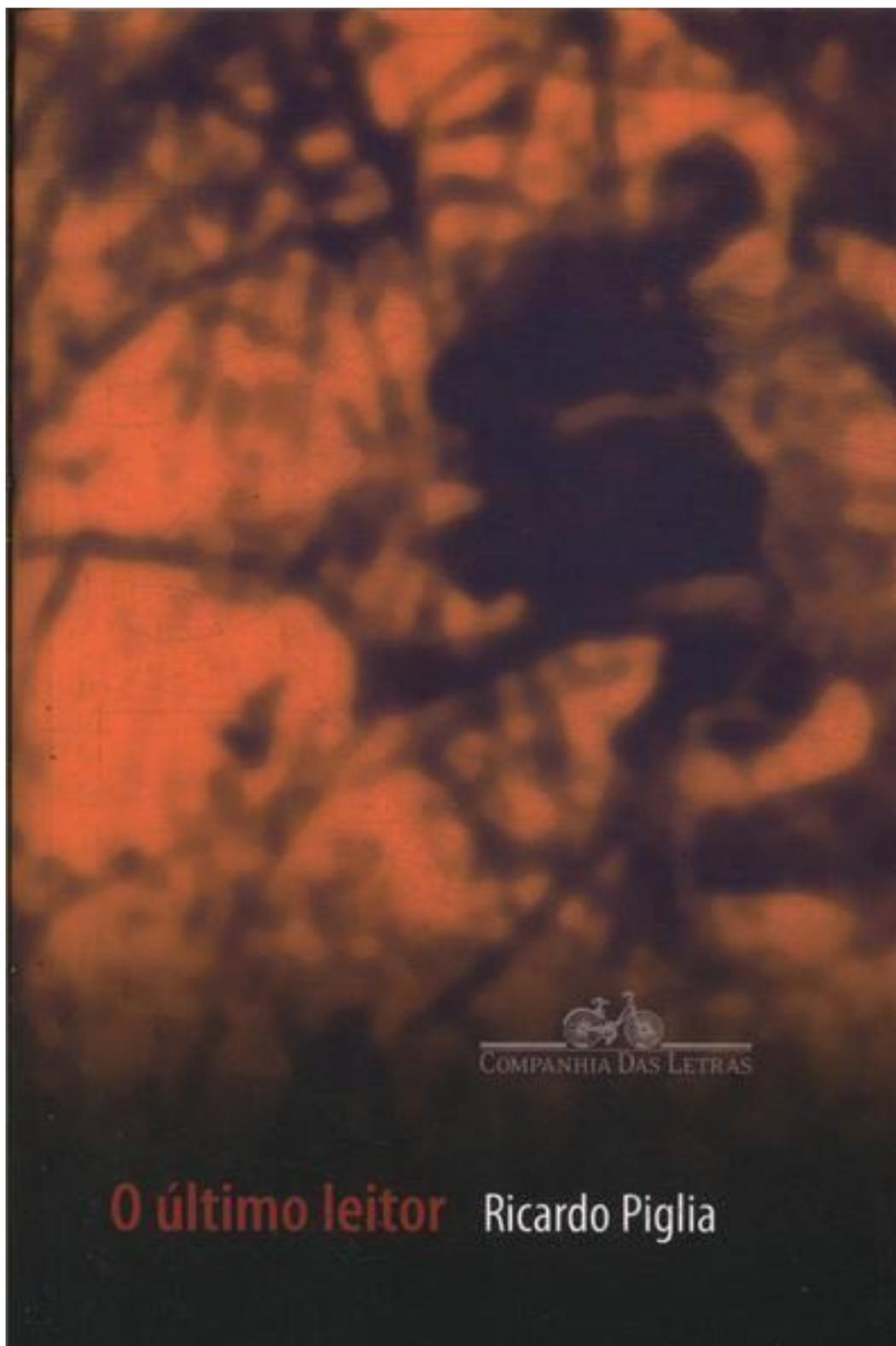


N. Confaloni
Trabalhadores, 1967

Xilogravura

45 x 77 cm a.i.d. Peppino e Lidia

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: grvr0429
(Peppino e Lidia com tanta simpatia)



PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

RICARDO PIGLIA E O ÚLTIMO LEITOR

**“A ficção não depende apenas de quem a constrói,
mas de quem a lê”. Ricardo Piglia**

Sílvia Zeferina de Faria¹

Ricardo Piglia (1940-2017) nasceu em Adrogué (cidade da Argentina) e morreu na Província de Buenos Aires. Tornou-se conhecido como escritor, crítico literário, ensaísta, compositor, roteirista, diretor de cinema e professor de literatura na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Seus romances mais conhecidos são: *A Invasão* (1967), *Respiração Artificial* (1980), *Cidade Ausente* (1992), *Dinheiro Queimado* (1997), *Alvo Noturno* (2010) e *O Caminho de Ida* (2013), dentre outros. Em sua carreira recebeu vários prêmios literários, como o Rómulo Gallegos e suas obras foram publicados em mais de quinze idiomas.

No livro *O Último leitor* Ricardo Piglia tem como objeto de pesquisa o *leitor* e desenvolve uma história imaginária sobre ele. O livro é um conjunto de seis ensaios no qual identifica várias modalidades de leitura na tradição literária ocidental. Considerado como um dos livros mais pessoais que já escreveu, *O Último Leitor* é inspirado nas próprias leituras realizadas pelo autor ao longo de sua trajetória. Por meio de leitores imaginados, ainda que concretos, que vivem situações extremas em contato com a literatura, Piglia investiga o ato de ler. A experiência com a literatura envolve escritores da moderna literatura argentina e clássica. “Não se trata de uma história sistemática da leitura, mas de um percurso personalíssimo por *situações de leitura* encenadas em textos centrais ou marginais da literatura, de *D. Quixote* à *Madame Bovary*, das *Ficções* de Borges ao *Ulisses* de Joyce, passando por uma galeria fascinante de “últimos leitores”, isto é, leitores viscerais, que empenham todo o seu ser na decifração da palavra escrita e, por meio desta, do próprio destino: Gramsci numa prisão fascista e Robinson Crusóé numa ilha deserta, Anna Kariênina

¹Mestranda da Universidade Estadual de Goiás – TECCER - Anápolis. Integrante do GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem. CNPq/UFG

num trem para Moscou ou Che Guevara em cima de uma árvore, no auge da guerrilha boliviana, lendo um livro”.

Assim, sua obra foi dividida em seis capítulos, além do prólogo, além de algumas considerações colocadas em um epílogo.

No Prólogo, o autor descreve o olhar microscópico de um fotógrafo que se chama Russel quando faz uma réplica de Buenos Aires. Ele altera a representação da cidade e a considera como a real, enquanto outra planta histórica, a da cidade geométrica imaginada por Aires Juan de Garay é uma memória. Para Piglia, Russel reproduz um ato de leitura ao contemplar sua cidade. Ele é o leitor solitário e isolado. Considerando-se a leitura como uma réplica da arte, segundo Ezra Pound, de vez em quando o leitor vive no mundo paralelo, outras vezes imagina que esse mundo se insere na realidade. A arte seria, portanto, um objeto reduzido, uma forma sintética do universo e a realidade a insere em escala real, segundo Claude Lévi-Strauss em *La Pensée Sauvage*. Piglia dialoga com esses escritores para discorrer sobre o leitor, a distância, o espaço e conclui: “o que podemos imaginar sempre existe, em outra escala, em outro tempo, nítido e distante, como num sonho” (p.17).

Esse sonho e realidade são elementos dialogados no capítulo “O que é um leitor?” Nele o autor apresenta a ideia da importância fundamental do leitor para a própria existência da literatura. Como argumenta: “a pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos, porém reais – é um texto: inquietante, singular e sempre diverso” (p.25). Para compreender a construção do leitor Piglia coloca duas questões: primeiro, se a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço (não só os pintores se ocupam dessas coisas), segundo, se a leitura seria da natureza da óptica, uma dimensão da física” (p.20). Após conversar com vários autores considera: “Rastrear o modo como a figura do leitor está representada na literatura supõe trabalhar com casos específicos, histórias particulares que cristalizam redes e mundos possíveis” (p.21).

Depois, inicia identificando Borges como o último leitor cego - a sua cegueira feita pela leitura à luz da lâmpada (que lhe tirou a visão) e afirma que Borges considerou a leitura como arte da distância e da escala. Depois de citar experiências de leitura de James Joyce e Miguel de Cervantes, o autor apresenta leitores heróis, criativos, imaginários e arbitrários como vivências que se inserem entre a letra e a vida. Como escreve: Joyce e Cervantes

procuram seus temas na realidade, mas encontram nos sonhos seu modo de ler (p.23). Feito isto, o autor explica que vai procurar as figurações do leitor na literatura: as representações imaginárias da arte de ler na ficção. Assim, ele se propõe a fazer uma história imaginária dos leitores e não uma história da leitura.

Piglia identifica na imagem convencional do leitor, aquele que se separa do real, alguém que se isolou. Em Borges, todavia, essa figura se torna mais complexa. *Tlön* do conto do Borges inicia com a perda do texto, um artigo da enciclopédia, alguém leu e não o encontra. O que importa na trama é a perda do texto e o seu segredo, a sua busca desenvolve a trama entre o sonho e a realidade, esse imaginário está entre os livros. Borges acredita que tudo pode ser lido como ficção, mas, nem tudo é ficção. O autor dá esse exemplo para considerar que ler constrói um espaço entre real e o imaginário, entre a vida e a morte, o sonho e a vigília. Por essa experiência, o leitor não é aquele que lê um livro, mas o que está perdido em uma rede de signos. Nesse universo de saturação, em que tudo está escrito, só é possível ler de outro modo, fazer releituras. Por esse motivo, Piglia afirma que uma das chaves do leitor imaginado por Borges é a liberdade no uso dos textos, sua disposição pra ler segundo seus interesses, de forma arbitrária. Esse é o efeito da ficção produzido pela leitura, marca da autonomia absoluta do leitor. A grande lição de Borges, para o autor, é a convicção de que a ficção não depende só de quem a constrói, mas de quem a lê. Não se lê a ficção como mais real que o real, mas o real perturbado pela ficção, essa é a marca do leitor de Borges.

Piglia pergunta “O que é um leitor?” “também é a pergunta do outro, daquele que olha ler aquele que lê. A pergunta é às vezes irônica, às vezes agressiva, às vezes piedosa, mas sempre política.” Na literatura argentina existe essa tensão (p.30-1). Para ele, na literatura argentina existe um conflito entre civilização e barbárie, que pode ser compreendida na cena Mansilla lê *Le Contrato Social*, de Rousseau, quando o seu pai o general Lucio N. Mansilla chama sua atenção pela sua leitura e o manda para o exílio. *O Contrato Social* foi traduzido pelo líder da revolução contra o absolutismo espanhol de Mariano Moreno. Essa leitura situa no século XIX, as tensões entre uma literatura argentina, francesa e os índios Ranqueles.

Para Piglia, a pergunta “O que é um leitor?” “é também a pergunta sobre como os livros vão parar nas mãos daquele que os lê, como é narrada a entrada nos textos” (p.33).

Piglia relata o livro emprestado e perdido na lembrança do escritor inglês do século XIX W. H. Hudson. A leitura bíblica do leitor Robson Crusóé, do romance Defoe, uma crença que permite manter e construir o real perdido. O Hamlet de Bertolt Brecht, em sua obra *O pequeno organon para o teatro*, em 1948, apresenta o universitário Hamlet retornando da Universidade de Witenberg – Alemanha. A tragédia e o conflito do Hamlet que chega da Alemanha com novos ideais contrários ao mundo arcaico e feudal. Essa tensão insere no livro que ele lê, uma nova forma de pensar e diferente da tradição e vingança. O herói obtém a consciência moderna de Hamlet, porque ele é um leitor. O autor cita as obras achadas, emprestadas, furtadas, herdadas, saqueadas pelos índios, salvas do naufrágio, livros que se distanciam e se perdem. O livro imaginário e o real funcionam como metáfora, como articulação da forma e na função construtiva na narração.

O leitor dos lugares e significados é apaixonado pelo outro e o procura seduzir pela leitura de acordo com o capítulo “Uma narrativa sobre Kafka”. O uso da correspondência entre Kafka e Felice Bauer. Ela é uma leitora imaginária e construída pelo Kafka. Piglia a considera uma leitora em *sentido puro*. A partir de 1921, Kafka escreve quase trezentas cartas, no primeiro momento para alguém desconhecido, uma sedução pela leitura, uma mulher que espera. Após três meses, em 1912, de correspondência, Kafka envia um poema de Tsen-tai para Felice Bauer, uma leitura para seduzir e guardar a distância. Piglia chama atenção para a lamparina como objeto de disputa, interrupção da leitura, do isolamento, do silêncio, da presença da mulher: a tentação, a convivência, o chamado. Em 1913, Kafka se refere ao poema como uma parábola dos perigos da vida conjugal e a defesa da vida solitária. Em 1915, Kafka usa a guerra e a vida militar para descrever sua relação com a disciplina, o isolamento noturno como a escrita e a literatura. Em 1920, Napoleão como personagem de Kafka. Em 1924 explica o conflito que está vivendo recorrendo a Napoleão. A vida militar, o isolamento e como incluir uma mulher? O poema chinês é a cena da suspensão, do desvio, da interrupção e de narrar à interferência. Em “O veredicto” Kafka considera escritor sem a interrupção, porque ninguém pegou a lamparina, a vida é uma experiência contínua. Há uma ligação entre o poema chinês e “O veredicto”, Felice está no poema e no relato, ela possibilita a conexão.

Segundo o autor, a maneira como Kafka lê a literatura é a seguinte: primeiro ele concentra a história em um ponto, em seguida inverte a motivação e estabelece novas

correlações, depois narra sua própria versão da história, a que o narrador original não viu. Kafka exigia muito dos seus textos, mais do que a perfeição da forma. Eles deveriam tornar visível a lógica impossível do real. Kafka escreve o seu diário para compreender o sentido de sua experiência, narra para tornar visíveis os gestos, a disposição dos corpos, os locais, das conexões e das experiências. Ele é um grande escritor, porque escreve ao outro o que viveu, outro lê a realidade de sua experiência. Para Kafka a literatura produz lugares e significados.

Essa produção literária insere Kafka na transição da escrita manual e no caderno para a escrita a máquina de escrever, separa a escrita artesanal e a edição. No entanto, Kafka considera que a máquina rompe a continuidade do trabalho pessoal, separa o ritmo corporal e se mecaniza, não serve para a escrita pessoal e liga a máquina e o ditado ao escritório. Nesse contexto, surge a Felice a mulher amada, a leitora, a copista, a datilógrafa, a solitária, a profissional e independente, que une a vida e a escrita. Depois, Felice é a copista, ouvinte e leitora indiferente, surge o rompimento do vínculo.

Em “Leitores imaginários”, Piglia destaca o romance policial no leitor masculino, o detetive privado que decifra signos escritos num papel ou palavras impressas. O gênero policial se origina em 1841 e escrito por Poe em “Os Assassinatos da Rua Morgue”. Numa livraria o narrador conhece Auguste Dupin e o financia. Dupin é um homem de letras, solteiro, solitário, extravagante e apaixonado pela investigação. Ocorre uma transição do terror gótico, arcaico, sombrio e de espectros noturnos para a compreensão intelectual do gênero policial, como o ato de ler, interpretar letras escritas, decifrar o que não é possível controlar e de ameaças sociais – o crime. A leitura e o crime estão ligados. O crime ocorre em um ambiente privado, o sujeito é ameaçado em seu próprio quarto, outra marca do gênero.

Dupin é o leitor da tensão entre a multidão anônima e a cidade de Paris do século XX, essa multidão é a experiência subjetiva da sociedade de massas cidadina. Surge a identificação do sujeito desconhecido, as impressões digitais, a fotografia do criminoso, o arquivo e o fichamento policial, segundo Walter Benjamin. Para Foucault surge a sociedade de vigilância.

O detetive usa a leitura para decifrar o caso, se insere na cultura de massas e “*age como um especialista*”, a trama desenvolve na ideia da suspeita sobre o preconceito, na voz

do outro, do estrangeiro. Dupin mostra outra transição: o homem de letras e o homem de ação.

A desconstrução do detetive é o gênero norte-americano surge com E. Chandler em *The Long Goodbye* na figura de Philip Marlowe que casa com Linda Loring, filha do milionário Harlan Potter. Os estereótipos são invertidos: uma tensão entre a cultura de massas e a alta cultura, o motorista negro é culto, alusões à tradição inglesa, o detetive envolve com uma mulher ligada ao caso, a mulher é vista como atração, assassina, risco, perigo e destruição - há misoginia.

Outro fator de destaque é o dinheiro que dita a moral e mantém a lei. Desloca o mito do enigma, o detetive decifra o mistério e encontra e desvenda às relações sociais, o crime é o reflexo da sociedade. Modifica o regime da narrativa policial. O detetive da razão pura e imóvel passa ao investigador honesto, profissional e remunerado, usa uma leitura falada pelo corpo, se deixa levar pelos acontecimentos e busca provas do crime.

O leitor guerrilheiro se destaca em “Ernesto Guevara, rastros de leitura”. Inicia na compreensão do leitor como um intérprete, decifrador e às vezes como uma alegoria do intelectual que se insere no sentido moderno, enfrentando o mundo pela racionalidade e em busca do sentido, enquanto a hesitação do intelectual é sempre a dúvida quando a interpretação a várias formas da leitura.

Piglia identifica um conflito entre ação de ler e a política. Essa tensão entre a leitura e a experiência, a leitura e a vida, leitura e decisão, as armas e as letras, a leitura e a realidade encontra-se presente na trama em construção, no sentimento da experiência e da forma.

Guevara tem essa leitura sobre a morte ao desembarcar no *Granma* e é ferido, fato narrado por Cortázar. Ernesto Guevara lembra do conto Jack London, do livro *To Build a Fire* do Yukon, sobre a morte. Encontra o sentido da leitura e da vida quando cita D. Quixote de Cervantes. Essa leitura de ficção tem os modelos da ética, da conduta e da experiência. Uma construção do sentido que não faz oralmente, conforme Benjamim em “O Narrador”, não é uma narração real do sujeito para outra pessoa, a leitura dá forma e passa à experiência na solidão. O narrador transmite o sentido da experiência, o leitor está em busca da experiência vivida.

Piglia afirma que Guevara “é o último leitor porque já estamos diante do homem prático em estado puro, diante do homem de ação.” (p.101). Guevara insere na tradição

entre a leitura e a vida, uma herança ensinada pela sua mãe, ler, para combater a asma. Essa iniciação é uma prática, segundo Michel de Certeau, nesse caso, Piglia vincula à leitura e a asma à origem da leitura. A foto da capa do livro de Piglia mostra a representação de Guevara sentado no topo da árvore e lendo, num período difícil da guerrilha boliviana, uma leitura como refúgio, num momento de fragilidade e de persistir.

Guevara extrai de si e de sua leitura o isolamento, a distância, o espaço uma contradição na política, uma tensão entre a vida social, privada e a pessoal. A leitura é o passado em paralelo com a experiência, sem recurso da violência na guerrilha, na mobilidade, na marcha com peso: o livro para ler e o inalador para respirar, a marcha e a respiração, a leitura e a solidão, a arte e a vida e escrever o que se vive. Essa leitura nos intervalos das caminhadas nos combates ou na espera. Ele lê e constrói o sujeito subjetivo e sua teoria do foco ou a tomada do poder. Em sua experiência há diferentes mudanças, ritmos, metamorfoses, persistência e continuidade.

Essa caminhada é relatada em seu diário, entre 1945 e 1967. Escreve sobre si mesmo e o que lê. Uma escrita privada, pessoal da experiência vivida na América, na Sierra Maestra, na Campanha do Congo, da Bolívia que não foi reescrito. Dessa experiência surge o escritor fracassado e surge o político inflexível, segundo Philipp de Rieff.

Em suas viagens busca a experiência e a literatura, encontra a guerra e a política. Esse viajante se transforma em outro: o viajante, o escritor, o médico social, que socorre e salva; o aventureiro, a testemunha, o crítico social, guerreiro, guerrilheiro, combatente, *condottiere*, comandante, rejeita as formas convencionais, vive certos traços de uma cultura dos anos cinquenta, uma cultura do rock e dos hippies. Ele é o rebelde contestador dessa cultura, uma nova identidade no estilo despojado e desarrumado no vestir, com o dinheiro, com o trabalho, na defesa contra a marginalidade, na convivência com a pobreza e no deslocamento contínuo.

“Che” é uma identificação argentina e neonacional, além do modismo linguístico ligado à tradição popular. Esse uso coloquial e argentino da língua em sua escrita direta, oral em suas cartas pessoais, diários, materiais político e na autenticidade do dinheiro cubano, simplesmente assinava “Che”. “Che” se insere na política, num primeiro momento de uma politização externa, que registra as formas e as realidades. Ele é um expatriado voluntário, um desterrado, um viajante errático e uma forma não nacional da política e sem território,

somente a marcha contínua da guerrilha, que não foi transformada pela leitura marxista, mas a sua experiência vivida em transformações, como uma fuga em busca da experiência oportunizada por suas viagens literárias, médicas e políticas. Guevara é conquistado pelo carisma de Castro e sua convicção política. A política é a ponta de fuga, de transformação e ligação com a literatura.

“*A guerra de guerrilhas*” de Guevara se origina a ideia da construção de uma subjetividade de uma ética do sacrifício como modelo da guerrilha. Uma proposta da vitória e da formação política. Uma política que insere na prática interna do próprio grupo, por meio da dúvida, denúncia, das regras disciplinares, a falta de aliança pela falta de confiança e pela traição. A distinção entre amigo e inimigo acaba, de acordo com a categoria básica da política para Carl Schmitt. Para Guevara, o inimigo é definido e não varia, enquanto o amigo é mais suave, de sacrifício, de isolamento, de rigor, de vigilância, de morte. Uma relação entre ascetismo e a consciência política, segundo Piglia, nunca comprovada. A guerrilha realiza no Estado microscópico incessante em estado de exceção, um sistema na formação de sujeitos políticos para manter essa estrutura. Esse guerrilheiro que integra no pequeno grupo que opera fora da sociedade e é hábil para enfrentar qualquer situação.

Guevara vive sua experiência e transforma a política e a guerra uma construção de sua própria vida em paralelo a solidão. Como considera Piglia: Guevara é a própria experiência e ao mesmo tempo a solidão intransferível da experiência se a considerarmos no sentido dado por Walter Benjamin em “O Narrador”. Esse isolamento é a figura do leitor que persevera, decifra os signos, professor de si mesmo e de todos, constrói seu próprio sentido puro da vida. Segundo Piglia, “morreu com dignidade, como um personagem de um romance de educação perdido na história” (p.131).

A leitora feminina é o destaque do capítulo “O lampião de Anna Kariênina”. Aqui, o autor insere a leitora moderna de Tolstói, período histórico na inserção feminina como protagonista do consumo narrativo. Ela entra em cena lendo um romance inglês no trem, origina uma relação dessa leitura com a construção do sentido no afeto, na tradição e no desenvolvimento do romance.

O trem é o progresso industrial, é veloz na abertura dos caminhos. Uma leitura em viagem, diferente de uma leitura na corte, cidade, carruagem, ela representa uma classe social no século XIX, criadasob conforto, abrigo e lanterna. Nesse espaço do trem, quando

retorna para sua casa, de Moscou para São Petersburgo, Kariênina presenciou uma pessoa suicidando nos trilhos, o que acontecerá com ela, após conhecer seu futuro amante Vrónski e morrer por sua causa.

Piglia faz a crítica daquele que lê romance e considera a leitura do romance como um reflexo do que a vida deve ser. Kariênina deseja viver essas experiências. O romance de Tolstói se insere no sintoma de Madame Bovary, a de querer ser a heroína dos romances, nessa ficção se insere o adultério. A leitora feminina relaciona-se com o preconceito dominante sobre a função feminina e sua inteligência. O romance é adequado para a mulher vista como tendo raciocínio limitado, frívola, imaginativa e emotiva. Os jornais estavam reservados aos homens.

Nessa tensão entre ilusão e realidade, entre experiência e sentido, surge a leitura de romances. Segundo Lukács em *Teoria do Romance*, Kariênina insere no irreal e na ilusão ao ler o livro e confronta com sua realidade. Kariênina deixa o marido e o filho, vive com seu amante Vrónski e confrontando as tradições sociais, Kariênina se suicida ao se jogar no trilho e vê escuridão e não enxerga a luz (lâmpião). Essa luz representa o leitor, em sua solidão, a ficção insere no real, quando há uma ação de ler, de viver sua própria história e destino.

A transição entre a ficção e a realidade foi teorizada pelo Carlo Ginzburg em *Olhos de Madeira*. Transitar do mundo fictício para a realidade foi um traço cultural tratado com sutileza pelo autor. Como explicou Ginzburg, no patrimônio tecnológico europeu conquistador estava a capacidade de controlar a relação entre ficção e realidade. Enquanto o historiador dos hábitos de leitura Roger Chartier, por sua vez, define o leitor de ficções, como leitor que confia e crê em sua leitura. Para Chartier é o romance que define o modo de ler livros que não são romances. Há quem tenha feito da crença na ficção a chave do funcionamento do real. Nesse sentido, pondera o autor, há um problema decisivo na política: a ficção da política influencia o conflito nunca explicitado entre o verdadeiro e o ilusório.

A crença na leitura de um livro libera manter e reproduzir o real perdido, o que ocorre no personagem *Robinson Crusóé* de Defoe. Crusóé supera sua doença, pesadelos, loucura, horror do naufrágio são o livro a Bíblia e o tabaco brasileiro. Sua leitora bíblica explica sua experiência na ilha, sua herança cultural, a solidão que insere no seu interior e decide o sentido de sua vida, crê na sua leitura e lê para viver, para resolver seus problemas,

para responder perguntas pessoais, liga a leitura bíblica com sua experiência pessoal, identifica sua condição pecadora e espera salvação, rompe com o passado do comerciante, do traficante. Sua história se insere no protestantismo calvinista e o acesso à Bíblia graças a imprensa, publicada para o inglês em 1535 e o romance em 1719, além da Colonização e a Conquista da América.

O leitor técnico é abordado em “De que é feito o Ulisses?” Nele Piglia homenageia o escritor e crítico Victor Sklovski, sobre a leitura russa que define a operação de como o texto foi construído e identifica os problemas da construção e não os conflitos de interpretação.

O bom leitor seria o que segue o escritor neste caso. Usa uma leitura técnica que estuda a feitura e os detalhes do livro, além de indagar o valor dos textos, do conflito entre o uso e o valor da obra. Considera uma metáfora entre a relação da literatura e o dinheiro, gastar em excesso, esmola, empréstimos, afirma a diferença entre uma leitura popular de uma literatura de consumo barato, e explica que o crédito está nas maneiras de ler. O uso da leitura neste caso se refere à construção da obra como uma estrutura oculta que contém diversos significados. Por isso quando perguntaram por que havia chamado seu livro de “Ulisses”, James Joyce respondeu: “É o meu sistema de trabalho” (p.162). A forma narrativa de Joyce transformou a distância e o atraso em ligação com o sentido. Uma palavra é a chave, distorcida, sua dicção e seu sentido é um relato, e não uma interpretação.

Em *Ulisses*, ler é agregar, e a leitura se embaralha com a experiência, buscam emoções, sentimentos, formas corporais, fantasias, mostra intimidade, uma leitura textualizada, o sentido fragmentou e a leitura vincula pela associação das palavras. Ler é associar e narrar a vida a partir de palavras mínimas que ecoam. Essa forma de ler sob o aspecto técnico, não organiza, mas produz o caos, causalidade e experiências não diferenciadas. O acontecimento é narrado enquanto ocorre, o tempo é o presente do indicativo. A leitura identifica pelo que não se compreende, pela associação, pela virada e cortes. O sentido depende do relato e é sempre um ponto de fuga.

Em toda a trama alude a palavra batata, sem explicar, mas explora a palavra em várias páginas. Um narrador explicaria que Bloom levava no bolso uma batata contra reumatismo, ao contrário, Joyce não explica, desenvolve e fluem as relações, separa os sentidos. Decide não definir uma entrega no Ulisses; a forma surge do material e repete a desordem da experiência. A palavra batata associa ao curativo das dores reumáticas, uma

herança irlandesa que Bloom recebeu de sua mãe. Essa batata se insere na crise da alimentação das classes populares, em 1845-1851, provocando imigração para os Estados Unidos. Joyce explora o relato de uma maneira nova.

Piglia finaliza a obra explicando que o tema do livro foi inspirado na canção de Charles Yves, baseada no poema de Oliver Wendell Holmes que se apresenta na epígrafe inicial. O livro, feito de casos imaginários e leitores únicos. Em suas últimas palavras, Piglia afirma que a figura do último leitor é múltipla e metafórica e seus rastros se perdem na memória. Admite, por fim, ter realizado um percurso arbitrário e pessoal ao reconstruir cenas possíveis de leitura. Cenas em que sua vida e experiência de leitor estão presentes, o que torna seu livro bastante íntimo e pessoal.



Conto



N. Confaloni
Imagem Sacra, 1976
Pintura ao óleo sobre tecido
30 x 40 cm a.i.e. Acervo Particular
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0611

Contrabandistas

Edgar Indalecio Smaniotto

Prólogo

A reunião estava chegando.

Faltava só o importante. O *primordial*. Mas só uma parte, *a minha parte*, que me levou àquele lugar na Serra do Cascalho.

Dos problemas, alguns de nós e as autoridades sabiam: os locais de encontro não se repetiam; a mercadoria – sem a qual não existiríamos enquanto contraventores –, certamente rotulada de imoral e sempre a uma liminar de caracterizar tráfico, pelos juristas, e, conseqüentemente, pela Polícia Federal. Logo, a se manter esse postulado dúbio, ativista ou não, situava-me como um dos agentes no resgate daquilo que era mais sagrado, a liberdade.

Mesmo havendo uma enorme rede de contrabando, a carência nunca – longe disso – se exauria. Pode-se dizer que até aumentava. Quanto mais repressão, maior urgência o produto despertava nas pessoas. Bastante diferente daquilo que existia há mais de 65 anos, na época da maconha ilícita, ou mesmo durante a Crise do Petróleo de 2028-2029 – é uma forma só de situar na História, pois a crise já ocorria desde o século XX, sendo só fomentada, pois programas como o Pró-Álcool iam na contramão daquilo que os especuladores chamavam de “necessidades de mercado”. Criar soluções, oferecer alternativas, não era, portanto, prioridade. Gaveta nisso. E ficou até a merda feder na cara de todos. Respingos não faltaram até para quem tinha encontrado paliativos, mais recentemente, isso porque a economia era a viga podre na qual todos estavam escorados.

Os Emirados Árabes e países cujas balanças econômicas dependiam do ouro negro mostraram que a crise só criava outra, a dependência a ser suprida por nova moeda forte: nas tentativas de comprar água e outros insumos com os poços que pararam de jorrar, um comércio antigo voltou à moda. Os haréns e facilidades – antes inenarráveis – propiciavam os elementos para esse câmbio vicejar. Sempre haveria quem cedesse, e sempre lá estaria o aliciador. O tráfico humano e a anexação de territórios estavam longe de purgar o homem de ser mais decente do que jamais fora.

Chega de pensar no passado. Eu também tenho *necessidades* a serem supridas.

Saudosa memória de um tempo de abundância, quando ainda tínhamos uma rede de contrabandistas muito bem articulada! Desde então, com o arrocho moral, a coisa só degingolou. Aliás, a moral nunca foi o forte dos polegares opostos depois do Planeta dos Macacos.

1. Abominável Criatura

A neblina foi ultrapassada, quando subi um pouco mais, rodando quase um km em direção àquele destino no interior paulista, a mais de 150 km da capital.

Já tinha lido sobre as vítimas do lugar. O cartão-postal macabro, que ninguém queria, mas atraía os turistas como mel na porta do formigueiro. Felizmente eu não seguia por um caminho sujeito à triagem. Ainda que seguisse, tenho meus recursos e só estou ali de passagem. Nenhuma autoridade mostrou preocupação quando submeti minha rota de inspeção após passar pela aduaneira santista e, dali, para escritórios que precisavam ser peritados regularmente. Eu também trabalhava na fiscalização, portanto tinha um *status* de “colega” e um holograma no para-brisa que a maioria das torres de vigilância aceitava sem o registro de ocorrência.

E aquilo que, recentemente, subverteu mais uma vez a região em um episódio de investigação criminal. Tudo ainda se mantinha um mistério, um prato cheio para alimentar as intrigas e teorias conspiratórias. Que iam de homens macacos pré-históricos a aviões espiões americanos.

Na Serra do Medronho – antes ela se chamava Serra Negra, mas depois dos boatos, e principalmente após os incidentes, iniciados há tantos anos – passou a ser nominada assim quando campistas e vários outros sobreviventes reportaram terem topado com a versão brasileira do Sasquatch ou Yeti. Também estranhei quando ouvi isso pela primeira vez. Fica mais estranho e bizarro quando disseram – e meu veículo tinha isso projetado no monitor – “*ser o elo perdido entre o homem e o jumento...*”.

Tudo teria sido esquecido se aquele avião não estivesse no local onde diziam que estaria. Obviamente inacessível daqui, caso contrário faria minha própria investigação e me viraria depois para inventar uma desculpa.

Novamente tive de consultar a tela, com a imagem da aeronave, na parte escarpada da serra, criando uma nova clareira na Mata Atlântica.

Lá estava ele, nome e sobrenome, um Boeing C-17 Globemaster III, da USAF. Isso pelo menos os entendidos diziam, por mais que os “donos” do formidável cargueiro afirmassem desconhecer sua existência, com aquele tipo de resposta que todos sabem que é mentira.

Que todas suas aeronaves antigas ou estavam em museu ou no deserto, devidamente rastreadas ou desmanteladas.

Que não tinham antes, muito menos agora, uma rota que estabelecesse violação de espaço aéreo de uma nação amiga...

Amiga? Isso é outra história. Tem muito rancor de onde aquilo vinha.

Mas as imagens de arquivo, confrontadas com um vídeo, acionado no painel, nem parecia ser do mesmo avião. O símbolo da Força Aérea Americana tinha sido arrancado de forma grosseira; no lugar rebitado, o de uma aviação peruana que nem existia mais, sem qualquer outro tipo de identificação alfanumérica, ali ou em qualquer parte. Peças podiam ser rastreadas, atrás de números de série, peculiaridades de usinação – esse tipo de coisa –, porém as autoridades se calavam quanto a isso – a nossa e a deles.

O rombo, remendado, dava o que pensar. Principalmente, porque a aeronave não era nenhum modelo de integridade, do jeito que tinha ficado, *do jeito que tinha se quebrado* na encosta, cavando suas próprias sepulturas.

Atualmente nossos aviões são muito diferentes do que eram, em sua maioria feitos para pouso e decolagens verticais. Nem havia os novos minerais e capacitores, extraídos dos asteroides, que envelopavam a fuselagem de forma inteiriça, ideal ao aporte (semi) antigravitacional. A extração desses minérios vinha se consolidando, mostrando-se segura e regular, permitindo o barateamento no uso dessas tecnologias. Quem colocava coisas diferentes no ar teria muito a se explicar.

O vídeo seguia seu curso, mostrando uma imensa jaula arrebetada no compartimento de carga, seccionado como uma das três maiores partes do Boeing acidentado. Grandes tufo de pelos, restos de carne e fezes atestavam a ocupação da cela. Mas, não parecia ter sido por ali que a possível fera saíra, talvez tendo acontecido ainda em voo: um outro rombo, visivelmente articulado de dentro para fora da fuselagem, atestava sinais de garras. Um novo viral, dos muitos feitos a partir daquele assunto fantástico, exibia a parte externa do avião sinistrado, revelando pegadas fundas, a 20 metros – *um corpo caindo em pé, um local de impacto? Impossível!!* –, se afastando dali, desaparecendo encosta abaixo.

Os depoimentos e as autoridades passaram a admitir ser um animal peruano, perdido em novo *habitat*.

O nome Medronho é puro exercício de humor negro (a relação de *medonho* com o sobrenome da primeira das dezessete vítimas esquartejadas, encontrados nesta região), nos tempos áureos da Internet, há 30 anos, quando eu tinha recém-ingressado no Ensino Técnico.

Passei pelo lugar chamado Cachoeira dos Sonhos, onde, em sua praia de água doce, o último corpo tinha enalhado – segundo o legista após despencar cem metros pela queda d'água e estourar os miolos nas pedras. O local só apresentava um bloqueio de cones luminosos. Felizmente sem nenhuma patrulha à vista. Como era muito cedo, não havia turistas, não havia nada.

Era hora de deixar Serra Negra e rever o roteiro de estradas abandonadas – que obviamente consultei em um mapa físico, comprado na véspera em um sebo, para não levantar suspeitas de acesso à rede.

Com meu veículo tentando despertar o meu interesse por coisas menos lúgubres, pois o *autoflex*, feito sob medida para minhas necessidades, também tinha interface com o meu centro de prazer, cortesia do neurocelular, uma música sertaneja bipou no painel. Nos primeiros acordes da canção e no uivo do pretenso cantor, eu bloqueei.

— Me poupe. Isso é pior que a morte – o carro entendeu e abasteceu seu banco de dados com a rejeição, contentando-se em abrir o painel e me servir uma dose – sem álcool – de caipirinha. Isso não tive como recusar.

2. Você tem fome de quê?

O segmento lícito da viagem estava prestes a terminar. Ao menos teria respaldo legal, assim como todos os cidadãos, para agir da forma como estava prestes a fazer.

O *reboot* é um recurso de sairmos da rede, na qual vivíamos mergulhados, sem precisar justificar a qualquer autoridade, mesmo quando arguidos. Se não excedesse a duração e a frequência com que isso era feito, sem problemas. Juristas e especialistas chegaram a um consenso, apontando que essa era uma válvula de escape natural da espécie humana – proibir a “rebotagem” ameaçava o equilíbrio do indivíduo. Claro que existem situações em que isso é impossível, *legalmente impossível*, quando a pessoa cai nas entrelinhas da lei. Subentenda-se: ameaça ao sistema. Esperava não estar enquadrado nesse rol.

Antes de pegar a estrada vicinal, a placa de advertência – na verdade um outdoor rubro-negro, como se fosse pecado mortal deixar de ler e se precaver – indicava uma área livre de WiFi. Ela ficara para trás nas muitas curvas de acesso a Matozinho, assim como meu intencional *reboot* no neurocelular, colocado em pausa, a completar a reinicialização depois. Para o que tinha vindo fazer, discricção significava tudo.

Esse é o momento no “roteiro” onde estou descoberto. Mais uma vez caminhando na lâmina da *navalha de Occam*, onde o “simples” é a contravenção e o rebuscado, a negação, assumi o equilibrismo como uma segunda natureza.

Vi a barraca no mesmo momento em que fui notado, pois alguém de chapéu na mão, fita azul amarrando uma larga bermuda, acenava para o meu carro.

Os sinais externos batiam. O informante.

— Que tempinho mais *filha*, hein? — ao baixar o vidro e imobilizar o *flex* ao lado do caboclo que vendia produtos derivados de cana, artigos de couro e alguns itens que nem consegui identificar, o informante não achou estranha minha pergunta. Com mais um temporal avizinjado, o relevo aos poucos sendo murado de nuvens, o que mais haveria para dizer. — Tem fumo aí?

— Tenho *cosa meor!* — o velho caboclo sorriu. A dentição perfeita também o traiu.

O nome dele era Elídio. Não tinha um codinome como a maioria de nós.

Quando entrei na Irmandade, o patrocinador comentara sobre a organização e que papel cabia aos informantes. São os elementos de ligação com os despachantes, fazem contatos, se expõem, pelo privilégio de participar da farra, mesmo sabendo que o prazo de vida útil deles é curto. Por isso também eram conhecidos por *descartáveis*. Pode parecer desumano, contudo a função era voluntária e nunca pareciam faltar candidatos. Indicava a importância e a falta que a mercadoria fazia à sociedade.

Quando recebi a incumbência dessa tarefa, que todos os membros da célula se revezavam para realizar, o nome do informante veio com o dossiê, que novamente se materializou no meu carpete, ontem à noite. Aquele sistema de comunicação já estava me deixando puto. Minha casa, que pensava ser inexpugnável, podia ser tudo, menos isso.

— Esse melaço é daqui, ó! — o informante tinha retornado, citando a contrarresposta, seguida duma cusparada de cana mascada.

Provei e aprovei a pinga caiana. Aquilo bateu fundo na minha goela. Com um tíquete de 10 brasis, mais fácil de cambiar — e difícil de rastrear —, adquiri a garrafada da cachaça artesanal. Porém faltava o principal: a informação.

Quando pensei que Elídio ficaria parado na sua barraca de bambu, contigua ao casebre de roça e uma pocilga vazia, ele retornou pela segunda vez. Trazia um tijolo. Não houve tempo de cogitar o grau de ameaça do homem, mas bem que eu recuei no banco.

— Rapadura, moço — mesmo estranhando, no automático puxei outro tíquete, mas ele fez sinal que não. — Amostra *gráte*. É segredo de *famía*. Quando *comê*, vai *ficá freguê*. Só precisa *tê curdado com o finar...é a chavi do paraíso*.

Não sei de onde ele tirou aquele linguajar peculiar, mas aceitei, da mesma forma com que segurei o negócio que parecia uma pedra gigante de *crack*, que reconheci dos documentários. Ele acenou com a cabeça na direção para onde eu deveria estar indo, praticamente me expulsando.

Ainda meio lerdo, recuperando do susto, imaginei que tinha ferrado tudo. Só quando enveredei pela estradinha, perdendo a barraca e seu maluco ocupante de vista, foi que atinei para algumas palavras no discurso colorido do rapadureiro: “segredo”, “família”, “cuidado”, “final” e, a mais importante de todas, “chave”.

Nervoso, catei o tijolo no banco do carona. Não estava. Só havia a garrafa ali. Será que tinha resvalado para baixo do banco?

Foi onde achei, encostado ao núcleo do computador de bordo.

Subindo o carro na grama, como se tivesse parado para vomitar, rasguei o embrulho. Gravado em baixo relevo nas extremidades da rapadura, um dos motivos de estar ali!

Mas havia algo mais.

Em uma das laterais, outra mensagem:

“Decore e coma”.

E mais uma, na borda oposta:

“Não fure, faça pressão”.

Antes de tocar o *flex*, satisfeito da vida, nem quis olhar se haveria um “bom proveito” assinalado em outro lugar da rapadura.

Bastou um pouco de força para a rapadura se destacar em duas metades. Em um compartimento, na parte de baixo, a chave criptografada, com a definição do local onde a mercadoria deveria ser retirada.

3. Voltando do *front*

Informação pedida, informação conquistada.

Sabia a data e a hora em que o despachante liberaria a carga.

Os dados sobre o local estavam preservados na chave criptografada, dentro da rapadura.

Se acabassem me prendendo, a única informação útil (rapadura) não seria tão útil assim, sendo necessário um gabarito, em poder do patrocinador, para decodificar o local onde a mercadoria seria entregue e os caminhões fariam a distribuição.

A experiência dizia que, para nós na base da pirâmide, a data real do evento, após a importação e a logística determinar, seria dada a conhecer com o programa das máscaras.

Tudo tinha sido explicado – embora para mim tenha parecido ditado – após atender ao convite empurrado por baixo da minha porta, há oito anos. Considerando que o prédio onde moro, garantia do fabricante, oferecida na apólice o módulo “segurança plena”, a forma como aquele convite, feito de platina verdadeira, tinha ido parar no carpete, a muitos metros da porta, continuava um mistério. Assim como aquele da noite passada.

O nervosismo aos poucos me abandonava. Tirando a cíclica participação em reuniões, em que eu pagava pelo privilégio de estar frente a frente da mercadoria, daquela vez tinha sido acionado para atuar nos bastidores.

— Caralho!!! — a adrenalina escapou na forma de um grito.

O carro só não indagou o motivo dos socos no estofado e o sorriso babaca refletido na tela, pois continuava com o modo analógico ligado. Por enquanto era somente um veículo normal, dependendo de um motorista inteiramente anormal.

Por isso os acidentes tendem a acontecer...

Suspiro aliviado. Tem outro motivo para me sentir assim. Não é todo dia que seu filho completa 15 anos e experimenta a mercadoria. Seria a entrada dele na maioridade penal, logo pela porta dos fundos, onde dói mais e também é mais prazeroso: ser um contraventor virara herança de família. Além dos filmes censurados, o menino, como todos de sua geração, só conhecia o *barato* através dos ensinamentos teóricos dos professores pelegos, aplicando a preconceituosa cartilha governamental; nela, todos que tinham contato com o contrabando eram rotulados de bárbaros, profanadores, zumbis, viciados e, para amenizar, loucos.

Se pegos na contravenção, o Código Penal era o último dos nossos problemas. Havia muita gente importante — *radicais livres* — nos vários escalões do poder, que conseguia segregar pessoas como eu, tirando-nos do sistema, com destino aos sanatórios. Ou, os mais sortudos, em valas comuns. De nada adiantava ter um celular no assoalho craniano em ligação com o ouvido interno ou uma ideologia diferente da vigente. Os meios existiam e o fim — lobotomia como exemplo, transformando nossa rebeldia em tumor —, mera consequência.

Prossigo na viagem e minha velocidade de cruzeiro espelha o que trago no íntimo. Ora disparo pela reta, atravessando o vale, os *flamboyants* carregados fazendo chover suas flores amarelas ou vermelhas, quase recobrando o pavimento, parecido com a adrenalina que impulsiona um sentimento de satisfação e dever cumprido, análogo a um tapete se desdobrando a minha frente. Ora o vale acaba, as curvas recomeçam e sou forçado a reduzir e encarar a realidade: observar os morros com casamatas; os córregos gradeados e plantações patrulhadas por espantalhos robôs; sabendo que a qualquer momento, do nada, um louco, como no passado, poderia lançar uma ogiva suja e exibir seu rosto e mensagem póstuma na rede mundial:

Se eu sou a vida.

Também sou a morte.

Vocês têm tudo.

Agora fiquem com nada.

O trovão, chicoteando lá longe, era a forma de a natureza me alertar alguma coisa. Mas só me fez repensar a vida. Talvez fosse isso. Provavelmente não era.

Ainda lembro quando meu pai dizia de manicômios servirem para o tratamento das chamadas doenças mentais: um depósito de gente varrida para baixo do tapete da sociedade. Mas desde 2053, e isso já faz vinte anos, com o surgimento da neurística, um amplo espectro das psicopatologias de origem mapeada e histórico familiar – epilepsia, esquizofrenia, bipolaridade, demência, entre outras –, que pudessem causar sofrimento fetal ou vir a eclodir na vida adulta, havia “desaparecido”. Antes de ser grato por isso, lembremo-nos dos ensinamentos de Lavoisier, o princípio da conservação de massas: enquanto ele perdia a cabeça na guilhotina, seu conhecimento transformou o mundo. A questão estava em saber localizar aquilo que os anais da medicina diziam ter sumido.

Para ver até onde vai a intolerância, já se fala, nem tão acanhadamente assim, em manipulação genética, agindo nas fecundações *in vitro*, a fim de inculcar aversão à “mercadoria”. Ao permitirem isso, logo homossexuais, tarados por biscoito ou torcedores da Fiel teriam seus dias contados.

4. De volta à pauliceia

Com a importância que a água assumia no mundo, um lugar de referência aquífera como aquele – o próprio nome “Circuito das Águas” deixava os sedentos loucos – logo seria tão ou mais policiado que o reservatório do Tietê.

Com o veículo ainda em marcha, assumindo o volante e mantendo o *autoflex* com seu computador de bordo em ponto morto, eu me aproximei de algumas áreas povoadas, indo na direção oposta a Águas de Lindóia, a poucos quilômetros da divisa de Minas. Depois de Matozinho, passando por um sem-número de vilarejos bucólicos, suspensos no tempo, estava próximo de emergir em uma via pavimentada, com toda sua parafernália – e WiFi – de tráfego seguro.

Mesmo em modo analógico, o *flex* reconheceu o comando rodoviário e bipou o radar posicional global. Nenhum veículo licenciado podia ignorar o RPG, se não quisesse os rodoviários os abordando.

Habilitei o computador de bordo e fiquei assistindo o veículo dizer “que bom você estar aqui” e entrar no fluxo, assumindo sua programação sobre rodas, a caminho da capital. Assim alçado ao *status* de mero passageiro – logo sem sofrer as restrições do bafômetro compulsório –, eu tinha uma garrafa de aguardente, algumas barrinhas de cereais e várias lascas de rapadura para roer.

Deitei no banco de trás, imaginando como minha glicose apareceria no exame periódico.

Conseguimos a mercadoria!

Mas a que custo?

A rapadura era realmente ótima, mas a garapa melhor ainda.

Acabei relaxando, porém minha mente permanecia insubmissa.

Eu sabia que estava arriscando a vida e colocando outras pessoas – especificamente minha família – na mira dos radicais do governo. Também não era nenhum ingênuo, deixando de reconhecer o que a célula fazia com seus membros menos expressivos: colocar-nos para agir, entrar no processo, significava se comprometer com a causa. O comprometimento gera represália, se algo der errado. Carregar o fardo do segredo não era opção. E também entregar os companheiros não. Quando você só conhece os familiares a quem convida – e automaticamente se torna responsável por eles –, sendo recrutado por alguém que já sabe tudo sobre o seu passado, que assume um papel de “patrocinador”, mas nunca se mostra de fato para você, a única certeza sua é não ter ninguém mais a quem culpar.

Quando minha esposa soube desse meu envolvimento, ela deu pulos de alegria. Confessou que suspeitava estar sendo sondada por uma amiga, que desapareceu misteriosamente.

O patrocinador, ao saber, não criou qualquer caso. *A célula é uma família e nenhuma família existe se não cresce.* Foi o que ouvi dele, em um de nossos raros encontros.

Quando decidimos incluir o Fernando, foi um longo ano debatendo se colocar um alvo nas costas de nosso filho era uma opção. Afinal, soldado não é aquele que segue na frente e leva o tiro primeiro?

Como o governo tinha grande aceitação popular, mantendo-se na direção do país por quatro mandatos consecutivos, começávamos a ver que podia haver algo de errado nisso. Nenhum governo democrático, carismático ou não, perdurava tanto, agradando esse mundaréu de gente, que as urnas referendavam. E por que havia tantos descontentes? E por que sumia tanta gente? Depois de tantos avanços sociais, o governo – não só brasileiro – parecia um complô para mudar seus eleitores, usando propaganda massiva para fazê-los pensar que algo diferente ao modelo vigente não poderia ser sustentado.

Ao enxergar que a história se revisitava, que todos os regimes que implantaram leis radicais, inflexíveis, acabaram se tornando totalitários, entrar para a célula deixou de ser opção e passou a ser solução.

Portanto, ser contraventor pode não apontar na direção certa. Mas não mais errado que tirar o poder de decisão das pessoas.

5. O Rango

O *autoflex* seguiu sozinho para o estacionamento subterrâneo da PBR, a uns quarteirões de distância. Era possível acompanhar os hologramas da Petrovale Brasil, irradiados no céu nublado de São Paulo.

Só resolvi na hora que o momento pedia uma refeição diferente da tradicional, que podia ser servida no meu escritório. Apertei o passo e optei por um endereço conhecido, que não exatamente dispensava o metrô da Consolação, mas me daria uns 20 minutos de caminhada ligeira, rumo à periferia. Usei esse tempo para colocar minha cabeça em ordem e desanuviar os efeitos da cachacinha.

Passando por vários quiosques da Vigilância Sanitária, entrei na Galeria Urbanus, repleta de suas lojinhas de comércio varejista, todas apertadas e ordeiras, onde lá no fundo, na praça de alimentação, encontrei o *Roberto*, um restaurante decente, especializado em pratos exóticos.

O restaurante destoava das muitas redes de comida saudável, por ter um jeito diferente e pessoal de servir. Em um salão oval nada padronizado, com várias mesas, todas com toalhas quadriculadas de tons diversos; no teto, a versão da Capela Sistina, sonho de um *gourmet*: macarronadas flutuantes; pizzas gigantes; sorvetes formando um riacho colorido, cheio de confeitados, com vários afluentes, tudo escorrendo de mentirinha do teto para as paredes e dali até os nossos pés. A ilusão era potencializada pelo cheiro. Aquilo tinha sido orquestrado para tapear os sentidos. Confesso que fiquei bastante tentado.

A escolha foi rápida. A culinária podia não ser *exatamente* excelente, porém o serviço era impecável. E aceitavam fumantes passivos e conversas pelo neurocelular. Nisso residiu minha escolha: falei com alguns clientes e minha esposa, grávida, enquanto devorava aquilo que rotulei de *empadrão de flango* e mais meia tigela de angu à baiana. O vinho tinto, depois da água gasosa, que nivelou a pimenta, encerrou o modesto repasto.

Comparado ao que comi pela manhã – o gosto da rapadura ainda perdurava – aquilo caiu muito bem.

6. A Rede

No escritório, todos só falavam na iminente chegada de um cargueiro, vindo dos asteroides, abarrotado de “terra rara”. Depois de Guarulhos, sobre o Trópico de Capricórnio, ficava o *espaçoporto*, no qual minha firma tinha enorme participação. Significava que a principal zona de estocagem e escoamento era nossa.

Bastante prestígio. Muito trabalho. Rios de dinheiro.

Atuo em uma das maiores empresas de energia e mineração do mundo. A Petrovale Brasil – resultado da fusão da antiga Vale do Rio Doce, Petrobrás e Avibrás –, recentemente tinha despontado como a maior multinacional com direito a explorar veios espaciais. Semanas atrás quiseram me transferir para a sucursal na Lua, com ordenado e bonificações melhores e chances de promoção bem tentadoras. No início fiquei balançado. Depois pensei:

“Se já é difícil conseguir a mercadoria na Terra, em outro lugar seria impraticável...”

Procuro dar sempre uma desculpa (a gravidez de minha esposa, até agora, tinha surtido efeito), mas um dia ou eles cansam ou começam a desconfiar...

Eu sempre suspeitei que alguns de meus colegas, na firma, fossem membros da minha ou de outras células contrabandistas. Todos viviam na clandestinidade. Quanto mais alta a hierarquia, maior o tombo. Com tantos agentes infiltrados, tentando se passar por simpatizante de nossas causas, exibir um semblante feliz e sair confessando qualquer segredo, seria o mesmo que pegar o cérebro e dar descarga abaixo. Todo o aparato, toda dissimulação dos últimos anos, de nada valeriam se a discrição não pudesse ser mantida. Em especial no nosso tipo de contrabando, com implicações diretas na política de governo, onde nem éramos classificados como daquele planeta.

Antes de ir para casa, minha participação na contravenção necessitava de uma última providência.

Dando uma pausa no processo que visava desatar o nó fiscal, no embargo de nossas mercadorias retidas no porto de Taiwan, bebia um cafezinho que minha solícita secretária fez com que entregassem. Até isso era terceirizado. Aproveitei para dar instruções de sigilo 3. Significava que, pela próxima meia hora, ninguém entraria ali e nenhuma ligação seria passada. Entre uma golada e outra do *McFruta*, fiz os processos iniciais para uma chamada *randomizada*, como é muito em voga atualmente: da minha lista de contatos, pincei aquele que “reconhecia” como meu patrocinador na célula. Claro que não era um número real, mas ele surgia em minha cabeça como “acesso a *spamb* autorizado”.

Como quem aceita *spams*, do gênero que for, ou é masoquista ou curte viver perigosamente, nem reconsiderarei. Redigi a mensagem *subvocalizando-a*, calcando junto à jugular. O neurocelular só teve o trabalho de reconhecer as palavras, projetando-as no visor que só eu podia enxergar, pois era *minha miragem*:

Feliz Aniversário (fogos!) **Meu Presente** (flap! flap!) **É Jamais Esquecer Sua Amizade**

Só isso. Faltava só o anexo.

Na parte textual nada que pudesse chamar a atenção. Estava no *ringtone*, minha marca registrada, a forma como eu apareceria para o patrocinador. Isso também, como diziam antigamente, “não daria a menor pinta”.

A informação seguia com os jogos de cores e, principalmente, as animações de fogos de artifício e o farfalhar do presente sendo aberto, a indicação da data e horário, conforme o rapadureiro me passara.

Era o momento do *adrop*.

Com o estojo de antilium na mão, aquele metal raro que minerávamos em 2035 HM6, que a missão espacial brasileira apelidou de *Assombroso*, deixei cair só para me deliciar ao vê-lo pairar a meio metro da mesa e ir descendo, lentamente, completando a queda em 2 minutos. Decidido a não me alongar demais, rompi o lacre e tirei a chave, deixando-a mergulhada em uma solução com soro fisiológico. Aquilo facilitaria na conexão.

Por alguns anos se pensou qual seria o sucedâneo da, um dia, popular USB. A interação entre periféricos pelo simples ato da aproximação, transferindo dados sem a necessidade de fios, deu ao *Bluetooth* alguma forma de responder a essa pergunta. Mas a tecnologia sempre avançou muito rapidamente, e com a ideia de associar o celular ao homem – já que para muitos aquilo virara um apêndice –, procurou-se outro tipo de associação, muito comum nos próprios aparelhos celulares: o aplicativo.

O *adrop*.

Nos antigos *iphones*, *ipods*, *palm*s, *tablets* e outras palavras em inglês, ou malucas, que caíram em domínio popular, o aplicativo foi concebido para desempenhar tarefas práticas, visando o melhor rendimento possível. No *adrop*, como não havia local para uma entrada USB em nós, ele foi o recurso que faltava para permitir o homem se comunicar com seus semelhantes – e outros dissemelhantes, como os *flex*s e bancos de dados diversos – sem ficar com a cara do *Robocop*.

Não queria dar uma aula para mim mesmo, mas pegar essa coisinha – retirei da minha carteira o aplicativo que tinha acabado de habilitar – feita a partir de amostras cultivadas da minha própria pele, banhado em minha própria lágrima, não poderia ser mais higiênico e personalizado. E pensar que havia aqueles que usavam vários – em orifícios e locais inenarráveis – sem qualquer assepsia, na maior promiscuidade!

Era a febre dos *adrops*. Quando, além de fazer aquilo a que se propunha, facilitar a conexão, por exemplo, viravam portal de drogas. Mas isso não vem ao caso. O meu *adrop* tinha registro da *Anvis@* e é nele que vou *plugar* a chave.

Luvas são necessárias, as gavetas cheias delas. Mais um lacre rompido e o clic da chave criptografada sendo reconhecida pelo *adrop*. A luz azul indicou não haver incompatibilidade entre eles.

Nem precisei usar qualquer tipo de gel selador, para fixar meu aplicativo no céu da boca. Foi a partir dali que os dados migraram ao neurocelular e o anexo seguiu. Ou seja, o presente foi, de fato, enviado.

A todo custo evitávamos levantar suspeitas, que fizesse algo cair na rede da @DICAT – a polícia especializada em crimes de alta tecnologia. Estou certo de que meu patrocinador saberia lidar com a informação que acabara de passar.

7. Como animais

Cheguei a minha casa e dei de cara com a parede-TV noticiando com alarde, como era de se esperar, a apreensão de mais uma célula de “mercadores da morte”. Os idiotas não sabiam a diferença entre uma célula e um núcleo familiar de seis pessoas. Para eles, era como se tivessem feito a apreensão do século. Ao menos aquilo garantia que os contraventores teriam o acompanhamento da Anistia Internacional.

Fiz o canal escolher um programa melhor. Engoli em seco e prossegui até a cozinha, procurando por Cláudia. Provavelmente, naquele horário, estaria no escritório que ela montou, lá nos fundos, junto ao quarto do futuro bebê.

Minha esposa é pesquisadora *freelancer*, ganha a vida encontrando aquilo que ninguém acha. E vai além: não só acha como monta trabalhos que são reconhecidos internacionalmente. Especializou-se em arqueologia social, e devo a ela a maioria desse meu “saudosismo”, vendo seus murais históricos, lendo suas críticas e, principalmente, as curiosidades daquele mundo, antes de ele virar um jardim de espinhos. É consultora de várias universidades e programas de *videolink* no Brasil e, principalmente, no exterior. Eu dificilmente me adaptaria a prestar serviço no local onde resido. Sou dispersivo demais para tanto. Felizmente a PBrasil é robusta o bastante e, além da cota, exigência do Novo Código do Consumidor, mantém vários escritórios físicos nas principais capitais.

— Tem alguém procurando por um pouco de diversão?

Saindo do banheiro, não do escritório, anunciada pelo rastro de perfume, Cláudia se colocou em meu caminho. Não precisei dizer que estava suado, que atravessasse São Paulo de cima a baixo e que fizera contato com Elídio, o faz-tudo da célula.

Cheirando meu cabelo, sentindo a suspeita gordura no tecido plástico do meu blazer, sem deixar de notar o estado que fiquei ao colar nossas virilhas, atizado pela ondulação daqueles quadris, ela percebeu o quanto eu estava a fim.

Com sua fina camisola esvoaçante, a calcinha rendada que mudava de cor, o abdômen de uma praticante de pilates, as coxas grossas e os mamilos cor de mel desafiando a chupá-los, Cláudia nem parecia uma jovem senhora em seu sexto mês de gravidez. Iríamos pegar o bebê em 61 dias, e ela nunca deixava de visitá-lo, pessoal ou virtualmente. Olhei para os lados e disparei:

— Nandinho está com a vó, não é?

— Hum-hum.

— E você me quer todo dentro de você?

— Hum-hum.

Depois do beijo, molhado, invasivo, meus dedos procurando – e encontrando – uma umidade que vinha de baixo, ela murmurou:

— Estou sentindo o cheiro de tempero, Marcos. Seu hálito é uma delícia! Aposto que estive no *Roberto*. Há algo de animal em você hoje...

Ela sabia!

Atracados, nem chegamos ao quarto. Foi uma noite agitada, regada à sacanagem e outras delícias: comida, bebida e tudo mais a que se tem direito. Nossos neurocelulares, *Bluetooth 9.0* conectados pela proximidade, tocando a mesma música – se é que pode se chamar assim aquela *viagem*.

Só quando o sol nasceu, contei os detalhes para ela. Evidentemente, com o dispositivo de bloqueio de comunicação em *reboot*.

8. As máscaras

Diante de um beco escuro, em Cubatão, um quarteirão feito exclusivamente de fábricas condenadas a serem reprocessadas em breve, suas chaminés, outrora poluentes, e todo parque industrial desativado, foi o local escolhido a dedo.

Minha nuca pulsava, indicando a proximidade do alvo e outros sinais sobrepostos.

Contato visual. Pelo menos seis. Outros estavam em processo de deslocamento.

Notei pessoas vindo de outros becos, sombras que sumiam em outras portas, desaparecendo nas entranhas dos edifícios, seguindo para a arena onde a mercadoria seria revelada.

Havia muito pouco a postergar. Estávamos ali e iríamos até o fim? Só dependia *dele*.

Com Fernando no meio, eu e Cláudia – obviamente com sua máscara de querubim bochechudo, decerto homenagem ao pimpolho, impressa no próprio *flex*, a caminho dali – nos posicionamos diante da porta, que em um minuto reconheceria o sinal dos totens enfiados em nossas cabeças, até abaixo do nariz.

Meu filho parecia meio incomodado pela máscara de gato, que não podia ser tirada e só se dissolveria dentro de três horas, tempo suficiente para a reunião acontecer e estarmos de volta ao *autoflex*. Eu também tivera a mesma reação, quando usei uma similar, muitos anos atrás. A coceira da máscara logo cederia, mas o que ficava – o sorriso de Nandinho denunciava – era o sentido de pertencer a algo potencialmente subversivo, de ser considerado adulto e responsável o suficiente para merecer estar ali. O dever dos pais nem sempre segue por uma via reta e preservar a verdade, ainda que perigoso, era um legado maior.

Quando meu tio fez o mesmo comigo, sabia: aquilo não tinha preço.

Ainda assim achei que devia dizer:

— Tem certeza que quer prosseguir?

A única coisa que escuto dele é um *miaaaau* galhofeiro, seguido de um ligeiro – porém firme – empurrão em direção à porta que se abria.

Decisão tomada, ação em curso.

9. Olé

Por corredores absolutamente escuros, as máscaras com suas oculares adaptadas seguiam no infravermelho. Não havia como nos perder, pois perseguíamos *avatares* virtuais *quentes* e saltitantes – pareciam personagens dos desenhos de antigamente. Os nossos eram dois ratos bípedes e um cão labrador com tapa-olho e uma prótese de focinho, todos cineticamente impulsionados por laser. Guiados por eles, chegamos ao arco que acessava uma sala enorme, onde os conjuntos de lentes dos oculares trataram de se adequar à iluminação avizinhada.

A Arena.

Era exatamente o que o nome pretensioso propunha. Um construto de realidade virtual, evocando uma antiga, e para falar a verdade, bárbara prática esportiva espanhola ou mexicana. Só invés do local reservado à arquibancada, uma grande mesa circular, com os comensais sentados ou sentando, posicionados defronte do núcleo central do lugar, um amplo pátio pavimentado de brita. Do alto da arena, seguindo para os locais previamente reservados para nós, aos poucos outros lugares à mesa foram se “acendendo”, revelando participantes virtuais – a cúpula da célula.

Já devidamente acomodado, sentado ao lado de alguns animais e representações derivadas, cheguei a tempo de ver uma das porteiras sendo aberta, a figura de Elídio, o falso caboclo de Matozinho tornado imponente, seguido por cinco valetes a cavalo, todos vestidos de toureiros.

Aquele *misancene* é que me constrangia. A *touromaquia* mais ainda. O tema mudava, minha insatisfação é que não. Estava ali pelo prazer do consumo, pela glória do sabor, da confraternização, não por saudosismo e culto à barbárie. Mesmo que tudo não passasse de hologramas. Mas tive de engolir minha opinião, vendo que minha mulher e filho não pareciam nem um pouco incomodados pelo espetáculo. Embarquei na mesma *ola*, que tinha começado justamente em Cláudia, fazendo ovação com os demais assistentes. Ato contínuo, vários talheres e rosas vermelhas, extraídos de cestos estrategicamente dispostos atrás das cadeiras, choveram no piso acobreado da arena.

O alarido só ficou maior quando o cheiro bom chegou até nós. Foi um verdadeiro *tsunami* de odor, que trouxe saliva a quem estava ali, presencialmente.

Os “toureiros” assumiram suas posições, em amplo semicírculo, os ajudantes mantendo a estilização de movimento pelo *piaffer* – os cavalos (um holograma perfeito, como os daquela antiga série de TV Star Trek) alternando as patas no chão, trotando efetivamente parados – as montarias ligeiramente recuadas em relação a Elídio, próximo ao centro da arena.

As porteiras opostas a nós se escancararam. Lá estava a mercadoria, ao vivo e a cores, como também nos telões. Pronta para ser servida. Por homens fantasiados de toureiros.

10. A Mercadoria

Há 28 anos e 311 dias o comércio de carnes e derivados, que primeiro vinha sendo sobre e supertaxado, depois combatido, acabou mesmo proibido em todo o mundo.

Quem consumia, adquirindo o produto por suas próprias expensas, inclusive por meio de caça, virou caçado, sendo alvo de delações e toda sorte de represálias. Os carnívoros humanos se tornaram animais acuados. Os que não mudaram de hábitos alimentares, sucumbindo à pressão, se isolaram na clandestinidade. Se a expressão “*lobo em pele de cordeiro*” se aplicasse – porque o movimento humanista rechaçava até mesmo palavras de duplo e pejorativo sentido –, podia-se dizer que nós, carnívoros, vivíamos e pastávamos com o rebanho, até que a mercadoria surgisse e fizéssemos o nosso ritual.

O Brasil fora um dos últimos países a se submeter ao embargo e adotar o Humanismo Alimentar Progressivo. Ninguém sabia, na época, que aquilo viraria religião. Colocar um pepino na cruz virou símbolo de fraternidade e amor incondicional à natureza. E ódio a nós, evidentemente. Também ninguém achou que nosso povo fosse aderir ao vegetarianismo facilmente.

Frugívoros e veganos ainda não eram em número expressivo. Menos ainda àqueles que se alimentavam de raízes e grãos – só não entendo porque o nome *turbeculosos* não pegou. Desde a época colonial, nós, brasileiros, já éramos um pouco lentos a seguir os ditames da lei. Percebe-se muito disso em nosso passado escravocrata: enquanto o resto do mundo – mesmo que falsamente – adotava a abolição como moral vigente, *nossos negros e mulatos* sofriam na chibata. Sua alma, sua palma.

Agora o açoite era outro.

Mas o cheiro me trouxe de volta. Digressão não era nada sem um choque de realidade. Não só o cheiro: a imagem daquele animal soberbo, enorme, um cavalo bretão de pelagem castanha, músculos poderosos exibindo sua característica de tração, trazia a reboque uma pesada charrete, estilizada como churrasqueira.

Foi audível a forma como a maioria suspirou, vendo o novilho inteiro, enfiado no rolete. Os microfones reproduziam o chiado de cada filete de gordura, água e sangue escorridos, tocando as brasas. E dois outros ajudantes, de bombacha, botas de couro e lenços vermelhos no pescoço, ladeando a churrasqueira, giravam e salgavam a rês. Agora não mais um holograma. O cocheiro, vestindo libré, chapéu emplumado inclusive, travou o andamento da carroça, posicionando a mercadoria no centro da arena. Depois se levantou, fez várias vênias, direcionadas a cada um dos quatro pontos cardeais, colhendo aplausos e assovios – e mais talheres e rosas chovendo na brita.

Violas, sanfoneiros e alguns dançarinos, de trajes típicos, apareceram no alto da assistência, como por encanto. Na sequência, vinho, chimarrão, barricas de *chopp* e chouriço acebolado foram servidos. Mas a atenção estava mesmo focada na carroça. No topo da carcaça do animal, que parara de girar, ladeando o dorso, várias bandarilhas foram sendo fincadas pelos toureiros, a título de espetos corridos. Essas farpas de estoque animal já se viam atravessadas por seções grandes de costela, picanha e maminha de alcatra. As menores, chamadas “de palmo”, continham as partes nobres e um *mix* de outros cortes, desde filé *mignon*, chuleta, cupim e até mesmo coração.

11.Morte anunciada

Nunca vi meu filho tão feliz. E empanzinado. Com molhos diversos, que nesse caso qualquer vegano aprovaria. Havia bastante hortelã, chimichurri, amora e *barbecue* de soja. Cláudia não ficou atrás. Todavia, perante esses mesmos humanistas radicais, cometia um sacrilégio atrás do outro: saboreava sua segunda porção de medalhão e já fazia um sinal para mim, indicando o matambre, ou seja, capa de costela, recheada com cenoura, *bacon*, pimentão e queijo tipo parmesão.

Senti uma presença conhecida à mesa. Deixei de lado a caipirinha quando vi Elídio tomar assento. Ele ocupou a cadeira de outro sócio, que há instantes estivera ali virtualmente e não devia mostrar-se contente com isso. As peças sobreviventes de seu *traje de luces* de toureiro clássico agora parecia o de um maltrapilho, dado o estado de embriaguez, a sujeira e o desmazelo do uniforme, sem a casaca dourada e tantos outros itens descartados; sobraram os suspensórios soltos, botões abertos, a barriga escapando pela abertura, sem a *coleta* – o rabo de cavalo –, o cabelo colado pelo suor. Os pés estavam descalços, sem as meias ou as *zapatillas*. Não tirei a razão dele se apresentar assim, fazendo o pior papel possível. E nem me assustei, por ele me reconhecer, com minha máscara de bugio, em meio a tantos outros bichos.

O velho Elídio não estava ali porque queria. Alguém o mandou. A vida de todo informante é curta. Ascende rápido e decai mais veloz ainda. O título de sócio, na categoria “descartável”, inferia um *status* de terminalidade. Todos que aceitavam essa incumbência, de ficar exposto ao reconhecimento – e também travar contato com pessoas da célula, como ocorrera comigo –, teriam na reunião seu momento de glória e tragédia. Torná-la heroica e voluntária só intensificava esse conceito.

Trazendo algo prateado sob o braço, um embrulho autotérmico, que antigamente tivera como inspiração nas populares “quentinhas”, o informante colocou-o a minha frente, fazendo pesar a mão em meu ombro.

— Obrigado pela oportunidade. Foi muito bom trabalhar com você. A cachaça que lhe vendi é muito melhor que essa coisa... — indicou a caipirinha de abacaxi, que mesmo assim ele tomou a liberdade de ingerir, com os pedaços da fruta e tudo.

Indo embora, havia em mim a certeza que jamais o veria novamente.

Uma lágrima solitária brotou do macaco e nem fiz questão em contê-la. Provavelmente Elídio tinha alguma doença terminal, para se sujeitar ao cargo. Ou apenas queria ter uma última chance de voltar a ser o animal, que a evolução destinou que fosse, participando da ceia derradeira.

Epílogo

Meu filho, provando estar totalmente ambientado, paladares despertados e instintos aguçados, da passagem do velho por nossa mesa se mostrou somente interessado no conteúdo do pesado *marmitex*. O meu consentimento implícito se traduziu por um dar de ombros, quando ele limpou os dedos em um guardanapo e acionou a trave do recipiente.

— Uau!!

Havia um estojo de porcelana, que tirei de dentro do engradado enquanto Cláudia e Nandinho arregalavam os olhos para o decúbito ventral do pequeno leitão à pururuca, guarnecido de batatas coradas, cenoura, cogumelos, farofa com couve e ovo de codorna, limão, vinagrete e cercado, como um mar verde e ondulado, de muita alface crespa, salpicada de *ketchup*, tudo isso encaixado em uma travessa de ouro. Simbolismos à parte, aquilo só podia significar que minha participação na longa cadeia de contrabando tinha sido apreciada.

Aquele dia ficaria marcado.

Enquanto assistia aos participantes virtuais “deixarem o recinto”, um único ficou do outro lado da arena.

Um veado. Com galhadas soberbas.

As oculares também dispunham de lentes telescópicas, logo foi possível ver os detalhes que a máscara não ocultava. Ele ou ela não fez nenhum movimento, mas estava me encarando. Só quando resolvi abrir o estojo de porcelana, notei o *suk* com *plug* universal. Entretido em rolar o cilindro pelos dedos, terminei por quebrar o lacre. Meu misterioso companheiro virtual notou e fez uma única reverência, antes de sumir.

Sob o olhar intrigado de Cláudia, o *suk* na ponta do dedo indicador, aproximei-o logo abaixo da orelha esquerda e houve uma quase imperceptível sucção, quando o *chip* se colou à pele, transferindo dados instantaneamente. Sendo biodegradável, o suor logo se encarregaria de fazê-lo desaparecer.

O neotorpedo atingiu o alvo e a mensagem iluminou meu cérebro.

Dizem que, em alguns locais do mundo, chifres nascem na cabeça de pessoas.

Somado ao hálito azedo, proveniente da clorofila e do enxofre, alguns os julgam o próprio diabo.

Na verdade não!

Imaginamos que logo esses chifrudos cairão de quatro, trocando caninos por molares.

Se a raça humana deixar de consumir carne, comendo relva nos pastos,

Estará fadada a virar repasto da próxima evolução do homem.

Quem sabe se tornará gado dos próximos predadores.

Querendo ou não, estava enredado na célula.





Edgar Indalecio Smaniotto

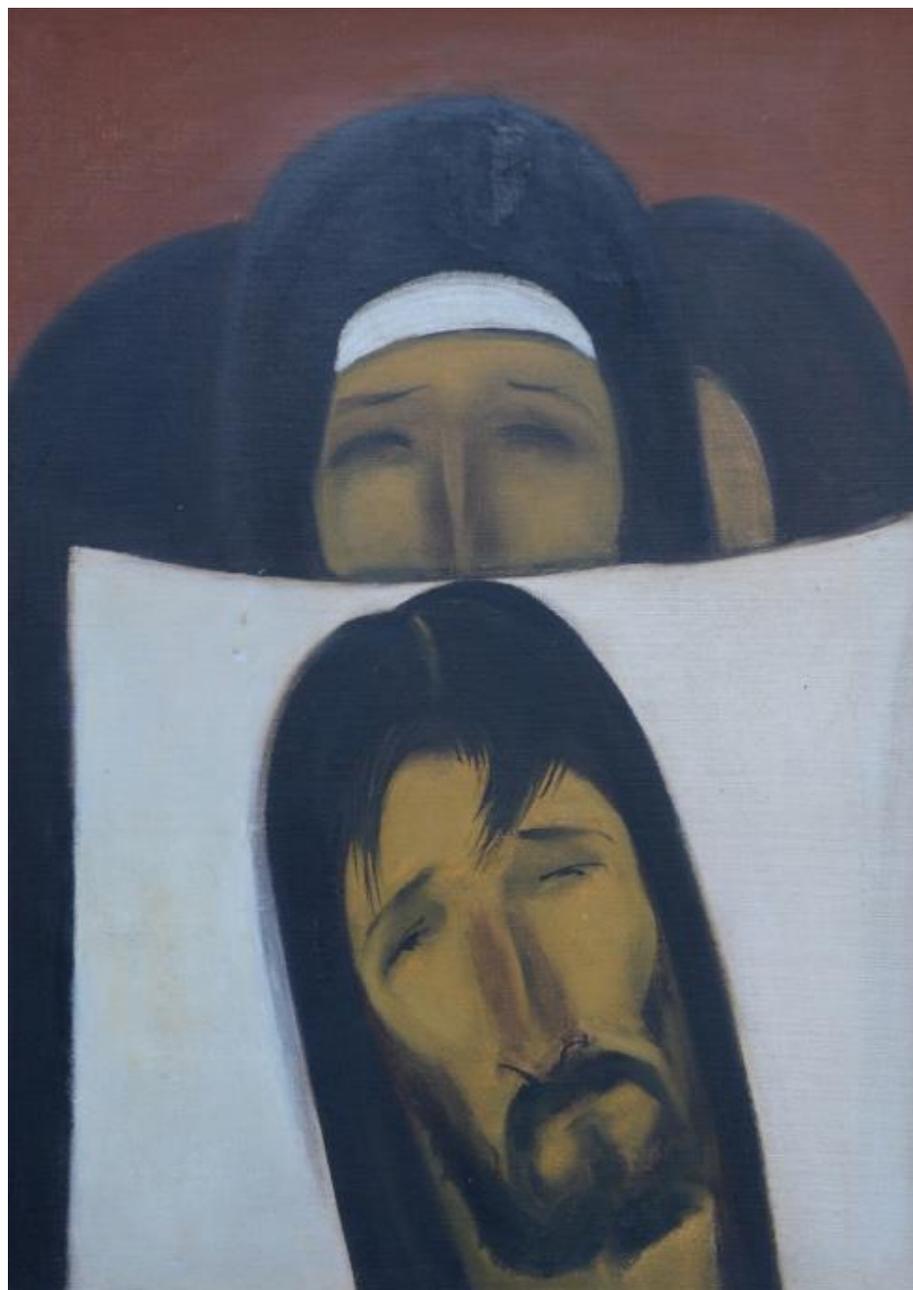
Graduado em Filosofia, Mestre e Doutor em Ciências Sociais (com concentração em antropologia) pela UNESP. Docente da Faculdade de Ensino Superior do Interior Paulista-FAIP. Atualmente pesquisa transmanismo, filosofia da astrobiologia, e antropologia da ficção científica e das histórias em quadrinhos. Escreve ficção científica e roteiros de HQ.

Contato: edgarsmaniotto@gmail.com

Site: www.edgarsmaniotto.com.br



Perfil do artista



N. Confaloni
Imagem Sacra
Pintura ao óleo sobre tecido
50 x 70 cm
a.A.M e a.S.C
Zeuner e Livia Pinheiro
Obra registrada no raisonné do artista, código de tobo: PNTR::1106



Nazareno Confaloni

Px Silveira

Nascido em Grotte di Castro, Itália, em 23 de janeiro de 1917, e falecido em Goiânia aos 04 de junho de 1977, foi de apenas 60 anos a permanência temporal de Confaloni entre os seus contemporâneos. Todavia, em se tratando da arte, que se fez o principal veio de sua existência e se revelou sua matéria prima, uns poucos minutos de criação podem valer por eternidades. Como veremos.

Homem de várias faces e feitos, Confaloni chegou em Goiás aos 33 anos de idade, para nunca mais voltar a viver em seu país de origem. No seu breve curso de vida, conseguiu verter a sucessão dos momentos presentes em um futuro que agora é seu e sem limites. Sua arte consegue subjugar o tempo. E com ela Confaloni logrou transformar sua vida em história, na qual, além das pictóricas, fez a obra inaugural que o credencia a ser considerado

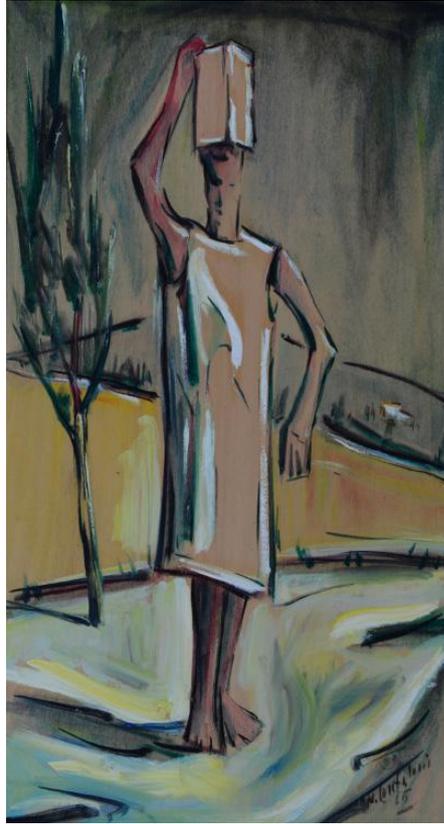
o mais importante pioneiro da Arte Moderna em todo o Planalto Central do Brasil, onde pisou em outubro de 1950.

Mostrou ser generoso, excessivo e febril em tudo que fazia. Além de sua permanente e dominicana atividade missionária, foi construtor de templo (projetou e construiu a Igreja São Judas Tadeu, na Vila Coimbra) e foi também, ao lado de outros companheiros, fundador de escolas (Escola Goiana de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da hoje Pontifícia Universidade Católica de Goiás). Ajudou a forjar gerações de grandes artistas, dentro os quais destaque para Siron Franco e Ana Maria Pacheco.

Falar de Confaloni com tão poucas palavras é se obrigar a ser sucinto, como quem apenas bate à porta da história. Mas que este Dossiê Modernidades, idealizado por Heloisa Selma Fernandes Capel e Jacqueline Siqueira Vigário e de convidados com bagagens de ilustre saber, seja como algo de pleno acesso, como quem nos convida a entrar no fecundo e uterino contexto da temática das Modernidades, com reflexos sobre o contexto goiano, onde brilha a vida e a produção do homem e do artista que agora nos inspira, no ano do seu primeiro centenário.

Px Silveira é biógrafo de Frei Confaloni. Coordenador da Comissão de Registro e Comemorações do Centenário de Frei Nazareno Confaloni





N. Confaloni
Trabalhadores, 1965
Pintura ao óleo sobre madeira
45 x 70 cm a.i.d. Pietro Elena Perugini
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR.:0433



N. Confaloni
Imagem Sacra, 1965
Pintura ao óleo sobre tecido
70 x 100 cm a.A.M e a.S.C Pietro Elena Perugini
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR.:0434



N. Confaloni
Retirantes, 1968
Pintura ao óleo sobre tecido
50 x 70 cm a.i.e. Acervo Particular
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0455



N. Confaloni
Natureza Morta, 1969
30 x 40 cm a.A.M. e a.S.C. Virmondes
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0517



N. Confaloni
Imagem Sacra, 1960
Pintura ao óleo sobre madeira
38 x 46 cm a.i.d. a.n.v. Zulma da Costa Bessa
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0526



N. Confaloni
Família, 1968
Pintura ao óleo sobre tecido
60 x 80 cm a.i.e. Neia Melo Soares
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0530



N. Confaloni

Retirante, 1968

Pintura ao óleo sobre tecido

60 x 90 cm a.i.e. Albertina rua 1142 n 112 Marista

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0541



N. Confaloni

Retrato, 1964

Pintura ao óleo sobre tecido

93 x 73 cm a.i.e. Tania Morato Costa

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0566

Revista Nós | Cultura, Estética e Linguagens ♦ v.02 n.02 - 2017 ♦ ISSN 2448-1793



N. Confaloni
Imagem Sacra

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0590



N. Confaloni
Imagem Sacra, 1977

Pintura ao óleo sobre tecido

40 x 50 cm a.A.M e a.S.C. Acervo Particular

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0616



N. Confaloni
Família, 1977

Pintura ao óleo sobre tecido

50 x 70 cm a.A.M e a.S.C Acervo Particular

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0623



N. Confaloni
Família, 1974

Pintura ao óleo sobre tecido

20 x 30 cm a.i.d. Acervo Particular

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0653



N. Confaloni
Natureza Morta, 1972
Pintura ao óleo sobre tecido
50 x 70 cm a.i.d. Acervo Particular
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0657



N. Confaloni
Trabalhadores, 1976
Pintura ao óleo sobre madeira
40 x 50 cm a.i.e. Acervo Particular
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0678



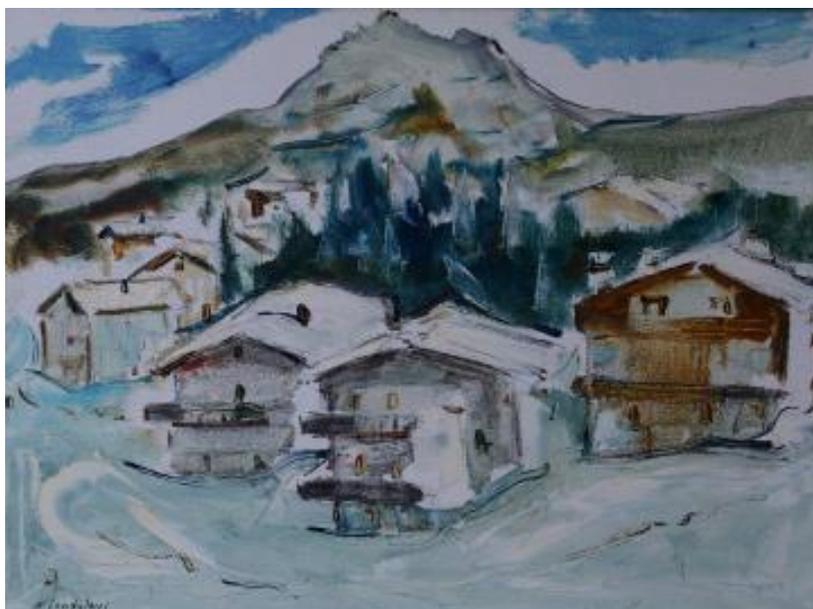
N. Confaloni

Imagem Sacra, 1976

Pintura ao óleo sobre tecido

40 x 50 cm a.i.e. Acervo Particular

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0695



N. Confaloni

Paisagem, 1976

Pintura ao óleo sobre tecido

60 x 80 cm a.i.e. Just Morrid

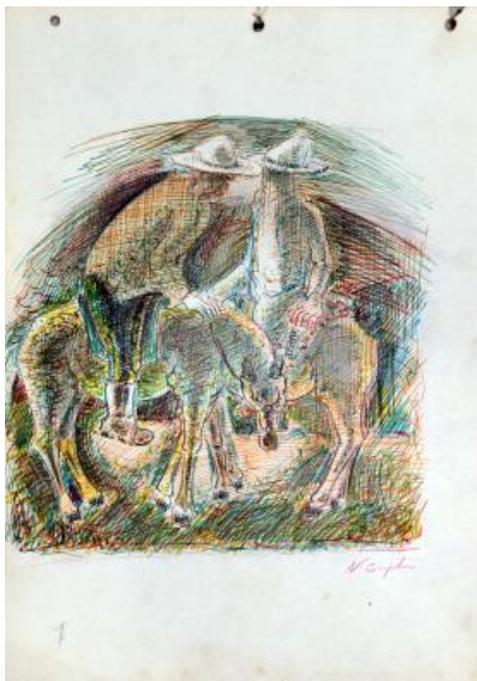
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0704



N. Confaloni
Imagem Sacra, 1977
Pintura ao óleo sobre tecido
50 x 63 cm a.i.e. Zeuner e Livia Pinheiro
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0740

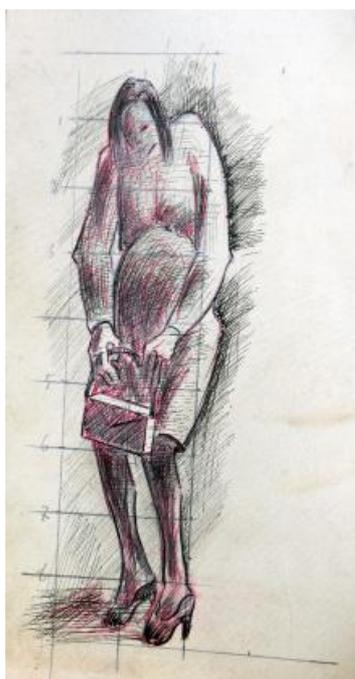


N. Confaloni
Imagem Sacra, 1973
Pintura ao óleo sobre tecido
27 x 57 cm a.i.e. Suelene Pedrosa
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0768



Nazareno Confaloni

Registrado no Raisoné do Artista, código do tomo: DSNH:0775



Nazareno Confaloni

Tema:

M.A.:

M.L.:

Técnica:

Identificação: A.A.M

Registrado no Raisoné do Artista, código do tomo: DSNH:0828



Nazareno Confaloni

Tema:

M.A.:

M.L.:

Técnica:

Identificação: A.A.M

Registrado no Raisonné do Artista, código do tomo: DSNH:0924



N. Confaloni

Imagem Sacra

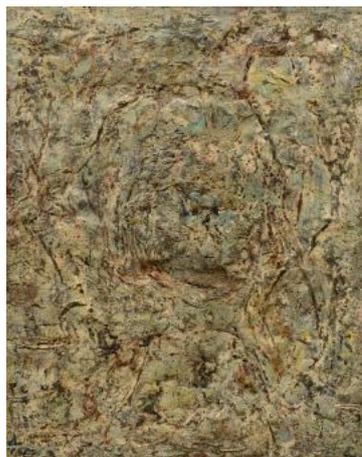
Pintura ao óleo sobre tecido

60 x 100 cm

a.A.M e a.S.C

Atelier

Obra registrada no raisonné do artista, código de tomo: PNTR::1090



N. Confaloni
Paisagem
Pintura ao óleo sobre tecido
70 x 90 cm
a.A.M e a.S.C
MAG

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::1100



N. Confaloni
Trabalhadores
Pintura ao óleo sobre tecido
50 x 80 cm
a.A.M e a.S.C
Marilia Costa e Silva de Castro

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::1109



N. Confaloni

Paisagem

Pintura ao óleo sobre tecido

30 x 40 cm

a.i.d.

Sinhai Nascimento

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::1111



N. Confaloni

Animais

50 x 70 cm

a.A.M e a.S.C

Eliane Micros

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::1120



N. Confaloni
Painél Secretaria de Estado da Educação
8 x 3 M
Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::1145

Normas de submissão de trabalhos para Revista Nós – Cultura, Estética & Linguagens

Diretrizes para Autores

A Revista NÓS – Cultura, Estética & Linguagens abre espaço para publicação de trabalhos inéditos nas diversas áreas das Ciências Humanas, com foco em debates sobre cultura, estética e linguagens, em diferentes perspectivas teórico-metodológicas.

Normas para publicação de trabalhos na Revista NÓS – Cultura, Estética & Linguagens:

- I - Os trabalhos poderão ser publicados em língua portuguesa ou estrangeira, destacadamente em inglês, espanhol, alemão e francês;
- II – O trabalho enviado deve ser inédito, ou configurar-se como proposta de republicação de textos clássicos ou documentos de arquivos;
- III - Os autores não serão remunerados pela publicação de trabalhos na Revista NÓS, devendo abrir mão de seus direitos autorais em favor deste periódico, mas somente para o respectivo número no qual o trabalho foi inicialmente apresentado; devendo os citados direitos retornar ao autor para possíveis republicações em livros autorais;
- IV – Os artigos submetidos poderão conter no máximo 05 autores (01 autor principal identificado e 04 coautores, devidamente categorizados como orientandos, orientadores, colaboradores entre outros);
- V - O texto deve ser enviado no formato Microsoft Word. Os metadados deverão ser preenchidos com o título do trabalho, nome(s) do(s) autor(es), maior grau acadêmico, instituição a que se vincula, cidade, estado, país e contato de correio eletrônico;
- VI - Será permitido a participação, em cada número da Revista NÓS, de apenas um artigo dos membros do Conselho Editorial, ficando este submetido às normas gerais da Revista, exceção feita para resenhas, entrevistas e notas;
- VII - Não será permitida a participação de mais de uma contribuição por autor em cada número da Revista, assim como em números consecutivos, devendo o autor aguardar uma edição para voltar a publicar;

VIII – Os textos enviados para a revista, salvo àqueles remetidos via carta convite, serão analisados por dois pareceristas. A análise será cega. Em caso de discordância de resultados, um terceiro parecerista será convocado para realizar o desempate;

IX- Os conteúdos publicados são de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, ainda que reservado aos editores o direito de proceder ajustes textuais, linguísticos e de adequação às normas da publicação;

X - Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros;

XI - Será mantido em sigilo o nome dos pareceristas;

XII - O trabalho deve estar revisado conforme a gramática padrão;

XIII – A Revista NÓS, por meio de sua editoria, pode fazer convites de publicações dirigidas para pesquisadores de reconhecida relevância em suas áreas de atuação, não sendo necessário, nesses casos, que os referidos textos passem por avaliação cega de pareceristas;

XIV – Trabalhos com temática incompatível com os interesses da revista serão desconsiderados para efeito de análise dos pareceristas e publicação;

XV – A revista aceita trabalhos enviados por mestrandos (com orientador), mestres, doutorandos e doutores;

XVI - A estrutura do trabalho deverá atender as seguintes orientações:

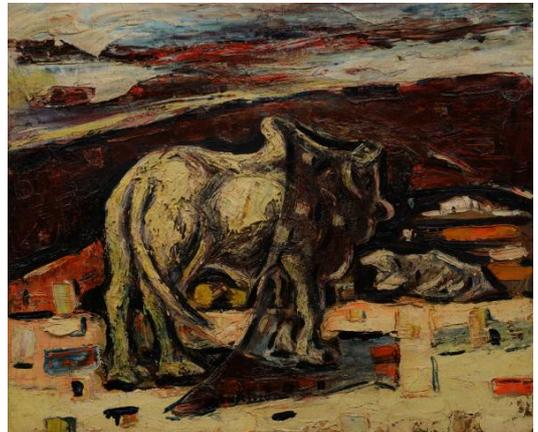
- Recomenda-se o uso dos editores Word, na versão Windows e BR Office, ou na versão Linux;
- A extensão de artigos científicos, ensaios teóricos e ensaios literários poderão variar de 12 a 25 páginas, incluindo referências, desconsiderando anexos;
- Resenhas críticas poderão variar entre 03 e 10 páginas, sendo preferencialmente de livros e filmes lançados há até três anos ou de obras reconhecidas como clássicas;
- Informes de pesquisa ou resumos de monografias (dissertações ou teses) poderão variar entre 05 e 10 páginas;
- Entrevistas poderão variar de 03 a 20 páginas;
- Discursos de coleção de grau, tanto de paraninfos quanto de oradores, poderão variar de 03 a 10 páginas;
- A paginação extra de trabalhos com anexos serão avaliados pelos editores;

- Demais gêneros de trabalhos serão avaliados pelos editores;
- Margens: superior 03 cm, inferior 02 cm, esquerda 03 cm e direita 02 cm;
- Espaçamentos: no corpo do texto o espaço entre linhas deve ser de 1,5 sem espaçamento entre parágrafos; nas citações destacadas espaço simples;
- O texto principal deve ser em fonte “calibri”, corpo 12;
- Citações: até 03 linhas no corpo do texto; a partir de 04 linhas citações destacadas com recuo de 04 cm justificado e fonte 11;
- Título do trabalho centralizado em negrito e corpo 14;
- Título em língua estrangeira logo abaixo do título em português, em corpo 11;
- Nome(s) do(s) autor(es) justificado à direita, em corpo 12;
- Filiação científica do(s) autor(es) - indicar em nota de rodapé departamento, instituto ou faculdade, universidade e endereço eletrônico;
- O resumo deve ter no máximo 300 palavras, ser escrito em fonte 11 e espaço simples, seguido das palavras-chave;
- O resumo em língua estrangeira também será em fonte 11 e espaço simples, bem como as palavras-chave em língua estrangeira;
- Palavras estrangeiras e grifos devem ser grafados em itálico em vez de negrito ou sublinhado (exceto em endereços URL);
- As notas devem ser apenas explicativas inseridas em notas de rodapé;
- As referências deverão ser organizadas, obrigatoriamente, de acordo com a NBR 6023 da ABNT (agosto de 2002), com indicação dos títulos em itálico;
- As figuras (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, fotografias) e suas legendas deverão estar inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos; permitir uma perfeita legibilidade, estando configuradas já no formato da revista.

XVII – Os textos devem ser enviados para o e-mail: revistanoscel@gmail.com



Imagem da capa:



N. Confaloni
Animais
1958

Pintura ao óleo sobre tecido
66 x 55 cm
a.A.M e a.S.C

Acervo Particular

Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR:0329
(01)