

REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n. 03
nov / 2016

Sesc 70
anos

EXPEDIENTE

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO

Sérgio José Battistelli

GERENTES

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de

Araujo Nogueira ADJUNTO Mauricio Trindade da

Silva ARTES GRÁFICAS Hécio Magalhães ADJUNTA

Karina Musumeci

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

COORDENADORA DE PROGRAMAÇÃO Rosana

Elisa Catelli COORDENADORA DE CENTRAL DE

ATENDIMENTO Carla Ferreira COORDENADOR

ADMINISTRATIVO Renato Costa COORDENADOR

DE COMUNICAÇÃO Rafael Peixoto PESQUISADORES

ORGANIZADORAS Dulcilei da Conceição Lima

e Flavia Prando

EDITOR RESPONSÁVEL Marcos Toyansk

PROJETO GRÁFICO E

DIAGRAMAÇÃO Denis Tchepeleutyky

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

ILUSTRAÇÃO DE FICÇÃO Juliana Brecht

sescsp.org.br/revistacpf



DOSSIÊ: ENTRE LETRAS, IMAGENS E SONS: AS MULHERES E A PRODUÇÃO DA CULTURA

- 7 **Carla Cristina Garcia**
- 10 As mãos de minha avó: Conhecimento tradicional e arte na obra de escritoras latino-americanas
Carla Cristina Garcia
- 22 Itinerário de uma viajante brasileira na Europa: Nísia Floresta (1810-1885)
Ligia Fonseca Ferreira
- 45 Apontamentos sobre campos de guerra
Norma Telles
- 57 Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX
Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel
- 73 Arte e água na obra de Sandra Cinto
Miguel Chaia
- 83 A dissonante representação pictórica de escritoras negras no Brasil: o caso de Maria Firmina dos Reis (1825-1917)
Rafael Balseiro Zin
- 102 A arte performática, corpos e feminismo
Leonilia Magalhaes
Priscilla Cruz Leal

ARTIGOS

- 116 Cor e Gênero no cinema comercial brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria
Marcia Rangel Candido
Verônica Toste Daflon
João Feres Júnior
- 136 Literatura para crianças e jovens: viagem e desafio
Susana Ventura

GESTÃO CULTURAL

- 147 Teatro no SESC: pensamentos e aproximações: do amador ao internacional
Sérgio Luís Venitt de Oliveira
- 169 Breve análise das políticas públicas culturais para o Teatro em Portugal e no Brasil: uma visão da atuação nas cidades do Porto e São Paulo
Carina Moutinho
- 186 Cultura e primeira infância: perspectivas para as crianças de pouca idade
Lucelina Rosseti Rosa
- 207 Gestão cultural em música erudita no Sesc-SP
Priscila Rahal Gutierrez
- 227 Com que roupa eu vou? Produção cultural independente e a busca por caminhos de autonomia
Gustavo de Oliveira Costa

RESENHA

- 241 Mulher, mãe, esposa, pianista e compositora: vida e obra de Clara Schumann
Camila Fresca

ENTREVISTA

- 252 Entrevista com Amy Allen

FICÇÃO

- 256 Estradeira
Elizandra Souza

AOS LEITORES

*Eu asseguro que alguém se lembrará de nós no futuro.
Safo de Lesbos*

Por que não houve grandes mulheres artistas? Em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin publicou um artigo propondo algumas respostas para essa questão, que se coloca diante do fato de que são pouquíssimas as mulheres que passaram à posteridade reconhecidas por sua genialidade artística. Décadas antes, em 1929, Virginia Wolf havia publicado *Um teto todo seu*, onde buscou reconhecer seus pares na história, mulheres escritoras perdidas nas brumas do tempo.

Ambas escrevem a partir da inquietação quanto a aparente ausência (ou escassez) de mulheres que tenham se dedicado ao fazer artístico. Embora separadas por quatro décadas, as autoras partem de pressupostos comuns, de que existiram muito mais mulheres artistas do que se tem notícia e que condições econômicas, sociais e morais seriam os principais fatores responsáveis pela discrepância numérica entre artistas do sexo masculino e do sexo feminino.

Linda Nochlin contesta o pressuposto de que maestria e grandiosidade são produtos do talento, qualidade inata que agraciaria mais a homens do que a mulheres. A resposta estaria, portanto, nas condições socioeconômicas, no lugar social destinado à mulher (o ambiente doméstico) e nas oportunidades de aprendizagem artística. Virginia Wolf, em 1929, já destacava a centralidade das condições materiais para o pleno desenvolvimento do trabalho artístico ao propor, como requisitos básicos para a escrita, o acesso a uma renda e a um “teto todo seu”, condições que permitiriam às mulheres dedicação integral à arte.

As profundas mudanças ocorridas ao longo do século XX oportunizaram um acesso inédito das mulheres ao fazer artístico em todas as linguagens. No entanto, a persistência da desigualdade de gênero segue sendo uma realidade também no campo da cultura. O coletivo de artistas Guerrilla Girls, em atuação desde 1985, vem sistematicamente denunciando a discriminação de gênero no mundo da arte. Em posters e autocolantes, as artistas do coletivo provocam a partir de questões como “*As mulheres precisam estar nuas para entrar nos museus?*”, em alusão à abundância de pinturas de nus femininos em contraponto ao pequeno número de trabalhos de artistas mulheres nas coleções das instituições museais.

Michelle Perrot, historiadora francesa, destaca a importância da escrita da história das mulheres como forma de tirá-las do silêncio ao qual foram confinadas. Escrever uma nova história da arte a partir da proposição de Perrot, é fazer justiça

a mulheres como Christine de Pizan, cronista da história da França, escritora e poetisa que viveu no século XII e que foi tão próspera em seu tempo que vivia de sua arte; Sofonisba Anguissola, artista renascentista que angariou a admiração de Michelangelo e Van Dyck e influenciou gerações de mulheres artistas antes de cair em completo esquecimento; Camille Claudel, que passou à posteridade como amante de Rodin, enquanto seu trabalho escultórico permaneceu subestimado; Julieta de França, escultora brasileira, primeira mulher a vencer o mais importante prêmio da Escola Nacional de Belas Artes, praticamente desaparecida da história da arte brasileira; ou Tia Ciata, a quem nunca se fez justiça quanto a participação na composição daquele que é considerado o primeiro samba gravado no Brasil, *Pelo telefone*.

A edição de número 3 da Revista do Centro de Pesquisa e Formação – CPF traz, em seu dossiê, uma contribuição que vem se somar a outras ações do Sesc SP na busca pela valorização e ampliação de visibilidade do trabalho artístico de mulheres, como o projeto *Damas da voz*, do Sesc Campo Limpo; *Mulheres em cartaz*, do Sesc Belenzinho; *Corpos insurgentes*, do Sesc Vila Mariana; *Empodera!*, do Sesc Osasco; *Degeneradas*, do Sesc Santana; e os cursos, palestras e debates promovidos pelo próprio CPF.

O dossiê *Entre letras, imagens e sons: a produção cultural de mulheres*, organizado por Carla Cristina Garcia – que assina o texto de apresentação – é composto por sete artigos. O primeiro deles, *As mãos de minha avó: conhecimento tradicional e arte na obra de escritoras latino-americanas*, é da própria Carla Cristina Garcia. Os leitores encontrarão, na sequência, os textos *Itinerário de uma viajante brasileira na Europa: Nisia Floresta (1810-1885)*, de Ligia Fonseca Ferreira; *Apontamentos sobre campos de guerra*, de Norma Telles; *Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX*, de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel; *Arte e água na obra de Sandra Cinto*, de Miguel Chaia; *A dissonante representação pictórica de escritoras negras no Brasil: o caso de Maria Firmina dos Reis (1825-1917)*, de Rafael Balseiro Zin; e *A arte performática, corpos e feminismo*, de Leonilia Magalhães e Priscila Cruz Leal.

Na seção Gestão Cultural, ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural assinam cinco artigos frutos dos trabalhos de finalização do curso.

Ao final da revista, os leitores encontrarão ainda a resenha de Camila Frésca sobre o livro *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor* (Ficções Editora, 2011), a entrevista com Amy Allen, professora de Filosofia da Universidade Penn State e, fechando esta edição, a poesia *Estradeira*, de Elizandra Souza.

ENTRE LETRAS, IMAGENS E SONS: AS MULHERES E A PRODUÇÃO DA CULTURA

Carla Cristina Garcia

Toda pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam. Todos têm direito à proteção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria.

Artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos

Se examinarmos as listas de clássicos da literatura, das coleções de pinturas e escultura dos museus e das partituras que as grandes orquestras interpretam, a escassez de obras de autoria feminina poderia nos levar a conclusão de que, com efeito, a cultura e a arte são feitas por homens. Tal escassez tem múltiplas causas que poderiam ser resumidas ao fato de que, ao longo da história, as mulheres se depararam com diversos tipos de obstáculos para se tornarem artistas: para criarem, difundirem suas obras e para deixarem sua marca na história das artes. Como em outros âmbitos da vida social, a presença das mulheres no campo da produção da cultura revela a mesma condição de invisibilidade que em outros campos da vida pública.

Essa situação apresenta consequências específicas que merecem um exame adequado. Começando pelos números. Ainda hoje, apesar dos avanços obtidos com a crítica feminista e das várias manifestações levadas a cabo por coletivos de mulheres artistas feministas¹, o número de artistas mulheres nas coleções e nos acervos de museus de arte continua sendo tremendamente inferior ao de artistas homens. Uma recente pesquisa realizada pela ArtNews demonstrou que menos de 30% das exposições individuais nos principais museus dos Estados Unidos são de obras de mulheres artistas e apenas três em cada dez artistas representados em galerias comerciais dos Estados Unidos são mulheres.² Olhando os números latino-americanos, constata-se que a situação é a mesma: apenas 20% do acervo do MASP em São Paulo e do MALBA em Buenos Aires são compostos de obras de mulheres artistas, para ficarmos em apenas dois exemplos.³

1 Um exemplo desse tipo de iniciativa é o protagonizado pelas Guerrillas Girls, um coletivo de artistas feministas criado em Nova York em 1985 com a intenção de denunciar a exclusão das mulheres do mundo das artes e, ao mesmo tempo, promover sua presença.

2 Disponível em: <<http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

3 Disponível em: <<http://www.select.art.br/edicao/select-no-28/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

A questão aqui não são apenas os números, mas a falta de referências femininas nas artes em todas as manifestações que eles produzem. Para Victoria Sau, as marcas da cultura dadas apenas por categorias exclusivamente masculinas fazem com que pareça que a cada nova geração as mulheres estivessem despertando de um sonho e percebessem que, enquanto dormiam, os homens tivessem feito tudo (SAU, 1990).

Desse modo, pode-se afirmar que o androcentrismo não é exclusivamente quantitativo. Não se trata apenas de invisibilizar as mulheres e suas contribuições à cultura, de reduzi-las ao esquecimento ou ao silêncio. O verdadeiro problema é que se delinea desse modo a dimensão simbólica da desigualdade que acaba por construir uma narrativa em que tudo aquilo que é considerado relevante, universal e de destaque são as obras masculinas.

Não há igualdade sem condições materiais que a torne possível e sem uma narrativa simbólica que a legitime. Para Fraser (1997), se as mulheres enfrentam três dimensões principais da desigualdade – redistribuição, representação e reconhecimento –, a terceira é, talvez, a mais naturalizada e estrutural, a mais invisível e pertinaz. Para essa autora, trata-se de um tipo de injustiça que se traduz em ter que viver e criar sob os padrões culturais que não são próprios e que podem chegar a ser hostis nas representações interpretativas: aparecer de maneira estereotipada ou ser diretamente caluniada ou menosprezada. Características essa todas presentes na cultura dominante no contexto ocidental durante séculos e que conformaram o imaginário coletivo. Uma cultura protagonizada quase exclusivamente por homens, com altas doses de misoginia e representativa de um universo de valores e crenças androcêntricas.

Para mudar esse estado de coisas, é preciso tornar visível o trabalho feminino na cultura, torná-lo presente, construir memórias e genealogias que ampliem os conteúdos culturais, abram novos horizontes, novas palavras e outros significados para que as artes reflitam as contribuições, propostas e desejos não só dos homens, mas também das mulheres. Para Telles (2016), o desenvolvimento das reflexões feministas das últimas décadas tornou possível novas aproximações teóricas e metodológicas sobre a produção artística

Estas reflexões, no entanto, não dizem respeito somente às mulheres, pois abrangem noções centrais nos campos de estudo assim como questões de desigualdades na sociedade e a construção das subjetividades. [...]. Constatou-se então que a luta para pertencer aos cânones oficiais das artes não era desejável e que a questão para os marginalizados não é a substituição de quem o que está nos cânones, no caso a autoridade do homem branco, mas a mudança de paradigmas. (TELLES, 2016)

É preciso, pois, desenvolver projetos que possam denunciar a profunda desigualdade que reina no mundo da produção cultural. Sabemos que uma cultura – científica e artística – criada principalmente por homens produz conteúdos que reforçam o protagonismo masculino ao apresentar o homem como sujeito e sua experiência como universal e a mulher como objeto, musa ou ausente da produção artística e cujas experiências geram menos interesse.

Contra esse estado de coisas é necessário ampliar as propostas de atuações nas políticas de igualdade, bem como levar a cabo – por meio de investigações e pesquisas – a recuperação da história das mulheres e tecer, assim, uma genealogia que nos devolva a memória e as contribuições femininas que nos precederam, permitindo-nos compreender que somos devedoras de seu legado e que fazemos parte dessa longuíssima saga de mulheres artistas que vai muito além de nós mesmas para desse modo dotar as artes de referentes femininos.

Muitas são as iniciativas destinadas a reparar o *deficit* de reconhecimento da produção das mulheres nas artes e na cultura e aquelas estão sendo feitas por vários grupos de mulheres artistas de toda natureza: apresentações escritas não sexistas, exposições de artistas locais, concursos, programações culturais com perspectiva de gênero, artigos e publicações específicas, como este dossiê que ora apresentamos com o intuito de contribuir para esse rico e intenso debate.

REFERÊNCIAS

- FRASER, Nancy. *Iustitia Interrupta: reflexiones críticas desde la posición post-socialista*. Bogotá Siglo del Hombre Editores, 1997.
- SAU, Victoria. Elementos para una educación no sexista. Feminario de Alicante. Disponível em: <http://oficinaigualtat.uib.cat/digitalAssets/297/297598_elementos-edu-no-sexista-pdf.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2016.
- TELLES, Norma. Apresentação. Cartografias e rupturas: mulheres na arte. In: *Labrys, Estudos Feministas*. Disponível em: <<http://www.labrys.net.br/labrys29/sumarios/arte.htm>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

AS MÃOS DE MINHA AVÓ: CONHECIMENTO TRADICIONAL E ARTE NA OBRA DE ESCRITORAS LATINO-AMERICANAS

Carla Cristina Garcia¹

RESUMO

Este trabalho procura entender a estratégia discursiva que algumas escritoras latino-americanas utilizam em suas obras na reivindicação do lugar espacial e cultural do saber tradicional feminino, frequentemente confinado à invisibilidade pela cultura androcêntrica, como locus e ethos, a partir dos quais subverter a ordem patriarcal e os contextos que nomeiam, conceituam e hierarquizam as obras artísticas.

Palavras-Chave: Literatura. Mulheres. Cozinha. Conhecimento tradicional.

ABSTRACT

This paper seeks, through the analysis of the work of some Latin American writers, to understand the discursive strategy used in the claim of spatial and cultural places of women's traditional knowledge confined to invisibility by androcentric culture, as locus and ethos from which to subvert the patriarchal order and contexts that name, conceptualize and rank works of art.

Keywords: Literature. Women. Kitchen. Traditional knowledge.

O conhecimento tradicional feminino e a arte popular compartilham uma condição semelhante: presentes na vida cotidiana, com muita frequência passam-se os olhos por eles sem vê-los. São quase tão invisíveis quanto insignificantes. Muitas das atividades criativas das mulheres ficaram ocultas atrás da invisibilidade do espaço privado. A arte popular é mais uma delas. Desse modo, para levar a cabo esse tipo de investigação, deve-se ampliar o conceito de arte popular, os de trabalhos domésticos, os de arte e os de artesanato.

Revisar tais conceitos, tratando de encontrar a ideologia oculta subjacente a eles, e refletir sobre os contextos que nomeiam e hierarquizam as obras artísticas permitem tirar do anonimato muitas mulheres que no passado – e no presente – têm trabalhado em campos da criatividade humana que foram classificados como inferiores, muitas vezes sem outro critério que o preconceito sexual, racial ou social.

¹ Carla Cristina Garcia é antropóloga e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: ca-cris@uol.com.br.

Precisamente são essas artes infravalorizadas em que as mulheres atuavam e atuam como produtoras, público e crítica, e cujo saber se transmite de geração em geração, que se procurou analisar neste trabalho por meio das obras literárias de algumas escritoras latino-americanas que reivindicam o saber tradicional feminino – a cozinha e suas receitas – introduzindo-os em suas obras como *locus* e *ethos*, com os quais subvertem a ordem patriarcal e os conceitos que dividem as obras por categorias e os artistas pelo sexo.

O trabalho de revalorização das obras das mulheres e de seus temas deve passar pela reconstrução histórica da palavra “feminina”, não apenas para reparar uma injustiça, mas principalmente para apontar os vazios no saber dominante.

Virginia Woolf, em seu clássico *Um Teto Todo Seu*, iniciou esse trabalho de valorização de tais temas por meio de um discurso com questões sobre as quais ninguém ainda havia se atrevido falar:

É um fato curioso como os romancistas têm um jeito de fazer-nos crer que os almoços são invariavelmente memoráveis por algo muito espirituoso que se disse ou muito sábio que se fez. Raramente, porém desperdiçam sequer uma palavra sobre o que se comeu. Faz parte do consenso dos romancistas não mencionar sopa, salmão e pato como se sopa salmão, e pato não tivessem importância alguma. Aqui, no entanto tomarei a liberdade de desafiar esse consenso [...]. (WOOLF, 1985, p. 24)

Woolf assinala que para a crítica tradicional um livro é bom porque fala de guerras; outros, insignificantes porque trata dos sentimentos das mulheres na sala de estar. A diferença de valores persiste em todas as partes e é necessário que esta seja explicitada e não entendida como inferioridade:

Basta que entremos em qualquer cômodo de qualquer rua para que essa força extremamente complexa da feminilidade nos salte aos olhos por inteiro. E como poderia ser de outro modo? Pois as mulheres têm permanecido dentro de casa por todos esses milhões de anos, de modo que a essa altura as próprias paredes estão impregnadas por sua força criadora, que, de fato, sobrecarregou de tal maneira a capacidade dos tijolos e da argamassa que deve precisar atrelar-se a caneta e pincéis e negócios e política. (WOOLF, 198, p. 108-109)

E todos os cômodos da uma casa, inevitavelmente, estão conformados pelas mulheres que usam esses lugares. Para a escritora brasileira Néli-da Piñon: “durante séculos, a casa esteve ligada ao destino da mulher que deve talhar a vida cotidiana [...]. É natural, portanto que esta casa siga seus passos; faça seu repertório” (PIÑON, 1999, p. 69).

Piñon afirma que embora impedidas de embarcar nesse mundo itinerante, as mulheres sempre encontraram um caminho para aventurar-se – o caminho da imaginação quer seja bordando “no tecido sucessivas

versões da história que os homens iam lhe contando e que [...] reproduzia com fios coloridos a cada movimento da agulha, [...] segundo sua melancolia, seus sonhos, sua perplexidade frente ao mundo”, quer seja pela criação culinária, “ao levar outrora ao forno uma torta infiltrada de essências orientais, que haviam viajado mais que ela” (PIÑON, 1994, p. 109), ou ainda através de seus cadernos de receitas:

A mulher redigia suas receitas com letra apaixonada e certo maneirismo literário. Dotada de esperança de vir a ser lida um dia com o mesmo tremor e sensação de delícia que os poemas anônimos lhe provocavam. Decerto ambicionando esclarecer sua participação na poética da realidade. (PIÑON, 1994, p. 110)

Ao ampliar as fronteiras fluidas do mapa de seu percurso literário, Piñon veste-se de tradutora das vozes silenciadas dessas mulheres, às quais só restavam “como recurso lutar por esfregar no próprio corpo o generoso óleo daquelas palavras. Por descobrir o segredo que cercava cada criação humana” (Piñon, 1994, p. 110). Como escreveu no fragmento “Penélope”: “A mesa está posta. Todos os dias distribuo e recolho os talheres e os pratos. Quentes e frios, eles se sucedem. Não tenho pressa. Não me deixam andar senão de acordo com o tamanho dos meus pratos. Levada assim pela minha fome, não chegarei longe. Paciência” (Piñon, 1994, p. 110)

Dessa forma, sua criação literária traz à tona a arte e a linguagem criada pelas mulheres como forma de expressão, há tanto tempo subjugada e oprimida. As escritoras buscam reverter esse quadro ao abandonar os antigos grilhões patriarcais, sob jugo dos quais haviam estado exiladas até então:

Partícipes discretas de um banquete produzido por suas sensíveis entranhas de artistas, pronto dominaram a arte do cotidiano. Iam agindo com galhardia em face da palheta e dos pincéis, do cinzel, do canto, da palavra escrita. Com que fervor povoavam a pátria de mulheres legendárias! De criaturas que enquanto faziam prosperar o próprio imaginário, e o alheio, levavam inscritas no corpo as marcas de suas difíceis trajetórias. Traziam à tona suas memórias femininas soterradas há séculos. Tratavam de enfeitá-las com a guirlanda do tempo e da dignidade. (PIÑON, 1999, p. 110)

Por isso, todas as suas personagens são o contrário da mulher submissa. A mulher assume, em sua obra, um caráter essencialmente criador e fundador, rompendo com a ideia de feminino postulada pelo modo de pensar patriarcal. Suas personagens femininas são parte de uma colcha de retalhos que representa os diversos aspectos da emancipação da mulher. “Essas figuras femininas têm uma ‘inconsistência de raça’, ou seja, valem-se de uma estratégia de distração, porque arredadas do acesso à palavra, buscam penosamente a assunção de sua própria história” (MONIZ, 1993, p. 152)

Em sua obra, encontra-se no mais profundo sentido da alimentação – não somente aquela que provém das sopas, das receitas, mas a que alimenta a alma criativa feminina – a voz da imaginação.

As mulheres mantêm uma relação íntima com o alimento, passada de mãe para filha oralmente, o que, se por um lado, aprisionou-as; por outro, tornou-se, muitas vezes, foco de resistências, de criatividade e arte. Porém, do ponto de vista hegemônico, cozinhar ou nutrir, atividades que no dualismo do pensamento se alinham ao corpo, ao efêmero, à prática da natureza e da mulher, foi também desvalorizado como atividade não compatível com o pensamento científico ou filosófico. Essa hierarquia valorativa também já foi empregada na filosofia da arte com a distinção entre belas artes e artesanatos ou artes aplicadas. Nesses casos, a distinção teórica tem um desvio de gênero, pois a alta cozinha e as belas artes são domínio preferencial dos homens, enquanto cozinha popular e os artesanatos são das mulheres. É a distinção da ética expressa por Kant, entre julgamento moral correto posto que imperativo universal, pertinente à filosofia e costume cultural ou mera antropologia. No entanto, como as correntes de pensamento também não são monolíticas, já foi questionada, no passado, a ausência de reflexões sobre os alimentos. Assim, diz a poeta do século XVII Sórora Juana Inês de La Cruz:

Pues que os pudiera contar señora, de los secretos naturales que he descubierto al guisar? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por el contrario, de despedaza en el almíbar; veo que para que el azúcar se conserve fluido basta echarle una muy mínima parte de agua en que estado membrillo u otra fruta agria; veo que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que para azucararlos se pueden usar por separado, nunca juntas. No quiero cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que causaría risa; pero ¿Señora que podemos saber las mujeres sino filosofía de cocinas? bien dijo Lupericio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. (CRUZ, 1971, p. 37)

Na resposta a sor Filotea, sor Juana Inês de la Cruz se atrevia, em primeiro lugar, a ilustrar o caminho pessoal seguido por ela para depois tratar de colocar-se como pertencente a uma tradição de mulheres sábias e conhecedoras. Entretanto, antes de incluir seu quadro em um panorama geral, sugere a possibilidade de um pensamento concreto “culinário” no qual encontraria sua própria síntese, tanto das práticas domésticas cotidianas como das teorias contidas nos livros de sua biblioteca.

Parece, portanto, que sua intenção é resgatar com um gesto sensível em relação à realidade e à memória de muitas de suas antepassadas sem títulos ilustres. Haveria de fazer também, por meio de um livro de cozinha, uma tentativa de compor uma genealogia de mulheres, uma sucessão de silenciosas *experts* nas artes dos alimentos, cujas identidades acabariam por se desvanecer.

Dito de outra forma, esse tema não é reflexo de uma natureza feminina imanente e estável que encontra satisfação nos ofícios domésticos, mas o núcleo a partir do qual se irradia outro saber distinto e contraposto ao oficial. De tal maneira que, colocando-se nessa perspectiva, se trata de refletir sobre o que na verdade significam as filosofias da cozinha de Sor Juana, que ultrapassam os ingredientes habituais, propondo uma receita inédita até aquele momento.

Desse modo, a escritora não se limitou a colocar em cena os saberes e as práticas das quais as mulheres têm sido mudas depositárias. Na verdade, sua proposta – ao auspiciar de maneira implícita uma confluência entre as abstrações filosóficas e a materialidade concreta da culinária – pretendia superar a rígida separação entre o pensamento abstrato, entendido como exclusivo do mundo masculino, e o ligado aos saberes práticos, frequentemente relacionado às mulheres. A escritora equipara a cozinha com uma espécie de laboratório científico onde os diversos ingredientes combinados servem para saciar mais os apetites da mente do que do corpo e representa um passo além da própria cozinha, fazendo alusão à possibilidade de uma coexistência harmônica entre os fatos concretos do corpo e as abstrações do pensamento.

Mais especificamente, trata-se de uma proposta relacionada com uma preocupação presente com certa frequência na obra da autora e que parece expressar um desejo de uma identidade em que – para além da separação entre os mundos masculinos e femininos – haja lugar para uma fusão harmônica entre os elementos. Alguns autores veem aqui um fio que atravessando mais de dois séculos reúne Sor Juana a Virginia Woolf: “Sendo a estrutura humana o que é, coração, corpo e cérebro misturados, e não contidos em compartimentos separados, um bom jantar é de grande importância para uma boa conversa. Não se pode pensar bem, amar bem, dormir bem quando não se jantou bem” (WOOLF, 1985, p. 87).

Ao propor a conjugação da biblioteca com a cozinha, sor Juana antecipa discussões que seriam retomadas séculos depois. No século XIX, foi a vez de Nietzsche perguntar: “Até aqui ainda falta, a tudo o que dá cor à existência, uma história: ou onde poderia alguém encontrar uma história de amor, avareza, inveja, consciência, piedade ou crueldade? [...] Alguém sabe os efeitos morais da comida? Existe uma filosofia sobre o alimento?” (NIETZCHE apud CURTIN, 1992, p. 3).

Vale ressaltar que Nietzsche é um dos primeiros filósofos modernos a criticar o binarismo da cultura ocidental, e a morte da filosofia que ele denuncia está acompanhada de igual esterilização do espírito, que perde gostos e sabores por serem considerados ingredientes menos nobres.

Nascendo a tragédia, do saborear passa-se à descrição das coisas e, talvez, a intensificação da relação humana com a comida recupere importante papel na recriação radical da subjetividade produtora da vontade de poder.

A epistemologia feminista contemporânea compartilha o senso crescente de que o sistema cartesiano é fundamentalmente inadequado, uma visão de mundo obsoleta e autoilusória, necessitando urgentemente de reconstrução e revisão.

Central a esse questionamento é uma ideia que está, atualmente, presente nas construções das complexidades e da nova ciência da cognição, a saber: que as unidades básicas do conhecimento são:

Concretas, corporais, incorporadas, vividas: que o conhecimento diz respeito ao estar situado; e que a singularidade do conhecimento, sua historicidade e contexto, não é um “barulho” que encobre uma configuração abstrata em sua verdadeira essência. O concreto não é um passo rumo à outra coisa: é tanto onde estamos quanto o como chegaremos para aonde estamos indo. (VARELA, 1999, p. 7)

A filosofia e os estudos literários têm sido domínio dos homens na cultura ocidental, razão pela qual os pensamentos filosóficos e a literatura desenvolvidos pelas mulheres têm sido sistematicamente ignorados. Lisa M. Heldke afirma que “Tradicionalmente, os filósofos ocidentais consideram as atividades femininas como sendo filosoficamente irrelevantes, eles definiram-nas como fora da existência, representada no invisível, descrita através do seu silêncio” (HELDKE, 1992, p. 45).

Segundo essa mesma tradição, a atividade de nutrir é considerada transitória, por satisfazer uma necessidade física. Devido à natureza cotidiana ou efêmera de algumas produções femininas (nem todas desenvolvidas na cozinha, naturalmente), esses atos são facilmente descartados como fonte de reflexão filosófica e criatividade artística. O cozinhar é considerado um ofício menor. Não se faz com o cérebro e não requer pensamento porque é um trabalho manual. Dessa maneira, a atividade de preparar a refeição assim como a tarefa de consumi-la se percebe como uma tarefa cotidiana, banal e insignificante, que não merece, portanto, reconhecimento filosófico.

A mulher encarrega-se do trabalho manual, do profano e do cotidiano por ser designado a ela o preparo da comida no espaço doméstico. O homem que cozinha o faz fora da casa como é o caso do churrasco, ou prepara a comida em uma cozinha pública e se converte em um chef de cozinha, um cozinheiro de “haute cuisine”. Suas criações culinárias são vistas como obras de arte e sua elaboração exige uma intelectualização. Sob essa perspectiva, seja a elaboração de um texto ou de um prato, a cultura patriarcal trivializa e marginaliza toda criação feminina.

Para Curtin, “Marginalizando a vida das mulheres, dos trabalhadores braçais e das pessoas de cor (aquelas que são definidas como responsáveis pela comida), o pensamento dominante também marginaliza os aspectos “simples” e “físicos” de suas próprias vidas” (CURTIN, 1992, p. 69).

Ainda que a cozinha na sociedade ocidental burguesa seja vista constantemente como local de opressão, de vidas sufocadas, de desigualdades nas relações e de trabalho árduo, ela também pode ser vista como um lugar de poder, de identidade e de expressão da criatividade. Essa ambiguidade produz uma interessante equação quando se tenta analisar a obra de algumas escritoras que têm como tema central o cotidiano vivido ao redor e dentro da cozinha.

Tem-se como exemplo o livro *Cocina Eclética*, de 1890, de Juana Manuela Gorriti², uma das mais prolíficas e desconcertantes autoras das letras hispano-americanas.

O processo de criação e edição dessa obra merece atenção. Ao saber, por um amigo, que Emilia Pardo Bazán gostaria de publicar um livro de receitas culinárias, Gorriti decide deixar momentaneamente o romance que estava prestes a concluir, *Perfiles*, para dedicar-se à elaboração do de receitas, o que, sem dúvida, indica o valor especial que lhe outorgava. (Iriarte; Torre. 1993, p. 81-82).

No livro *Cocina Eclética*, Gorriti, uma eterna viajante, que na mesma época escrevia também um livro de memórias, *Lo Íntimo*, coleta mais de 250 receitas, enviadas por amigas de vários países da América Latina onde residira, mas majoritariamente da Argentina. Essas receitas, além de servirem para o fim a que se destinavam, constituírem um livro de cozinha, remetem a autora às suas recordações, de modo que, como ressaltam Iriarte e Torre (1993), ambos os livros guardam tão estreita relação que podem ser considerados complementares.

Cocina Eclética também abriga as recordações e a imaginação das colaboradoras de Gorriti, algumas delas escritoras muito conhecidas, como Clorinda Matto de Turner³. A maioria acrescenta comentários às receitas, experiências vividas ou imaginadas e pitadas de críticas e ironias a pessoas ou situações conhecidas. Assim, por exemplo, o texto que acompanha “Sopa Teológica”, da excomungada Turner, é uma caricatura sutilmente cruel à vida dos padres agostinianos.

2 Juana Manuela Gorriti (Horcones, Argentina, 1818-1892), é considerada a primeira escritora argentina. Filha de um rebelde do país, emigrou para o Peru, mantendo, em Lima, sarau literários. É considerada escritora de reputação escandalosa e de excepcional talento, com os romances *Os amores de Hortensia* (1888), *Sacrifício e recompensa* (1886) e *Eleodora* (1887), todos com grande sabor sentimental. Seu *Blanca Sol* (1889) foi o primeiro romance naturalista peruano.

3 Clorinda Matto de Turner (Cuzco, Peru, 1852-1909), pseudônimo de Grimesa Martina Mato Usandivas, escreve *Aves sem ninho* (1889), romance indianista em que o índio aparece como vítima, sob o olhar protetor de um casal de origem espanhola, refinado, branco e bondoso, os Marín. É do ponto de vista destes que se descreve a pobreza dos índios da vila de Killac. O tema é argumento para a autora condenar a atuação do clero católico junto aos índios, explorando sua pobreza e ignorância. O mesmo se dá em *Índole* (1891). Isso lhe rendeu a excomunhão da Igreja e seu exílio.

A obra supracitada também resgata a história da pátria, expressa, por exemplo, em uma receita que vem acompanhada de um relato de guerra, subitamente introduzido em um contexto que se supõe tão doméstico. O livro traz em suas páginas informações de quase todas as etnias que viviam no continente americano. Esse registro se observa na descrição dos cereais, peixes e procedimentos culinários. Como exemplo, pode-se citar desde a descrição dos rituais indígenas de preparação de determinados alimentos, até o modo como as autoras ritualizam a elaboração do prato nacional argentino, o assado criollo: “La carne fue llevada a ala pira donde la aguardaban dos gaúchos pontífices de esa cerimonia” (Iriarte; Torre, 1993, p. 54).

Desse modo, no frágil âmbito de uma *empíria*, como Platão chamava a cozinha, resgata-se a memória pessoal e coletiva, constrói-se um mapa doméstico da pátria e abre-se espaço para que as mulheres mostrem seus saberes e expressem suas ideias por meio da troca de receitas culinárias.

A transmissão desses saberes forma uma história de mulheres que passa de geração em geração. Por exemplo, ao nomear as receitas, revelam a identidade de suas criadoras ou sua origem, fixando ali também a criação literária. As receitas guardam na nomenclatura ou nas anotações pessoais de suas autoras um universo de inferências, compreendido somente pelo filtro da tradição e do legado deixado pelas avós, mães, tias.

Muitas escritoras atuais têm resgatado esses saberes deixados pelas gerações anteriores e utilizando-os como tema central de sua prosa e poesia. Partem das entrelinhas dos cadernos de receitas para revelar as histórias não contadas que eles guardam em segredo. Histórias que demonstram que a alegria de cozinhar é com frequência uma alquimia que transforma ingredientes muitas vezes feitos de dor e perdas.

Lygia Fagundes Telles, em seu livro *A disciplina do amor*, descreve o caderno de receitas de sua avó:

Quando mocinhas, elas podiam escrever seus pensamentos e estados de alma nos diários de capa acetinada com vagas pinturas representando flores em pombinhos brancos levando um coração no bico [...]; depois de casadas não tinha mais sentido pensar sequer em segredos, que segredos de mulher casada só podia ser bandalheira. Restava então o recurso do cadernão do dia-a-dia, onde, de mistura com gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou uma confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola. Os cadernos caseiros da mulher goiabada. Minha mãe guardava um desses cadernos que pertencera a minha vó Belmira [...]. A letrinha vacilante, bem desenhada, era menina quando via minha mãe recorrer a esse caderno para conferir uma receita de doce ou a de um gargarejo. ‘como minha mãe escrevia bem! -observou mais de uma vez — Que pensamentos e que poesia, como era inspirada!’ (TELLES, 1980, p. 16)

Para Katrak, refletir sobre livros que registrem pensamentos, sentimentos, emoções e realidades do cotidiano das mulheres, muitas vezes exiladas de seus corpos, pode remetê-las de volta a casa, redesenhando a trilha feita pelas migalhas perdidas nesse distanciamento: “Esse corpo é uma casa. Esta escrita é uma casa. Esse corpo onde colocamos a comida é nossa primeira e inescapável casa” (KATRAK, 1997, p. 265).

Para Curtin, a relação conturbada das mulheres com a cozinha e o universo das possibilidades intelectuais que essa apresenta podem tornar-se aparentes quando tratamos o assunto com atenção:

Embora eu venha argumentando que as experiências femininas com comida podem nos ajudar a conceituar novamente o que é ser uma pessoa, eu não quero louvar as experiências femininas e nem minimizar o fato de que a cozinha tem sido com frequência o lugar de opressão feminina. É através da cozinha, afinal de contas, que a lógica da identidade tem sido reforçada, conseqüentemente privatizando e marginalizando as experiências de muitas mulheres. (CURTIN, 1992, p. 14)

As conseqüências desse processo de marginalização refletem-se diretamente na relação das mulheres com a comida e o ato de alimentar-se. Como vimos, a opressão sob a qual vivem faz com que essa relação seja sempre conturbada e ambígua, o que também se reflete na ficção. No romance de Castellanos, *Lição de cozinha*, de 1971, a cozinha é um espaço opressivo, hostil e desconhecido, que resiste à lógica com que a narradora tenta decifrá-lo e ao qual nem os livros de receita colocados rigorosamente na estante dão acesso. Ela não somente os deprecia como também os ridiculariza, descrevendo-os como manifestações de um saber inferior e contaminado. Em um diálogo imaginário com a autora de um dos livros de cozinha diz:

Mas a quem a senhora pensa que está se dirigindo? Se eu soubesse [...] não estaria consultando esse livro porque saberia muitas outras coisas. Se a senhora tivesse o mínimo de senso da realidade deveria, a senhora mesma ou qualquer de suas colegas, dar-se ao trabalho de escrever um dicionário de termos técnicos, redigir um prolegômeno, idealizar uma propedêutica para tornar acessível a profana e difícil arte culinária. (CASTELLANOS, 1971, p. 8)

Branca e higiênica como uma sala cirúrgica, a cozinha será o cenário em que lhe amputarão, depois do casamento, sua antiga independência, alcançada com outros saberes que de nada lhe servirão nesse espaço, onde dia após dia, sem esperanças, deverá sacrificar a si mesma e anular o projeto de vida que havia concebido para si.

Uma rápida leitura desse romance, projetada com textos mais recentes, permite descobrir profundas dimensões de mudança nessa visão. Algumas escritoras têm encontrado uma eficiente estratégia discursiva na reivindicação do marco espacial e cultural doméstico ao qual a mulher

foi confinada e na recuperação de um saber baseado nas tarefas cotidianas, sobretudo tarefas executadas cozinha, local onde se subverte a ordem patriarcal.

Nesses textos, aquilo que não é apreciado pela ordem instituída se erige como instrumento de liberação, de contracultura e contradiscurso, com evidente ironia.

Se a protagonista de *Lección de Cocina*, como ela mesma insiste em afirmar, “não está e nem nunca esteve no alho”, a protagonista de *Antieros* (1988), de Tununa Mercado, saberá manejar como ninguém “aquele quase nada de alho” que recomendava uma das autoras do *Cocina Eclética*.

Escrito no infinitivo, com caráter mais neutro — mais suave que o imperativo, mas não menos decisivo na forma de expressar alguma ordem ou mandato — *Antieros* é construído como uma grande receita, como manual de instruções infalível para que uma dona de casa faça toda a limpeza com perfeição e cozinhe divinamente. Porém, conforme a leitura vai se desenvolvendo, descobre-se que esse infinitivo é o tempo permanente de um presente eterno com o qual a protagonista vai ritmando suas tarefas diárias. Enquanto trata da limpeza da casa, tudo caminha conforme o prescrito, a protagonista é como uma autômata, uma máquina destinada a apagar todo vestígio de vida, de história: “Pôr ordem nas cadeiras e outros objetos que podem ter sido retirados de seu lugar na véspera (sempre existe uma véspera que produz uma marca que deve ser apagada). Nos banheiros [...] não deixar nem sequer um cabelo [...] nem mesmo nos pentes e nas escovas” (MERCADO, 1988, p. 9-11).

Porém, tão logo vai para cozinha, todo o automatismo e a distância que mantinha enquanto limpava — “Quem limpa não deve olhar-se no espelho” — desaparece e se instaura outra ordem na qual quem cozinha e o que é cozido intercambiam processos: “o azeite cobre a superfície dos abacates descascados, resvala sobre sua pele e se espalha pelo prato; [...] o sangue brota da carne e correlativamente produz saliva na boca” (MERCADO, 1988, p. 11).

Os cheiros que vão se desprendendo da comida, os ruídos das panelas, o calor, a textura vão criando um tipo de delírio orgiástico no qual a protagonista, após

untar a curva das nádegas, as pernas, os cotovelos, [...] as fendas de diferentes profundidades e características” não com um óleo sagrado, mas sim “com o mesmo azeite que fritou alguns dos muitos pratos”, colocando-se, “no meio da cozinha e considerando esse espaço um anfiteatro, [...] transforma (...) em dança os passos cada vez mais cadenciados e se deixa invadir pela culminação em meio a suores e fragrâncias. (MERCADO, 1988, p. 17-18)

Se em *Antieros*, os referentes textuais que contribuem na formulação do relato e, sobretudo, para lhe dar sua conotação erótica, pertencem ao âmbito da literatura oral, em *Como água para chocolate* é a literatura folhetinesca que proporciona o *ethos* narrativo a uma história de amor instalada no marco da grande época nacional da Revolução Mexicana.

Neste romance, tanto a literatura folhetinesca quanto as receitas se vinculam – como a crítica já ressaltou – em todas as suas marcas paratextuais com as revistas femininas (menos estudadas do que merecem) que desde o final do século XIX contribuíram para a consolidação de um tipo particular de saber de mulheres.

Ao comentar brevemente esse romance em cuja sustentação González (1995) encontra uma ética e uma estética do fogo, que funcionaria como *apéíron* subversivo da criatividade feminina, Guerra (1994, p. 177) acredita que mele “la receta [...], a modo de un coro griego, anuncia los sucesos que se desarrollarán alrededor del eje de cocinar, como actividad tenida de sensualidad y magia”, destacando esta função particular das receita que atuariam como expressão de um saber arcaico, como síntese oral de um ritual feminino milenar.

A leitura desses romances nos permite descobrir as potencialidades estéticas nos escritos das mulheres sobre a cozinha como exercício de liberação e de aproveitamento de todo esse arsenal de saberes e de ritos instaurados e permanentemente desvalorizados para escrever o simulacro da cozinha, que é o que essas autoras têm feito.

Descobrir, além disso, a dimensão erótica dessa reescritura que constitui um momento muito importante no processo, não só da literatura de autoria feminina, mas também no amplo horizonte da experiência de todas as mulheres que têm desfrutado desses textos ou aprendido com eles e não, precisamente, a cozinhar.

CALDEIRÕES (REFERÊNCIAS)

CASTELLANOS, Rosario. *Obras I. Narrativas*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1989.

CURTIN, Deane W. Food/Body/Person. In: CURTIN, D.; HELDKE, L. (Eds.). *Cooking, eating, thinking: transformatives philosophies of food*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Porrúa, 1971.

ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- GONZÁLEZ A. López. Ética y estética del fuego. In: GONZÁLEZ, A. L. (Coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. Narradoras mexicanas del siglo XX. México: El Colegio de México, 1995.
- GUERRA L. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. La Habana: Casa de las Américas, 1994.
- HELDKE, Lisa. Recipes for Theory Making. In: *Cooking, Eating, Thinking*. Ed. CURTIN, Deane y HELDKE, Lisa. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- IRIARTE J.; C. TORRE. Un sí es no es de ajo molido. In: FLETCHER, L. (Ed.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria, 1994.
- _____. La mesa está servida. *EI ajuar de la patria*. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti, Ed. Cristina Iglesia. Buenos Aires: Feminaria, 1993.
- KATRAK, Ketu H. Food and belonging: at “home” in “alien-kitchens” In: AVAKIAN, Arlene Voski (Ed.) *Through the kitchen window: women explore the intimate meanings of food and cooking*. Boston: Beacon Press, 1997.
- MERCADO T. Antieros. In: *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Feminaria, 1988.
- MONIZ, Naomi H. *As viagens de Nélide, a escritora*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch*. London: The Women’s Press, 1996.
- PIÑON, Nélide. *O pão de cada dia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- WOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ITINERÁRIO DE UMA VIAJANTE BRASILEIRA NA EUROPA: NÍSIA FLORESTA (1810-1885)¹

Ligia Fonseca Ferreira²

RESUMO

No século XIX, o Brasil recebeu inúmeros viajantes estrangeiros. Raríssimos brasileiros fizeram a travessia no sentido inverso. Nísia Floresta, conhecida precursora do feminismo no Brasil, constitui uma exceção. Destacou-se igualmente por seu pioneirismo enquanto viajante, mulher e brasileira na Europa, onde viverá por quase trinta anos, tendo-se radicado na França. Do relato das viagens e do exílio resultaram quatro obras escritas diretamente em francês e publicadas em Paris. Trata-se de um caso raro na literatura brasileira de escrita migrante, quando se adota uma língua estrangeira como língua de criação. Neste artigo, a partir das obras originais, analisamos a maneira como a educadora e escritora potiguar aborda sua experiência da viagem e do exílio; os aspectos interculturais presentes na comparação entre os diversos países visitados e sua terra natal; a crítica à visão dos estrangeiros que percorreram o Brasil. A erudita escritora elenca referências a autores e autoras, em sua maioria franceses, com os quais estabelece inequívocas relações intertextuais. Por fim, observaremos em que medida os textos de Nísia Floresta constituem, ou não, um contra-discurso em relação ao discurso dos viajantes europeus sobre seu país.

Palavras-chave: Nísia Floresta. Viajantes estrangeiros no Brasil. Viajantes brasileiros na Europa. Análise intercultural. Relações culturais Brasil-França.

ABSTRACT

In the nineteenth century, Brazil received a great number of foreign travelers. In the same period, very rarely Brazilians made the crossing in the opposite direction. Nísia Floresta, a known predecessor of feminism in Brazil, was an exception. She also stood up for her pioneering as traveler, woman and Brazilian in Europe, where she lived

1 Uma primeira versão deste artigo foi publicada nos *Cahiers du Brésil Contemporain*, n° 12, Paris, 1990, p. 21-41, número especial organizado pelo Prof. Mário Carelli (CNRS – Centre National de Recherche Scientifique), com colaboração dos pesquisadores sobre as relações culturais Brasil-França.

2 Bacharel em Letras e Linguística (USP), tradutora, doutora em Letras (Sorbonne-Universidade Paris 3). Docente da UNIFESP (Letras – área de língua e literatura francesa) e membro do Grupo de Pesquisa Diálogos Interculturais (Instituto de Estudos Avançados – USP). E-mail: ligia.ff@uol.com.br

for almost thirty years, having set up residence in France. The reports of her travels and exile resulted in four works written in French and published in Paris. This is a rare case in Brazilian literature of migrant writing, where a foreign language is adopted as a language of creation. In this article, based on the original works, we will analyze the way the Potiguar (person who is born in Rio Grande do Norte) educator and writer approaches her exile and traveling experiences; the intercultural aspects present in the comparison among several visited countries and her homeland; her critique of foreigners who traveled through Brazil. The erudite writer lists references to male and female authors, most of whom are French, with whom she establishes distinct intertextual relations. At last, we inspect to what extent Nísia Floresta's texts are, or not, a counter-discourse to the discourse of European travelers about her country.

Keywords: Nísia Floresta. Foreign travelers in Brazil. Brazilian travelers in Europe. Intercultural analysis. Cultural relationship Brazil-France.

Faut-il partir? rester?
Si tu peux rester, reste;
Pars s'il le faut [...]
Charles Baudelaire

Em comparação com os inúmeros viajantes europeus que percorreram o Brasil desde o descobrimento, e particularmente, depois da abertura dos portos em 1808, poucos brasileiros fizeram a travessia no sentido inverso, e quase nenhum corresponde ao retrato clássico do “viajante”, enquanto produtor de um gênero específico, a “literatura de viagem”. No entanto, no século XIX, houve uma exceção, fato ainda mais surpreendente por se tratar de uma mulher.

Em 2 de novembro de 1849, a educadora, escritora e viajante Nísia Floresta Augusta Brasileira³, então viúva, parte para a Europa onde viverá cerca de vinte e oito anos, divididos em três temporadas (1849-1852, 1855-1872 e 1875-1885), tendo a França como residência principal. Do exílio e de suas impressões de viagens resultam quatro obras redigidas diretamente em francês e publicadas em Paris: *Itinéraire d'un voyage en Allemagne* (1857); *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce* (1864); *Le Brésil* (1871); e *Fragments d'un ouvrage inédit*,

3 Pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, ou Dionísia Freire Gonçalves, ou ainda Dionísia Pinto Lisboa. Na Biblioteca Nacional de Paris, onde realizamos a pesquisa, ela é catalogada como “Mme de Farias”. “Nísia” é a abreviação do seu primeiro nome; “Floresta”, o lugar de nascimento; “Augusta”, uma alusão ao nome de seu segundo marido Manoel Augusto Faria da Rocha, com quem se casara em 1828, e pai de sua filha Lívia; “Brasileira” é uma afirmação nacionalista bem como marca de nacionalidade antes da sua partida para a Europa. A autora adota ainda os pseudônimos de “Tellezilla”, “Telesila”, “B. A.” e “Uma Brasileira”.

notes biographiques (1878)⁴.

As cerca de 1200 páginas constituídas por essa produção representam um fenômeno ímpar, de farta significação simbólica. Como boa parte da elite letrada de seu tempo, Nísia aprendeu francês no Brasil, e antes de iniciar suas viagens já dominava à perfeição o idioma que lhe abriria muitas portas no exterior. Daí, seguramente, nasceu sua afeição, às vezes ambígua, pela França. Esta terra de exílio era para ela uma “segunda pátria” onde não sentia “estranheza” (FLORESTA, 1857, p. 40). O vínculo com a língua adotada para a criação literária estreitou-se ainda mais através da escrita.

Os escritos de Nísia Floresta em francês, fonte praticamente inexplorada até os anos 1990, permitem uma comparação excepcional com os relatos de viagem no Brasil feito por estrangeiros. Ali se descobrem elementos inéditos sobre a trajetória existencial e intelectual de uma mulher que ocupa um lugar privilegiado no âmbito das relações franco-brasileiras. Nísia inscreve-se igualmente na história do positivismo brasileiro. Isso se deve ao fato de que, no ano de 1857, em Paris, Nísia travou conhecimento com Auguste Comte e tornou-se pessoa próxima de seu *entourage*⁵. Por outro lado, graças a suas reflexões pioneiras sobre a condição da mulher, ela é considerada como fundadora das reivindicações feministas no Brasil. Seguindo pegadas de algumas europeias, com elas aprenderia a explorar o Velho Mundo.

Mulher, viajante, francófila: Nísia constrói uma ponte singular, ligada tanto à sua formação intelectual quanto a sua história pessoal, entre o Brasil e a França. Mas antes de atravessá-la em sua companhia, vejamos alguns momentos da trajetória que percorreu.

UMA MULHER ILUSTRADA: NÍSIA FLORESTA ANTES DE 1855

Dionísia Gonçalves Pinto, nascida em uma família abastada do Rio Grande do Norte, cresceu no Recife, capital cosmopolita e porto obrigatório de viajantes estrangeiros, como Maria Graham, Louis-Léger Vauthier ou Henry Koster, aos quais sempre causava surpresa a quase invisibilidade das mulheres naquela província de estilo patriarcal.

4 Ver referências. Com exceção de *Le Brésil*, as demais obras em sua maioria foram traduzidas para o português a partir do final dos anos 1990, graças aos trabalhos de sua estudiosa Constância L. Duarte. Para a pesquisa que deu origem a este artigo, foram consultadas as edições originais, presentes no acervo da Biblioteca Nacional de Paris. As citações são de tradução nossa; os excertos em francês serão transcritos nas notas de rodapé.

5 Em 1851, Nísia frequenta um curso do filósofo em Paris, mas só o conheceria pessoalmente durante sua segunda estada na capital francesa. Comte admirava a ilustrada brasileira que, por pouco, não se tornou responsável por um salão positivista que ele tencionava criar. Cf. *Lettres d'Auguste Comte à divers*. Paris: Fonds Typographique de l'exécution testamentaire d'A. Comte, tome I, 1902, p. 382-383.

Nesse contexto, e contradizendo o destino reservado às mulheres, Nísia amalha uma erudição incomum, aplicada em suas múltiplas atividades. Educadora, jornalista, escritora e tradutora, ela pertence ao grupo das raras mulheres cultas. Num país onde as escolas primárias mais parecem “casas penitenciárias” (FLORESTA, 1989, p. 57) e a leitura é considerada perniciosa para o gênero feminino, Nísia iria bem longe: escrever é mais do que um ato de provocar, é um ato de insubmissão.

A jovem Dionísia iniciou-se na vida literária⁶ em 1832, aos vinte e dois anos, publicando em Recife, sob o pseudônimo que a tornará conhecida, a obra *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens*, uma “tradução livre” de *Vindication of the Rights of Woman* (1792), de Mary Wollstonecraft (1759-1797), obra fundadora das lutas femininas impulsionadas pela Revolução Francesa e só recentemente traduzida no Brasil. Nísia baseara-se na versão francesa para realizar a sua obra em português, trabalho que, ao final, resulta em uma adaptação quase autoral, na medida em que segue procedimentos correntes do fazer tradutório no século XIX (ROSENTHAL, 1968, p. 89). Ao longo de *Direitos...*, ela traz à tona o olhar deformador dos homens sobre as mulheres, um primeiro exercício sobre as questões de alteridade que lhe serão muito úteis, quando, mais tarde, ela se puser a escrever sobre os estrangeiros.

Depois da morte de seu marido em 1833, Nísia parte para Porto Alegre, onde assistirá à eclosão da Guerra dos Farrapos (1835-1845) e escreve, em 1847, *Fany ou o modelo das donzelas* em homenagem à combatividade das mulheres *farroupilhas*. De 1838 a 1849, residindo no Rio de Janeiro, ela dirige o Colégio Augusto, estabelecimento de ensino para meninas. A imprensa local saúda a competência e as inovações pedagógicas da diretora. No entanto, os concorrentes (estrangeiros, principalmente) acusam Nísia de manter relações duvidosas com suas alunas. A mágoa e decepção provocadas pela notícia levaram a educadora a realizar a sua primeira viagem para a Europa em 1849. A educação das mulheres continuará sendo, no entanto, um dos principais centros de seu interesse.

Em 1853, Nísia publica o *Opúsculo Humanitário*, dedicado à educação moral e intelectual das mulheres, anunciando, desde o título, a influência do positivismo, doutrina que valorizava o “poder espiritual” feminino para o aperfeiçoamento da Humanidade, associado a outras ideias dominantes na primeira metade do século, sem dúvida presentes na formação eclética de Nísia: do iluminismo ao idealismo romântico e católico, passando pelo utilitarismo inglês. Auguste Comte lê com entusiasmo um exemplar da pequena obra, oferecida pela própria autora em 1857, embora reprove o espírito um

6 Sua obra compõe-se de cerca de quinze livros (escritos em português, francês e italiano), além de inúmeros artigos publicados na imprensa brasileira e estrangeira.

tanto “metafísico”⁷, constatando que a conversão de Nísia ao positivismo não fora total.

Antes de retornar a Paris pela segunda vez em abril de 1856, em companhia de sua filha Lívia, Nísia sofre duras perdas e rupturas: o abandono definitivo do ensino; a morte de sua mãe em 1855; a separação do filho que ela só voltaria a rever dezesseis anos mais tarde. A carreira de educadora e escritora fora interrompida. Nísia, então, inventa-se outra: a de “estrangeira”.

BREVE ESCALA METODOLÓGICA

A primeira publicação francesa de Nísia Floresta, *Itinéraire d'un voyage en Allemagne*, encerra impressões de viagem que a autora não pretendia destinar ao público. Segundo sua prefaciadora, Eugénie Pelsef, aquelas páginas “graciosamente escritas e cheias de poesias” eram destinadas a familiares no Brasil, fazendo-nos supor que, entre eles, se praticava a língua francesa. Essa obra, bem como *Trois ans en Italie...* são modelos típicos do relato de viagem. Em *Le Brésil*, a viajante tenta descrever seu país “tal como ele é”. *Les Fragments d'un ouvrage inédit...*, homenagem a um irmão falecido, apresentam uma pequena autobiografia e a odisseia vivida em Paris por ocasião da Comuna em 1870.

Do conjunto resulta um amálgama heteróclito, uma escrita por vezes imprecisa e prolixa. Num estilo contendo excesso de alusões, clichês ou metáforas empoladas alternam-se, sem muito rigor, confissões epistolares, anotações de diário íntimo, descrições de cidades e monumentos, narrações históricas, descrições de pessoas, lamentações ou lembranças do Brasil. Por vezes, é difícil identificar o “destinatário” realmente imaginado, e o leitor pode tomar um caminho errado. Nesses textos naturalmente descontínuos e fragmentários, as datas não são indicadas de modo sistemático, o que nos impede de restabelecer com precisão a ordem cronológica dos fatos. Essas questões colocaram um problema de método. Procuramos, então, levantar, nas obras aqui analisadas, todo comentário relativo à experiência do viajante e o exílio; à França e os franceses; às comparações entre os diversos países e seus habitantes; à visão do Brasil, dos brasileiros e dos estrangeiros. Os textos de Nísia interessam igualmente por sua complexidade discursiva, na medida em que “inscrevem o outro” e fundam, além do intertexto, níveis de enunciação heterogêneos (AUTHIER-REVUZ, 1984, p. 98-111).

7 Sobre essa obra, Comte ainda diria: “Além do opúsculo em português me mostrar que eu sabia indiretamente mais um idioma, tenho motivo para esperar que a nobre dama que o escreveu será em breve uma digna positivista, suscetível de alta eficácia para nossa propaganda feminina e meridional”. (Carta a Pierre Laffitte de 30.09.1856, in: *Testament d'A. Comte*. Paris: Fonds Typographique de l'exécution testamentaire d'A. Comte, 1986, p. 236; tradução nossa).

A própria viajante parece consciente de algumas limitações presentes em seus relatos: estes correm o risco de “decepcionar” aqueles que ali buscarem a repetição do que é dito por outros viajantes, “com talento e gosto refinado da forma aos quais [ela] não tem (...) pretensão” (FLORESTA, 1864, t. I, p. 167). Quando um escritor francês a cumprimentou pela obra *Itinéraire...*, Nísia confessa ter ficado sensibilizada, por ali se tratarem de “páginas fugitivas e sem sequência”, escritas para buscar uma distração “longe da família e da pátria” (FLORESTA, 1864, t. I, p. 123).

VIAGEM E EXÍLIO

Um “dédalo isolado”: eis como Nísia Floresta qualifica sua vida no exterior (FLORESTA, 1857, p. 52). Nem mesmo o gosto pela viagem bastou para apreciar a nova experiência fora da terra natal.

Ao visitar Frankfurt, Nísia lamenta ter fixado residência em Paris. A Alemanha aparece-lhe como lugar ideal, feito de uma “felicidade plácida e uniforme” que se encontram nas antípodas da agitação parisiense dos cafés, bailes, reuniões “exageradamente livres” onde reina a “sede de ganhos e prazeres” (FLORESTA, 1857, p. 108).

Mas por que essa mulher que sonha com “delícias inalteráveis do lar” se aventura em viagens (FLORESTA, 1864, t. II, p. 60)?

Na realidade, Nísia tem necessidade de se distrair e aliviar o peso de um “espasmo moral” como a saudade e, sobretudo, da morte de um ente querido que instaurou um vazio. A morte da mãe quebrara o vínculo mais forte com o Brasil. Porém, não se pode transportar túmulos ou lembranças. Na Itália, Nísia diz sentir inveja de um rapaz que deposita flores numa tumba familiar (FLORESTA, 1864, t. II, p. 37-38). Mesmo esse gesto de consolo se tornara impossível para ela. Ignoramos as razões que impedem Nísia de voltar ao Brasil. Mas se quisermos uma definição, o estrangeiro (como o herói de Camus) é aquele que “perdeu a mãe”. A ferida exposta a impele para a errância. A ausência, então, se torna inevitável.

Na Alemanha, na Itália ou na Grécia, Nísia busca lugares ou vestígios de povos que lhe falem dos “séculos remotos”, escapatória de um presente “sem encanto” e de um futuro “sombrio”. O estrangeiro é sempre um recém-chegado, quando não consegue compartilhar o presente e o futuro daqueles que o acolhem. A consciência de Nísia flutua numa “onda indecisa” que a prende ao Brasil (FLORESTA, 1857, p. 126). No entanto, ela se encontra dividida entre duas forças difíceis de conciliar: a voz do coração e as exigências da razão “que aspira tudo ver, tudo conhecer” (FLORESTA, 1864, t. II, p. 217). Nísia Floresta aos poucos vai suportando os sintomas da saudade, pois o viajante necessita ter a

mente calma para a sua “ciência”: observar, analisar e comparar as civilizações. Embora a viagem lhe sirva para dissimular o presente, Nísia Floresta não se entrega verdadeiramente à errância baudelairiana dos “que partem por partir”. A escolha é clara. A viagem enquanto ruptura com o universo de origem fracassa e se transforma no exercício sugerido pela epígrafe do poeta Charles-Hubert Millevoye, que a viajante brasileira apôs na capa de *Trois ans en Italie...*: “lançar-se ao acaso, tudo ver sem nada julgar, é percorrer o mundo e não viajar”.

VIAJANTE, MEU IGUAL, MEU IRMÃO?

Ao criticar o ponto de vista dos viajantes, Nísia Floresta dá mostras de uma intuição original acerca da relatividade dos discursos sobre o Outro. É raro encontrar, dentro das narrativas de viagem, procedimentos de natureza metadiscursiva. A reflexão da viajante brasileira revela, nesses termos, os perigos do etnocentrismo, quando não do sociocentrismo:

Os homens são os mesmos em todo lugar; a opinião sobre aquele que julgam mede-se quase sempre segundo a posição em que se encontra. O homem feliz sempre tem razão e isso tanto em sua vida privada como em sua vida pública. Com alguma modificação, o espírito de parcialidade e a injustiça dominam nas nações, e mais obstinadamente em certas classes sociais. (FLORESTA, 1864, t. I, p. 250)⁸

Para aquela mulher originária de uma nação “exótica” e “periférica” como o Brasil, as derrapagens etnocêntricas dos Outros eram observáveis onde quer que ela fosse na Europa, demonstrando a extensão dos clichês sobre seu país, clichês que ela tenta denunciar em vão. Um episódio vivido pela viajante pode ilustrá-lo. Em Pádua, um chefe de estação precipita-se para ver duas “brasileiras”. Mas Nísia replica ao homem visivelmente decepcionado:

O senhor esperava ver duas perfeitas selvagens, pitorescamente trajando plumas, e mesmo sem esse traje, como os seus ancestrais as encontraram na América e como alguns de seus escritores europeus se comprazem ainda em pintar este povo, superior sob vários aspectos ao seu irmão d'além-mar. – Infelizmente, [diz ele], a senhora tem razão e tenho obrigação de me desfazer de um grande erro no qual envelheci... (FLORESTA, 1864, t. I, p. 353)⁹

8 Tradução nossa. No original : “Les hommes sont les mêmes partout; leur opinion sur celui qu'ils jugent se mesure presque toujours d'après la position où il se trouve. L'homme heureux a toujours raison et cela dans la vie privée comme dans la vie publique. Avec plus ou moins de modifications, l'esprit de partialité et l'injustice dominant chez les nations, et plus obstinément dans certaines classes de la société”.

9 Tradução nossa. No original : “Vous vous attendiez à voir deux bonnes sauvages, pittoresquement habillées de plumes, et même sans ce vêtement, comme vos ancêtres les ont trouvées en Amérique et comme quelques-uns de vos écrivains européens se plaisent encore à dépeindre ce peuple, supérieur à bien des rapports à ses frères d'outre-mer.— Hélas, Madame, [lui dit-il], vous avez raison et je vous dois de me désabuser d'une grande erreur dans laquelle j'ai vieilli...”.

Assim, em seu périplo, ela se verá confrontada a um jogo duplo de alteridades: não só ela encontra o “Outro” (em relação a ela), como é capaz de perceber o “Outro” que ela encarna (na visão daqueles “Outros”). Como no episódio acima, tal desvelamento se torna uma verdadeira missão.

Uma “viajante” brasileira na Europa é, portanto, um ser inabitual. Seja nos salões parisienses ou em outros lugares, as pessoas se surpreendem ao encontrar “brasileiras” como Nísia Floresta e sua filha. Sua crítica aos franceses, especialmente em relação a isso, será das mais ferozes:

[Em] Paris, no meio desse povo que acredita ser superior a todos os povos da terra e que, na verdade, sabe tudo, menos o que lhe conviria saber, a fim de tirar melhor proveito de sua grande inteligência [...] tive oportunidade de testemunhar essa ignorância que chocava alguns dos meus compatriotas [...]. Cometem-se frequentemente erros grosseiros quando se fala dos povos da [América]. Pode-se acrescentar [...] que, em geral, caem também [...] nesses erros quando se fala de diferentes nações vizinhas. (FLORESTA, 1864, t. I, p. 362-363)¹⁰

Sob a aparência de objetividade e imparcialidade, Nísia tinha a ilusão de evitar esses perigos. Mas, no fundo, mesmo seu projeto universalista não a diferencia tanto de outros viajantes. Suas observações também se encontram presas aos (inelutáveis) valores e posições relativas “a um lugar, um momento da história, quando não à identidade dos indivíduos” (TODOROV, 1989, p. 19).

NÍSIA FLORESTA E A FRANÇA: DO PARADIGMA IDEAL À LEALDADE AMBÍGUA

O país de Auguste Comte exerceu forte sedução sobre a ilustrada educadora potiguar, da mesma forma que moldara corações e mentes da elite culta do Brasil oitocentista, em sua maioria constituída por homens brancos. Sob este aspecto, aliás, quase nunca se destacou que as marcas francesas presentes na vida, formação e obra literária de Nísia tornam-na antecessora incontestável de Joaquim Nabuco (1849-1910), tido como paradigma do brasileiro “afrancesado”. O político e escritor pernambucano declarou em suas memórias que seus escritos em português eram mera tradução da língua francesa, aprendida desde cedo, por ser neste idioma, e não na língua materna, que lhe fluía o pensamento: “não revelo nenhum segredo, dizendo que insensivelmente a minha frase [em português] é

10 Tradução nossa. No original : “[A] Paris, parmi ce peuple qui se croit supérieur à tous les peuples de la terre et qui en vérité sait tout, moins (sic) ce qu’il lui conviendrait de savoir, afin de mettre mieux à profit sa grande intelligence [...] j’ai eu l’occasion d’être témoin de cette ignorance qui choquait quelques-uns de mes compatriotes [...]. On commet souvent des erreurs grossières quand on parle des peuples de l’[Amérique]. On peut ajouter [...] qu’en général, on tombe aussi [...] dans ces erreurs quand on parle des différentes nations voisines”.

uma tradução livre, e que nada seria mais fácil do que vertê-la outra vez para o francês do qual ela procede” (NABUCO, 1981, p. 58). Assim como fizera Nísia quase vinte anos antes, Nabuco esteve na França entre 1873 e 1874, ali se encontrando com diversas personalidades como o filósofo e historiador Ernest Renan, pelo qual, na juventude, tivera um verdadeiro “*coup de foudre*”. Pouco depois, escreveu em francês o drama em versos *L’option*, que só seria publicado em 1910. Conforme apontou Mario Carelli, a “francofilia” de Nabuco e sua admiração acrítica pelas coisas da França era “exemplar”, uma vez que “mesmo suas infidelidades inglesas participavam da anglomania da boa sociedade francesa de então” (CARELLI, 1994, p. 187).

No *Opúsculo Humanitário*, encontram-se referências às inúmeras leituras francesas de Nísia Floresta, revelando sua filiação intelectual: Descartes, Rousseau, Siéyès, Condorcet, Montesquieu, Fénelon, Legouvé, Voltaire, Racine, Pascal, Chasles, Michelet, Chateaubriand, Ferdinand Denis, Lamartine, Victor Hugo, Lacordaire, etc. Nessa obra, igualmente, Floresta faz suas primeiras críticas aos viajantes franceses: ao julgamento “imparcial” de Saint-Hilaire ou de Ferdinand Denis, opõem-se o daqueles que ridicularizam as mulheres ou os costumes do país, como Castelnaud, Alphonse Rendu ou ainda alguns artigos de viajantes publicados na *Revue des Deux Mondes*, na primeira metade do século XIX.

No entanto, o conhecimento da literatura, filosofia, história da França não se resumiam a autores masculinos. Para Nísia, a França continuava sendo o “centro luminoso” onde “a mulher pode cultivar sua inteligência”, sem que a educação fosse apanágio da nobreza, como o provava o grande número de mulheres poetas, escritoras e filósofas, oriundas das mais diversas classes sociais. Diante dessa constatação, desfila no texto de Nísia a imensa galeria daquelas que “reina[m] de fato pelo espírito”: de Diane de Poitiers a Catherine de Médicis; de Gabrielle d’Estrées a *La Pompadour*; das “virtuosas” Maintenon e Antoinette às destemidas Joana d’Arc e Charlotte Corday. As “páginas afetuosas inspiradas pelo amor maternal da sensível Mme de Sévigné” evocam para Nísia todas as cartas que ela mesma remetia à família durante os períodos de ausência. Para ela, as francesas se distinguem ainda pelos “preciosos escritos” pedagógicos, como os de Madame de Genlis¹¹. Aos olhos da filósofa brasileira, George Sand era “a maior escritora do século” (FLORESTA, 1989, p. 29; 32).

No entanto, a principal referência de Nísia Floresta, sua inesgotável fonte de inspiração é uma mulher que lançou pontes entre séculos, países

11 O século XIX apresenta-se como o século da aventura e da viagem feminina. Nos primórdios do romantismo, a escritora e educadora Félicité de Genlis recomenda a viagem de estudos para as mulheres, dispensando conselhos viáticos que Nísia possivelmente seguiu.

e mentalidades. Trata-se da escritora e filósofa francesa de origem suíça Mme de Staël (1766-1817), filha do banqueiro genovês Necker, ministro das finanças de Luís XVI. Considerada uma das inteligências mais brilhantes de seu tempo, testemunhou e vivenciou as transformações inauditas dos períodos pré- e pós-revolucionário. Sua inclinação liberal, decerto reforçada pela longa e tumultuosa ligação com Benjamin Constant, figura de proa do liberalismo, atraiu por muitos anos a ira de Napoleão que, alvo de escritos virulentos, expulsou de Paris aquela intelectual cosmopolita, proibindo-a de residir a menos de quarenta léguas da capital francesa e mantendo seus passos sob constante vigilância. Dali em diante, Mme de Staël se ausentaria da França por alguns anos. No *Opúsculo Humanitário*, Nísia, que mantinha profunda identificação com a inimiga de Napoleão sob vários aspectos – da educação e posturas políticas às longas viagens e vivências no estrangeiro –, evocou ironicamente aquela disputa política. Logicamente, não se tratava de homenagear o célebre Imperador, cujo poder fascinou multidão de homens como Julien Sorel, protagonista de *O Vermelho e o Negro*, mas sim de louvar uma força feminina irreduzível:

Quando o grande herói do século XX, fazendo revolver o mundo e curvar ao seu despotismo as cabeças coroadas da Europa, temeu a influência de uma mulher e a desterrou em Coppet [Suíça], essa mulher achou em seu espírito assaz de recursos para suportar o exílio, e em sua dignidade assaz de energia para recusar-se depois ao seu chamado. (FLORESTA, 1989, p. 34)

Ao longo de dez anos de exílio(s), período correspondente à ascensão e queda de Napoleão (1804-1814), Mme de Staël percorreu diversos países europeus, encontrando-se com renomados artistas e filósofos, debruçando-se comparativamente sobre artes, literatura e política praticadas no estrangeiro, efetuando o que hoje se chamaria de análise intercultural. Se as viagens ampliam sua influência na Europa, delas resultam igualmente obras capitais como *De l'Allemagne* que, embora finalizada em 1810, teve suas provas destruídas por ordem de Napoleão, vindo a ser publicado em Londres em 1813 e em Paris no ano seguinte¹². A publicação causou forte impacto estético, constituindo-se em marco teórico e espécie de “certidão de nascimento” do romantismo francês. Além de analisar o caráter, a cultura e os costumes dos alemães, considerados como os mais “instruídos e meditativos homens da Europa”, a autora divulga uma literatura desconhecida na França e aconselha seus compatriotas a mergulharem no espírito romântico de Schiller ou Goethe, no intuito de revigorar uma literatura francesa, a seus olhos, estéril.

Nísia, que entre nós se destaca como precursora do movimento da emancipação das mulheres, sem dúvida admirava outros traços pioneiros da autora

¹² Uma segunda edição de *De l'Allemagne*, tome I, é publicada em Amsterdam em 1814, edição que serviu de base às citações presentes neste artigo.

de *Delphine* (1802), romance inaugural do feminismo romântico, vertente que, mais tarde, encontraria na obra e na figura de George Sand sua maior expressão. Foi, portanto, mirando-se no exemplo e seguindo os passos de Mme de Staël que a escritora potiguar se iniciou no ofício da viagem filosófica na Europa, experiência registrada, conforme já se disse anteriormente, nos relatos escritos em francês e publicados na França mais de cento e vinte anos antes de serem traduzidos e publicados no Brasil.

O circuito desenhado em terras germânicas não foi aleatório. Decididamente, Nísia desejava conhecer, ou melhor, reconhecer, seguindo-lhe os passos e examinando com os mesmos olhos, o país que Mme de Staël escolhera por razões estéticas e políticas. Neste sentido, a leitura atenta de *Itinéraire d'un voyage en Allemagne* não deixa dúvidas. Quando se trata da descrição do temperamento dos alemães, é surpreendente a semelhança dos juízos formulados por ambas as escritoras. A viajante brasileira faz dos alemães o seguinte retrato:

A franqueza e a lealdade perfeita dos homens, a amável e verdadeira modestia das mulheres, cujo som de voz agradável que lhes é peculiar ressalta as demais qualidades físicas e morais, suprem tanto nessas quanto naquelas, a ausência de ditos espirituosos, naturais ou fabricados, [...] tão valorizados na sociedade parisiense. (FLORESTA, 1857, p. 98)¹³.

A coincidência, por demais flagrante, denuncia paráfrases, procedimentos intertextuais de absorção, empréstimos e transformação de um texto outro, identificáveis à primeira vista. Basta comparar a citação acima com os seguintes trechos extraídos de *De l'Allemagne*, que serve de canevás para a discípula brasileira de Mme de Staël:

Os alemães têm em geral sinceridade...; a lealdade perfeita [...] distingue o caráter alemão...; as mulheres alemãs possuem um encanto [...] peculiar, um som de voz comovente [...] elas são modestas...; encontra-se raramente nas alemãs a rapidez de espírito que anima a conversação [...] este tipo de prazer quase não existe nas sociedades de Paris [...] mais espirituosas...; Na França, [a conversação] é uma arte à qual a imaginação e a alma são [...] muito necessárias, mas que no entanto tem segredos para suprir a falta de uma e outra... (STAEL, p. 19; 39; 42, 1814)¹⁴

13 Grifo e tradução nossos. No original : “La franchise et la loyauté parfaite des hommes, l’aimable et vraie modestie des femmes, dont un son de voix charmant, qui leur est particulier, rehausse les autres qualités physiques et morales, suppléent chez les unes et les autres à l’absence de ces saillies d’esprit, naturelles ou fabriquées, [...] si vantées dans la société parisienne” (Grifo e tradução nossos).

14 Grifo e tradução nossos. No original : Les Allemands ont en général de la sincérité ...; la loyauté parfaite [...] distingue le caractère allemand ...; les femmes allemandes ont un charme [...] particulier, un son de voix touchant [...] elles sont modestes ...; on trouve rarement chez les Allemandes la rapidité d’esprit qui anime l’entretien [...] ce genre de plaisir ne se rencontre guère que dans les sociétés de Paris les plus [...] spirituelles...; En France, [la conversation est] un art auquel l’imagination et l’âme sont [...] fort nécessaires, mais qui a pourtant des secrets pour suppléer à l’absence de l’une et de l’autre

Evidentemente, um estudo comparativo aprofundado poderia trazer à tona outros aspectos da estrutura, do processo de criação e das relações intertextuais presentes nos textos de expressão francesa de Nísia Floresta. Ela se distingue como leitora abalizada de uma galeria de autores e autoras que marcaram a produção intelectual da França desde o iluminismo, ao mesmo tempo em que, ao forjar-lhe o espírito, fornecem modelos e compõem sua vasta e incomum erudição.

A despeito de sua declarada francofilia, a partir de *Itinéraire...*, nos textos de Nísia, a imagem da França (nação que ela confessa preferir a qualquer outra), embora ambígua, ganha acentos cada vez mais negativos, diferenciando-se do tom elogioso presente no *Opúsculo Humanitário*. Conforme já mencionado, essa primeira obra, redigida em português e editada na Corte, destinava-se essencialmente ao público brasileiro. Tal fato revela-se curioso, na medida em que, com os relatos de viagem editados em Paris, Nísia talvez ambicionasse comprovar seu cosmopolitismo, sua aceitação e circulação nos meios intelectuais parisienses, ademais de visar um público mais amplo, francês ou estrangeiro, capaz de ler num idioma àquela altura conhecido, e praticado, pelas elites letradas de diversos países, sobretudo na Europa (FUMAROLI, 2003).

As críticas dirigidas aos franceses provêm de análise sob ângulos diversos. Primeiramente, em relação aos outros povos europeus: segundo Nísia, os italianos, assim como os alemães, são vítimas do julgamento impiedoso, porém falso, de viajantes franceses “ociosos”¹⁵, que os descrevem como um povo “degenerado”; estes “obstinam-se em achar [...] defeitos sem apontar a causa, ou fingindo ignorá-la”, ao passo que a própria França havia contribuído para o dilaceramento daquele povo, por conta das pretensões expansionistas de “alguns de seus chefes”. Trata-se aí de uma clara referência à Campanha da Itália (1796-1797) movida, em pleno período revolucionário, pelo então general Napoleão Bonaparte, pelo qual Nísia nutre antipatia herdada de Mme de Staël (FLORESTA, 1864, t. I, p. 250). Quanto ao caráter, os franceses são “complacentes”, todavia se apressam em tirar vantagem dos estrangeiros. Os homens possuem fina polidez, bom tom, frases elegantes, quase sempre afetadas, além de pronunciado gosto pelo prazer, ao contrário da moderação dos florentinos e da simplicidade dos alemães. Contudo, os franceses têm forte tendência de “agir como senhores” em terras alheias (FLORESTA, 1864, t. I, p. 296 e 339). É bem provável que a viajante brasileira, originária de um país havia pouco saído do jugo colonial, não se encontrasse alheia à expansão colonial encetada pela França a partir de 1830, mas que, já em meados do século XIX, quando o livro *Trois ans en Italie...* foi produzido, espalhava-se da África (do Norte e Subsaariana) à Conchinchina....

15 Nesta e nas citações seguintes, tradução nossa.

Nísia, a primeira divulgadora de Mary Wallstonecraft no Brasil, não se mostraria indiferente em relação às europeias. De modo geral, as opiniões expressas no *Opúsculo Humanitário* acerca do temperamento e caráter daquelas mulheres permanecem as mesmas; porém, a viajante brasileira começa a enxergar, com olhar mais apurado, as imperfeições ainda presentes da educação feminina na Europa. Para seu espanto, no Velho Continente, as mães atormentam-se até verem casadas as filhas e estas, por sua vez, veem o casamento como a finalidade maior de sua existência. Nísia lamenta que as jovens europeias não tenham aprendido o essencial: “saber e poder encontrar dentro de si mesmas” o verdadeiro sustento e felicidade (FLORESTA, 1864, t. II, p. 336).

O fechamento do *Colégio Augusto* acentuara a animosidade de Nísia Floresta para com os educadores franceses cuja presença no Brasil é considerável à época. Ela questiona a reputação e a preferência, a seu ver injustificadas, de certos estabelecimentos na França, nos quais “moças educadas em [determinada] atmosfera moral muitas vezes contraem o hábito da dissimulação e modos aristocráticos fora de moda”; os bons princípios aprendidos vão-se embora assim que elas retornam ao seio das famílias. Estas esforçam-se em manter hipocritamente uma moral de fachada: “Quantas vezes ouvi mães deslumbradas com os prazeres do mundo dizendo-se orgulhosas de ter filhas estudando no Sacré-Coeur, onde as senhoritas recebem [...] educação das mais distintas!” (FLORESTA, 1864, t. I, p. 151).

Em comparação com as florentinas, as *coquettes* parisienses são mais atraídas pelo luxo e beleza e seriam capazes de se privar de conforto ou até mesmo, como observa Nísia, “de uma adequada alimentação, a fim de obter uma boa renda e outros acessórios para serem notadas na sociedade” (FLORESTA, 1864, t. I, p. 296).

Assim como a escravidão ou a prostituição causavam estupefação nos viajantes estrangeiros no Brasil, as “pragas” das sociedades europeias não são menos surpreendentes aos visitantes vindos de outros continentes. Viajando pela Alemanha ou Itália, é sempre com a França que Nísia estabelece comparações. Diante abundantes campos alemães, fruto do esforço de um povo diligente, parece-lhe escandaloso ver uma parte do povo francês sofrer de fome, em meio ao luxo ostentado por uma minoria. A miséria salta aos olhos diante da cena deprimente de prostitutas oferecendo-se sem pudor nas ruas de Paris, espetáculo, segundo Nísia, inexistente nas cidades italianas. Ao fazer tais reflexões, estaria ela colocando-se, discursivamente, em posição de revanche perante os viajantes que oferecem uma imagem unilateral e não relativizada do Brasil, omitindo comparações com seus países e culturas de origem? A resposta, com um grão de ironia, talvez se encontre aqui:

Que lamentável e verídico quadro poderiam fazer dos costumes de certas cidades da Europa aqueles que desejassem imitar alguns escritores cujo espírito se compraz em exagerar e ressaltar os costumes do Brasil [...], [país] que eles se permitem julgar a partir dos costumes da desgraçada classe dos escravos e libertos! (FLORESTA, 1864, t. I, p. 296)¹⁶

Auguste de Saint-Hilaire, com quem a autora de *Trois Ans en Italie...* manteve contato em Paris, reconheceu a exatidão de tais observações. Quando escreveu sobre as prostitutas em São Paulo, província visitada em 1818, o naturalista, segundo observou a brasileira, fora o único viajante a assinalar que aquelas mulheres “nada tinham em comum com a indecência cínica”, tão comum nas “parisienses das classes inferiores” (FLORESTA, 1864, t. I, p. 238).

A maneira como a imagem da capital parisiense evolui aos olhos daquela atípica brasileira é reveladora dos vínculos que manteve ao longo do tempo com aquele espaço urbano e a experiência do exílio: a “moderna Atenas” onde outrora a escritora nutria o espírito vai se tornando tão insuportavelmente frívola que ela prefere abandoná-la entre 1870-1871, movida igualmente pelos eventos que converteram a cidade-luz em cenário de guerra e sublevação. Em *Fragments d'un ouvrage inédit...*, Nísia evoca as dolorosas lembranças da Paris sitiada pelos prussianos e, logo após, a eclosão do movimento revolucionário da Comuna. A “louca” declaração de guerra feita por Napoleão III era prova da “cegueira” que tomara conta da maioria dos franceses:

[Minha filha e eu fomos] testemunhas de uma guerra sem igual nos tempos modernos, peripécias e calamidades de um cerco atroz sobre o qual escrevi dia a dia [contando] os [...] detalhes que minha afeição pela França me impede de trazer a público, e tendo assistido enfim a todos os horrores do que se chamava impropriamente de Comuna, deixamos Paris e [aqueles] cuja companhia havia abrandado nossa angústia. (FLORESTA, 1878, p. 19-20)¹⁷

Ao final da agitação, Nísia e sua filha Lívia retornaram ao apartamento situado no Boulevard Saint-Michel, em frente ao Jardim de Luxemburgo, um dos epicentros dos combates. A escritora então se lamenta: “Tudo havia mudado [...] para a França e para mim [...] Paris tinha um aspecto lúgubre em todo lugar” (FLORESTA, 1878, p. 24). Abalada pela experiência da guerra franco-prussiana e seus desdobramentos imediatos cuja repercussão ainda era difícil avaliar, Nísia põe fim à sua segunda

16 Tradução nossa. No original: “Quel lamentable et véridique tableau pourraient faire des mœurs de certaines villes d'Europe ceux qui voudraient imiter quelques écrivains dont l'esprit s'est plu à exagérer et à mettre en relief les mœurs du Brésil [...], qu'ils se permettent de juger d'après celles de la malheureuse classe des esclaves et des affranchis!”

17 Tradução nossa. No original: “[Ma fille et moi avons été] témoins d'une guerre sans pareille dans les temps modernes, des péripéties et des calamités d'un siège atroce dont j'ai écrit jour par jour les [...] détails que mon affection pour la France me défend de livrer au public, et ayant vu enfin toutes les horreurs de ce que l'on appelait improprement la Commune, nous quittâmes Paris et [ceux] dont la société avait adouci notre angoisse.”

estada na França. Depois de passar alguns anos no Brasil, ela retorna novamente ao país de seus exílios em 1875, optando por viver não mais na capital, mas no seu derradeiro porto, a cidade de Rouen, na Normandia.

O BRASIL, REVISTO E CORRIGIDO POR UMA BRASILEIRA

Desde sua primeira estada na Europa, Nísia reagiria frequentemente à visão dos viajantes europeus sobre o Brasil. Já no *Opúsculo Humanitário*, publicado nos anos 1850, a autora afirma que caberia antes aos brasileiros, e não aos estrangeiros, identificar e corrigir os “erros” de seus país, bem como denunciar as críticas, em geral infundadas, formuladas por europeus. Cerca de vinte anos mais tarde, foi a tarefa que ela se impôs em *Le Brésil*, obra mais uma vez redigida em língua francesa e publicada em Paris em 1871. A experiente viajante brasileira escreve essa obra, colocando-a em relação intertextual com toda uma vertente da literatura de viagem relativa ao Brasil. Referindo-se ao bricabraque de ideias veiculadas por essa produção, ela explicita aos seus leitores-alvo – o público francês – as motivações de seu projeto:

Non se limitem a ler apenas alguns traços escritos por pessoas mal informadas ou parciais que só desejam ostentar seu pretense conhecimento[,] censurando falhas e erros comuns a todos os povos e que [aquelas pessoas] poderiam ter encontrado sem atravessar o Atlântico. Nós, que tivemos a preciosa possibilidade de percorrer a parte mais civilizada da [Europa], tivemos muitas vezes a oportunidade de nela observar tipos estranhos e atitudes bárbaras que em vão se buscaria em outros lugares! [...] Cada nação conserva suas virtudes e vícios inatos. Nenhuma comparação deve ser feita [...] entre um povo recente que precisou superar infinidade de preconceitos e erros herdados de seus dominadores [portugueses] de além-mar [...] e os povos antigos formados há séculos sob governos regulares. [...] Ninguém até aqui se dispôs a estudar seriamente e publicar o que há de mais importante a conhecer sobre o Brasil. (FLORESTA, 1871, p. 25-26)¹⁸

Le Brésil nasce, portanto, da urgência em “reparar” percepções irrealistas sobre o país natal da escritora. Mas qual seria a fonte desses “erros”, denunciados com tanta obsessão por Nísia? Existiria apenas “maldade” ou algo mais por trás dos olhos daquele viajante, para dar um exemplo, que “avistou neves eternas no cume das montanhas gigantescas” do Rio

18 Grifo e tradução nossos. No original : “ Ne vous bornez pas à lire seulement quelques traits écrits par des personnes mal informées ou partiales qui ne cherchent qu’à étaler leur soi-disant savoir en censurant des fautes et des erreurs communes à tous les peuples et [que ces personnes-là] auraient pu rencontrer sans franchir l’Atlantique. Nous, qui avons eu l’avantageux loisir de parcourir la partie la plus civilisée de l’[Europe], nous avons eu souvent l’occasion d’y observer des types étranges et attitudes barbares qu’on chercherait vainement ailleurs! [...] Chaque nation garde ses vertus et ses vices innés. Nulle comparaison n’est à faire [...] entre un peuple nouveau ayant à surmonter une infinité de préjugés et d’erreurs laissés par ses dominateurs d’outre-mer [portugueses], [...] et les vieux peuples constitués depuis des siècles sous des gouvernements réguliers. [...] Personne jusqu’ici ne s’est occupé d’étudier sérieusement et de publier ce qu’il y a de plus important à savoir sur le Brésil”.

de Janeiro? (FLORESTA, 1871, p. 19) Para responder a essas questões, talvez seja necessário lembrar brevemente alguns aspectos relativos à “literatura de viagem”, gênero por muito tempo considerado menor.

As viagens à América estavam em voga no século XVIII, levando alguns inescrupulosos editores a fazer toda sorte de acréscimos e alterações nos relatos transmitidos por marinheiros mais preocupados em ganhar dinheiro do que obter reputação literária. Daí a dificuldade de se distinguir as narrativas autênticas e as mistificações (parciais ou totais) que muitas vezes obtiveram sucesso. Logo, a transformação de eventuais documentos históricos em utopias descende em linha direta da “literatura geográfica” do século XVI, na qual convivem a realidade e o fantástico, como nas *Singularidades da França Antártica* (1557) ou na *Cosmografia universal* (1575) de Thévet. Nessas obras, encontram-se informações sobre a história, particularidades e costumes das nações selvagens do Novo Mundo. Os erros, então, acabam sendo transmitidos de autor para autor, de edição para edição. Em meados do século XVIII, há um desejo de conhecimentos mais sérios e precisos sobre as Américas. Rousseau queixa-se da falta de dados disponíveis sobre esses continentes, em geral fornecidos por “viajantes grosseiros” (ROUSSEAU apud DUVIOLS, 1978, p. 5).

Mas seria o viajante um mentiroso impenitente? A reflexão do autor de *Voyage autour du monde [Viagem ao redor do mundo]* (1771), Louis Antoine de Bougainville, toca no cerne de preconceitos ainda vivazes no século XVIII:

Sou viajante e marinheiro, ou seja um mentiroso e imbecil aos olhos dessa classe de escritores preguiçosos que, na sombra de seu gabinete, filosofam a perder de vista sobre o mundo e seus habitantes, [submetendo] imperiosamente a Natureza à imaginação deles, (...) segundo observações tomadas daqueles mesmos viajantes aos quais eles negam a faculdade de ver e pensar. (BOUGAINVILLE, apud DUVIOLS, 1978, p. 5)

O círculo é vicioso como o debate, que se tornara clássico, entre viajantes e filósofos. No final do século das Luzes, o interesse crescente na Europa pela física, astronomia e história natural preside às grandes viagens científicas do século XIX. A natureza exótica torna-se objeto de estudo, à escravidão e as sociedades mestiças tomam o lugar do “bom selvagem”.

No século XIX, os franceses formam um dos maiores contingentes de viajantes no Brasil, dentre eles algumas poucas mulheres como Rose de Freycinet e Adèle Toussaint. As impressões de viagem deste grupo constituem, por um lado, uma documentação rica sobre momentos e aspectos diversos da vida do país; por outro lado, esses textos, destinados principalmente ao público francês e europeu, alimentam o imaginário acerca da longínqua *Terra dos Papagaios*.

A originalidade de *Le Brésil*, que será a última obra de Nísia, brota de

um feixe de múltiplas relações. Em comparação com suas narrativas anteriores, há evidente mudança de ponto de vista. Enquanto viajante brasileira, ela observara a Europa “de fora”, expondo-se aos riscos inerentes a essa posição. Nos relatos de seus périplos, críticas se misturam a receitas para o bom uso do ofício de viajar. Em sentido oposto, *Le Brésil* não trata de comunicar descobertas ou descrever paisagens e pessoas como o faria um estrangeiro, pois Nísia conhece seu país “de dentro” e o percorreu extensamente para “observa[r] com imparcialidade os hábitos, os costumes, o espírito e os sentimentos do povo”. É esse conhecimento que, de um lado, a autoriza a corrigir os erros “dos outros” e, de outro, garante ao leitor a estrita verdade. Um título lacônico basta, pois o projeto de Nísia não atende à expectativa de exotismo do outro; trata-se, ao contrário, de derrubar clichês e estereótipos. Seu maior trunfo, que poucos brasileiros possuem, é conhecer o universo de onde provêm os viajantes. Para uma mulher chegada de outro hemisfério, a Europa poderia parecer tão “exótica” quanto os trópicos para os europeus, pois segundo comprovava Nísia, ali também existia “estranheza” e “barbárie”. Nos pratos da balança, portanto, Brasil e Europa se equivalem.

Como é, então, o “verdadeiro” Brasil que Nísia apresenta e se representa? Na descrição didaticamente construída e na qual uma vez mais a França serve como parâmetro, trata-se de

[uma] vasta e rica região da América meridional que se estende do Amazonas, o maior rio do mundo, até o Prata. Possui grande número de outros rios navegáveis, de magníficas florestas [...], de belas montanhas cujo pico parece tocar o céu, de risonhos prados formados por uma vegetação eterna e onde se encontram flores e frutos do velho e do novo mundo [...] Nenhum país foi mais favorecido pela natureza, nem oferece vista mais admirável e recursos mais numerosos e mais fáceis para o homem laborioso [...] que a Mãe criadora espalhou sobre este solo abençoado [...] E a todas essas magnificências da natureza juntam-se os atrativos de uma civilização progressiva presente em todas as cidades deste belo país [...] [algumas] províncias são maiores em superfície do que a velha França. (FLORESTA, 1871, p. 5-6)¹⁹

É preciso, no entanto, reconhecer que esta descrição hiperbólica chega a um resultado diferente do anunciado por Nísia. O que se lê é menos o

19 Grifo e tradução nossos. No original: “vaste et riche contrée de l’Amérique méridionale qui s’étend depuis le majestueux Amazonas, le plus grand fleuve du monde, jusqu’à la Plata. Il renferme un grand nombre d’autres fleuves navigables, de magnifiques forêts [...], de superbes montagnes dont le sommet semble toucher le ciel, de riantes prairies d’une végétation éternelle et où se trouvent les fleurs et les fruits de l’ancien et du nouveau monde (sic) [...] Aucun pays ne fut plus favorisé de la nature, ni n’offre un coup d’œil plus admirable et des ressources plus nombreuses et plus faciles à l’homme laborieux [...] que la commune Mère créatrice a répandus sur ce sol béni [...] Et à toutes ces magnificences de la nature se joignent les agréments d’une civilisation progressive qui s’étale dans toutes les villes de ce beau pays [...] [quelques] provinces sont plus grandes en étendue que la vieille France”.

inverso do que a própria exacerbação de um exotismo assentado na ênfase dada à Natureza grandiosa, ainda impregnada do sopro e da mão do Criador, sem nenhuma outra mediação. A paisagem introduzida por Nísia é realmente edênica, cenário original da humanidade e da felicidade terrestre. Seguindo essa lógica, os habitantes do país só podem ser dotados das melhores qualidades: sinceros, honestos, compassivos, desinteressados, independentes, hospitaleiros – como, aliás, reconhecem os “estrangeiros imparciais” (FLORESTA, 1871, p. 7). Mas a autora busca preservar esse quadro a qualquer preço. Mesmo as grandes viagens científicas ao Brasil, que deram outro lugar à natureza, só descrevem corretamente “as plantas, os minerais e os animais”, história e civilização sendo objeto de “anacronismos” (FLORESTA, 1871, p. 26). Assim, é possível que Nísia, por sua vez, não tenha hesitado em sacrificar algumas “verdades” para que o seu retrato do Brasil soe verdadeiro, ao menos diante da palavra dos estrangeiros. Um último aspecto presente na obra permite elucidar essa questão.

Le Brésil resume os principais acontecimentos desde a descoberta, especialmente nos feitos heroicos contra a dominação portuguesa. Contudo, no século XIX, a escravidão é o tema que mais chama a atenção dos viajantes estrangeiros. A instituição parece definitivamente condenada ao fim da Guerra do Paraguai, na qual a participação dos escravos foi decisiva e acabou apressando a promulgação da Lei do Ventre Livre em 1871. De modo geral, Nísia aborda pouco a questão da escravidão²⁰. Curiosamente, em *Le Brésil*, publicado num ano em que o prestígio de Dom Pedro II encontra-se abalado, a escritora anuncia, sem receio de incorrer em erro, que o Imperador “libertou definitivamente (sic), em todo território brasileiro, a raça negra escrava, através de arranjos hábeis para garantir a proteção dos libertos, a preservação dos interesses dos proprietários e do tesouro público” (FLORESTA, 1871, p. 49). A afirmação de Nísia esconde mais do que uma simples distorção da realidade. Àquela altura, o sentimento de pertencer ao último país escravagista do Ocidente era insuportável a muitos membros da elite esclarecida do país. É preciso, então, lembrar que as origens sociais de Nísia explicam sua adesão à ideologia abraçada por muitos de seus pares brasileiros: um liberalismo ainda hesitante, mas fortalecido por ideias europeias que ela aprendera *in loco*.

A data da publicação de *Brésil* é significativa. Nos anos 1870, a necessidade de mudança de regime de trabalho e de regime político se acentua, a campanha abolicionista se intensifica, orquestrada pelos republicanos. As elites brasileiras, republicanas ou monarquistas, abolicionistas ou

20 Sobre comentários da escritora acerca da escravidão e da formação racial brasileira nas suas obras em francês, ver Ligia Fonseca Ferreira. Les positivistes brésiliens face à l'esclavage et à la question ethnique au Brésil. In: *Cahiers du Brésil Contemporain*. Paris: Maison des Sciences de l'homme, n. 19, 1992, p. 43-67.

escravistas, concordam ao menos em um ponto: era preciso apoiar a política imperial de promover a colonização europeia, fator primordial para reformar o país. Logo, mesmo sendo uma obra prolixa e quase desordenada, *Le Brésil* não foi concebido unicamente como resposta a inverídicos relatos de viagem, de modo a permitir um melhor conhecimento do país “sobretudo na França, pelo qual o Brasil tem uma viva simpatia” (FLORESTA, 1871, p. 44). A esta declarada francofilia, segue-se a conclusão do livro, que traz a lume sua verdadeira finalidade:

[...] Podemos contribuir [...] para preparar [...] a grande obra do futuro, e mostrar [à] Europa [...] os imensos recursos que a parte mais fértil e a mais fraternalmente governada da América, o Brasil [,] pode lhe oferecer através da colonização. Até agora, algumas associações particulares haviam tentado sozinhas, [com diferentes graus] de sucesso [...] Porém o governo acaba de tomar sábias medidas para favorecer mais eficazmente a imigração nesta abençoada terra. As classes laboriosas da Europa, que o desejo de ver seu trabalho melhor recompensado incita a emigrar para o Brasil, enxergarão um estímulo no triunfo final que os Brasileiros acabam de obter contra o moderno Caim do Paraguai. (FLORESTA, 1871, p. 44)²¹

A intenção de fazer a propaganda para a imigração europeia ou francesa no Brasil dá uma nova conotação ao projeto de Nísia e a seu empenho de reabilitar a imagem do país. Quando se pensa no nativismo romântico presente nas primeiras obras da jovem Nísia, atitude que beira a xenofobia (reação, aliás, típica no seio da elite intelectual brasileira, sobretudo após 1822), é possível notar a evolução, ou mesmo a contradição, representada pelo *Brasil*: no final, transforma-se em panfleto que visa atrair os mesmos indivíduos outrora rejeitados. Nessa fase inicial da política imigrantista a partir de 1870, quando começam a surgir publicações na Europa destinadas a promovê-la, Nísia realiza, com *Le Brésil*, um dos primeiros textos de propaganda do Império, anterior aos de Charles Dufrayer, Gobineau ou Louis Couty. Interessante, também, o fato de, direta ou indiretamente, Nísia ter em mira estimular a emigração francesa (havia, como ela observara *in loco*, razões suficientes para isso), quiçá no intuito de estreitar as relações entre os dois países. Seja como for, os pressupostos ideológicos dessa nova importação de estrangeiros fundam-se nos imperativos de substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre, de branqueamento de uma população por demais marcada pelo sangue de uma raça “inferior”,

21 Tradução nossa. No original: “[...] nous pouv[ons] concourir [...] à préparer [...] la grande oeuvre de l’avenir, et montrer [à] l’Europe [...] les immenses ressources que la partie la plus fertile et la plus fraternellement gouvernée de l’Amérique, le Brésil peut lui offrir par la colonisation. Jusqu’ici quelques associations particulières avaient seules tenté, avec plus ou moins de succès [...] Mais le gouvernement vient de prendre de sages mesures pour favoriser plus efficacement l’immigration dans cette terre bénie. Les classes laborieuses d’Europe, que le désir de voir leur travail mieux récompensé porte à émigrer vers le Brésil, verront un encouragement dans le triomphe final que les Brésiliens viennent d’obtenir [...] contre le moderne Caim du Paraguay” (I,B, 44)

em suma pela necessidade de se pautar pela “ordem e progresso” positivista. Se contradição existe, não se reduz apenas a Nísia, mas a toda uma geração de brasileiros. Neste caso, pois, ela não é exceção, na medida em que compartilha as aspirações profundas de seus pares, apesar do exílio que a separa deles no tempo e no espaço.

A nova imagem do Brasil deve ser suscetível de conciliar o que, na perspectiva do exotismo, seria inconciliável: o “trabalho” e o paraíso terrestre. E a promessa dos que buscam “seduzir” e “recrutar” o elemento europeu acompanha-se da tentativa de redefinir a identidade brasileira frente ao mundo. Neste sentido, a própria Nísia encarna um impecável, porém raro “cartão de visita” de seu país: branca, culta e poliglota, ela devia sem dúvida causar espécie nos salões europeus à espera de brasileiros “selvagens”. Falando um pouco por si, Nísia assevera que os erros difundidos na Europa ocultam o fato de que no “Grande Império” vive uma “civilização avançada [...] apta a todas as artes e [...] ciências” e lá também não faltam “grandes literatos, filósofos profundos, jurisconsultos, legisladores, teólogos, etc”, homens da envergadura de José Bonifácio Andrada e Silva – “poeta comparável a Victor Hugo” – e do “ilustre” Araujo Porto Alegre (FLORESTA, 1871, p. 37-43). Note-se que entre os nomes citados, não há referência a nenhuma mulher.

A leitura do texto de propaganda redigido por Nísia, simpatizante da monarquia e de Dom Pedro II, sugere que o Brasil de 1871 encontra-se livre de todos os males, numa lógica quase mecânica: como a Guerra do Paraguai pusera fim à escravidão, os interesses e as perspectivas de sucesso para os imigrantes estavam garantidos graças ao governo de um imperador “providencial,” sábio”, “filósofo” e “humanitário”. Embora tivesse se aproximado, sem efetivamente abraçar o positivismo de Auguste Comte, cuja doutrina influenciou grande parte dos republicanos no Brasil, a escritora brasileira jamais defendeu a mudança de regime, sendo pois exagerado incluí-la entre os precursores das ideias republicanas e abolicionistas.

Escrito por uma filha da terra, *Le Brésil* a princípio não era (ou não deveria ser) um texto de natureza exótica, ditada pelo distanciamento (no tempo e no espaço) e pela alteridade. Porém, ao repetir às vezes clichês presentes no discurso dos viajantes estrangeiros, o texto de Nísia acaba se assemelhando a um discurso sobre o “Outro”. Seria o efeito provocado pela adoção de uma língua estrangeira como língua de criação literária? Ou seria o fato de, durante o longo exílio que precedeu à redação da obra, a imagem do Brasil ter se mantido viva em Nísia graças às reminiscências pessoais, às cartas recebidas e à leitura de relatos de viagem feitos, justamente, pelos Outros-estrangeiros?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O itinerário e a obra de Nísia Floresta encontram-se impregnados por dilemas e contradições pessoais, mas também pelas contradições e dilemas próprios à consciência possível em seu tempo e no Brasil. Seria possível esperar uma coerência total por parte de uma mulher “estranha” em sua própria terra, abalada intimamente ao se ver constrangida a ser “estrangeira” em outro país?

As viagens de Nísia não significam forçosamente ruptura com seu mundo e o encontro com outro. As fronteiras não são tão nítidas. A ruptura, embora física, sequer se dá no plano simbólico, pois nunca dantes Nísia carregara tão fortemente o Brasil dentro de si. Mas isso supriria realmente a ausência de seu país?

A viajante brasileira conheceu uma realidade até hoje experimentada por imigrantes intelectuais na França: “em nenhum lugar se é mais estrangeiro do que na França” (KRISTEVA, 1988, p. 57). Há, também, o exílio na língua francesa, o mesmo que lhe permitiu integrar-se no universo discursivo francês, do qual ela aprendeu um de seus mais fortes valores: a fala “polida e querida” (KRISTEVA, 1988, p. 58).

Diante deste duplo pertencimento, resta saber se Nísia, uma híbrida cultural, sentiu que fatalmente se tornara estrangeira em seu país, conforme se lê em anotações publicadas postumamente:

[Durante a estada de 1872 a 1875], fui acometida de febre amarela e as consequências me advertiram que meu temperamento não mais se adaptava ao clima de minha própria pátria... Senti então a necessidade imperiosa de me afastar o quanto antes desse clima, e meu coração apertou tanto que tudo me aparecia agora através de uma nuvem lúgubre (FLORESTA, 1878, p. 33)²²

Dali em diante, o Brasil se converte em visão de um paraíso inexoravelmente perdido, brotando de sua pena ou de sua memória como transfiguração compensatória, pois o retorno não é mais possível.

Em 24 de março de 1875, Nísia Floresta despediu-se do Brasil, onde se sentia definitivamente incompreendida e inadaptada. Faleceu dez anos depois, na cidade de Rouen, na França que a acolhera e que, de diversas formas, ela amou tanto quanto seu longínquo país. Como epitáfio, talvez coubesse uma última sentença de Mme de Staël: “*L'exil est quelquefois, pour les caractères vifs et sensibles, un supplice beaucoup plus cruel que la mort*”²³.

22 Tradução nossa. No original : “[Pendant le séjour de 1872 à 1875], la fièvre jaune vient m’assaillir et les conséquences m’avertirent que mon tempérament ne s’accommodait plus du climat de ma propre patrie... Je sentis donc le besoin impérieux de m’éloigner le plus tôt possible de ce climat, et mon cœur se serra tellement que tout m’apparaissait maintenant à travers un nuage lugubre”.

23 “O exílio é às vezes, para os temperamentos vivos e sensíveis, um suplício mais cruel do que a morte”.

REFERÊNCIAS

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité(s) Enonciative(s). *Langages*, 73, p. 98-111.
- CARELLI, Mario. *Culturas Cruzadas: Intercâmbios culturais entre França e Brasil*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta – Vida e Obra*. Natal: Editora da UFRN, 1995; 2. ed. Natal: Editora da UFRN, 2008.
- _____. As viagens e o discurso autobiográfico de Nísia Floresta. *Matraga: Rio de Janeiro*, v. 16, 2009, p. 73-87.
- DUVIOLS, Jean-Paul. *Voyageurs français en Amérique: colonies portugaises et espagnoles*. Paris: Bordas, 1978.
- FERREIRA, Ligia Fonseca. Itinéraire d'une voyageuse en Europe: Nísia Floresta (1810-1885). In: *Cahiers du Brésil Contemporain*. Paris: Maison des Sciences de l'homme, n. 12, 1990, p. 21-42. Disponível em: <<http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/3-L.%20Fonseca.pdf>>.
- _____. Les positivistes brésiliens face à l'esclavage et à la question ethnique au Brésil. In: *Cahiers du Brésil Contemporain*. Paris: Maison des Sciences de l'homme, n. 19, 1992, p. 43-67.
- FLORESTA, Nísia. *Opúsculo humanitário*. Introdução e notas de Peggy Sharpe-Valadares; posfácio de Constância Lima Duarte. São Paulo: Cortez Editora, 1989.
- _____. *Itinéraire d'un voyage en Allemagne*. Paris: Firmin Didot, 1857, 206 p.
- _____. *Trois ans en Italie suivis d'un voyage en Grèce, par une Brésilienne*. Paris: E. Dentu, 1864, tome I, 392 p.; tome II, 354 p.
- _____. *Le Brésil*, par Mme Brasileira Augusta. Paris: A. Sagnier, 1871, 49 p.
- _____. *Fragments d'un ouvrage inédit: notes biographiques*. Paris: A. Chérié, 1878, 111 p.
- _____. *Le Brésil*, par Mme Brasileira Augusta. Paris: A. Sagnier, 1871, 49 p.
- _____. *Opúsculo humanitário*. Introdução e notas de Peggy Sharpe-Valadares; posfácio de Constância Lima Duarte. São Paulo: Cortez, 1989.
- _____. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, por Mary Wollstonecraft. Tradução livre e adaptação Nísia Floresta. Recife: Typographia Fidedigna, 1832.
- _____. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. 4. ed. Posfácio de Constância Lima Duarte. São Paulo/Brasília: Cortez/INEP, 1989.
- _____. *Itinerário de uma viagem à Alemanha*. Tradução de Francisco das Chagas Pereira e estudo; notas biográficas de Constância Lima Duarte. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres/Edunisc, 1998.
- _____. *Três anos na Itália*, seguidos de uma viagem à Grécia. Tradução de Francisco das Chagas Pereira; apresentação de Constância Lima Duarte. Natal: Editora da UFRN, v. 1, 1999.

- _____. *Fragmentos de uma obra inédita: notas biográficas*. Tradução de Nathalie Bernardo da Câmara; apresentação de Constância Lima Duarte. Brasília: Editora UnB, 2001.
- FUMAROLI, Marc. *Quand l'Europe parlait français*. Paris: Éditions de Fallois, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- LEMAÎTRE, Henri. *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*. Paris: Bordas, 1985.
- NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. 10. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- ROSENTHAL, Erwin. *Tradução, ofício e arte*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*, tome premier, 2e édition. Amsterdam: G. Dufour, 1814.
- TODOROV, Tzvetan. *Nous et les Autres*. Paris: Seuil, 1989.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução Ivania Pocinho Motta; prefácio: Maria Lygia Quartim de Moraes. São Paulo: Boitempo editorial, 2016.

APONTAMENTOS SOBRE CAMPOS DE GUERRA¹

Norma Telles²

RESUMO

O texto faz uma leitura das ideias de algumas escritoras brasileiras em relação à Primeira Guerra Mundial e ao papel das mulheres no conflito. Julia Lopes de Almeida, Leolinda Daltro e Maria Lacerda de Moura expuseram suas considerações sobre o assunto em palestras, crônicas, livros e ações. O debate cobre formas de pacifismo e até mesmo a proposição de serviço militar para mulheres. Descortinam-se posições diferenciadas que traçam um panorama rico e sugestivo sobre a complexidade do período e instruem a respeito das discussões da época em relação às mulheres e à guerra de forma geral.

Palavras-chave: Escritoras brasileiras; Primeira Guerra Mundial; Mobilização.

ABSTRACT

This text examines the ideas of some Brazilian women writers in relation to World War I and the role of women in the conflict. Julia Lopes de Almeida, Leolinda Daltro e Maria Lacerda de Moura expressed their ideas through public talks, chronicles, books and actions. The debate covers forms of pacifism and even propositions of military service for women. It unfolds different positions that delineate a rich scenario that suggests the complexity of the period and instruct us about the discussions of the moment regarding women and war in general. Key words: Brazilian women writers. World War I. Mobilization.

Key words: Brazilian women writer; World War I; Mobilization.

*Let us trespass at once.
Literature is no one's private ground;
literature is common ground.
It is not cut up in nations; there are no wars there.
Let us trespass freely and fearlessly
and find our own way for ourselves.
Virginia Woolf*

1 Este texto é uma nova versão de outro de mesmo nome publicado em *1ª Guerra Mundial, Reflexos no Brasil*. Porto Alegre: Cipel, 2014.

2 Historiadora, Doutora em Ciências Sociais.

“Numa tarde de setembro de 1913”, escreve Julia Lopes de Almeida uma década depois sobre uma conversa com um rapaz que estava ao seu lado em um belvedere no alto do Castelo de Chazeron. Ele, contemplando as colinas em derredor suspirou:” E pensar que toda esta placidez dos campos da França vai ser transformada no inferno das batalhas! Pois não sente que a guerra aí vem?” (Almeida: 1925:28-29).

A vista do castelo se espalhava sobre a planície Limagne cercada de colinas e morros e hoje se nos apresenta, como para a escritora, uma região calma e de natureza preservada, de florestas e colinas. c Em 1914 foram construídas trincheiras desde o litoral do Canal da Mancha até a fronteira com a Suíça, um complexo de linhas retas e transversais formando um labirinto de dimensões nunca vistas. E as planícies deixaram de ser calmas e belas. Espalhadas por 654 Km, estima-se que aproximadamente 40.000 Km de trincheiras foram construídos por ambos os lados. Abrigaram centenas de milhares de militares tentando se proteger e atacar. Entre as trincheiras inimigas ficava um terreno vazio que os ingleses denominaram “Terra de ninguém”, local onde os inimigos lutavam e morriam numa guerra que não saiu dessas trincheiras até 1917.

Ao escutar o rapaz, contemplando os campos plácidos da França, em 1913, Almeida se surpreendeu com a afirmação do moço, voltou-se para ele, que continuou: “Pois não sente que a guerra vem?” Ela pensou consigo mesma, sim, sentia que a guerra aí vinha, mas não a que veio, uma outra, pois a que veio foi a guerra do mundo inteiro. “O que não me podia passar pela cabeça, jamais, era a ideia de que nestes dias, que eu tão cega supunha civilizados, fosse dado à humanidade entrar em lutas tão desvairadas [...]” (ALMEIDA, 1925, p. 28-29).

A renomada escritora brasileira faz uma avaliação que era quase unânime na Europa antes de 1914, antes do início do que os contemporâneos denominaram para todo o sempre de a Grande Guerra, pois até então não houvera guerras totais. A paz era tida como o normal e esperado nas vidas europeias desde 1815, pois não ocorrera guerra alguma envolvendo grandes potências e, desde 1871, homens em uniforme de uma nação não atiravam em homens em uniforme de outra nação.

Afora escaramuças breves, as “grandes potências escolhiam suas vítimas no mundo fraco e não europeu” (HOBSBAWN, 1988, p. 418), algumas vezes avaliando mal a resistência que encontrariam. “Bem entendido, a Inglaterra esteve com frequência em guerra [no século XIX]: houve a guerra da Crimeia, o Motim Indiano, todas as pequenas guerras de fronteira na Índia e, no final do século, a guerra dos Bôeres” (WOOLF, 1962, p. 183). Inúmeros escritores ingleses que viveram esse período não escreveram sobre essas guerras, viviam em uma época de abundância e por isso as suas personagens, em geral, não tiveram a vida transformada por

conflitos bélicos. Woolf conclui então que na Inglaterra do Oitocentos, em geral, as guerras não afetaram os escritores, suas personagens ou a visão que tinham da vida humana.

Entre os poetas, lembra Woolf, somente Byron e Shelley foram profundamente influenciados pelas guerras de seu século. Na vida real, a vida de uma mulher que se tornaria escritora foi profundamente afetada pela guerra da Criméia: Florence Nightingale, nascida em uma família prestigiosa, quis estudar e estudou enfermagem na Alemanha e, em seguida, fundou a primeira escola de enfermagem da Inglaterra. Em 1854, atendendo à convocação do governo inquieto com o número de mortes de soldados ingleses em hospitais da Crimeia, embarcou para o *front* de guerra e mudou a prática de atendimento em hospitais. Tornou-se conhecida como a “Lady com a Lanterna”, porque fazia suas rotas noturnas segurando uma lâmpada de querosene que trazia algum alívio os terrores noturnos dos feridos.

Para que autoridades e público em geral entendessem a necessidade de recursos para terem condições de higiene e tratamentos que impediriam a morte de centenas de soldados, Nightingale desenhou um diagrama que se tornou famoso, convenceu a todos e granjeou a posição de um dos diagramas que mais influenciaram o mundo, ao lado do de Newton. Florence Nightingale, para seu constrangimento, foi aclamada como heroína quando voltou para a Inglaterra; continuou sua atuação no campo da enfermagem e escreveu livros como o conhecido *Cassandra*.

No início do século XX, a situação geral da Europa começa a mudar. A preocupação com uma possível guerra era teórica e abstrata, mas existia e era persistente. Mesmo a partir de 1900, quando o conflito tornou-se eminente, a “deflagração não era realmente *esperada*” (HOBSBAWN, 1988, p. 419), e sem dúvida nenhum governo de uma grande potência queria uma guerra generalizada. Mas a guerra veio e foi uma hecatombe que marcou a falência da civilização capitalista, burguesa e liberal do século XIX, uma civilização baseada na técnica e na ciência que acreditava no progresso e estava convencida da centralidade da Europa no desenvolvimento mundial: “As décadas desde o início da Primeira Guerra Mundial até as consequências da Segunda, formam uma Idade da Catástrofe” (HOBSBAWN, 1994, p. 7).

Muitas das consequências da catástrofe da Grande Guerra tiveram implicações sombrias na literatura, expressas vezes sem conta como fonte de ansiedade psíquica, impotência, desconsolo, como se percebe em escritores como D.H. Lawrence, T.S. Eliot ou Hemingway, que foram à guerra ou estiveram próximos a ela. Escritoras de língua inglesa ou francesa também escreveram histórias breves, poemas e narrativas sobre a Guerra

a partir de outra perspectiva. Interpretavam o conflito incluindo as mulheres que haviam sido chamadas a servir no esforço de guerra e mobilizadas para o sacrifício. Gilbert e Gubar mostram como escritoras diferentes imaginaram a Terra de Ninguém como uma utopia, uma “terra delas”, título de famoso livro de Charlotte Perkins Gilman, *Herland*.

O fato desses problemas, das surpresas, extensão e consequências da guerra serem apreendidas especificamente em termos de gênero – algo que Almeida mostra em seu texto – em geral não foi notado. As mulheres no início do século XX lutavam em várias frentes reivindicando poder público, participação política, participação na criação cultural, entre outros itens, e “difícilmente se preocuparam com a perda de uma autoridade que ainda precisavam adquirir plenamente”, ao contrário dos homens. A educação das jovens ensinava-lhes comedimento e distanciamento das coisas públicas, de ideias próprias, da afirmação de si, e essa ausência de afirmação era considerada grande virtude (GILBERT; GUBAR, 1989, p. 260). As mulheres, porém, viveram e lutaram na conflagração mundial, e estudiosas contemporâneas sugerem que elas desempenharam parte nada insignificante nesse conflito.

Os apontamentos que faço neste texto sugerem que no Brasil escritoras e jornalistas conhecidas se posicionaram em relação à guerra de modo diferente umas das outras e que no entreguerras a discussão sobre as várias perspectivas se tornou mais acalorada, especialmente nas décadas de vinte e trinta. Faço uma leitura de textos de Julia Lopes de Almeida, Leolinda Daltro e Maria Lacerda de Moura sobre os campos de guerra e seus personagens. Estou certa de que mal arranho a superfície de um tema que ainda precisa ser mais bem pesquisado entre nós por sua importância e pela diversidade de ideias que esses esboços iniciais indicam.

As implicações de gênero e sexuais da Grande Guerra se mostram um

caso clássico de dissonância entre a história oficial centrada nos homens e a história não oficial das mulheres [...] Porque não só os eventos apocalípticos da guerra tem significado muito diferente para homens e mulheres, mas tais eventos foram na verdade muito diferentes para homens e mulheres. (GILBERT; GUBAR, 1989, p. 263)

Enquanto os rapazes que foram às trincheiras gradativamente se alienaram de suas antigas personas imbuídas dos valores pré-guerra,

cada vez mais emparedados na imundície e sangue da terra de ninguém, [sentindo-se abandonados pela civilização da qual eram herdeiros], as mulheres pareciam se tornar, como por um estranho giro do pêndulo da história, mais poderosas. [...] e alimentaram a formação de um país metafórico [...] artistas discreta ou abertamente celebraram a liberação dos desejos e poderes femininos [...] e a reunificação das mulheres como consequência das energias liberadas. (GILBERT; GUBAR, 1989, p. 263)

Julia Lopes de Almeida (1862-1934) escreveu *Maternidade* em 1925, reunindo conferências que fizera pelos ideais pacifistas. “Amigas, lede estas páginas de ideal pacifista e sentireis que elas se baseiam na verdade” (p. 10). O tema é enfatizado pela dedicatória às companheiras argentinas da Biblioteca do Conselho Nacional de Mulheres e para as da Associação de Damas de Santiago del Estero em Prol da Paz Permanente no Continente Sul Americano, que já há algum tempo trabalhavam com sucesso em prol do ideal.

Na abertura expõe a razão de se debruçar sobre o tema: é dever de qualquer escritor dizer o que pensa e sente a respeito do maior problema de todos os tempos – a guerra, “sobretudo, quando esse escritor é mulher e contribuiu com o seu sofrimento e o seu sangue para o acréscimo da humanidade” (p.11). As epígrafes escolhidas são interessantes, a inicial é um verso de William Ross Wallace, “a mão que balança o berço governa o mundo”, frase muito usada que ela cita como “provérbio inglês”.

O absoluto da sentença é matizado por um aforisma de Carmen Sylva, pseudônimo de Elisabeth, rainha da Romênia (1843-1916) e escritora famosa, que abre a primeira parte e afirma que todos se lembram da Mãe nas horas de desgraça, e a esquecem nas horas de prazer. Nesse lusco-fusco, vai e vem entre os prazeres e as dores da maternidade, a autora pensa ser preciso firmar marcos para que o movimento da mão que embala o berço possa ser executado com eficácia. Acredita que o principal estandar-te a respeito dos campos da guerra é o que faz uma exposição das razões em favor do pacifismo.

No prelúdio às discussões, Almeida recorda alguns indícios que haviam lhe parecido estranhos em 1913 e adquirem significados até mesmo sinistros que na ocasião não chegara a entender, notara simplesmente sem ligá-los ao prenúncio de tempestade que apontavam. Na primeira parte, discorre sobre mães e filhos de modo geral, evoca filósofos, o historiador Michelet e outros pensadores para mostrar a mulher como educadora que é e que deve “combater os erros centenários e as tradições injustas que ameaçam continuamente a tranquilidade do Lar” (ALMEIDA, 1925, p. 66).

A história, pensa a autora, não registrou lindas coisas como os feitos e exemplos maternos de seu tempo; consideradas as civilizações conhecidas e acrescentando-se muitas desconhecidas, ter-se-ia uma imensa biblioteca de maravilhas que a todos comoveriam. E uma única afirmação: “a guerra é detestada pelas mães; nenhuma delas medianamente equilibrada incitaria no ânimo do filho pensamentos favoráveis [...] à guerra” (ALMEIDA, 1925, p. 76). Não é para carnificinas selvagens dos campos de batalha que as mulheres criaram seus filhos. A mulher passou a intervir

no movimento político, prossegue, e pode-se então ter alguma esperança de um trabalho firme pela paz. E para isso as mulheres devem primeiro se autoeducar, tanto nos corações quanto nas mentes.

Na segunda parte, com epígrafe de Zola que afirma ser a guerra a morte da cultura, volta a dizer que a política só pode seduzir as mulheres como um instrumento contra a guerra que então seria apenas uma questão de interesses, dinheiro, ambição e cobiça. E passando a discorrer sobre a mulher na guerra, na guerra que mal findou, mais uma vez Almeida se mostra observadora aguçada.

A romancista mostra as intervenções das mulheres nas mais diversas atividades, sua presença nos campos das guerras, e durante a Grande Guerra, como enfermeiras, motoristas de ambulância, combatentes. A participação delas como datilógrafas, estenógrafas, trabalhadoras em fábricas de armamento nas cidades, mesmo como senhoras e mães, a escritora constata que algo mudou, pois tendo visto e vivido direta ou indiretamente a barbárie da guerra, as mulheres tornaram-se mais conscientes e, tendo se provado e se percebido capazes de qualquer tarefa, acordaram do letargo de séculos.

Almeida entende que por tudo isso “a mulher não crê nas vantagens da guerra apregoadas” por aqueles que a tratam como um mal necessário para fazer ressurgir a vitalidade das nações. “Para a mulher a guerra é sempre sinônimo de desastre” (ALMEIDA, 1925, p 188). A escritora reitera essa mesma ideia em outro livro, *Viagens no meu país*: “O mal das guerras não acaba com elas, projeta a sua sombra para diante. Com que voz será preciso persuadir o povo e os governantes de que as revoluções cruentas são escolas de barbaridades e de selvajarias, que só deram o mal?” (ALMEIDA, 1920, p. 142).

Julia Lopes de Almeida não teve sua questão acolhida, o pacifismo não se firmou entre as nações Ocidentais, não se firmou no Brasil. A escritora não viveu para acompanhar outra guerra cruenta nem a transformação da região francesa que admirou em sua beleza e calma. Região que durante a Segunda Guerra abrigou a pantomina que foi a República de Vichy, criada pelo general Pétain, quando se rendeu aos nazistas. Vichy, famosa cidade termal europeia, vizinha ao castelo de Charezon, foi o centro de um grande engodo, símbolo da entrega da França, uma pseudorepública que logo desapareceu. Esse castelo se tornou prisão por onde passaram combatentes ilustres antes de serem mandados para os campos de concentração na Alemanha.

O pacifismo da escritora Julia Lopes de Almeida se baseia na maternagem. Essa escolha implica em uma crítica ao mundo dos homens, agressivo e letal, e no posicionamento das mulheres sobre a vida em geral. A

ideia era bem conhecida na França, Inglaterra e América do Norte, e era uma das entradas para a esfera pública e o desafio do monopólio masculino. Almeida, em vários momentos de sua ficção, fez críticas à sociedade em que vivia, especialmente sob a perspectiva de gênero, mas também se preocupou com a melhoria das condições de vida. Desde os primeiros anos do século XX, mulheres de diferentes classes sociais e orientações políticas viram nessa posição um meio adequado para questionar e desafiar a ordem masculina.

Leolinda Figueiredo Daltro (1858-1935), educadora, indigenista e jornalista, não pensava como Julia Lopes de Almeida, e sempre fora favorável à participação das mulheres na *res publica*. A partir de fins do século XIX, introduzira várias modificações na grade escolar, como os cursos mistos e os noturnos para trabalhadores; agregara o aprendizado da arte e da natureza assim como o comparecimento cívico dos alunos de todas as idades às festividades na cidade.

Acreditava, como escreveu Cristina de Pizan em 1404, que as mulheres são fortes e corajosas. Por isso não hesitou em partir do Rio de Janeiro em 1895 e, passando por São Paulo e Minas Gerais, palmilhar durante cinco anos os sertões até a região do Alto Tocantins e do Araguaia. Fez essa épica viagem atendendo à solicitação de índios Xerene que buscavam uma professora para sua aldeia, colocando em prática seu projeto de educação laica para os selvícolas *brazilis*.

Os perigos da jornada não foram poucos.. Se, por um lado, a empreitada valeu-lhe a admiração de muitos, por outro lado, provocou uma dura oposição por parte de alguns clérigos e pessoas de destaque. Daltro contou que ao voltar, depois de cinco anos, pretendia fazer conferências e explicar detalhes da viagem, mas, recebida com indiferença e alvo “de uma saraivada de ridículo partindo de todas as classes sociais e da Imprensa, procurando ferir e aniquilar” (DALTRO, 1920, p. 148), resolveu calar-se.

Assim começou a vida pública de Daltro, léguas pelos sertões, léguas pela cidade. Suas ações, seus passeios com os índios pela cidade, a ida de todos a congressos ou votações na Assembleia, sempre eram destacadas pela imprensa, comentadas pela população e foram por décadas fontes de críticas, blagues e caricaturas. Nota-se que podemos seguir a vida de Daltro desde sua partida para o sertão até seu funeral através de fotografias na imprensa fluminense, sem esquecer as caricaturas mordazes que a acompanharam sempre.

Daltro prosseguiu com seu projeto de catequese laica, educou em sua casa um grupo de índios de várias tribos, ensinou-lhes ofícios e até mesmo a falarem francês. Juntos compareceram a congressos, votações da assembleia em assuntos de interesse desses povos e locais públicos. Porém, por

ser mulher, não conseguiu apresentar os trabalhos cartográficos e descritivos que elaborara com base em suas viagens. Verificou diante de fatos como esse ser preciso emancipar a mulher para que elas conseguissem ocupar lugar de destaque na sociedade (DALTRO, 1918, p. 15). Para alcançar seu objetivo, realizou, em 1909, uma reunião, com distribuição de convites, que afirma ter sido a primeira reunião feminista no Brasil, e funda uma agremiação no ano seguinte, o Partido Republicano Feminino, para entre outras coisas lutar pelo direito ao voto. “Por mais de uma década, Leolinda e suas companheiras de militância, entre elas a poetisa Gilka Machado, ocuparam a cena política carioca colocando em evidência a questão do sufrágio feminino” (SCHUMAHER; VIAL BAZIL, 2000, p. 319).

Daltro registrou sua participação na fundação de uma escola de enfermagem na Praia Vermelha, núcleo da futura Cruz Vermelha (MOTT, 1986). Fundou também um clube de escoteiras e um jornal, *A Política*. Ela promovia a figura da Nova Mulher, estudada, participante e esportista. Para ela, a atividade esportiva oferecia oportunidade de relações mais igualitárias e derrubava o mito da fragilidade feminina, não se adequava à subordinação tradicional e desafiava os limites da competência cultural.

Em 1908, Daltro criou a *linha de tiro* Rosa da Fonseca, nome da mãe do presidente Hermes, símbolo do patriotismo por ter enviado sete filhos para a guerra. A linha de tiro promovia treinos no Campo de Santana. As mulheres, usando fardamento rústico e empunhando fuzis, atravessavam ruas e praças para lá chegarem, e por isso se tornaram bem conhecidas na cidade (MOTT, 1986).

No início do século XX, havia crescente patriotismo entre as classes urbanas incentivado pelo presidente Hermes da Fonseca, que fez aprovar uma lei, em 1908, para criação de clubes de tiro cujos membros treinados poderiam formar a reserva do exército. A Grande Guerra fez aumentar os cuidados com a pátria e foi nesse clima que Daltro formou sua linha de tiro feminina com patrocínio oficial (HAHNER, 2003).

A *Gazeta de Notícias* registra que ela tentou entregar ao Presidente um manifesto a favor da participação do Brasil na guerra; era também favorável, pode-se deduzir, à participação e à atuação da mulher como combatente, não só como enfermeira. Por conta da situação treinava um batalhão para, na pior das hipóteses, servir de reserva para as ações bélicas.

A prática de tiro não é algo tão extraordinário como possa parecer à primeira vista, acontecia também em regiões nesse mesmo período. Por exemplo, no Canadá, grupos femininos praticaram tiro no Long Branch Camp, em Toronto. A sociedade canadense logo se militarizou e muitas

mulheres desejaram, sem sucesso, ir para a linha de frente. O mesmo aconteceu na França, na Inglaterra e durante muito tempo na América do Norte, onde somente em 1917 algumas mulheres conseguiram se alistar na Marinha.

A luta das mulheres na I Guerra se deu em outros campos, no fronte doméstico, por exemplo, sendo convocadas para desempenhar inúmeras atividades deixadas sem atendentes pela convocação dos contingentes de homens para a linha de frente: serviços em geral, trabalho em fábricas, nas ruas como policiamento, no cultivo de suplementos básicos. Para as linhas de frente seguiram somente enfermeiras ou corpos de voluntárias e motoristas de ambulâncias, e elas não podiam usar armas. Em alguns locais, surgiram combatentes, entre elas, mulheres russas, valentes e aguerridas.

As mulheres adquiriram uma autonomia que não tinham antes, mas apesar disso eram apresentadas sempre como substitutas para qualquer coisa que os homens precisassem abandonar para seguir para a linha de frente. E quando a Guerra acabou, até livros que celebravam as trabalhadoras durante o esforço concluíam que todas elas queriam “ir correndo para casa”, pois não aguentavam mais ficar nos escritórios, fábricas e serviços. E as mulheres foram demitidas ou deixaram os empregos nos tempos do conflito. E tanto as mulheres quanto os homens sabiam que o resultado daquela guerra total, de todos contra todos, era a impossibilidade de manter as mulheres separadas das atividades públicas e das questões nacionais.

No Rio de Janeiro, por volta de 1917, Daltro defendia, além da questão indigenista, duas causas: a participação das mulheres na defesa do País de várias maneiras e não apenas na guerra como vimos, e o voto. Na luta pela conquista do voto feminino batalhava pela imprensa, dava palestras, ativava o Partido Republicano Feminino e chegou a organizar uma passeata de mais de oitenta mulheres pela cidade, o que causou sensação. Em todas as suas atividades optou por ocupar, com diversos grupos, os espaços públicos, e por isso pairava sobre ela a sombra de *sufragette* radical.

“Serviço militar obrigatório para a mulher? Recuso-me! Denuncio!”. Maria Lacerda de Moura (1887-1945) intitula assim um texto breve e veemente que publica em 1933. Educadora, jornalista, conferencista, anarquista, Moura era pacifista, mas de um tipo bem mais radical do que o de Almeida, embora como esta visse na mulher e na mãe qualidades potenciais superiores. Porém, as diferenças são maiores que as semelhanças, uma vez que Almeida acreditava que o pacifismo poderia se firmar pela autoeducação das mães, enquanto Moura pensa-o por meio de uma análise sociopolítica e de movimentos de resistência.

Por volta de 1921, época de grandes agitações políticas, Moura tomou parte ativa na fundação da *Federação Internacional Femininos* e do *Comitê Feminino contra a Guerra*, ambos sediados em São Paulo, onde então essa mineira de Barbacena residia com a família. Os grupos visavam articular mulheres em um movimento de emancipação humana que não se limitasse ao direito de voto, bandeira de muitas feministas da época.

Moura defendia um pacifismo inspirado em Tolstói, Gandhi e Romain Rolland, livre-pensadores, e em Han Ryner. Ela escreveu vários artigos, fez conferências “chamando a atenção pública para os perigos e a necessidade de romper a mística da inevitabilidade [da guerra]” (LEITE, 1984, p. 70-71). Denunciava as conquistas do capitalismo e da ciência aplicados ao extermínio e fez guerra à guerra, seguindo Romain Rolland e os livre-pensadores (LEITE, 1984, p. 70-71). Propunha que a mulher recusasse o serviço militar, os serviços preparativos para o combate; propunha ainda a “greve dos ventres”, impedindo o nascimento de uma população que seria incorporada pelo Estado aos exércitos. Posteriormente aderiu à doutrina da resistência e da não violência.

Em relação à Grande Guerra e à participação das mulheres, Moura fez apontamentos interessantes, porque mais sombrios do que os elogios de outras autoras. “A francesa, a belga e tantas outras” arrotearam campos, semearam, plantaram, colheram, puxaram arados para darem o pão a todos “enquanto os companheiros ceifavam vidas”; a inglesa, “para que não faltasse o morango aos bravos irmãos, colheu-os à sombra de aeroplanos inimigos”; a mulher “queimava os cabelos, a face, as mãos, em volta dos fornos de alta tempera, trabalhando em aço, em ferro, substituindo os homens nos mais duros labores; enquanto faziam isso e também fabricavam balas para os canhões, tomavam conta de hospitais e outros serviços”, por tudo isso “achavam-nas admiráveis”, logo, porém, que seus serviços foram dispensados, mandaram-na de volta ao lar (MOURA, 1919, p. 62-63) e à obediência à família, à educação autoritária e à submissão a Igreja.

E quando no Brasil, em meados da década de vinte, começou-se a discutir numa escala bem maior do que nos tempos de Daltro o engajamento militar obrigatório para as mulheres, ela pôs-se em campanha e escreveu “Recuso-me! Denuncio!”, livreto em três partes no qual ataca as políticas fascistas que mobilizam a todos e tiram os movimentos das massas trabalhadoras visando uma unidade total que “permita a venda do território e dos habitantes aos imperialismos inglês ou yankee” (MOURA, 1999, p. 19).

Maria Lacerda de Moura discute aspectos da época para apontar que a divisa da mulher moderna, que visa um mundo melhor, seria “um postulado de humanidade: nem carne feminina para os prostíbulos, nem carne

masculina para as bocas de canhões” (MOURA, 1999, p. 21). Considera que a superioridade da mulher se manifesta em ser ela criadora de vida para perpetuar a espécie, e as consequências escravizantes que decorrem desse fato e são impostas pela sociedade bastam para conceder-lhe o direito de viver integralizada ao mundo político e social.

Não há como negar a importância das críticas contundentes, das intensas reflexões e da insistência da luta travada por Maria Lacerda de Moura para transformar o imaginário social e cultural, tarefa fundamental para o surgimento de novos modos de pensar e agir, no Brasil e no mundo. (RAGO, 2007, p. 293)

As três figurações aqui apresentadas, situadas no início das Grandes Guerras, na era das catástrofes, mostram modos de pensar mudanças na sociedade em relação às participações das mulheres em diversas atividades. Elas configuram reflexões intensas e amplas sobre as guerras em perspectivas diferenciadas, mostrando que nunca podemos pensar que não há mais nada para dizer, mas sempre devemos procurar saber mais, enxergar melhor as mulheres através da história, pois elas também estão sempre lá, sendo sujeitos dos acontecimentos e refletindo sobre eles³.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Julia L. de. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Olivia Herdy de C. Peixoto, 1925.
- _____. *Jornadas no meu País*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920.
- DALTRO, Leolinda. *Início do Feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. Orsina da Fonseca, 1918.
- _____. *Da catequese dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. Escola Orsina da Fonseca, 1920.
- HAHNER, June E. *Emanipação do sexo feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2003.
- Gagliardi, José M. *O indígena e a República*. São Paulo: Huicitec/Edusp, 1989.
- GILBERT, S.M.; Gubar, S. *No Man's Land*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- _____. *Sexchanges*. New Heaven: Yale University Press, 1989.
- HOBSBAWN, Eric J. *A era dos Impérios*. Trad. Sieni M. Campos e Iolanda S. de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Age of Extremes*. London: Michael Joseph, 1994.
- LEITE, Miriam M. L. *Outra face do feminismo*: Maria Lacerda de Moura. São Paulo: Ática, 1984.
- MARQUES, Teresa C.de Novaes. Elas também desejam participar da vida pública: várias formas de participação feminina entre 1850 e 1932. In: PISCITELLI,

Adriana; MELO, Hildete P. de; MALUF, Sônia W.; PUGA, Vera Lucia (Orgs.).
Olhares feministas. Brasília: ONU/MEC, 2009.

MOURA, M. Lacerda de. *Renovação*. Belo Horizonte: Typ. Athene, 1919.

_____. *Denúncia!* 3. ed. Gurarujá: Ed. Opúsculo Libertário (original 1933), 1999.

MOTT, M. Lucia B. Leolinda Daltro. In: *Mulheres Brasileiras: participação Política e social*. São Paulo: Conselho Estadual da Condição Feminina, 1986.

RAGO, Margareth. Ética anarquista e revolução em Maria Lacerda de Moura. In: Reis, Daniel Aarão; Ferreira, Jorge. *As esquerdas no Brasil - A Formação das Tradições, 1889-1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 1, p. 262-293.

TELLES, Norma. Apontamentos em campos de Guerra. In: FLORES, Hilda (Org.). *Iª Guerra Mundial - Reflexos no Brasil*. PA: Cipel, 2014.

_____. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

_____. Vinte mil léguas pelos sertões, vinte mil léguas pela cidade - Leolinda Daltro. In: *Labrys* 19, www.labrys.org.

_____. Uma reunião perdida na lembrança. In: FLORES, Hilda (Org.) *Presença Literária*. Porto Alegre: Ediplat, 2007.

_____. *Medeia Sertaneja*. São Paulo: NaT Editorial, 2003.

WOOLF, Virginia. *L'art du roman*. Paris: Seuil, 1962.

MULHERES COMpositoras NO BRASIL DOS SÉCULOS XIX E XX

Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel¹

RESUMO

O presente artigo traz os resultados parciais de minha pesquisa de pós-doutorado intitulada “Cartografias da Canção Feminina: compositoras brasileiras do século XX”. O projeto, com apoio da FAPESP, visa levantar e analisar, numa perspectiva feminista, as obras de compositoras brasileiras no século XX (abarcando também as encontradas no século XIX), na tentativa de preencher uma lacuna frequentemente abordada na imprensa e em obras especializadas sobre a quase inexistência de mulheres na arte da composição musical, em especial até os anos de 1960.

Palavras chave: Composição feminina. Música popular. Compositoras brasileiras.

ABSTRACT

This article presents the partial results of my post-doctoral research entitled “Cartography of Women Songs: Brazilian composers in the twentieth century”. The project, with support from FAPESP, intends to raise and analyze, from a feminist perspective, the works of Brazilian composers in the twentieth century in an attempt to fill a gap often discussed in the press and specialized works on the near absence of women in the art of musical composition, particularly until the 1960s.

Key words: Female composition. Popular music. Brazilian composers.

Parece haver um consenso entre críticos musicais e a sociedade em geral de que as mulheres são excelentes intérpretes, mas que poucas se aventuraram na arte de compor. Em uma crítica escrita em 1996, no jornal *Folha de S.Paulo*, Pedro Sanches afirma:

Com escassas exceções – Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa –, a composição no Brasil foi um ofício levado a cabo pelos homens até que a guerrilheira Rita Lee viesse cravar novos rumos. Foi ela quem abriu alas para que passassem Baby Consuelo – a mais completa simbiose de rock e samba que este país produziu nos 70 –, Angela RoRo, Marina Lima e Paula Toller nos 80, Fernanda Abreu e Zélia Duncan nos 90. E o mercado não faz restrições contra a aventura feminina de compor.

¹ Mestre e Doutora em História Cultural pela Unicamp, realiza seu pós-doutorado com apoio da FAPESP na mesma instituição, com a pesquisa “Cartografias da Canção Feminina: compositoras brasileiras no século XX”. E-mail: acmurgel@gmail.com.

O estranhamento com a crítica de Pedro Alexandre Sanches foi imediato, pois sabia que uma das poucas atividades permitidas às mulheres de algumas classes era a música e o piano. Minha avó havia se formado em composição nos anos de 1920, em São Paulo, e, apesar de nunca tê-la ouvido tocar alguma composição sua, imaginava que sua formação provavelmente indicava que deveria ter composto uma ou mais canções. E tinha certeza de que muitas outras mulheres haviam também se enveredado nos caminhos da composição.

A historiadora francesa Michelle Perrot (2007) afirmava sobre o tema:

E a música? Aí se acumulam obstáculos. Por parte das famílias, para começar [...]. O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: “É possível que, para ele, a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento”. Pior ainda quando as desaprovações vêm do marido ou do companheiro. Clara Schumann se sacrifica por Robert; Alma Mahler por Gustav. Durante o noivado, Gustav lhe pedira explicitamente renunciar à música. “Como é que você imagina um casal de compositores? Você já pensou a que ponto uma rivalidade tão estranha se tornará necessariamente ridícula? [...] Que você seja aquela de que preciso, [...] minha esposa e não minha colega, isso sim, está certo”,

No Brasil, muitas foram as mulheres que também abandonaram a carreira artística em seu auge depois que se casaram, como Aurora Miranda, Celly Campelo, Leny Eversong e Wanda Sá, que já tinha uma carreira internacional nos anos de 1960 e só voltou a se apresentar recentemente, depois de ter se separado.

Venho pesquisando compositoras desde o mestrado, quando trabalhei com a produção musical feminina na Vanguarda Paulista (MURGEL, 2005), e agora, em meu pós-doutorado, estou realizando o levantamento das compositoras brasileiras no século XX, abarcando também as encontradas no século XIX. As principais fontes para essa nova pesquisa são dicionários, biografias e livros sobre música brasileira, discografias e partituras. Até o momento, encontrei 2.725 compositoras contra cerca de 400 mulheres só cantoras (estas listadas apenas nos dicionários, já que não são o foco da pesquisa). Procurando no momento em discografias, o número de compositoras encontradas quase que dobrou desde janeiro de 2016, quando apresentei a pesquisa no CPF do SESC, então com 1.249 artistas. Esses números contrariam o senso comum sobre criação e interpretação feminina na canção popular brasileira.

Se são tantas as compositoras, por que um desconhecimento tão profundo sobre as mesmas? Por que mesmo cantoras que admiramos jamais imaginamos que possam também ser compositoras? Várias são as explicações acerca do silêncio sobre e das mulheres na História. Na

língua portuguesa, elas desaparecem com facilidade, se considerarmos que o plural é sempre masculino. Assim, quando falamos sobre os compositores brasileiros tendemos a excluir as mulheres, da mesma forma como quando falamos sobre os operários no início do século XX. As indústrias têxteis contratavam em sua maioria mulheres – um dos primeiros curtas dos irmãos Lumière, “A Saída dos Operários da Fábrica Lumière”², mostra a predominância de mulheres nas imagens –, mas poucos são os historiadores do movimento operário que se aprofundam nessa questão, com exceções, claro, por exemplo, Margareth Rago, em seu *Do Cabaré ao Lar: utopia da cidade disciplinar*.

De modo geral, são as historiadoras que vão aos poucos incluindo as mulheres na História, de certa forma atendendo ao apelo de Virginia Woolf (1990) em *Um teto todo seu*, escrito em 1928, no qual a autora se debruça sobre as escritoras:

Uma ambição que ultrapassaria minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela parece um tanto estranha tal como é — irreal, tendenciosa; — mas por que não poderiam elas acrescentar um suplemento à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? Pois freqüentemente as percebemos de relance na vida dos grandes homens, despachadas logo para o segundo plano, ocultando, às vezes, um piscar de olhos, um riso, uma lágrima talvez.

Nas fontes pesquisadas até o presente momento, várias das mulheres eram apresentadas apenas como cantoras. Aprofundando a pesquisa e cruzando dados biográficos e acervos discográficos, encontrei também composições de boa parte dessas “apenas cantoras”. Um exemplo é Elis Regina, que compôs a canção “Triste amor que vai morrer” em parceria com Walter Silva em 1965, gravada por Toquinho no LP *A Bossa do Toquinho*, de 1966. Numa entrevista à *Folha de S.Paulo* em janeiro de 1997, o compositor contou que a canção nasceu depois de uma conversa com a cantora, na casa de Hebe Camargo, onde ela contou que ficara grávida e pretendia abortar. Walter Silva sugeriu que ela colocasse o que sentia em versos, os quais ele então musicou. Toquinho gravou apenas a melodia (é a única gravação da canção), e Walter Silva, na entrevista, lembrava apenas de uma parte da letra:

2 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fNk_hMK_nQo

TRISTE AMOR QUE VAI MORRER³
(Walter Silva e Elis Regina)

Triste amor que vai morrer
Por favor, para quê?
Um amor tão lindo assim
Nunca vi nem senti
É preciso compreender
Sem você vale o quê?
Tenta entender
Coisa tão bonita assim
Não pode ter fim

Grandes cantoras da música popular brasileira são também compositoras, como Gal Costa, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Alcione, Clara Nunes, Elba Ramalho, Elza Soares, Elizeth Cardoso, Linda e Dircinha Batista, Carmen Miranda e Leni Eversong, entre muitas e muitas outras. Com certeza boa parte das artistas sequer teve suas canções ouvidas, como é o caso de Telma Costa, que ficou conhecida ao gravar a canção “Eu te amo” em parceria com Chico Buarque no disco do compositor intitulado *Vida*, de 1980. A cantora faleceu precocemente aos 37 anos, em 1989. Sueli Costa, irmã de Telma, contou-me em uma entrevista que as três irmãs compunham, ela, Lisieux e Telma, mas que a última era demasiadamente tímida com suas canções: jamais foram apresentadas ao público ou gravadas.

Logo no início da pesquisa, encontrei cinco volumes digitalizados de um livro de 1876, já em “nova edição, correcta” (portanto a data original deve ser anterior), de *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, arias, lundús, etc.* pertencente ao acervo da Universidade de Toronto. Foi uma boa surpresa, pois não havia encontrado esse livro em lugar algum no Brasil, nem mesmo na Biblioteca Nacional, onde existem folhetos e publicações com esse título, mas não esses volumes, que totalizam 806 páginas com letras e autores. Há letras de mulheres nos primeiros três volumes, com destaque para Candida Isabel de Pinho Cotrim (11 letras ao todo), que no primeiro volume aparece com o pseudônimo de “uma joven fluminense”. Somente no segundo volume a autora é desvendada, numa nota de rodapé:

3 Letra de “Triste amor que vai morrer”, publicada no caderno “Ilustrada” da *Folha de S. Paulo* em 18 de janeiro de 1997. Uma nota no jornal esclarece que a letra está sem os dois versos finais.

É CURTA A VIDA

E' curta a vida ao mortal ditoso
Que venturoso goza alegre o mundo;
É curta a vida se jámais sentiu,
Se nunca o feriu um pezar profundo.

E' curta a vida se ha n'ella gozos,
Ternos, mimosos, d'um viver de amores;
E' curta a vida se corre serena,
Dôce e amena, qual viver de flôres.

E' curta a vida se um amor eterno
N'um peito terno bem voraz se accende;
E' curta a vida, se goza contente
O meigo ente que seduz e prende.

E' curta a vida quando ha n'ella encantos
Prazeres tantos que á mente assaltam;
E' curta a vida se n'ella gozamos,
Se desfrutamos delicias que matam.

P'ra mim que gôzo a suprema dita
Grande, infinita, de viver contigo;
E' curta a vida e mais curta ainda
A ventura infinda que gozas commigo.

E' curta a vida — e só peço a Deus
Carinhos teus para sempre gozar;
Longe o desgosto — que não venha a dôr
Tão puro amor jámais perturbar.

Candida Isabel de Pinho Cotrim ¹.

modinhas, recitativos e lundús, que se publicaram em algumas do 1.º volume do TROVADOR, assignados — *Por uma joven* e — pertencem a esta mesma senhora.

ii.

4

Também foram encontradas composições de D. Maria J. Martins de Carvalho (uma letra), “Uma Nitheroyhense” (duas letras), D. Josephina Pitanga (uma letra), D. A. Rosinha de S. (uma letra), “Uma Senhora Portuense” (uma letra) e D. Preciosa O. P. Duarte (uma letra).

Há algumas curiosidades interessantes para se pensar a canção no século XIX nesses volumes de *O Trovador*, e uma delas é que uma das canções publicadas como anônima, “Tão longe de mim distante” é ainda hoje bastante conhecida, gravada com o nome “Quem sabe”, com autoria registrada de Carlos Gomes e F. L. Bittencourt Sampaio, composta em 1859. Se no livro aparece como anônima, o mesmo não acontece na partitura de *Colleção de Romances, Modinhas, Lundús, etc*, encontrada na Biblioteca Nacional.⁴

Nos cinco volumes do livro, a quantidade de canções anônimas é muito superior às registradas com seus autores. Muitas delas são letras potencialmente escritas por mulheres, considerando a abordagem dos assuntos e o período, muitas outras aparecem apenas com iniciais de seus/suas autores/as. Na Biblioteca Nacional, muitas são as partituras também anônimas e, em alguns casos, podemos perceber documentos que comprovam a dificuldade para a publicidade das mulheres, como na Polca-Lundu “Provocadôra”⁵, na qual a autora se apresenta como “uma amadora”:

4 O título da *Colleção* é o mesmo de *O Trovador*. A partitura pode ser conferida em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas178692/mas178692.pdf.

5 A cópia integral da canção, de 3 páginas, se encontra na Biblioteca Nacional, no endereço http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas512041/mas512041.pdf.

2

RESPOSTA À APARENTE

PROVOCADORA

POLKA LUNDÚ ———— Para UMA AMADORA.

PIANO.

8

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

EU POSSO COM MAIS ALGUÉM

É falso, meu bem, quem diz
Que uma só me quer bem;
Eu tenho quatro amantes
E posso com mais alguém.

Tenho uma que me é doce,
Tenho outra que me quer bem;
Eu amo a uma e a outra
E posso com mais alguém.

Ao templo de amor jurei
Não amar a mais ninguém;
Mas o amor a amar me obriga
E posso com mais alguém.

Se por falso ou inconstante
Alguma d'ellas me tem,
Eu as convenço o contrario,
E posso com mais alguém.

Ellas amam como eu amo
A mil amantes também;
Ellas dizem como eu digo
E posso com mais alguém.

CONTIGO SÓ POSSO EU

(nova versão)

Para ser cantado pela musica do lundú — *Eu posso com mais alguém*

Porque duvidas de mim?
D'um amor que é todo teu?
Apro lá, com tous ciúmes!
Contigo só posso eu.

Quem tão pouca confiança
Na cabeça te metteu?
Tous amôes não mereço,
Contigo só posso eu.

Taaas duvidas mortificam
O sincero peito meu;
Só eu posso supportar-te,
Contigo só posso eu.

Diz-me pois, meu amado,
Esse zelo, quem t'os deu?...
Taaas ciúmes são denguecos,
Contigo só posso eu.

Confia, meu bem, em mim,
N'um peito que é todo teu;
Amor, ternura e constancia,
Quem te consagra — sou eu.

Por uma joven fluminense.

Na canção anônima, o autor afirma que pode sempre amar mais alguém ao mesmo tempo e “convenço” suas amantes a agirem da mesma forma. Candida Cotrim, ainda anonimamente como “joven fluminense”, ironiza a canção anterior afirmando ser as muitas amantes uma demonstração de insegurança daquele personagem.

A compositora também teve uma letra sua respondida por Adeodato Socrates de Mello, compositor com muitas outras composições em *O Trovador*:

A CÔR MORENA

Para ser cantado com a musica do lundú — *A Moreninha*

Côr morena delicada,
Apreciada
Ês por muitos com razão;
Poís por ti também eu sinto,
Ah! não mintó,
Quanto pôde uma paixão.

Tem tal côr tanta gracinha,
Sinházinha,
Que só por gracinha prende;
E, seguro em tal prisão,
O coração
Inda mais culto lhe rende.

Ê gentil a moreninha,
Engraçadinha,
Muito viva e ardilosa;
E se mais travessa é ella
Ê mais bella,
Ê mil vezes mais formosa.

Mas eu, que estes versos faço,
Dou um paeço
Que parece mangação;
E aposto que a sinhá,
Linda yá yá,
Crê-me um bello mocetão!

TROVADOR

Pois não sou, minha senhora,
E sem demora
Desfaço este enganorinho;
Amo, sim, a vossa côr,
E com ardor,
Mas por ser de meu beuzinho.

Eu gosto d'um rapazinho
Moreninho,
Tambem cheio de gracinha;
Não lhe ginha em travessuras,
Diabruras,
A mais viva moreninha.

Ê a côr mais feiticeira,
Candongaeira,
Que creou a natureza;
E a ti, que tens tal côr,
Meu amor,
Juro amar-te com firmeza.

Por uma joven fluminense.

Grande parte das compositoras se torna anônima ou tem suas canções transformadas em “folclore”, mesmo quando ainda estão vivas e compondo, como é o caso de Luhli e Lucina: elas me contaram que a ciranda “Primeira estrela” (Luhli, Lucina e Sonya Prazeres) já foi tocada em muitos shows como sendo de domínio público. O mesmo aconteceu com a sambadeira Dalva Damiana de Freitas, de Cachoeira/BA, que afirmou que só começou a registrar as suas músicas quando viu músicos se apropriando das canções como sendo deles.

No caso específico do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, é comum a elaboração coletiva das mulheres nessa manifestação profundamente feminina, como na Ciranda de Pernambuco. Muitas das cirandas de roda cantadas são consideradas “domínio público” ou “folclore” e acabam se tornando propriedade, em relação aos direitos autorais, de quem as recolhe. Como exemplo, se alguém gravar as canções que Clementina de Jesus cantava ou o samba de roda “Marinheiro só” deve pagar os direitos para, respectivamente, Hermínio Bello de Carvalho e Caetano Veloso. As canções “anônimas” do jongo, do samba de roda, das cirandas (“Essa ciranda quem me deu foi Lia / que mora na Ilha de Itamaracá”⁶, cantou Baracho, mas Lia não aparece como autora desta canção...) são provavelmente de uma ou muitas mulheres. Nas diversas canções anônimas encontradas em *O Trovador* ou nas partituras da Biblioteca Nacional, existem provavelmente muitas mulheres silenciosas e silenciadas em sua criação.

Dalva Damiana não se interessava em registrar suas canções, só o fez porque viu que outros autores estavam se apropriando do que criara. Para essa compositora, registrar sua criação foi só uma questão de justiça.

6 “Homenagem a Olinda, Recife e pai Edu” (Baracho). Gravada por Clara Nunes no LP *Clara Nunes*. Odeon, 1973.



Dona Dalva Damiana de Freitas. Foto: Carô Murgel

Muitas das compositoras do século XIX e também do século XX tiveram que se ocultar por não ser “desejável” a publicidade para as mulheres. Falando das escritoras, Virginia Woolf (1990, p. 63) afirmou:

Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas do conflito interno, como provam seus escritos, buscaram inutilmente esconder-se atrás de nomes masculinos. Assim renderam homenagem à convenção — que, se não implantada pelo outro sexo, foi fartamente incentivada por ele (a glória maior da mulher é não ser falada, disse Péricles, ele próprio um homem muito falado) — de que a publicidade das mulheres é detestável. O anonimato corre-lhes nas veias. O desejo de se ocultar ainda as possui. Nem mesmo agora elas se interessam tanto pelo vigor da fama quanto os homens, e, falando em termos gerais, passarão por lápides ou postes sem sentir o desejo irresistível de neles gravar os respectivos nomes, como fazem A, B ou C em obediência a seu instinto.

É conhecida e discutida, no meio acadêmico, a polêmica sobre a criação de “Pelo thelephone”, primeiro samba gravado, em 1917. Na partitura registrada na Biblioteca Nacional em 1 de novembro de 1916, Donga aparece como único autor da canção. No disco, já aparece a parceria de Mauro Almeida.

O samba foi feito no terreiro de Tia Ciata, sambadeira baiana que recebia em sua casa boa parte dos músicos atuantes no Rio de Janeiro no início do Século XX. Em seu samba de roda, muitas canções foram elaboradas coletivamente, e parece ter sido esse o caso na criação de “Pelo thelephone”. Roberto Moura (1995) trata dessa polêmica em seu livro *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, contando que, logo após o lançamento do disco, Tia Ciata, Germano, Hilário e João da Mata reclamaram autoria em nota no *Jornal do Brasil*, em 4 de fevereiro de 1917:

Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na Avenida Rio Branco, o verdadeiro tango Pelo Telefone, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o maestro Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível e bom Hilário; arranjado exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de Rua, (falecido) em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de Roceiro.

Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2010), em texto publicado no Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, conta que Mário de Andrade já havia se referido à Ciata em um texto, afirmando não só que era compositora, mas desconfiado de que muitas das canções feitas por ela foram apropriadas por outros compositores:

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi tia Ciatha, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros era dela, apropriações mais ou menos descaradas.

Nas partituras da Biblioteca Nacional encontrei três canções de Judith Ribas⁷, de quem nunca tinha ouvido falar. De uma família de músicos conhecidos e nascida em Lisboa, conheceu o compositor e pianista Antônio Frederico Cardoso de Menezes no Brasil em um concerto que fez em São Paulo, com quem se casou. Judith é avó da também compositora Carolina Cardoso de Menezes (autora do primeiro rock composto no Brasil, em 1957, o “Brasil Rock”). Na única fotografia que encontrei de Judith Ribas, em um recorte de jornal não identificado, seu nome desaparece para se transformar na “veneranda progenitora” do maestro Oswaldo Cardoso de Menezes (pai de Carolina):

7 “Marina” (N/D), “Pierrete” (N/D) e “Fleur d’avril” (1886).



Imagem retirada de: <https://sites.google.com/site/ribasmusicos2/Judite-Riche-Ribas>

Ao pesquisar as compositoras na *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*, encontrei um verbete sobre Nilcéia Cleide da Silva Baroncelli, pianista e pesquisadora que havia escrito, nos anos 1980, *Mulheres Compositoras: Elenco e Repertório*. Em um sebo virtual, consegui um único exemplar, que veio todo grifado com referências à outra pesquisadora, Eli Maria Rocha. O livro de Nilcéia deve ter pertencido a algum/a pesquisador/a que levantava valsas brasileiras, e foi por essas referências que cheguei ao de Eli, *Nós, as Mulheres (notícias sobre as compositoras brasileiras)*. Não conhecia essas duas obras, e elas foram de extrema importância para minha própria pesquisa, ao apontar caminhos possíveis de levantamento das compositoras, não só em bibliografias como também em arquivos.

Em *Mulheres Compositoras*, Nilcéia Baroncelli levantou cerca de 2.400 compositoras no mundo inteiro, das quais 180 eram brasileiras, eruditas e populares. Já o livro *Nós, as Mulheres* foi centrado apenas nas

compositoras eruditas, 174 ao todo. Nas duas obras, pude perceber a dificuldade do levantamento realizado – muitas mulheres ficaram sem biografias, eram nomes relacionados a uma partitura encontrada, a uma citação ocasional de um autor –, dificuldade que sei que também enfrentarei em minha pesquisa, principalmente sobre as compositoras existentes entre meados do século XIX e início do século XX.

Em alguns casos, quando uma obra faz certo sucesso ou com um parceiro de sucesso, alguns autores colocam em dúvida a capacidade das mulheres de compor, como é o caso de Ruy Castro (2005), que comenta uma das canções de Carmen Miranda, o maior fenômeno musical brasileiro dos anos de 1930. Sobre a parceria de Carmen com o Pixinguinha, o autor afirma que “Foi também a Victor que tornou Carmen ‘parceira’ de Pixinguinha no samba ‘Os home implica comigo’ – a idéia da letra pode ter sido dela, mas os versos tortos tinham todos os cacoetes de Josué”.⁸ Castro coloca em dúvida – sem qualquer documentação que evidencie sua versão – a capacidade de Carmen como compositora, sem duvidar, no entanto, de que ela criou e definiu uma forma única de interpretação da música popular brasileira a partir de seu trabalho. A própria letra da canção de Carmen, “Os home implica comigo”, pode responder a seu biógrafo: sempre a implicância, sempre a incapacidade da criação para as mulheres:

OS HOME IMPLICA COMIGO - 1930
(Pixinguinha e Carmen Miranda)

Meu Deus, eu já não posso mais
Viver assim
Com esses home implicando
Por causa de mim

Eles gosta da gente
Eu já sei por que é
É porque eles não pode
Vivê sem muié

Eu não gosto dos home
Porque eles são ruim
Quarquê coisa que eu faço
Eles falam de mim

Eles pensa que eu sou dessas
Garotas de arengação
Mas estão muito enganado
Comigo não violão!

8 O autor se refere ao compositor Josué de Barros, de quem Carmen Miranda gravou várias canções.

Essa dúvida sobre a capacidade criativa das mulheres também se repete com a compositora pernambucana Almira Castilho, autora de vários sucessos a partir dos anos de 1950, que foram gravados por seu companheiro, Jackson do Pandeiro. Almira compôs a letra de “Chiclete com Banana”, com música de Gordurinha. Essa canção foi considerada por Gilberto Gil como precursora do Tropicalismo e foi gravada também por ele e muitos outros. Almira sempre teve essa parceria questionada: a afirmação era de que a letra era de Jackson, mas que ele a registrara em nome da esposa, o que foi desmentido por Gordurinha e pelo biógrafo de Jackson⁹. No entanto, no verbete de Jackson do Pandeiro, no *Dicionário Cravo Albin de MPB*, consta ainda a seguinte informação:

Em 1959, [Jackson do Pandeiro] gravou a marcha “Quem não chora não mama”, de Paquito e Romeu Gentil. No mesmo ano, gravou outro samba, **de sua parceria** com Gordurinha, “Chiclete com banana”, que se tornaria um de seus maiores sucessos e que seria regravação posteriormente por Gilberto Gil.(grifos meus)

O verbete de Almira Castilho, no mesmo dicionário, sugere que suas canções eram na verdade de Jackson do Pandeiro:

Foi casada com Jackson do Pandeiro entre 1955 e 1967, período no qual assinou cerca de 30 composições. Depois de separar-se de Jackson do Pandeiro viajou pela Europa fazendo apresentações como dançarina de ritmos latinos.

Às vezes, a desinformação sobre as autorias também reforçam a invisibilidade das compositoras. Hermeto Pascoal, em entrevista ao programa “Ensaio”, da TV Cultura, em 19 de dezembro de 1990, com áudio relançado pelo SESC na coleção *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*, falando de Pixinguinha, que seria uma de suas grandes influências, afirmou:

[...]Pixinguinha, Luiz Gonzaga, o que esses homens fizeram e vão continuar fazendo pro Brasil e pro mundo é um negócio dos céus. Então, uma homenagem assim muito modesta da minha parte, eu vou fazer um pouco da música de cada um deles, eu vou fazer um pedaço de cada música aí com o maior carinho assim, pro pessoal conhecer, o pessoal da nova geração nunca escutou, ninguém escutou essas músicas. Por exemplo, esse chorinho aqui se chama “Bem-te-vi atrevido”, esse chorinho do campeão. Então lá vai, do Pixinguinha...

Mas o choro “Bem-te-vi atrevido” executado por Hermeto é da compositora Lina Pesce, e não de Pixinguinha. A informação “para as novas gerações” exclui a compositora, e como fez Ruy Castro com Carmen Miranda, Hermeto tomou-lhe a obra para entregá-la a um homem. O SESC corrigiu a injustiça ao anotar corretamente a autoria de Lina Pesce, no CD e no

9 Cf. MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro – o Rei do Ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

livro lançado da coleção, mas a fala de Hermeto, sozinha, mais uma vez fez “desaparecer” uma compositora.

Pude perceber, em minha pesquisa, que boa parte das compositoras do final do século XIX e início do XX são de regiões abastadas, incluindo Manaus, Salvador e Recife, dependendo do período. Em alguns casos, eram mulheres das classes mais ricas, como Marília Batista. Nascida em 1918, no Rio de Janeiro, foi parceira e intérprete de Noel Rosa, sendo musicista de grande talento. Marília tinha apenas 15 anos quando teve sua primeira composição registrada, mas já se apresentava publicamente e no rádio ao violão desde os 14 anos. O violão era um instrumento “maldito” no início do século XX, associado à malandragem e à vadiagem, mas Marília, da família carioca Monteiro Barros, não se importava muito com o que a moral burguesa se ocupava. O mesmo pode ser afirmado sobre a compositora Maysa, que viveu vários momentos impetuosos desde sua adolescência, conforme relata um de seus biógrafos, Lira Neto¹⁰.

A despeito das muitas tentativas de tornar invisíveis as compositoras, elas são muitas, e é cada vez maior o número de mulheres que compõe.

É claro que esse levantamento é uma pesquisa a que devo me dedicar ainda por muitos anos, mas os primeiros resultados com nomes e obras das autoras serão publicados até setembro deste ano em meu site, o MPB-Net, no subdomínio <http://www.compositoras.mpbnet.com.br>.

REFERÊNCIAS

- BOTTEZZELLI, J. C. Pelão; PEREIRA, Arley. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: SESC Serviço Social do Comércio, 2001, vol. 5.
- CASTRO, Ruy. *Carmen – uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 63.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>.
- GOMES, Rodrigo C. S. Tias baianas que levam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõe: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. In: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: UniRio, 2010.
- MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro – o Rei do Ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. p. 124.

10 Cf. NETO, Lira. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.

MURGEL, Ana Carolina A. T. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Oz-*
zetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista. Dissertação (Mestrado
em História Cultural) – IFCH: Unicamp, 2005.

_____. A canção no feminino, Brasil, século XX. In: *Labrys*, v. 18, p. 1-33, 2010. (Edição
em Português. Online)

NETO, Lira. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 104-
105.

SANCHES, Pedro Alexandre. A conquista do paraíso. Folha de São Paulo, 22. dez.
1996, Caderno Mais!.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

ARTE E ÁGUA NA OBRA DE SANDRA CINTO

Miguel Chaia¹

RESUMO

O artigo propõe refletir sobre o potencial da arte como forma de pensamento e reflexão acerca da realidade circundante. Nesse sentido, o texto analisa a trajetória e a obra da artista Sandra Cinto, notória representante da geração que surge no final do século XX, portadora de questionamentos sociais e políticos. A artista Sandra Cinto levanta questões existenciais e sociais por meio da pintura, instalação, desenho e objetos tendo por base a discussão simbólica da água. Nas suas diferentes fases de trabalho artístico a artista deixa entrever questões de gênero e da vida, poeticamente colocadas pelas artes plásticas.

Palavras-chave: Arte e sociedade; arte e gênero; arte e vida.

ABSTRACT

This article proposes to reflect on the potential of art as a form of thought and reflection on the surrounding reality. In this sense, the text analyzes the history and work of the artist Sandra Cinto, notorious representative of the generation that appears at the end of the twentieth century, bearing social and political questions. The artist Sandra Cinto raises existential and social issues through painting, installation, drawing and objects based on the symbolic discussion of the water. In its different stages of artwork the artist hints issues of gender and life, poetically inserted through the plastic arts.

Keywords: Art and Society; art and gender; art and life.

A água – entre outros significados – simboliza não apenas a (origem da) vida, mas também a fecundidade, o feminino e a purificação. Esse líquido vital é utilizado como uma referência nuclear na produção dos trabalhos da artista Sandra Cinto (Santo André, 1968) e elemento articulador do seu pensamento estético. Talvez a aparente simplicidade buscada intencionalmente não deixe transparecer de imediato que o conjunto da obra da artista está articulado organicamente pela relação entre arte e vida e pela dimensão visceral no trato de nossos arquétipos. Ela não é artista de síntese, mas de acúmulo de experiências e de recuperação de valores que alimentam a arte e a convivência social. Sua obra é feita de camadas que

1 Miguel Chaia – professor do Departamento de Política da PUC-SP, pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp), autor de artigos e livros sobre arte e arte brasileira.

se misturam e também se diferenciam. Ela dá voltas em torno das suas técnicas, suportes, narrativas, esgarça as fronteiras entre pintura e desenho e, ainda, amplifica seu trabalho ao pensar arquitetonicamente, visando estabelecer diálogos com o espaço expositivo e, mesmo historicamente, quando incorpora ao trabalho os acontecimentos ocorridos no lugar geográfico da exposição. Ela dá voltas, ainda, em torno das suas indagações existenciais ao criar metáforas e signos plásticos para expressar as preocupações decorrentes da sexualidade, do amor / amizade, da passagem da infância para a velhice e da passagem incontornável do tempo. Avança na linguagem com os mesmos recursos e condicionantes, avança na reflexão, levantando as constantes problematizações. Seu percurso não se dá em linha reta, buscando um único sentido, mas avança em múltiplas direções, retomando o passado e, simultaneamente, abrindo novas frentes para o seu trabalho.

Para refletir sobre *a obra de Sandra Cinto* e articular os vários momentos da sua trajetória, referenciando-se pelas colocações acima descritas, algumas pistas podem ser levantadas de modo a compor um amplo cenário no qual vem se desenvolvendo a produção dessa artista.

Nos trabalhos atuais produzidos em 2016, Sandra Cinto tocou a água, molhou suas mãos e tingiu de azul o papel e a tela. A água não está apenas representada, mas serviu de veículo para os pigmentos azuis escorrerem sobre o suporte. Desde 1992, quando inicia as pinturas da série “Nuvens”, até agora, 2016, a artista utiliza-se da metáfora da água para produzir sua arte e para produzir conhecimento sobre os significados da existência. Nesse tempo todo, a artista construiu uma sequência de fases as quais interagem constantemente e se fundem em vários momentos. A sequência desenvolve-se tendo por base a insistente presença da água no conjunto da obra de Sandra Cinto, seja como representação, problematização e materialidade. Por exemplo, na recente exposição na Casa Triângulo (abril de 2016), em São Paulo, não apenas as duas grandes telas e os desenhos contrapõem a água de verdade com as rochas desenhadas minuciosamente, mas também a potente escultura–instalação, ao reproduzir uma ponte, supõe a água passando por baixo como uma necessidade de união de margens separadas por obstáculos naturais: a água como presença ausente.

AS NUVENS

Pode-se considerar uma fase inicial na trajetória de Sandra Cinto configurada pelas pinturas de nuvens e céu, que se dá entre 1992 e 1995. Nesse período, Cinto cria telas amplas, em azuis e brancos, representando pictoricamente acontecimentos celestes que levavam o olhar a rodar

circularmente a pintura ou então, numa tentativa de alcançar as nuvens e trazê-las para perto, fez pinturas para guardar as preciosidades celestes em gavetas ou armários. Esta vertente, das pinturas de nuvens em móveis, já antecipa uma característica da artista: o cuidado com o outro, com as coisas, que se expressa plenamente no futuro quando Sandra Cinto faz trabalhos recolhendo objetos danificados e abandonados, como lâmpadas, jarros, restaurando-os e os fotografando na sua antiga integridade e beleza em 2002. E, ainda, com a criação do Ateliê Fidalga, junto com Albano Afonso, a partir de 1998, um projeto de convivência entre artistas. Sandra Cinto pode ser pensada no interior da situação da partilha do sensível, ao trazer à tona novas formas de relações entre intersubjetividades, que querem se fazer ouvir, conforme Jacques Rancière (2005). Durante sua mais recente exposição, num ritual de trocas de afetividades, a artista distribuiu entre o público cerca de 500 livretos contendo uma pequena pintura, (12 x 18 centímetros), de sua autoria feita com base na água e na impressão em serigrafia. Nesse trabalho confronta a pedra/rocha com a água e com a nuvem. Assim, ela ampliou indeterminadamente o espaço de circulação dos seus trabalhos, criando uma rede de relações de subjetividades para além do âmbito do mercado. Essa preocupação com a partilha sensível é uma boa pista para analisar alguns outros trabalhos da artista, como a atual “A Ponte”, 2016, que une duas margens, dois tempos, duas situações: de um lado um cavalinho de brinquedo e, de outro, uma cadeira de balanço. E, filosoficamente, esse trabalho recente se refere ao transcorrer da vida e à transposição de obstáculos. Trata-se, sempre, da travessia, da união de específicos e diferentes. O mesmo pode ser dito em relação ao trabalho “A Ponte impossível”, 1998, instalação na qual uma cama de metal é sustentada por duas peças representadas enquanto rochas, suspensas em paredes opostas que criam um abismo. Se a ponte de 2016 pode simbolizar a passagem do tempo, a passagem da infância à maturidade, a ponte de 1998 referia-se à sexualidade, aos problemas gerados para o gozo e a liberdade do sexo em decorrência da Aids.

A partir da fase inicial, das “Nuvens” (nuvem – conforme Dicionário Aurélio – “conjunto visível de partículas de água ou de gelo em suspensão na atmosfera”), podem-se construir duas outras fases da trajetória da artista e um momento germinal dado pela exposição *Acaso e necessidade*. Um segundo momento que ocorre entre 1996 e 2006, pode ser compreendido como o “Onírico concreto”, o terceiro, entre 2007 e 2015, como o período da “Metáfora da água” e, agora, em 2016, aparece já o instante do “Movimento líquido”. Todos esses três períodos e o instante germinal estão interligados e um atravessa o outro, resguardando especificidades e mantendo continuidades. Esses momentos são construções que ganham sentido a partir de uma visão retrospectiva centrada na referência da “água”

em sua produção, portanto, outras formas de articulação da trajetória de Sandra Cinto podem e devem ser feitas, utilizando-se outros critérios.

ONÍRICO CONCRETO

A segunda fase, a do “Onírico concreto”, tem início com a instalação que Sandra Cinto apresentou na exposição *Antarctica Artes com a Folha*, em 1996, composta de um lustre com lâmpadas acesas, uma grande gaiola de madeira e uma caixinha com uma nuvem capturada. Sandra Cinto descobriu o ambiente e buscará ocupar o espaço considerando as relações entre objeto e o meio circundante. A partir de então, enquanto produzia peças menores, seus desenhos e pinturas passaram a ocupar paredes, estruturas, colunas e diferentes objetos.

Nessa segunda fase, a metáfora da água desaparece para dar lugar à concretude que fundamenta a realidade imediatamente visível, baseada no duplo céu/rocha. Lustres, lâmpadas, facas, escadas, livros, estantes, leitos, colunas, penhascos e estrelas – constituem o repertório narrativo para expressar as coisas da vida – desde a faca apontada para questões da sexualidade, a cama como lugar do prazer e da morte, a escada como forma de alcançar o sublime, enfim, aspectos que permitem juntar arte e vida. A água está presente no ar, na imensidão silenciosa do espaço criado por Sandra Cinto (aliás, vale destacar que o espaço da imensidão se encontra não apenas nos trabalhos dessa segunda fase, mas desloca-se também para os trabalhos que reproduzem mares em ondas na fase seguinte). O peso do ar e o espaço vazio que circundam os objetos concretos caracterizam bem essa segunda fase. A aparente simplicidade visual dos trabalhos de Sandra Cinto esconde questões existenciais contundentes. No singelo, a artista pensa sobre o sentido da sua própria existência, como, por exemplo, as ligações que devem ser estabelecidas entre rochedos formadores de precipícios, por meio de escadas ou pontes.

Valendo ainda para os dias atuais, as suas pinturas e desenhos possuem a perspectiva situada na beira de um abismo, deixando ao nosso olhar insondáveis cenários. A artista constrói espaços para o mergulho e neles tece amarrações de linhas, traços e imagens que expressam a imensidão do mundo. Cada obra é uma representação parcial de uma totalidade maior, composta por figurações e abstrações, por formas orgânicas ou geométricas que guardam o mistério a ser serenamente enfrentado. Em seus trabalhos, Sandra Cinto nos oferece pistas daquilo que mais se aproxima da ideia de infinito.

Além do mais, uma análise do conjunto dos seus trabalhos, dessa segunda fase, deixa entrever que eles se estruturam pela presença simultânea de tempos, isto é, neles coexistem noite e dia. Mesmo nas paisagens

noturnas a radiação brilhante das formas é dada pela luz solar; e as obras claras, diurnas, abrem-se à luminosidade lunar. Sandra Cinto trata a quebra da lógica do real, mesma questão presente em René Magritte, captando no mesmo instante a sobreposição do dia e da noite.

Assim, planos coloridos pelas cores verde, azul, cinza ou preto engendram um amplo espaço de continuidade permanente, porém organizando construções engenhosas e delicadas, em decorrência de traçados prateados ou brancos e, também, em virtude da lógica poética da artista, que busca dar um sentido ao mundo – seja ele o reino da subjetividade ou o macrocosmo. A artista quer tratar da materialidade utilizando-se de múltiplos focos de luzes. Entram num embate a estruturação geométrica e as formas básicas estelares, permitindo que o silencioso campo de cor se movimente pelas expansões e multiplicações das formas luminosas. Com tais recursos, Sandra Cinto faz flutuar construções visuais que ficam pairando no ar à disposição de nosso olhar. Manuseando efeitos de distanciamento e aproximação, a artista elabora particulares relações entre as imagens, que permitem traçar um paralelo da sua obra com a música. Se os seus primeiros trabalhos eram equivalentes à música de câmara, gradativamente, no avanço de sua trajetória, Sandra Cinto vem produzindo com explícito caráter sinfônico, talvez também por causa de seu desejo de ampliar as fronteiras e suas experiências com instalações e, principalmente, ao recortar como tema os mares revoltos da sua terceira fase.

Sandra Cinto, embora em um tratamento diferente, aproxima-se de Alberto da Veiga Guignard e de Roberto Matta, autores de paisagens elaboradas em camadas, abertas em grande panorâmica, seja representando as neoadas montanhas de Minas Gerais, no caso do brasileiro, ou das oceânicas vistas habitadas por linhas de energia e por formas abstratas e surreais, no caso do chileno.

Se, de um lado, parte de seus trabalhos expressa atemporalidade; de outro, quando a artista utiliza-se da fotografia ou da imagem de objetos verificáveis na vida cotidiana, o tempo, em suspensão, passa a conviver com a temporalidade da vida.

O estado de beleza criado por Sandra Cinto camufla o enigma da arte que seus trabalhos carregam, baseando-se numa série de ambiguidades, deslocamentos e tensões. Ao mesmo tempo, sua obra oferece representações de aparente quietude e harmonia, quando discute a fronteira entre a representação do real e a da ficção visual; quando questiona a relação entre a unidade como padrão de repetição e a totalidade como dimensão inapreensível; quando procura aproximar acontecimentos corriqueiros à abrangência do absoluto; e, ainda, quando efetivamente a artista busca outras possibilidades para estabelecer ligações, as mais diversas, nos

campos da vida e da arte, mostrando suas metáforas construídas pelas imagens de lâmpadas acesas, focos de luzes, escadas ou pontes (CHAIA, 2008).

Os grandes planos compostos por áreas de cores azuis e verdes, nessa segunda fase, constituem o interregno para mostrar o significado maior que a água possui na obra de Sandra Cinto – os azuis e os verdes são marítimos, remetem a graus diferentes da densidade da água. Talvez, se fosse possível focar o fundo dos abismos dos trabalhos dessa época e materializar o que corre por debaixo do leito-ponte, a imagem – imaginária seria de correnteza de água.

METÁFORA DA ÁGUA

Se as representações de quietude e harmonia encobrem tensões essenciais da vida, a terceira fase, “Metáfora da água”, 2007 a 2015, apresenta-se em trabalhos com imagens de mares agitados, ondas avassaladoras e barcos em naufrágios iminentes. A água em plena representação, em movimentos circulares, concêntricos e ascendentes. Talvez, nesse terceiro momento, Sandra Cinto mais se aproxima do debate sobre as instabilidades da vida, o revolver permanente da existência e os embates necessários para se seguir adiante. Enquanto signos plásticos, poucos recursos são utilizados, destacando-se ondas e barcos. As “Ondas”, enquanto representação, aparecem como uma referência que vem do Japão e os “Barcos”, como objetos construídos, referem-se à história da Europa que é percebida em Portugal.

A descoberta da cultura japonesa, presente em vários artistas referenciais para Sandra Cinto, levou a artista a pesquisar a gravura produzida no país, ganhando especial relevância a xilogravura “A grande onda de Kanagawa”, 1830-1833, de Hokusai Katsushika, uma das imagens do álbum *Trinta e seis vistas do Monte Fuji*, que também é um Ukiyo-e, no gênero de vistas famosas. Assim, esse primeiro contato com o japonismo permitiu que Sandra Cinto se apropriasse da imagem do mar e, principalmente, da onda marítima. A dimensão dos movimentos largos se exacerba nos trabalhos da artista quando ela incorpora, em alguns trabalhos, a imagem de “A Balsa da Medusa”, 1818-1819, de Théodore Géricault. A dramaticidade da gravura japonesa e a tragédia de Géricault são transformadas por Sandra Cinto em amplos desenhos e pinturas, que extrapolam telas e paredes, mas filtradas por uma ótica construtiva que se contamina por um certo ar barroco.

Se a densidade da água da pintura de Géricault torna-se mais leve na gravura de Katsushika, nos trabalhos de Sandra Cinto, o vazado ganha importância maior, deixando um vazio típico da contemporaneidade,

embora a estrutura da imagem da onda e as linhas do movimento da água agitada se mantenham. Têm-se, assim, imagens que se desdobram e se multiplicam. A tormenta ocupa todo o espaço disponível para a artista se expressar, num jogo de cheio e vazio e de círculos concêntricos e linhas curvas. Às vezes, faixas paralelas de cores atenuam o furor dos mares, ou da vida. Outras vezes, Sandra Cinto recupera as imagens de escadas e fogos de artifícios – a escada como uma indicação de frágil possibilidade de escape no interior da tormenta. Em 2010, Sandra Cinto produz “O livro dos mares e das estrelas esquecidas”, poéticas impressões nas quais se fundem mar e ar, ondas de água e fogos de artifício. A tormenta encontra um ponto significativo na pintura “Ondas negras”, de 2009.

Convém lembrar que o crítico e pesquisador Paulo Herkenhoff já apontou a influência do japonismo nas pinturas de Guignard, citado anteriormente como referência para se pensar a obra de Sandra Cinto.

Nesse terceiro período, o orientalismo, contido nas imagens do movimento intenso da água, do poder de revolta dos mares, encontra o seu contraponto nos barcos de papel delicadamente ancorados no piso das instalações da artista. Recuperando a colocação anterior de que Sandra Cinto se deixa contaminar pelos lugares geográficos e históricos nos quais ocorrem as suas mostras, deve-se observar que a primeira entrada dos barquinhos de papel aconteceu na instalação “Travessia difícil”, em 2007, realizada em Portugal. O clima europeu das navegações e descobertas das novas terras, no século XVI, e o problema das travessias de migrantes africanos para a Europa, no século XXI, atingem claramente a produção de Sandra Cinto. O eixo dessa instalação se compõe de centenas de barquinhos de papel, justapostos numa área e numa direção. Eles, os barcos, formam um grande mar branco, uma onda espumante materializada em papel.

Pode-se, então, lembrar que as exposições de Sandra Cinto se configuram como concepções, no duplo sentido de pensar e gerar trabalhos que sejam resultados tanto de uma visão de mundo do artista quanto de percepção de questões externas ao sujeito. E, agora, após uma trajetória que atravessa diferentes momentos, pode-se perceber o forte apelo que a natureza (o céu, a terra, a água e a vegetação) exerce sobre Sandra Cinto, seja como signos visuais, seja como processo que se desdobra nos acontecimentos da vida. A arte caminha em paralelo com a reflexão sobre a vida. Se há espaços imensos, produzidos na segunda fase, que exigem mergulho, nos espaços das ondas agitadas, o receio impede mergulhar no mar. As ondas gigantes afastam-nos, pois há o perigo do naufrágio. A violência é colocada poeticamente, com certo barroquismo, para intimidar o medo que poderia ser muito maior diante das pinturas–desenhos de Sandra Cinto a partir de 2007. Por isso a pertinência da apropriação de Géricault, associada à

recuperação de Katsushika, para então a artista engendrar novos questionamentos e novas proposições visuais, tornando contemporânea a discussão dos dois artistas do passado.

Assim ganham novas leituras os trabalhos “O mergulho” e “O ilha” – ambos de 2008 – e, principalmente, “Mar que habita em mim, me leva para onde eu nunca fui”, de 2009, composto por um molde em bronze do braço da artista, com desenhos de inúmeras ondas aladas. Um pedaço de corpo depois de um naufrágio que chega à praia ou a tranquila postura adotada para se enfrentar o mar aberto? As ambiguidades rondam sempre os trabalhos de Sandra Cinto. E, seguramente, as ondas do mar e o turbilhão das águas são metáforas escolhidas por Sandra Cinto para pensar significados da vida.

MOVIMENTO LÍQUIDO

Agora, março de 2016, uma experimentação ocorre: a água e as ondas não são apenas metáforas nos trabalhos de Sandra Cinto, não apenas signos visuais – agora, a água, enquanto elemento natural, é incorporado pela artista e, também, faz-se presente nas suas qualidades físicas e na potência do seu movimento segundo a lei da gravidade. A água é veículo de pigmentos, ela mancha o suporte e deixa-se escorrer para formatar amplos planos azuis.

A mostra *Acaso e necessidade*, abril de 2016, permite recuperar uma série de questões já adiantadas em períodos anteriores, relativas à experimentação de linguagem e à reflexão existencial.

Dois fatos podem ser lembrados para fundamentar uma nova perspectiva de trabalho da artista. O primeiro deles é um trabalho que utiliza uma banheira, na qual Sandra Cinto desenhou e jogou água até certo nível no interior do objeto (de 1999, mostrado na Galeria Tanya Bonakdar, em Nova York). Depois dele, a artista produziu instalações com uma pia com a torneira pingando, “Abrigo impossível”, 1999, na Bienal do Mercosul.

O segundo fato marcante, para se chegar à atual exposição, foi uma temporada experimentada pela artista, no final de 2015, no Japão, onde manipulou tecidos e papéis embebidos em água e pigmentos. O japonismo volta agora enquanto vivência cotidiana com a cultura do país.

Duas grandes pinturas, 2016, de 300 cm por 750 cm, trazem a representação de um lençol de água azul que se esparrama por quase toda a área da tela, como se fosse uma cachoeira suave, formada pela queda do líquido com pigmento. Por traz dessa caída da água, vestígios de montanhas e picos elevados de rochas. A mancha azul, feita pela água para fazer a representação de si, sofre a gravidade e deixa-se tombar. Por sua vez, as

rochas da terra se elevam num sentido contrário ao da gravidade. Duas forças se contrapõem, duas direções opostas estabelecem o ritmo de cada tela. O controle construtivo da artista tenta sempre direcionar o fluxo do líquido colorido, mas a água tem potência para seguir direções próprias. O acaso e o inesperado fazem parte da realização dessas telas, tanto quanto o acaso e o inesperado fazem parte da vida. Neste atual processo, Sandra Cinto tem de enfrentar as contingências – tanto na arte, quanto no seu cotidiano. Cabe à artista tentar obter sucesso na sua ação, lidando com as contingências. Subjugar-se à força da natureza, porém insistindo na potência do fazer artístico.

A mancha – cor – azul é que dará as indicações para o (des) aparecimento do desenho das rochas, é ela que delimitará o espaço a ser ocupado pelas canetas. Manchas e linhas, numa dança graciosa e íntima de esconder e entrever. Caberá à artista saber ver e escutar as manchas, descobrir as possibilidades abertas por elas e assumir a coautoria do trabalho. Estabelece-se, assim, uma estratégia artística para reunir o acaso posto pelo fluxo da água azul e a livre decisão de escolha da artista. Apresentam-se, assim, duas vontades para ocupar o plano e construir o espaço e para solucionar as relações entre cheio e vazio.

Pouca área sobra na parte superior das pinturas. O céu é uma faixa parcimoniosa, agora sem as nuvens, uma vez que elas se tornaram líquidas e passam a constituir a generosa cortina azul que ganha a proeminência nas telas. As áreas ocupadas e os pedaços em branco estabelecem valores pictóricos que atraem demoradamente o olhar. Se anteriormente as ondas do mar eram agitadas e revoltas, agora a cachoeira azul é lisa, transparente e calma. As pinturas ganham uma forte feição monocromática. Elas abrem lugar para o olhar afetuoso. Essas duas pinturas, colocadas frente a frente, expressam a lentidão do fazer e da fruição. Somos colocados diante de paisagens, em grandes panorâmicas, que oferecem um tempo lento: o azul convida a perscrutar; o movimento da cor esparramando-se para baixo é tranquilizador; e as pequenas partes de terra rochosa são riscadas com maior delicadeza.

Cabe indicar, para futuros estudos, que uma boa parte da obra de Sandra Cinto se presta a ser analisada a partir dos conceitos de vida líquida e vida em fragmentos, conforme colocações de Zygmunt Bauman, autor contemporâneo de vasta bibliografia.

Se, na fase anterior, uma visão trágica emergia, com a volúpia barroca das ondas em vigorosos movimentos, agora, nesta exposição, os três trabalhos convidam ao sossego da reflexão. Esse aspecto está explicitado na branca escultura-instalação “A ponte”, 2016, de mais ou menos 700 cm por 110 cm, tendo, de um lado, um cavalinho de brinquedo e, na outra ponta,

uma cadeira de balanço. De um lado o lúdico e o infantil, do outro a solidão e a maturidade, talvez a velhice. “A ponte” constata o tempo cíclico e alerta para as permanentes travessias na arte e na vida. Convém lembrar que a ponte é um signo e uma forma recorrente na obra de Sandra Cinto, possíveis ou impossíveis de serem atravessadas, mas sempre presentes e inevitáveis. A ponte diz respeito a uma necessidade dos vivos em suas andanças e aventuras à beira dos precipícios, retomando Nietzsche.

Os trabalhos de Sandra Cinto pulsam a vontade de viver, reconhecendo seus limites e contingências. Numa formulação de Friedrich Nietzsche, essa vontade está apoiada numa proximidade da arte como jogo do artista e da criança, construindo e destruindo a inocência e fazendo da arte um meio de brincar consigo mesmo. A ponte, muitas vezes presente nos trabalhos de Sandra Cinto, carrega consigo essas possibilidades de construção e destruição. Ainda, a partir desse filósofo, pode-se considerar que a arte de Sandra Cinto é permeada por sensações, tendo por base um livre lirismo pessoal. E se a fase das ondas agitadas possui um tom dionisíaco, agora, em 2016, suas pinturas, desenhos e objetos aproximam-se de algo apolíneo. Cada vez mais a obra de Sandra Cinto vem reafirmando a potência de viver (Nietzsche, 1992 e 1998).

Há nessa artista uma verdade onírica que, entre outras possibilidades, pode ser rastreada, por ora, pela presença da água na produção dos seus trabalhos – seja a representação da água, seja o uso do elemento natural água. Gaston Bachelard (2009), referindo-se à água e aos sonhos, escreve que esse líquido é um elemento poético, presente nos nossos arquétipos. Assim, deve-se considerar que as questões que envolvem a água, permitem uma maior aproximação com o mundo e melhor conhecimento da realidade. A água, que ao se olhar tingem nosso ser com uma melancolia especial, relaciona-se a interesses orgânicos, ao bem-estar e à libido.

Na obra de Sandra Cinto, continuando com Bachelard, em seus devaneios de artista-criança, a água, sempre presente, poderosa, preciosa e seminal é canalizada para a arte para criar um outro mundo, para pensar a mesma vida.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUMAN, Z. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CHAIA, M. Sandra Cinto: a reafirmação do enigma da arte. **IARA, Revista de moda, cultura e arte**, São Paulo, Senac, v. 1 n. 2, ago / dez, 2008.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- _____. **A gaia ciência**. Lisboa: Relógio D' Água, 1998.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

A DISSONANTE REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DE ESCRITORAS NEGRAS NO BRASIL: O CASO DE MARIA FIRMINA DOS REIS (1825-1917)

Rafael Balseiro Zin¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo desenvolver uma reflexão crítica acerca da representação pictórica de escritoras negras no Brasil contemporâneo, que, comumente, são retratadas de forma estigmatizada, caricaturada e, por vezes, a partir de imagens que não reproduzem, necessariamente, sua correta identificação. Para tanto, a pesquisa toma como referência o caso da romancista maranhense Maria Firmina dos Reis, cuja fisionomia, mesmo sendo desconhecida dos autos da história e da historiografia literária nacionais, continua sendo veiculada de modo errôneo e distorcido, em ambientes físicos e virtuais. Ao realizar uma leitura sincrônica e de imersão das principais imagens que são utilizadas para se referir à escritora, o que se pretende é despertar a atenção da comunidade acadêmica e do conjunto da sociedade para os impactos negativos que esse tipo de abordagem racializada gera, tanto na representação social das mulheres negras no país quanto na constituição simbólica da população afro-brasileira, como um todo.

Palavras-chave: Escritoras negras no Brasil. Representação pictórica. Maria Firmina dos Reis.

ABSTRACT

This paper aims to develop a critical reflection about the pictorial representation of black female writers in contemporary Brazil, which commonly are portrayed so stigmatized, caricatured and, sometimes, from images that do not necessarily reproduce their correct identification. To this end, the research takes as reference the case of Maranhão's novelist Maria Firmina dos Reis, whose face, even if it is unknown from the record of history and the national literary historiography, and is still conveyed erroneous and distorted, in physical and virtual environments. To perform a synchronous and immersed reading of the main images that are used to refer to the writer, the aim is to arouse the attention of the

¹ Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp). Nos anos de 2014 e 2015, participou, como pesquisador convidado, do Grupo de Estudos sobre a Perspectiva de Gênero na Produção e Gestão Cultural, promovido e organizado pelo Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP. Contato: rafaelbzin@hotmail.com.

academic community and the rest of society for the negative impacts that this sort of racial based approach generates, both the social representation of black women in the country as symbolic of the Afro-Brazilian population constitution as a whole.

Keywords: Black female writers in Brazil. Pictorial representation. Maria Firmina dos Reis.

INTRODUÇÃO

A representação hegemônica da mulher negra enquanto personagem da literatura brasileira, como é sabido, historicamente e na maior parte das vezes, foi fruto do processo de criação de escritores brancos pertencentes às classes médias e às elites condutoras da vida política, econômica e intelectual do país. Estereótipos típicos como os da “mulata sensual e fogosa” e o da “negra abnegada, submissa e dedicada incondicionalmente ao trabalho”, por exemplo, permearam e ainda permeiam o imaginário da nossa gente, revelando, assim, as marcas profundas de uma sociedade que foi estruturada com base no racismo, no sexismo e no patriarcalismo, e que reforça, cotidianamente, através de sua produção literária e das demais concepções artísticas e midiáticas, os lugares sociais destinados ao conjunto da população negra e feminina. A representação pictórica de escritoras negras no Brasil, no entanto, pode ser considerada como um fenômeno bastante recente, haja vista as dificuldades que essas mulheres enfrentaram ao longo do tempo para galgar algum espaço no panteão da literatura nacional.

Ainda que, desde meados do século XIX, a presença e a atuação de autoras afrodescendentes seja incontestável, como é o caso da maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e da potiguar Auta de Souza (1876-1901)², para nos lembrarmos das mais recorrentes nesse período, a fabricação do esquecimento que incidiu sobre a memória das nossas escritoras fez com que a representação de suas semblantes ficasse de fora da historiografia literária nacional ou, quando raramente acontecia, a forma com que se dava era, comumente, distorcida. Dos excessos no carregamento do traço utilizado para reforçar, de modo pejorativo, suas linhas expressivas à constante utilização de imagens embranquecidas, muitas foram as estratégias adotadas pelas elites para ferir o caráter simbólico das escritoras

2 Vale observar que o resgate dessas autoras e de suas respectivas obras foi empreendido, de forma sistemática, somente no último quartel do século XX, por pesquisadoras brasileiras que se debruçaram sobre o tema com dedicação e afinco, como Norma Telles (1987, 1989, 1997 e 2012), Luiza Lobo (1993 e 2006) e Zahidé Muzart (1999, 2004 e 2009).

negras no país³ e para desqualificar sua produção. O mais constrangedor, além de inaceitável, é que tal atitude se perpetua até hoje⁴.

Levando em consideração esses breves apontamentos, o presente estudo tem por objetivo desenvolver uma reflexão crítica acerca da maneira como as escritoras negras são representadas no Brasil contemporâneo, tomando como referência o caso de Maria Firmina dos Reis, cuja fisionomia, mesmo sendo desconhecida dos autos da história e da historiografia literária nacionais, continua sendo veiculada de modo errôneo e distorcido, tanto em ambientes físicos quanto virtuais. A escolha dessa autora como referência para esta pesquisa se deu, justamente, pelo fato de ela ser considerada a pioneira da chamada *literatura afro-brasileira*⁵, com a publicação de seu romance *Úrsula*, de 1859, o primeiro de autoria negra e feminina do país⁶ e o primeiro de cunho abolicionista. Ao realizar uma leitura sincrônica e de imersão das principais imagens que são utilizadas para retratar a maranhense, o que se pretende é despertar a atenção da comunidade acadêmica e do conjunto da sociedade para os impactos

3 Tais condutas, inclusive, contribuíram para que se estabelecesse no mercado editorial brasileiro um permanente bloqueio com relação à publicação de obras literárias de autores negros, que, sem poder contar com essa possibilidade, acabam veiculando seus escritos com recursos próprios ou através de pequenas editoras, às vezes independentes, o que denuncia, novamente, o preconceito e a discriminação racial que ainda contaminam a sociedade brasileira, de forma geral.

4 A despeito disso, fato é que as escritoras negras contemporâneas encontraram novas possibilidades de resistência e de inserção no meio literário fazendo uso de sua autorrepresentação, seja na construção do enredo e de suas personagens, seja na forma como veiculam sua imagem e a publicação de suas obras. Dentre elas, destacam-se Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Miriam Alves, Elisa Lucinda, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral, Cidinha da Silva, Livia Natália, além de outras, que surgem e que se estabelecem a cada dia.

5 Luiza Lobo (1993, p. 222) afirma que um dos aspectos primordiais que caracteriza essa vertente literária é o fato dela ter surgido no momento em que o negro passa de objeto a sujeito da criação, deixando de ser tema para autores brancos e registrando a sua própria visão de mundo. Eduardo de Assis Duarte (2014, p. 41), por sua vez, esclarece que a literatura afro-brasileira é “um conceito em construção, processo e devir. Além de segmento e linhagem, é componente de amplo encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo, dentro e fora da literatura brasileira. Constitui-se a partir de textos que apresentam temas, autores, linguagens, mas, sobretudo, um ponto de vista culturalmente identificado à afrodescendência, com fim e começo”.

6 Os marcos que caracterizam o pioneirismo e a originalidade das escritoras brasileiras permeiam um campo em permanente disputa e que ainda não dispõe de uma solução definitiva. Todavia, a título de esclarecimento, de acordo com Luiza Lobo (2006, p. 193-196), devemos excluir como primeira romancista brasileira a gaúcha Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, uma vez que *O ramallete; ou flores escolhidas no jardim*, publicado em 1845, é um livro de conto e de poesia. Já a catarinense Luísa de Azevedo Castro, seria autora de uma novela, *Dona Narcisa de Villar*, publicada em 1859, ainda que seu livro seja classificado como romance por outros pesquisadores, como Marisa Lajolo (2004, p. 55). A inclusão do nome de Teresa Margarida da Silva e Orta (ou Horta) na historiografia literária brasileira, autora de *As aventuras de Diófanos*, de 1752, para Luiza Lobo, é o fato mais inaceitável, visto que, apesar de ter nascido em São Paulo, a escritora era filha de portugueses e partiu do Brasil com a família, aos cinco anos de idade, sem jamais ter voltado. Finalmente, no caso da potiguar Nísia Floresta, não se pode considerar como um romance a tradução de um ensaio, alguns artigos de jornal ou seus dois livros, classificados pela crítica como literatura de viagem.

negativos que esse tipo de abordagem racializada gera, seja na representação social das mulheres negras, em particular, seja na constituição simbólica da população afro-brasileira, em sua totalidade.

Para se alcançar os objetivos pretendidos, os seguintes procedimentos foram empregados: i) realizar o levantamento de imagens que são utilizadas para representar Maria Firmina dos Reis em livros, cartazes de exposições e capas de revistas, além daquelas que são disponibilizadas em sítios eletrônicos que contêm material de divulgação sobre sua vida e obra; ii) separar as representações imagéticas mais substanciais e analisar, em profundidade, a partir da imagem e somente pela imagem, a forma como elas foram produzidas, o contexto em que foram suscitadas e os possíveis impactos positivos ou negativos que elas podem causar; e, finalmente, iii) após realizar a leitura sincrônica e de imersão das imagens sugeridas, buscou-se emergir o conteúdo sociológico próprio contido nessas representações, sintetizando a discussão apresentada com a pesquisa bibliográfica durante todo o percurso. Hoje, porém, considerando os avanços e as conquistas obtidos pelos movimentos de resistência presentes nos ambientes acadêmico e de luta social, é preciso levar em consideração que, para se realizar uma pesquisa como esta, é condição indispensável que o investigador tenha consciência do lugar social e subjetivo em que atua, observa, fala e escreve. De tal modo, sendo eu um homem branco, paulistano e nascido no Brasil do final do século XX, logo, é deste lugar que eu falo.

FRAGMENTOS DE UMA VIDA

Nascida em 11 de outubro de 1825, na ilha de São Luís, capital da então província do Maranhão, Maria Firmina dos Reis foi registrada como filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis. Menina negra e bastarda, vivendo sob condições de segregação racial e social latentes, aos cinco anos, teve que se mudar para a vila de São José de Guimarães, ligada ao antigo município de Viamão, localizado no continente e separado da capital pela baía de São Marcos (LOBO, 2006, p. 193; DUARTE, 2009, p. 263). Por lá, cresceu em companhia da avó, da mãe e de suas duas únicas amigas, a prima Balduína e a irmã Amália Augusta dos Reis. Distanciada das efemérides políticas típicas de uma capital do Império, a acolhida que teve na casa da tia materna, melhor situada economicamente, foi fundamental para a sua primeira formação (MOTT, 1988), além do apoio que teve de um primo, também por parte de mãe, o jornalista, escritor e gramático Francisco Sotero dos Reis, “a quem deve sua cultura, como afirma em diversos poemas” (LOBO, 1993, p. 224). Já adulta, em 1847, aos vinte e dois anos, Firmina é aprovada em um concurso público para a *Cadeira de Instrução Primária* em Guimarães, que já atingira a condição de

município, tornando-se, assim, a primeira professora efetiva a integrar os quadros do magistério maranhense, função que ocuparia até o início de 1881, ano em que se aposenta e em que funda, aos cinquenta e cinco anos, no vilarejo de Maçaricó, a primeira escola mista e gratuita do estado, dessa vez, dedicando-se aos filhos de lavradores e de donos de terras da região (MORAIS FILHO, 1975). É, portanto, algo pouco factível para as condições da época e que evidencia o fato de ter sido ela uma mulher consciente do papel de transformação que poderia desempenhar naquela sociedade.

Do ponto de vista da produção intelectual, Maria Firmina dos Reis não deixa a desejar. A primeira obra sua de que se tem notícia, *Úrsula*, foi publicada, em 1859, na cidade de São Luís, pela Tipografia do Progresso. Sob o heterônimo “*Uma Maranhense...*”, a autora aborda a questão do cativeiro a partir do entendimento do negro, perspectiva essa que nortearia outros trabalhos (DUARTE, 2005). É interessante observar que, num momento em que as mulheres viviam submetidas a um sem-número de limitações e de preconceitos, a ausência do nome, somada à indicação da autoria feminina, aliam-se ao tratamento “absolutamente inovador dado ao tema da escravidão no contexto do patriarcado brasileiro” (DUARTE, 2009, p. 265). No ano seguinte à publicação de seu romance inaugural, Firmina passa a colaborar em jornais locais com textos poéticos, divulgando, n’*A Imprensa*, um primeiro poema utilizando, ainda sob o manto protetor, as iniciais M.F.R. Em 1861, participa da antologia poética *Parnaso Maranhense*, e o jornal *O Jardim das Maranhenses* dá início à publicação de seu segundo trabalho, o conto *Gupeva*, de temática indianista e que fora veiculado em forma de folhetim, prática recorrente no período (HALLEWELL, 1985). Tendo em vista a boa aceitação da obra, em 1863, o jornal *Porto Livre* republica *Gupeva*. Em 1865, a autora brinda o seu público leitor, em momentos diversos, com o lançamento de novos poemas e, uma vez mais, *Gupeva* é reimpresso, agora pelo jornal *Eco da Juventude*, contendo ligeiras modificações de estilo, mas sem alterar seu conteúdo. Suas publicações chamam a atenção de leitores e repercutem nos meios intelectuais, o que nos leva a crer que a autora já era reconhecida, admirada e apreciada por seus escritos e pela ousadia de pensar e realizar coisas, considerando o contexto, não muito comuns a uma mulher negra e de poucos recursos, vivendo distante dos perímetros da Corte: a publicação de um romance inaugural em formato de livro; três publicações de uma mesma obra em periódicos distintos; além da veiculação de diversos outros textos, em curto espaço de tempo e em diferentes canais.

Rompendo com as barreiras do patriarcado e manifestando o exemplo de sabedoria e determinação, Maria Firmina dos Reis continua fértil em sua produção literária, trazendo a lume, em 1871, os poemas de *Cantos à beira-mar*, publicados pela Tipografia do País, também em São Luís. Anos

mais tarde, em 1887, num período em que a instituição da escravidão passava de “mal necessário” a um “problema que exigia solução” (CHALHOUB, 2012), no auge das campanhas abolicionista e republicana, a escritora lança n^a *Revista Maranhense*, nº 3, além de novos poemas, o conto *A escrava*. Vale dizer que esse texto é mais um ato intelectual de consciência social de Firmina contra o estigma dos negros no Brasil, do que um manifesto contra a servidão, propriamente, ainda que se perceba um forte viés político contido nas entrelinhas. Para completar sua trajetória, além de ter contribuído de maneira significativa na imprensa maranhense com ficções, crônicas e até enigmas e charadas⁷, a autora atuou como folclorista⁸, na recolha e na preservação de textos da literatura oral; e como compositora, sendo responsável, ao mesmo tempo, pela elaboração, com letra e música, do *Hino da libertação dos escravos*, de 1888 (MORAIS FILHO, 1975; DUARTE, 2009), além de ter contribuído com a criação de algumas canções de caráter folclórico para folguedos populares, como a pastoral e o bumba meu boi.

De modo sucinto, essa breve cronografia serve para mostrar que Maria Firmina dos Reis teve participação relevante como cidadã e intelectual no Império, “ao longo dos noventa e dois anos de uma vida dedicada a ler, escrever e ensinar” (DUARTE, 2009, p. 264). No Maranhão de seu tempo, ainda que tenha vivido como uma mulher negra e livre em meio a uma ordem social, política e econômica escravagista (FRANCO, 1969), foi considerada pelos seus pares como um exemplo de erudição. Sua popularidade deve ter sido tão grande em Guimarães, que, até hoje naquela cidade, “a uma mulher inteligente e instruída chamam-na Maria Firmina” (MOTT, 1988, p. 62). Acontece, contudo, que os anos se passaram e, mesmo tendo ocupado um lugar proeminente no cenário cultural maranhense oitocentista, tomando com as mãos a aspiração de, através do magistério e da literatura, contribuir para a construção de um país mais justo e sem opressão, a escritora ficou esquecida por muitos anos, provavelmente, por conta de um possível silenciamento ideológico vindo das elites condutoras

7 De acordo com Zahidé Muzart (1999, p. 264), Maria Firmina dos Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários, além dos já mencionados, como *Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *Federalista* e outros, publicando seus enigmas e charadas, um passatempo bastante apreciado pelos leitores desses periódicos.

8 Criada por Mário de Andrade em 1936, enquanto atuava como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, a *Sociedade de Etnografia e Folclore* foi uma entidade que, de acordo com seus estatutos, tinha por objetivo “promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos”, tendo, como membros-fundadores, pesquisadores das primeiras turmas de cientistas sociais dos cursos universitários paulistas. Em 1938, Mário de Andrade reuniu uma equipe de entusiastas com o intuito de catalogar as músicas tradicionais do Norte e Nordeste brasileiros e instituiu a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, que tinha como objetivo declarado, como consta na ata da sua fundação, “conquistar e divulgar a todo país, a cultura brasileira” (CAVALCANTI, 2004). Note-se que, antes de Mário de Andrade, Maria Firmina já trazia consigo essa preocupação.

da vida intelectual brasileira. Faleceu, em 11 de novembro de 1917, cega, pobre e sem nenhuma honraria, na casa de uma amiga que vivera como escrava e em companhia de Leude Guimarães, um de seus filhos de criação. O resultado disso é que “uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais de um século” (DUARTE, 2009, p. 265).

De maneira um tanto peculiar, os escritos de Maria Firmina vêm à tona outra vez. O romance *Úrsula*, em sua versão original, foi “descoberto”, em 1962, em um sebo na cidade do Rio de Janeiro, pelo historiador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida (MUZART, 1999), que, ao garimpar a identidade do heterônimo “*Uma Maranhense...*” no *Dicionário por Estados da Federação*, de Otávio Torres, além de realizar consultas em outras referências, conseguiu identificar a procedência da autora (LOBO, 1993, p. 224). Tendo compreendido a importância histórica e literária da obra, depois de ter preparado, em 1975, uma edição fac-similar do texto, Almeida doou seu achado a Nunes Freire, governador do Maranhão na época. Desde então, foram publicadas mais duas edições do livro, nos anos de 1988, idealizada pela Editora Presença, de Luiza Lobo, em parceria com o Instituto Nacional do Livro, por ocasião do centenário da abolição da escravatura; e de 2004, em decorrência de um projeto de reedição das obras literárias de escritoras do século XIX, que, inclusive, deu origem à Editora Mulheres⁹, criada pelas pesquisadoras Zahidé Muzart, Susana Funck e Elvira Sponholz. Em 2009, finalmente, essa mesma editora, em parceria com a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, publicou uma reimpressão de *Úrsula* em comemoração aos cento e cinquenta anos de sua primeira edição, que vem acompanhada de um belíssimo pós-fácio elaborado por Eduardo de Assis Duarte: *Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira*.

No prólogo à sua edição de 1975, porém, Horácio de Almeida salienta a ausência de registros sobre a escritora nos estudos dedicados à produção literária maranhense. Possivelmente, por ter sido redescoberta tardiamente, Firmina ficou esquecida, também, entre os principais estudiosos da literatura brasileira. Sílvio Romero (1943 [1888]), José Veríssimo (1981 [1916]), Ronald de Carvalho (1920), Nelson Werneck Sodré (1985 [1938]), Afrânio Coutinho (1986 [1959]), Antonio Candido (2000 [1959]) e Alfredo Bosi (1970), por exemplo, ignoram-na completamente. E mesmo um intelectual afrodescendente como Oswaldo de Camargo (1987), em sua coletânea *O negro escrito*, de suma importância para o resgate de escritores

9 Entre coletâneas de artigos, ensaios, trabalhos acadêmicos e algumas traduções, todos relacionados à mulher e/ou ao feminismo, o catálogo da Editora Mulheres conta, hoje, com cerca de noventa livros, que contribuem significativamente com os pesquisadores de todo o país que se interessam pelo tema e para a preservação e divulgação da literatura nacional, ao resgatar da invisibilidade as autoras excluídas ou silenciadas ao longo da história.

afro-brasileiros, não faz referência alguma a ela¹⁰. Dentre outros expoentes da historiografia literária nacional, muitos fizeram o mesmo, à exceção de Sacramento Blake¹¹ (1970 [1883-1902]), que foi contemporâneo da autora; Raimundo de Menezes (1978 [1969]), que soube da existência de Úrsula logo após seu ressurgimento e que acabou incluindo um verbete sobre a escritora na segunda edição de seu *Dicionário Literário Brasileiro*; e Wilson Martins (2010 [1979]), que, no terceiro volume de sua monumental *História da Inteligência Brasileira*, apenas cita seu nome.

Os demais documentos de e sobre Maria Firmina dos Reis foram resgatados, a partir de 1973, pelo professor, poeta e jornalista maranhense José Nascimento Morais Filho, que realizou uma intensa pesquisa nos jornais locais do século XIX e início do XX alocados nos porões da Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís (LOBO, 1993, p. 225; CARVALHO, 2006, p. 62-3), e que entrevistou, entre outras personalidades, dois filhos de criação da escritora, Leude Guimarães e Nhazinha Goulart. É dele, inclusive, o primeiro esboço de uma biografia da maranhense, intitulada *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, obra de difícil acesso e que foi publicada em 1975, mesmo ano em que veio a público a edição facsimilar de Horácio de Almeida e o artigo *A primeira romancista do Brasil*, de Josué Montello, também conterrâneo da autora, no *Jornal do Brasil*. O livro de Morais Filho reúne charadas, enigmas e poemas divulgados na imprensa, além dos contos *Gupeva* e *A escrava*. Entretanto, o achado de maior importância, até mesmo como contribuição para a história de nossa literatura, é aquele que deve ser, provavelmente, o primeiro diário íntimo escrito por uma mulher já publicado no Brasil: o *Álbum*, de Maria Firmina dos Reis (LOBO, 1993, p. 225). Somado a isso, o prefácio de Charles Martin (1988) à terceira edição de Úrsula; as reflexões de Luiza Lobo (1993; 2006; e 2011) disponibilizadas em livros e periódicos especializados; o estudo assinado por Zahidé Muzart (1999) sobre as escritoras brasileiras oitocentistas; os apontamentos de Eduardo de Assis Duarte (2009 e 2011) e de Norma Telles (2012) acerca da romancista, além de alguns verbetes que podem ser consultados em dicionários ou enciclopédias

10 Em 2015, durante a realização do curso intitulado *O negro escrito*, ministrado por Oswaldo de Camargo na cidade de São Paulo e que foi oferecido pela Ciclo Contínuo Editorial, editora independente voltada para a difusão e valorização das artes e das literaturas negras e periféricas, tive a oportunidade de indagar o escritor sobre as razões que o levaram a não incluir Maria Firmina dos Reis em sua coletânea. De modo sucinto, fui informado por ele que o único motivo da ausência foi o total desconhecimento da existência da autora na época em que o livro foi escrito, o que, segundo Camargo, poderá ser revisto, caso ele consiga publicar uma segunda edição da obra.

11 Estimulado por D. Pedro II e Rui Barbosa, Sacramento Blake escreveu seu famoso *Dicionário bibliográfico brasileiro*, que traz, em sete volumes, a biografia de centenas de personalidades da época. O volume foi publicado no Rio de Janeiro pela Tipografia Nacional, entre 1883 e 1902, e, anos mais tarde, pela Imprensa Nacional, tendo sido reimpresso em 1970, nessa mesma cidade, pelo Conselho Federal de Cultura.

literárias voltados a essa temática (SABINO, 1996 [1899]; SCHUMACHER e VITAL BRAZIL, 2000 e 2007; e LOPES, 2007), completam os trabalhos mais relevantes sobre a escritora maranhense, evidenciando, assim, a escassa recepção crítica obtida por ela, em pouco mais de um século.

DISTORCENDO REPRESENTAÇÕES

Apesar de sua importante produção literária e dos aspectos políticos e sociais únicos contidos em sua trajetória, Maria Firmina dos Reis, infelizmente, não deixou para a posteridade quaisquer registros fotográficos ou mesmo alguma pintura ou desenho que pudessem identificá-la. Até hoje, tudo o que se sabe a respeito de suas feições vem de seu “retrato falado”, que foi registrado por Nascimento Morais Filho em seu livro, após colher os depoimentos de Nhazinha Goulart, filha de criação da escritora, e de Eurídice Barbosa, que foi sua aluna na escola mista de Maçaricó:

Traços físicos – Nenhum retrato deixou Maria Firmina dos Reis. Mas estão acordes os traços desse retrato-falado dos que a conheceram ao andar pelas casas dos 85 anos. Rosto arredondado, cabelo crespo, grisalho, fino, curto, amarrado na altura da nuca; olhos castanho-escuros, nariz curto e grosso; lábios finos; mãos e pés pequenos, meã (1,58, pouco mais ou menos), morena (MORAIS FILHO, 1975, s/p).

Mesmo havendo essa descrição, por conta da ausência de imagens que consigam determinar, de fato, a real aparência da maranhense, é bastante comum nos depararmos com representações das mais diversas e que acabam sendo atribuídas a ela, mas que não condizem necessariamente com a realidade. O caso mais emblemático, sem dúvida, além de ser o mais recorrente, é a ilustração do busto da escritora gaúcha Maria Benedita Bormann, que assinava seus textos com o pseudônimo *Délia* (figura 1). Feita em bico de pena e de autoria desconhecida, essa imagem foi publicada pela Editora Mulheres, na página 193 do livro *Mulheres Ilustres do Brazil*, de Ignez Sabino (1899), em edição fac-símile de 1996. De cor branca e sendo neta de Guilherme Bormann, um alemão da cidade de Hanôver, Maria Benedita Bormann, até onde se pode supor, era bastante diferente de Maria Firmina, que era negra. Embora tenham sido contemporâneas, a escritora gaúcha nasceu em 25 de novembro de 1853, na cidade de Porto Alegre, e faleceu em 15 de maio de 1896, na cidade do Rio de Janeiro.



O problema é que essa imagem, inadvertidamente, se espalhou pelas redes sociais e em demais ambientes e acabou ganhando a confiança do público, fazendo com que a reparação do equívoco seja um tanto difícil de ser realizada. A origem do mal-entendido não é certa. Mas esse fenômeno se evidencia, inclusive, em outra representação recente, que é o quadro contendo a pintura do que se imaginou ser o rosto de Maria Firmina dos Reis (figuras 2 e 3). Afixado na galeria da Câmara Municipal de Guimarães durante as comemorações do aniversário de 253 anos da cidade, ocorrido em 19 de janeiro de 2011, essa obra foi encomendada ao artista plástico pernambucano Rogério Martins e, depois, doada ao poder legislativo do município pelo escritor Antônio Noberto, que é membro do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão e que esteve presente na solenidade. O quadro, no entanto, foi nitidamente baseado no retrato da escritora gaúcha Maria Benedita Bormann e, nele, como agravante, a representação da suposta Firmina aparece com o tom de pele ainda mais embranquecido.



A ilustração de Maria Benedita Bormann, por fim, serviu como referência para a composição do desenho feito a lápis para representar o rosto de Maria Firmina dos Reis na mostra *Mulher em Destaque* (figura 4), que ficou em exibição entre os dias 10 e 28 de março de 2014 no Convento das Mercês, em São Luís. Promovida pela Fundação da Memória Republicana Brasileira, a exposição contou com diversos painéis que continham retratos e textos que descreviam a trajetória de vida de treze maranhenses ilustres e que contribuíram para a construção de uma sociedade mais justa e sem opressão, entre os séculos XIX e XX. A proposta da mostra, obviamente, é de suma importância, uma vez que se preocupou em divulgar e afirmar os feitos das mulheres ali apresentadas. Contudo, ao veicular a imagem da romancista com base na representação de Maria Benedita Bormann, ela acabou colaborando para perpetuar o erro.



Além dessas ilustrações, outra referência comumente utilizada para representar Maria Firmina dos Reis é o busto que foi instalado na Praça do Panteon, ao lado de outros dezessete torsos de intelectuais maranhenses, em frente à Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís, no ano de 1975 (figura 5). A escultura foi feita pelo artesão Flory Gama, conterrâneo da escritora, com base nas informações prestadas a Nascimento Moraes Filho por Nhazinha Goulart e Eurídice Barbosa. Posteriormente, as dezoito personalidades foram transferidas de seu local de origem para os jardins do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, também em São Luís, onde se encontram até hoje. O problema é que, apesar do busto de Firmina ter sido feito a partir de seu retrato falado, ele traz a imagem de uma mulher aparentemente branca. E mesmo que não seja possível identificar com maior precisão o tom de pele auferido, a impressão que fica é essa.



Tomando como referência a escultura de Flory Gama, a Academia Ludovicense de Letras, por sua vez, em comemoração ao seu primeiro ano de atividades, ocorrido em 10 de agosto de 2014, divulgou uma imagem em formato de selo para homenagear os 190 anos de nascimento da escritora (figura 6), celebrados em 11 de outubro de 2015. Esta ilustração integrou o projeto *Cento e noventa poemas para Maria Firmina dos Reis* e retrata a maranhense de modo mais presumível, com o tom de pele escurecido e a expressão facial um pouco mais séria, ao mesmo tempo em que aparenta estar serena.

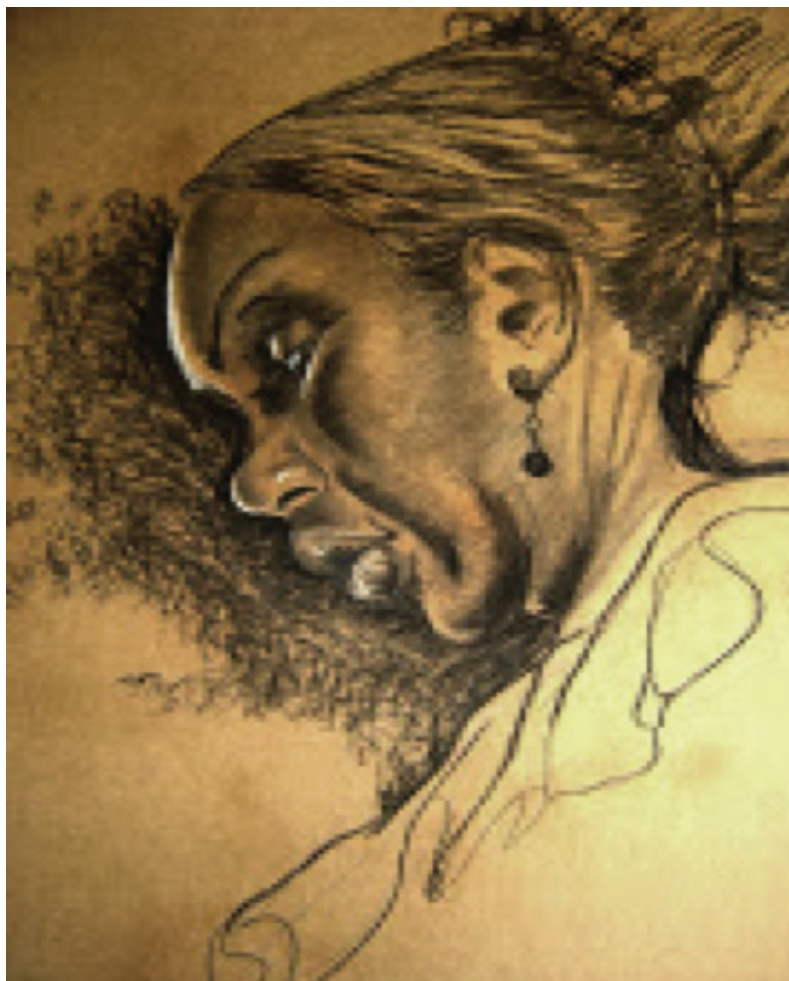


Quarenta anos antes da concepção desse selo, porém, em 11 de outubro de 1975, destaca-se o carimbo feito em homenagem ao sesquicentenário de nascimento da romancista (figura 7), lançado, solenemente, na cidade de São Luís, no jardim do Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Trata-se de uma marca filatélica elaborada pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, com tempo determinado de utilização e que se destina a difundir o trabalho de relevantes personalidades e instituições, bem como assinalar um dado acontecimento, destacando, comumente, o motivo, a legenda, a data e o local de sua emissão. O detalhe da parte inferior, que representa um grilhão de ferro sendo rompido, é marca significativa da luta abolicionista empreendida por Maria Firmina dos Reis através de sua literatura. A imagem de perfil criada para ilustrar a maranhense, no entanto, pouco tem a ver com a descrição obtida por Nascimento Moraes Filho.



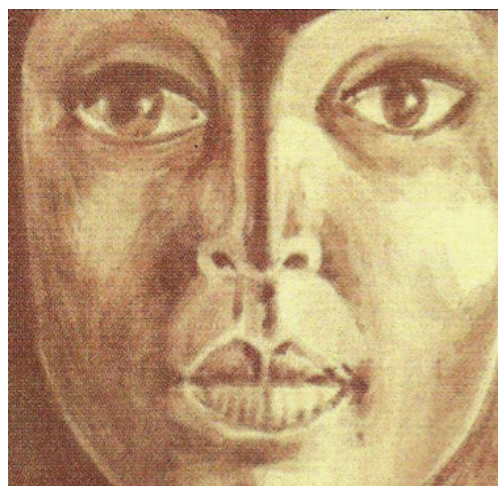
Sítios eletrônicos que tratam da questão racial no Brasil, além de outros que veiculam conteúdos sobre literatura nacional e estrangeira, por conseguinte, na tentativa de caracterizar Maria Firmina dos Reis em artigos e matérias publicados recentemente, acabaram contribuindo para a difusão de imagens distorcidas acerca da escritora. O primeiro deles é o portal do *Geledés – Instituto da Mulher Negra*, uma organização política mantida por militantes feministas afro-brasileiras, criada em 1988, e que tem por objetivo combater o racismo e o sexismo estruturais presentes na sociedade brasileira, bem como valorizar e promover a identidade e a cultura da população negra, de modo mais ampliado. Em um breve ensaio divulgado em 18 de julho de 2015¹² para rememorar os 190 anos de nascimento da maranhense, o portal exibiu duas ilustrações pouco confiáveis. A primeira, já comentada, é a imagem feita em bico de pena para representar a escritora gaúcha Maria Benedita Bormann. A segunda é a seguinte (figura 8):

12 Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/>>. Acessado em: 5 abr. 2016.



Sua autoria é desconhecida, mas se percebe a utilização de traços carregados, que reforçam as linhas expressivas da mulher negra em questão e que acabam conferindo à Firmina um aspecto físico demasiado caricatural. Essa imagem, inclusive, acabou sendo reproduzida em outro importante ambiente virtual, que trata de assuntos relacionados à literatura, o *Templo Cultural Delfos*, um projeto idealizado e mantido pelas pesquisadoras Elfi Kürten Fenske e Gabriela Fenske. Na página que reúne as informações sobre a vida e obra da maranhense¹³, entretanto, além dessa ilustração, o portal apresenta uma nova caracterização do que seria o rosto da escritora (Figura 9), dessa vez, por meio de uma composição mais abstrata, também sem autoria identificada, e que reforça, novamente, seu aspecto físico de modo distorcido.

13 Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/>>. Acessado em: 5 abr. 2016.



Dentre todas as representações que foram utilizadas ou mesmo criadas para atribuir alguma feição à Maria Firmina dos Reis, finalmente, o caso mais inquietante, além de ser o mais conflitante, é a imagem impressa no canto inferior esquerdo da capa da revista *Conhecimento Prático – Literatura* (Figura 10), publicada pela editora Escala, em janeiro de 2015, em sua edição de número 58.



Evidentemente, para uma escritora que viveu toda sua juventude em pleno século XIX, além dos excessivos exageros observados, essa ilustração apresenta uma série de incongruências e de anacronismos, como é o caso do cabelo *black power*, um tipo de penteado que ainda não era utilizado

no Brasil nesse período¹⁴; o uso excessivo de maquiagem nos lábios e na região dos olhos, impregnada de cores fortes e tonalidades vibrantes; o aplique em formato de rosa vermelha, empregado para adornar os cabelos; além de um enorme brinco dourado em formato de argola, que, se somados, em nada condizem com a simplicidade esperada de Maria Firmina dos Reis. Não obstante, fica nítida a tentativa de sexualização da imagem da escritora, uma artimanha recorrente utilizada pelo mercado ao retratar meninas e mulheres dos mais diversos contextos sociais. Quando se trata de representar mulheres negras, porém, esse tipo de abordagem é ainda mais preocupante, uma vez que elas precisam lidar cotidianamente com os estereótipos raciais que hipersexualizam seus corpos não somente por seu gênero, mas, também, por seu tom de pele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De maneira sucinta, a intenção deste artigo foi desenvolver uma reflexão crítica acerca da representação pictórica mais recente de escritoras negras no Brasil, tomando como referência o caso de Maria Firmina dos Reis, cuja fisionomia, mesmo sendo desconhecida da história e da historiografia literária nacionais, acabou sendo veiculada, como pôde ser observado, de modo errôneo e distorcido, tanto em ambientes físicos quanto virtuais. Ao realizar a leitura das principais imagens que são utilizadas para se referir à romancista, logo, o que se percebe é que elas acabam contribuindo para a perpetuação de determinados equívocos, que mais confundem do que elucidam um possível entendimento de como ela teria sido. Mesmo considerando que, na maior parte das vezes, essas criações

14 A trajetória do *black power* (“poder negro”, em português), movimento que dá nome ao penteado, tem início nos anos 1920, na Jamaica, quando Marcus Garvey, tido como o precursor do ativismo negro naquele país, começou a disseminar ideias que visavam romper com os padrões de beleza eurocêntricos e, com isso, promover o encontro dos afrodescendentes jamaicanos com suas raízes africanas. Algumas décadas depois, nos anos 1960, já nos Estados Unidos, o penteado começou a ganhar espaço e se tornou um dos principais símbolos da luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos. As mulheres, no entanto, foram as grandes protagonistas dessa história. Condiionadas desde o tempo da escravidão a alisar o cabelo, elas decidiram andar pelas ruas ao natural, o que causou espanto e resistência da comunidade branca. Dentre as lideranças do período, destaca-se a figura de Angela Davis, que foi militante do Partido Comunista e, também, do movimento Panteras Negras. No Brasil, na década de 1970, o estilo passou a ser incorporado, inicialmente, por artistas negros como Toni Tornado e Tim Maia, que haviam morado algum tempo nos Estados Unidos. Apesar disso, por aqui, a questão estética foi mais forte do que a própria mensagem política, fazendo com que o *black power* se transformasse em “símbolo de modernidade”, tendo sido utilizado por artistas brancos em destaque na época, como Jô Soares, Marcos Paulo e os cantores Roberto e Erasmo Carlos. Aos poucos, o penteado foi caindo em desuso e os alisamentos voltaram a dominar o cenário, gerando sofrimento para muitas mulheres com cabelos crespos naturais, que acabavam se submetendo a tratamentos agressivos dos mais variados tipos. Atualmente, porém, novos movimentos, como o coletivo *Manifesto Crespo*, encabeçado principalmente por mulheres negras, têm retomado o uso de tranças e demais penteados afro para valorizar e recriar sua identidade cultural.

tenham sido feitas no sentido de prestar homenagens à maranhense, fato é que elas não dão conta de retratá-la em realidade, revelando, assim, marcas da discriminação racial e de gênero ainda presentes em nossa sociedade e que causam impactos negativos na representação social das mulheres negras no país e na constituição simbólica da população afro-brasileira, como um todo.

REFERÊNCIAS

- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, 1970.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C., 1920.
- CARVALHO, Claunísio Amorim. Imagens do negro na literatura brasileira do século XIX: uma análise do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. In: *Ciências Humanas em Revista*, São Luís, v. 4, n. 2, dezembro 2006, p. 53-69.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 54, 2004, p. 57-79.
- CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DUARTE, Constância Lima. Gênero e etnia no nascente romance brasileiro: *Úrsula*. In: *Revista de Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, maio/ago., 2005, p. 443-444.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula (romance); A escrava (conto)**. Florianópolis: Ed. Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas, 2009, p. 263-279.
- _____. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica (vol 1: Precursores)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1985.

- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- _____. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (vol 1: Precursores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 111-126.
- LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- MARTIN, Charles. Uma rara visão de liberdade. Prefácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença/Brasília: INL, 1988.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Volume III (1855-1877). 3. ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto, 1988.
- MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia* (Vol. 1). Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1943.
- SABINO, Ignez. *Mulheres illustres do Brazil*. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.
- SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico (Org.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade, biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- _____. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1985.
- TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e tradição literária no Brasil, século XIX*. 1987. 531 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1987.
- _____. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. In: *Revista de História*, São Paulo, n. 120, jan/jul., 1989, p.73-83,
- _____. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 401-442.
- _____. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX*. São Paulo: Editora Intermeios, 2012.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1981.

A ARTE PERFORMÁTICA, CORPOS E FEMINISMO

Leonilia Magalhaes¹

Priscilla Cruz Leal²

RESUMO

Este artigo pretende discutir, dentro da história da arte, o significado da performance para o discurso feminista. Partindo de sua proto-história até os dias atuais, mostramos o quanto a arte performática foi importante como forma de expressão para as mulheres discutirem e exporem suas opressões, sua ênfase no corpo e desconstruções de identidades. Considerando ainda a ausência de um movimento de arte feminista brasileiro, analisamos duas performances da artista plástica Márcia X, que trazem simbolismos e discursos que vão ao encontro das políticas do feminismo no Brasil, transgredindo a retomada da pintura pelos artistas plásticos no final dos anos 1980, momento de abertura do País, após longos anos de ditadura militar.

Palavras-chaves: Arte. Performance. Feminismo. Corpo. Márcia X.

ABSTRACT

This article intends to write in the history of art the meaning of performance for the feminist discourse. From his proto- history to the present day, we show how much performance art was important as a means of expression for women to discuss and present their oppressions, its emphasis on body and identity deconstructions. Considering also the absence of a movement of Brazilian feminist art, we analyze two performances by the artist Marcia X, which bring symbolisms and discourses that converge with feminist policies in Brazil, transgressing the resumption of painting by artists in the late 80s, the country's opening moment, after long years of military dictatorship.

Key words: Art. Performance. Feminism. Body. Marcia X.

No final dos anos 1960, a historiadora americana Linda Nochlin perguntou “Why Have There Been No Great Women Arts? ”, em tradução livre “Porque não existiram grandes mulheres artistas? ”, em um artigo de grande repercussão.

1 Historiadora, gestora cultural e estudante do feminismo e sua atuação na cultura.
E-mail: liamende20@gmail.com.

2 Atriz, gestora cultural e pesquisadora do impacto das relações de gênero na cultura.
E-mail: pricruzleal@hotmail.com.

Na década seguinte, as artistas Judy Chicago e Miriam Shapiro realizaram com um grupo de alunas a performance feminista “Womenhouse”, na Califórnia, que consistiu em preencher os cômodos de uma mansão abandonada em Hollywood com instalações feitas pelas alunas de artes plásticas.

As artistas americanas começaram a questionar a ausência das mulheres nos museus e na história da arte em um momento em que um grande número de movimentos sociais nos Estados Unidos saía às ruas reivindicando direitos civis e liberdades: eventos artísticos eram realizados em protesto à Guerra do Vietnã e, em 1966, houve a fundação do grupo Panteras Negras.

A artista Judy Chicago conta, no documentário “Women Art Revolution”³, que se inspirou no grupo Panteras Negras para mudar seu nome de Judy Cohen-Garrowitz para Judy Chicago, pois queria sentir que fazia algo e que era dona do próprio destino.

Desse modo, arte e política, privado e público se fundiram. E nessa junção as mulheres vão se apropriar da mais transgressora das artes: a arte performática.

Performance, ou melhor, a arte performática é um gênero artístico independente, que empresta de várias outras artes as linguagens. Uma arte fronteiriça, transdisciplinar, híbrida, que tem como suporte não um objeto, mas o próprio corpo da artista trazendo o movimento, a força e a energia em tempo real.

Apesar de suas características anárquicas e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, 2002, p. 28)

A performance surgiu como gênero artístico na década de 1970. Até aquele momento vigorava a arte conceitual, que tinha como pressuposto a ênfase em uma arte que fosse mais de ideias e não no produto final, ou seja, a obra. A história da performance está vinculada ao Futurismo, Dadaísmo e à escola Bauhaus, que a usavam como veículo para romper com artes tradicionais.

Os artistas procuravam a interação do público, pois propunham diminuir a distância entre a vida e a obra exposta. As intervenções se realizavam em teatros, ruas, cabarés. Niilistas, irônicos e com conteúdo lúdico, os eventos eram divulgados em jornais, panfletos, cartazes, e deles participavam músicos, poetas, pintores, dramaturgos, com ações repletas de improvisações.

3 Documentário de Lynn Hershman Leeson.

Manifestações como o *happening* de Allan Kaprow, as improvisações musicais de John Cage, “Action painting” de Jackson Pollock e as ações do coletivo *Fluxus*, que ocorreram entre as décadas de 1930 e 1970, são precursoras da arte performativa. No Brasil desse período, dentro da estética de interação e quebra do espaço entre obra e público, temos Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Pode-se dizer que uma importante diferença entre a arte performativa e outras artes que também utilizam o corpo, como o teatro e a dança, é o fato de que os artistas não estão interpretando personagens criados por outros, mas trabalham com o próprio corpo: nu, vestido, mutilado, reprimido: “Até hoje, na história da arte, o corpo tomou parte do espetáculo: hoje ele é o espetáculo em si, porém um espetáculo no qual a dialética entre padrões da conduta humana e as estruturas nas quais se apoia entrem em crise” (GLUSBERG, 2011, p. 43).

Utilizando autobiografia e experiências culturais, a arte é liberada de artificialismos. Ainda que as atuações sejam em sua maioria solos corporais, às vezes se valem de alguns aparates técnicos como som, fotografias ou filme.

Na arte performática feminista, influenciada pelo movimento de mulheres dos anos 1970, o corpo foi utilizado como local de protesto político e cultural, por ser o território de repressão e posse masculinos por excelência, marcado por discursos ideológicos que o controlam e definem. Se nas artes tradicionais o homem é o criador/sujeito e a mulher contempladora/objeto, na performance é a sujeita falante, uma vez que seu corpo fornece formas alternativas de fala, subvertendo a ordem constituída.

A performance como crítica social foi utilizada como meio de ativismo e intervenção, discutindo identidades minoritárias, dissidentes, subalternas, tornando o espaço do corpo estratégico para a manifestação de transgressões por meio de paródias e ironias, por exemplo. Em outras palavras, a arte performativa foi usada como laboratório para desconstruir identidades hegemônicas e criar consciência política.

Para Goldeberg (2006), a performance autobiográfica – estilo de performance que aparece na década de 1970, quase conjuntamente com o movimento feminista – pode ser considerada a mais comum entre as mulheres artistas e foi por meio dela que muitas denunciaram as opressões sofridas. As apresentações permitiam que as *performers* explanassem questões que quase nunca eram abordadas por seus colegas masculinos, como a subjetivação dos corpos, os ideais de beleza e a violência.

Roth (apud PINHO, 2016) classifica a autobiografia performática em três vertentes:

- Relacionada com a experiência pessoal das mulheres.
- Relacionada com o passado coletivo das mulheres.
- Relacionada com a exploração de estratégias de ativismo feminista específico.

Outra performance autoexploratória muito utilizada pelas mulheres artistas é a que trata da invenção de uma *persona* ou personagem, a criação de egos imaginários, míticos ou alternativos, e com ela testava-se os limites da natureza humana, a capacidade de transformar o próprio ego.

É importante salientar que nem todas as mulheres/artistas/performances se consideram feministas. No entanto, existe uma natureza abertamente política que acompanha a arte performativa das mulheres, pois ela decorre da relação que existe entre as mulheres e o sistema opressivo: ao se posicionar como sujeito do discurso, a mulher subverte o tradicional conceito de um sujeito homem único e unificado.

Pode-se dizer que a *body art* tem sido o principal interesse das mulheres performances desde a década de 1970, tendo seu apogeu nos anos 90. Nela o corpo é testado em seus limites: são feitas mutilações, infligindo dor, culpa, exorcismo, curtos-circuitos psicológicos. A *body art* expõe o privado, o íntimo em forma de pulsão interna, e conflitos do subconsciente são externalizados. O público pode viver ou reviver uma experiência no corpo do artista, explorar a relação entre criação de identidade e o corpo que sofre. Marina Abramovic, Ana Mandieta, Martha Rosler, Hannah Wilke, Yoko Ono, Orlan e Carlota Lagido são exemplos de grandes performers.

Nas performances autobiográficas contemporâneas foram acrescentadas a raiva e a frustração diante da agressividade neoliberal, da ecologia destruída, do aumento da pobreza e injustiça e da denúncia da piora das condições políticas e sociais das mulheres de diferentes etnias e culturas.

No Brasil dos anos 1970, vivíamos o pior momento da ditadura militar, com a edição do AI-5 em 1968. Passávamos por uma grave crise de direitos humanos que censurou e amordaçou artistas e intelectuais que se manifestavam contra o regime. Esse cenário político atrasava as reivindicações às liberdades femininas, já que o contexto exigia uma luta geral contra o Estado.

Em relação à arte performática brasileira, os precursores foram Flávio de Carvalho, que na década de 1930 quase foi linchado por causa da sua performance “Experiência nº2”, e Antônio Manoel, português radicado no Brasil que, em 1970, desce nu as escadas do MAM do Rio de Janeiro em protesto por seu trabalho ter sido rejeitado no 19º Salão de Arte Moderna.

Nas décadas da ditadura militar, ainda que a arte brasileira estivesse marcada pelo interesse na fotografia, no audiovisual e na super-8, houve alguns atos de arte

performática, como os “Parangolés”, de Hélio Oiticica, na qual o público era incentivado a ser a obra de arte em movimento; “Mitos Vadios” (1978), de Ivaldo Grاناتo, ocorrido no estacionamento Unipark na Rua Augusta; e “4 dias e 4 noites”, de Antônio Barrio, em que ele perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro, registrou a experiência e a transformou em arte lançando anos mais tarde o “caderno-livro”.

Entre as mulheres artistas brasileiras, pode-se citar Teresinha Soares, Ligia Clark, Fernanda Magalhães, Pammela Castro e Ana Maria Maiolino. Esta última criou sua instalação “Arroz e Feijão” em 1979, mesmo ano em que Judy Chicago convidava as mulheres artistas a se sentarem à mesa na obra *The Dinner Party*.

Seis pratos fundos, lisos como brancas barrigas redondas se olhados em sua face côncava. Barrigas cuidadosamente postas sobre uma toalha preta para exibir seus lados opostos as faces convexas, seus interiores. Barrigas de mulheres, pois que cheiram à terra úmida e encontram-se prenhe de alimento. Os brotos que ali germinam estão crus. Não são, portanto, comida de gente. Apesar de frágeis e delicadamente femininos, carregam a potência (ameaçadora) de um estado de selvageria, uma vez que, simbolicamente, o cru é tudo aquilo alheio ao controle da casa e, por oposição, aparentado a uma cruel e dura área do mundo. Tal estado de natureza, todavia, parece ali tradicionalmente disciplinado por um cerco composto por seis facas e garfos grandes, seis guardanapos de pano pretos e seis copos de vidro, ordinários e vazios, em uma conta de utensílios cotidianos que ainda não está encerrada. Dezesesseis pratos rasos, lisos e vazios distribuídos em outras quatro mesas menores, forradas de branco, criam a expectativa de seu preenchimento, o qual é anunciado pelo cheiro de comida temperada [...]. (BARROS, 2016, p. 34)

No final dos anos 1980, destaca-se o trabalho de outra artista por suas performances transgressoras com conteúdo político. Estamos falando de Márcia X.

Márcia Pinheiro foi uma artista plástica carioca que iniciou seus estudos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, no início da década de 1980. Adotou o X em seu nome após um desentendimento com a estilista Márcia Pinheiro, que alegou vestir as pessoas e não as despir, em alusão a uma performance em que a artista terminava nua.

Uma de suas primeiras performances foi em conjunto com o poeta e artista Alex Hamburguer na intervenção intitulada “Triciclage – Música para duas bicicletas e pianos”, quando entrou em cena em um pequeno velocípede durante a apresentação de John Cage e Jocy de Oliveira na peça *Winter Music*, de autoria de Cage, na Sala Cecília Meireles, no Rio. Cage não tinha conhecimento de que aconteceria nessa intervenção.

Conforme declarou Márcia X:

Nas produções iniciais, havia a intenção de questionar, através do humor e do estranhamento, o papel do artista e da arte na sociedade. “Triciclage” e “Exposição de ícones Gênero Humano” são exemplos de trabalhos em que a provocação é o elemento principal.

[...]

No princípio dos anos 90, realizei instalações e performances que têm como principal estratégia transformar objetos pornográficos em objetos infantis e objetos infantis em objetos pornográficos, fundindo elementos que estão situados por convenções sociais e códigos morais em posições antagônicas [...] “Fabrica Fallus”, “Os Kaminhas Sutrinas” e “Lovely Babies”.

[...]

Desenhando com “Terços”, “Pancake”, “Ação de Graças”, “Ex-Machina”, “Cair em Si” são performances/ instalações criadas entre 2000 e 2002 em torno de obsessões culturalmente associadas às mulheres, tais como beleza, alimentação, rotina, limpeza e religião (MARCIA X, s/d).

Para a artista, tanto objetos naturais quanto objetos fabricados assumem em seu trabalho uma significação simbólica. A transgressão residia justamente em brincar com o simbolismo dos objetos que utilizava em cena. E ela ia além: utilizava o próprio corpo como tela para projetar esses símbolos.

Márcia se apropriava dos aspectos simbólicos dos objetos e associava sua mente imagética à do coletivo em temas como sexo, religião, casamento, morte, vida, infância, masculino e feminino. Para isso, comprava as peças no SAARA, um centro comercial popular a céu aberto no Rio de Janeiro, logo sua pesquisa era diretamente influenciada pelo ambiente, o que demonstra a preocupação de Márcia X em estar consonante à cultura na qual estava inserida, para poder questioná-la, pois segundo Kandinsky (1996: 27): “Toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria”.

Nos anos 1990 e 2000, restaurada a democracia brasileira, o movimento feminista consegue conquistas importantes após suas reivindicações, como a criação de programas e Conselhos específicos para discutir a violência contra a mulher⁴.

É também nesse contexto social que Márcia X impregna-se para compor suas performances, sempre com muito bom humor ou ironia. Seus trabalhos deixam claro que a artista estava atenta à política do feminismo e não só ao Movimento das Mulheres, mas das classes sociais ditas “minorias”.

Nos trabalhos em que a artista tem como estratégia transformar objetos pornográficos em infantis e vice-versa, o bom humor é empregado na transgressão do uso desses objetos. Assim a artista consegue alcançar o seu público, que se reconhece naquele símbolo cotidiano, mas, ao mesmo tempo, causa um estranhamento, pois tira o símbolo do seu lugar habitual.

4 Exemplos: Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF), o PAISM – Programa de Atenção à Saúde da Mulher, I – Encontro de Entidades Populares de Combate à Violência da Mulher

A instalação “Kaminhas Sutrinas”, colocada no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, em 1995, é um bom exemplo desse embaralhamento que a artista produzia.

“Kaminhas Sutrinas” era formada por trinta caminhas espalhadas no chão da galeria. Todas estavam com lençóis infantis e havia duplas ou trios de bonequinhos sem cabeça e sem roupa, para não identificar o gênero, em posições sexuais. Cada conjunto de bonequinho estava ligado por fios finíssimos que quando acionados mexiam as mãos e pernas, dando a impressão de que estavam em uma relação sexual. Nenhuma posição se repetia e não eram convencionais, como a chamada de “papai e mamãe”, por exemplo. Os bonequinhos ainda tinham um chip musical com a música “It’s a small world”, tema da Disneylândia. O público podia acionar os bonequinhos por um pedal, e uma cacofonia tornava a cena agressiva, o que contrastava com a suavidade das caminhas em miniaturas com tecidos infantis.

Figura 1 – Kaminhas Sutrinas. Instalação, 1995.



Fonte: site marciax.art.br

É interessante notar que as 30 caminhas estavam no chão, logo o público, formado por adultos, precisava se abaixar para ver a instalação, ficando assim na altura aproximada de uma . Esse detalhe proporcionou ao público uma mudança de percepção do espaço.

Figura 2 – Kaminhas sutrinhas. Instalação 1995.



Fonte: site marciax.art.br

O bom humor já aparece no nome da instalação. Com “Kaminhas Sutrinhas” Márcia X parece estar nos convidando a pensar o sexo de outra forma, um lugar livre, sem tabus talvez. Por outro lado, as miniaturas aludem à casa de bonecas e à submissão feminina. Os movimentos repetitivos e mecânicos remetem também à pornografia e ao sexo sem prazer.

Diante de múltiplas possibilidades de interpretações, só podemos deduzir que a artista conseguiu capturar toda a complexidade que o assunto sexo envolve e que certamente se encontrava no SAARA.

Já a instalação “Desenhando com Terços”, fruto de uma performance que foi removida do CCBB do Rio de Janeiro depois de forte pressão de grupos católicos, pode ser diretamente relacionada ao feminismo. A artista entrava na galeria com uma camisola branca toda fechada, remetendo às moças castas e puras. Abaixava-se e utilizava-se de dezenas de terços católicos para construir desenhos de pênis no chão. O público acompanhava o desenvolvimento da performance, que só terminava após todo o chão estar coberto com os desenhos.

Figura 3 - Desenhando com terços: Performance/Instalação 2000-2003.



Fonte: site marciax.art.br

Essa performance durou 6 horas, mas foi projetada para durar semanas ou até meses. O resultado do trabalho ficava exposto. Foram esses desenhos que o CCBB censurou após diversas manifestações contrárias.

Figura 4 - Desenhando com terços: Performance/Instalação 2000-2003.



Fonte: site marciax.art.br

Segundo Ricardo Ventura, marido de Márcia X, em entrevista ao Caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, em 2013: “Ela mexia em barris de pólvora”. Outra performance que podemos cunhar como feminista foi “Pankace”, criada entre 2000 e 2003. A artista entra na sala vestida com uma saia de colegial e uma camisa fechada e recatada. Exibe-se: metade boa moça, metade a colegial insinuante. Ao seu redor ficavam os objetos que eram utilizados na performance: latas de leite condensado Moça, um ponteiro e uma marreta, uma bacia de água, uma peneira e confeitos.

De pé, dentro da bacia de alumínio, Márcia X abre uma a uma as latas de 2,5 kg de leite condensado Moça. A marca aqui é importante, pois também contém uma forte simbologia: no rótulo há uma camponesa, símbolo da mulher que luta e cuida dos filhos. Outro hábito a que a lata de leite condensado remete é o “mamar” a lata, fazer um furo e beber direto nela.

Figura 5 - Pancake. Performance /Instalação 2001.



Fonte: site marciax.art.br

Usando um ponteiro e uma marreta, a mulher abre um furo na lata e despeja sobre sua cabeça o leite condensado. Ao todo, Márcia X despeja cerca de 25 quilos do produto em seu corpo. As imagens que se formam são múltiplas: o alimento forma um véu quando esconde seu rosto, trazendo doçura à mulher. Vemos ainda a mulher coberta por “Pancake”; e também cabe a interpretação sexual, parecendo estar a mulher coberta de sêmen. Conforme o alimento vai se acumulando, não se vê a boca da mulher, que

neste momento não tem mais rosto. Uma mulher sem voz e sem rosto. Com o acúmulo do leite condensado, pequenas bolotas se formam desfigurando o corpo coberto.

Figura 6 - Pancake Performance/Instalação 2001.



Fonte: site marciax.art.br

Márcia X repete a ação até a exaustão e é essa repetição que nos permite ler as diversas simbologias por meio do seu corpo. A mulher dividida entre a figura da santa e ou da puta, que para ter prazer precisa negar uma parte do seu corpo. O corpo que é um receptáculo do outro. Ou a mulher obcecada em estar linda, jovem e limpa, tal como os ditames sociais. Basta observar os inúmeros sabonetes de higiene íntima para mulheres e cremes diurnos e noturnos para rugas.

Os objetos aqui são do mesmo modo cuidadosamente escolhidos: a bacia que nos remete à limpeza ou à “pedicure” das mulheres, exigência social da beleza e de como ela deve ser; o leite moça que se mama e que traz uma bela camponesa em seu rótulo; o ponteiro e a marreta, instrumentos de trabalho remetidos ao mundo masculino.

O corpo também é pensado como meio de expressão, desde a escolha das vestimentas usadas até o gestual da artista.

Após derramar quase 25 quilos de leite condensado em seu corpo, a artista peneira 7 quilos de confeito sobre sua cabeça, acrescentando cor ao que já era excessivo.

O que ficou da performance, a bacia, o leite condensado espalhado com os confeitos pelo chão, fica exposto como uma instalação. Márcia X vira um doce e o público se serve. A própria conta que:

“Pancake” não é um trabalho que requer a participação do público, mas sempre alguém bota o dedo para lambar um pouquinho do leite condensado, estende a mão para pegar um confeito ou me dá um abraço no final da performance. Na apresentação no Free Zone em São Paulo, uma rapaziada roubou um saco de confeito e ficou atirando em mim da plateia. (MARCIA X, 2001)

Infelizmente, Márcia X nos deixou precocemente, vítima de um câncer aos 45 anos, em 2005. Márcia transgrediu as instituições oficiais e as questionou quando optou pela performance em um momento histórico de retomada da pintura. Certa vez perguntou: “É interessante pensar a impossibilidade das instituições de incorporar uma produção que tem carga pornográfica. Como o público vai ver um monte de pirocas depois de ter visto Monet?”

E foi além: conectou-se com o seu tempo e não teve medo de trazer à cena assuntos tabus que nos cerceiam. Discutiu sexo, religião, obsessão por beleza e limpeza e o corpo, tão cerceado pela sociedade. Márcia X continua atual com toda a simbologia colhida no SAARA e com seus questionamentos. Ela ainda acerta o X da questão.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Roberta. *Elogio ao Toque*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- CARLSON, Marvin. “O que é performance?” In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. *Gênero, cultura visual e performance antologia crítica*. Minho: Húmus, 2011.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GAETA, Antônia. *Detectar o espaço performativo*. Dissertação (Mestrado em Estudos Curatoriais) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- JUNG, CARL. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte. E na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PINHO, Armando F.; OLIVEIRA, João Manuel. Olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Revista ex aequo*, Minho: Universidade do Minho, n 26, 2012.

SANTOS, José M. P. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. *Revista de Arte Ohun*, Salvador: UFBA, n. 4, dezembro de 2008.

TVARDOVSKAS, Luana S. *Figurações Feministas na Arte Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em História Cultural) –Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2008.

MARCIA POR MARCIA In: *Escritos da artista, s/d*. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>. Acesso em 01 out. 2016.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política de corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. *Gênero, cultura visual e performance antologia crítica*. Minho: Húmus, 2011.

COR E GÊNERO NO CINEMA COMERCIAL BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DOS FILMES DE MAIOR BILHETERIA

Marcia Rangel Candido¹

Verônica Toste Daflon²

João Feres Júnior³

RESUMO

O presente artigo indaga a maneira como o cinema comercial brasileiro espelha hierarquias profissionais de cor e gênero presentes em seus processos produtivos. A partir da codificação e análise de uma base composta pelas 238 produções de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2013, primeiramente focamos nas funções de direção, roteirização e atuação, a fim de averiguar se há nelas diversidade de gênero e “raça”. Na sequência, classificamos os personagens brancos, pretos e pardos dos gêneros feminino e masculino dos elencos principais de 91 filmes em que figuravam atores e atrizes negros(as), a fim de aferir sua caracterização. Os resultados mostram que as variáveis raça e gênero interagem na distribuição de funções de prestígio, como direção e roteiro, com a total ausência de mulheres negras e a sub-representação de homens negros e mulheres brancas, se comparados aos homens brancos. Ademais, identificamos na análise dos personagens a quase ausência de indivíduos pardos tanto do gênero masculino quanto feminino; a presença de brancos e, principalmente, pretos convivendo em áreas e habitações pobres; e o isolamento dos brancos de classe média e alta em relação aos não brancos.

Palavras-chave: Gênero. Raça. Audiovisual. Cinema. Representações.

ABSTRACT

This article inquires about the interaction of gender and race in the Brazilian commercial film industry. We have coded and analyzed a database of 238 top selling movies in the period 2002-2013. First we look at

1 Doutoranda em Ciência Política no IESP-UERJ, pesquisadora do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) e do Laboratório de Estudos de Mídia e Esfera Pública (LEMEP) e assistente editorial da Revista Dados.

2 Mestre e doutora em Sociologia, bolsista de pós-doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) - IFCS/UFRJ, pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Sobre a Desigualdade (NIED) - IFCS/UFRJ e do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) - IESP/UERJ.

3 Mestre e doutor em ciência política pela City University of New York, professor de ciência política do Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da UERJ, coordenador do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) e do Laboratório de Estudos de Mídia e Esfera Pública (LEMEP).

the profile of directors and writers and then at actors. Second, we classified the characters of the 91 movies that had black actors in order to evaluate the way they were represented. The results show that gender and race interact in the distribution of high status functions such as director and writer, with a total absence of black women, and underrepresentation of black men and white women, as compared to white men. Browns of both genders were severely underrepresented among the actors. Finally, we found that while poor neighborhoods were depicted as inhabited by blacks and whites, affluent spaces were almost exclusively depicted as inhabited by whites.

Keywords: Gender. Race. Film Industry. Representation.

O papel socializador dos meios de comunicação foi salientado por diversos autores, para os quais as formas simbólicas difundidas por eles transmitem valores, normas e crenças aos indivíduos, fornecendo parte significativa do material com o qual se forjam as identidades e as representações sobre grupos sociais (KELLNER, 2001; THOMPSON, 1995; HALL, 1997; Bourdieu, 2003). No que diz respeito mais propriamente ao Brasil, Renato Ortiz (1989) sustenta que, a partir da emergência da indústria cultural no país, a própria identidade nacional brasileira teria passado a ser equacionada em termos de mercado e a ideia de uma nação integrada teria sido progressivamente articulada em torno da conexão de consumidores espalhados pelo território. Se Benedict Anderson (2008) apontou o “capitalismo de imprensa” como um dos artífices da construção das “comunidades imaginadas” europeias, Ortiz (1989) salientou a importância dos meios visuais na integração da cultura nacional brasileira. Em nota similar, Anne McLintock (2010) afirmou que em nossa época a coletividade nacional é vivida através do espetáculo, e, sobretudo, por meio de espetáculos de massa – dentre os quais o audiovisual possui um lugar privilegiado devido a seu enorme alcance e difusão.

Este trabalho se debruça sobre o cinema comercial brasileiro com o objetivo de mapear as representações mais recorrentes nessa mídia que dizem respeito a eixos fundamentais de construção da identidade nacional brasileira: cor, gênero, sexualidade e classe. Trata-se daquilo que Kimberlé Crenshaw (1991) denominou “interseccionalidade representacional”: conjunto de imagens acerca de grupos submetidos a diferentes formas de discriminação que interagem modelando as múltiplas experiências dos indivíduos. Adotaremos tal perspectiva sempre que possível e oportuno, buscando apreender como as dinâmicas interativas entre “raça”, gênero, classe e outros marcadores sociais da diferença se manifestam no *corpus* de filmes analisados.

O Brasil por muito tempo ostentou a reputação de ser um “paraíso racial”: terra de integração e mestiçagem que serviria de exemplo para

outras nações multirraciais. Conhecido internacionalmente pelo seu futebol e carnaval, o país irradia através dos meios de comunicação privados e públicos a imagem de uma nação que valoriza sua população negra e mestiça. No entanto, essa imagem convive com formas internas de segregação que fazem com que a maior parte dos espaços de *status* e prestígio sejam reservados aos brancos. A moda, a publicidade e a televisão brasileiras, por exemplo, valorizam a estética branca e excluem os negros (CORRÊA, 2010; ARAÚJO, 2006). Soma-se a isso a discriminação de gênero, que frequentemente relega as mulheres a espaços de menor *status* e prestígio, frequentemente as associando a estereótipos e a todo um repertório de características tomadas como naturais, como se inscritas na biologia, que estruturam a divisão sexual do trabalho e o comportamento (KERGOAT, 1996).

Pouco sabemos, contudo, acerca das relações de raça e gênero em setores específicos da produção cultural em nosso país, como é o caso do cinema nacional, indústria cultural em expansão há décadas, inclusive contando com aportes crescentes de investimentos públicos (BRASIL DE TODAS AS TELAS, 2014)⁴. Se por um lado o cinema nacional ocupa posição relevante nos rankings mundiais de bilheteria⁵, por outro ainda são escassos os trabalhos que tenham se dedicado a sistematizar as representações sociais nesse âmbito. Dentre eles não consta uma grande pesquisa que tenha adotado abordagem quantitativa e que tenha considerado a interação entre raça e gênero, a exemplo do que já foi feito na literatura (DALCASTAGNÈ, 2007), televisão (D'ADESKY, 2001) e publicidade (D'ADESKY, 2001; CORRÊA, 2010).

Em razão disso, a presente pesquisa faz uma análise quantitativa dos filmes nacionais, de gênero ficcional, que estiveram entre as 240 produções de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2013. Selecionamos 238 filmes, uma vez que foram excluídos da base os documentários e filmes infantojuvenis. Esses longas-metragens foram analisados em duas etapas. Primeiramente, focamos no âmbito da direção, roteirização e atuação, a fim de averiguar se há diversidade em termos de gênero e cor nos indivíduos que desempenham essas funções. Na sequência, classificamos os personagens brancos, pretos e pardos dos gêneros feminino e masculino dos elencos principais dos 91 filmes dessa base em que figuravam atores

4 Brasil de Todas as Telas, 2014. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/brasildetodasastelas-folheto.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2015.

5 O levantamento Gender Bias Without Borders avaliou a produção cinematográfica nos 11 países que apresentam maiores bilheterias em rankings mundiais. Fonte: GENDER VIAS WITHOUT BORDERS: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries. Califórnia, 2015. Disponível em: <www.seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>. Acesso em: 30 out. 2015.

e atrizes negros(as) nos cartazes, sinopses e/ou trailers de divulgação. A base de dados construída com esse exercício resultou na classificação de 2.324 personagens, considerando seu lugar na trama, profissão, local de moradia e posição moral.

O ÂMBITO DA PRODUÇÃO

A fim de classificar diretores, roteiristas e elenco dos filmes no tocante à cor e gênero, estabelecemos alguns parâmetros comuns para os codificadores. A primeira variável – cor – foi definida segundo o critério da heteroidentificação, método que consiste na aferição de grupos de cor pelos próprios pesquisadores, com base na pesquisa de fotografias dessas pessoas na internet. A classificação de cor/raça seguiu as categorias instituídas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), quais sejam: branca, preta, parda, amarela e indígena. Usamos como parâmetro metodológico comum a cartela de cor proporcionada pela Pesquisa Social Brasileira, que apresenta uma série de fotografias de indivíduos trajados de mesma forma e fotografados contra o mesmo fundo, que foram classificadas pelos respondentes da pesquisa *survey* conforme as cores acima mencionadas (ALMEIDA et al., 2002). Dessa maneira, buscamos nos aproximar das percepções de cor expressadas pela maior parte dos brasileiros. No intuito de produzir resultados mais consensuais, essa parte da base de dados passou por uma revisão coletiva pelo grupo de pesquisa. Em relação à segunda variável, mesmo não ignorando a polêmica em torno do conceito de gênero, optamos por utilizá-lo de maneira instrumental, classificando os indivíduos em gênero masculino, feminino e transgênero.

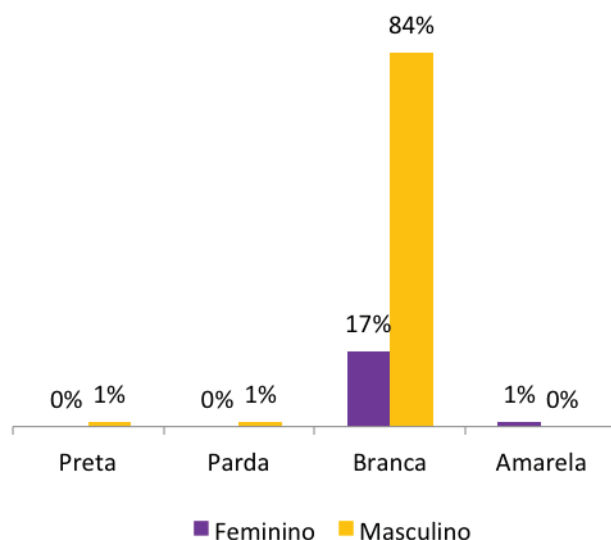
Os filmes foram selecionados de acordo com as listagens de maiores bilheterias disponibilizadas no site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (www.oca.ancine.gov.br), com a exclusão dos documentários e filmes infantis. Além disso, o filme “5X Favela” ficou fora de nossa contabilização por ser considerado um caso desviante, no qual vários diretores e roteiristas dão forma a diferentes narrativas. Em relação à seleção do elenco principal, optamos por abranger o recorte segundo três critérios: (1) menção na sinopse do filme; (2) presença nos cartazes de divulgação; (3) aparição relevante – com falas – no trailer. Cabe notar que esse critério objetivou apreender mais informações do que a mera classificação de protagonistas proporcionaria. As fontes para os pontos mencionados foram o site do Cineclick (www.cineclick.com.br) e o YouTube (www.youtube.com), no caso dos trailers.

Nessa etapa, durante a qual classificamos diretores, roteiristas e atores do elenco principal dos filmes em gênero e cor, constatamos que as posições de maior destaque nesse meio audiovisual são ocupadas majoritariamente

por homens brancos. As análises pautadas apenas em gênero ou cor deixam escapar especificidades importantes. Sendo assim, apresentamos a seguir gráficos que dimensionam o fenômeno da representação desde uma perspectiva interseccional. Eles demonstram mais do que a sub-representação das mulheres ou dos negros como grupos, pois chamam atenção para as desigualdades dentro dos próprios grupos desprivilegiados.

Como podemos ver no Gráfico 1, de um total de 246 diretores e diretoras, não foi encontrada uma mulher preta ou parda. Os homens pretos e pardos não foram muito melhor, ficando cada categoria com apenas 1% da amostra total. Já os homens brancos dominam com 84% do total dos diretores, seguido das mulheres brancas, com 13%. Se considerarmos as proporções podemos concluir que a desigualdade do fator racial nesse quesito foi ainda maior que a do fator gênero, que em si já é de quase 7 diretores homens para 1 mulher. A ausência completa de mulheres pretas e pardas na função criativa mais prestigiosa do cinema corrobora a crítica de autoras feministas negras, que identificam as mulheres negras nas posições mais baixas da hierarquia social (HILL COLLINS, 2000; HOOKS, 1982).

Gráfico 1 - Diretores por gênero e cor



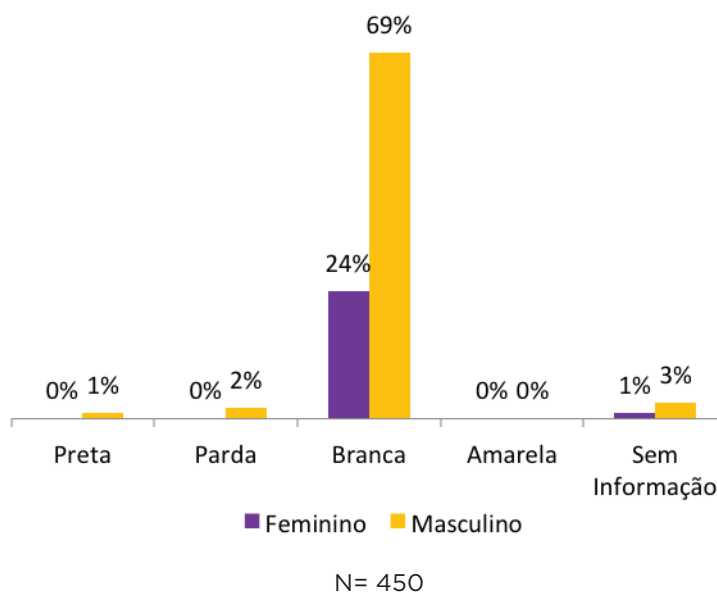
N = 246

Fonte: Elaboração própria com base nos dados da Ancine.

A função de roteirista, assim como a de diretor, tem importância fundamental pelo fato de ser uma fonte privilegiada de produção de representações sobre os mais diversos grupos. Realizadores negros costumam salientar que a ausência de minorias nessas funções contribui para perpetuar imagens e arquétipos que reduzem os grupos sociais a estereótipos e produz um efeito de circularidade de pontos de vista monolíticos (CARVALHO, 2005). O Gráfico 2 apresenta a distribuição de roteiristas por gênero

e cor. A predominância do gênero masculino de cor branca é mais uma vez ressaltada, uma vez que esse grupo responde por 69% dos 450 roteiristas computados. A análise conjugada de gênero e cor mostra que as mulheres estão representadas apenas pelas brancas, que perfazem 24% do total. Cabe notar que em 1% dos casos do gênero feminino e em 3% dos casos do gênero masculino não foi possível encontrar imagens para produzir os dados de heteroclassificação de cor.

Gráfico 2 - Roteiristas por gênero e cor



Fonte: Elaboração com base nos dados da Ancine.

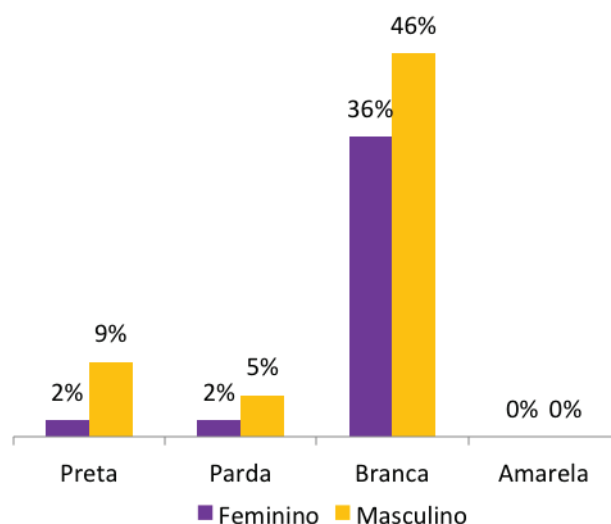
Novamente as mulheres negras estão ausentes de uma função de poder e prestígio na indústria cinematográfica, novamente a desigualdade racial é superior, se comparada à de gênero, dessa vez ainda mais intensa, pois se a desproporção entre homens e mulheres é de 3 para 1, a de brancos para não brancos é de 31 para 1, ou seja, dez vezes maior.

Como podemos ver no Gráfico 3, que apresenta a distribuição do elenco segundo cor e gênero, a desigualdade entre homens e mulheres nesse âmbito é mais amena. Isso é de se esperar, pois os filmes são predominantemente heteronormativos e o foco em tramas românticas quase sempre envolvem um homem e uma mulher. Mesmo assim, há uma diferença de 20% entre o número de homens e mulheres, isto é, nada desprezível.

Como já mencionamos acima, as mulheres ocupam mormente posição de objetos de representações, uma vez que pouco tomam parte na produção das representações. Se as desigualdades de gênero são menos severas na função de atuação, as desigualdades raciais mais uma vez se mostram bastante pronunciadas. Pretos e pardos representam apenas 20% dos elencos principais dos filmes, e as mulheres pretas e pardas, que sofrem da invisibilidade mais aguda, somam somente 4% de todo o universo.

É curioso notar ainda que, apesar de ser lugar-comum no país a celebração da mulher “mestiça” (ou “mulata”) como ícone de beleza e sensualidade, no cinema ela não parece ter vez: as mulheres não brancas constituem 27% da população brasileira, segundo o Censo do IBGE de 2010, mas representaram apenas 4% do elenco principal dos filmes no período analisado.

Gráfico 3 - Elenco principal por gênero e cor



N= 1035

Fonte: Elaboração própria com base nos dados da Ancine.

A REPRESENTAÇÃO

A demonstração de que as principais funções criativas do cinema brasileiro estão praticamente monopolizadas por um grupo – masculino e branco – e que os elencos principais dos filmes têm baixos percentuais de pretos e pardos conduziu à segunda etapa da nossa pesquisa. A questão da sub-representação de mulheres, negros e outras minorias na produção cultural comercial, isto é, aquela que recebe maior aporte de recursos e dispõe de melhores meios de distribuição, pode ser interpretada como resultado de alguns fenômenos já estudados no âmbito da cultura. Quando a produção da cultura *mainstream* é monopólio de um grupo, ela tende a espelhar as características e visão de mundo das pessoas desse grupo, tal como propõe o conceito de “branquidade normativa” (ROSEMBERG, 1985) e a tendência a se considerar os homens a norma ou padrão de humanidade (BEAUVOIR, 1980).

Embora seja comum a alegação segundo a qual, dado o seu caráter comercial, esses produtos não fazem senão refletir a realidade (teoria do reflexo ou da *mimesis*) ou tentar atender às preferências do público, como se essas preferências já estivessem formadas anteriormente ao contato do

público com esses produtos culturais, muitos estudos mostram que a produção da cultura comercial na verdade contribui para construir preferências, identidades, normas, valores e estilos de vida. Como explica Stuart Hall (1997, p. 10), “são os atores sociais que utilizam os sistemas conceituais de sua cultura e os sistemas de representação linguísticas e outros para construir significado, para tornar o mundo significativo e de comunicar sobre esse mundo significativamente para os outros”.

Mobilizadas por essas questões, a partir da elaboração de uma série de categorias dispostas em fichas individuais preenchidas e tabuladas eletronicamente, na segunda etapa de nossa pesquisa classificamos os personagens brancos, pretos e pardos dos gêneros feminino e masculino dos elencos principais dos 91 filmes em que figuravam atores e atrizes negros(as). Após consultar, no site <http://www.imdb.com>, a lista de atrizes e atores que compuseram o elenco desses filmes, selecionamos cerca de 25 personagens de cada uma das produções analisadas, totalizando 2.334, o que ampliou o número de observações em relação à primeira etapa da pesquisa, ainda que incidindo sobre um universo de filmes mais restrito. Vale notar que o número de personagens classificados em cada filme teve algumas flutuações em razão das características de cada produção analisada.

O intuito foi averiguar se, além de sub-representados nos âmbitos da direção, roteirização e atuação, negros e mulheres figuram nesses filmes associados a estereótipos e vieses. Verificamos, portanto: (1) a posição da/o personagem na narrativa – principal, coadjuvante ou narradora –, (2) a orientação sexual, (3) o nível de participação na trama, (4) a idade, (5) a profissão, (6) o local de moradia, (7) a região e (9) se a/o personagem aparece sem roupa.

Vale aqui salientar o limite do nosso exercício. O fato de pré-selecionarmos os filmes que apresentavam atrizes e atores negros com destaque⁶ excluiu dessa fase da pesquisa 147 filmes da nossa amostra inicial que apresentam elencos principais inteiramente compostos por pessoas brancas. A inclusão desses filmes, prevista para a próxima fase da pesquisa, permitirá fazer análises quantitativas mais refinadas no tocante às diferenças de caracterização de personagens brancos e não brancos e ainda dimensionar com mais precisão o nível de sub-representação numérica de pretos e pardos no cinema nacional. Nesse sentido, é preciso pontificar

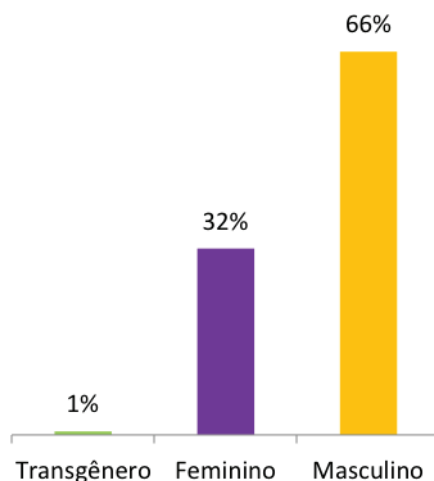
6 O critério para determinar o destaque foi analisar 1) sinopse – todos os personagens mencionados nas sinopses; 2) cartaz – todos os personagens presentes nos cartazes de divulgação dos filmes; 3) trailer – seleção de personagens com algum destaque nos trailers. Cabe ressaltar que este último critério foi, quase sempre, condicionado aos anteriores, pois o dinamismo em que as diversas aparições ocorrem nos trailers implicaria uma seleção de objetos de análise mais difusa. Neste caso, a aparição de personagens com quase nenhuma relevância ou de figurantes com papel desconhecido na trama seria frequente.

que estamos cientes de que a pré-seleção de filmes que apresentam algum(a) negro(a) em destaque introduz um viés inicial na análise. Dos 91 filmes analisados, 44 (48%) podem ser considerados de “temática social”, com viés “sociológico”, típicos da fase da “retomada” do cinema brasileiro, e 30 (33%) apresentam situações envolvendo crimes e/ou criminosos. Em outros termos, uma parte considerável desses filmes é ambientada no universo das classes populares, em uma frequência maior do que ocorre com os demais filmes que não entraram nessa etapa da pesquisa e que apresentam o elenco principal inteiramente branco.

Curiosamente, apenas 2 dos filmes analisados se passam durante a escravidão, o que sinaliza a perda de visibilidade de uma temática que por muito tempo foi bastante visitada pelo cinema brasileiro (STAM, 1999). É de se supor, portanto, que dadas as características desse *corpus* de filmes analisados 1) a sub-representação de homens e mulheres pretos e pardos esteja significativamente subestimada nos nossos dados e 2) que os vieses de cor na caracterização dos personagens também estejam bastante minimizados em relação ao que possivelmente encontraríamos ao analisar todos os filmes da nossa base original. Mesmo assim, insistimos na análise como uma forma de aproximação do perfil geral do personagem negro(a) e da mulher no cinema brasileiro, ainda que a comparação com os(as) brancos(as) seja limitada pela exclusão daqueles filmes em que eles são dominantes.

Dito isso, vale apresentar alguns dados quantitativos de interesse e relativos a esse universo de 91 filmes que apresentavam personagens negros(as) no cartaz, trailer ou sinopse. Primeiramente, vamos examinar composição de cor, gênero, orientação sexual e idade dos personagens. A primeira constatação diz respeito à sobre-representação masculina: 66% dos personagens analisados são do gênero masculino; 32%, do feminino; e 1%, transgêneros. Isto é, no quesito gênero essa subamostra é ainda mais enviesada em prol dos homens do que a amostra geral, que incluía todos os filmes de maior bilheteria. Além disso, apenas 2,1% dos personagens da amostra apresentaram orientação sexual diversa da heterossexualidade, totalizando 48 personagens. Em sua maioria os personagens representados fora da heteronormatividade são masculinos. Esse resultado está em consonância com estudos que sinalizam que, se a homossexualidade já é pouco representada no audiovisual, aquela que aparece é quase sempre masculina e raramente feminina (GUIMARÃES E VIEIRA, 2011). Essa invisibilidade é interpretada por autoras como Judith Butler (MITCHELL, 2008; SEGAL, 2008) como fruto da falta de inteligibilidade cultural associada à lesbiandade.

Gráfico 4 - Gênero dos personagens



N = 2.334

Fonte: GEMAA

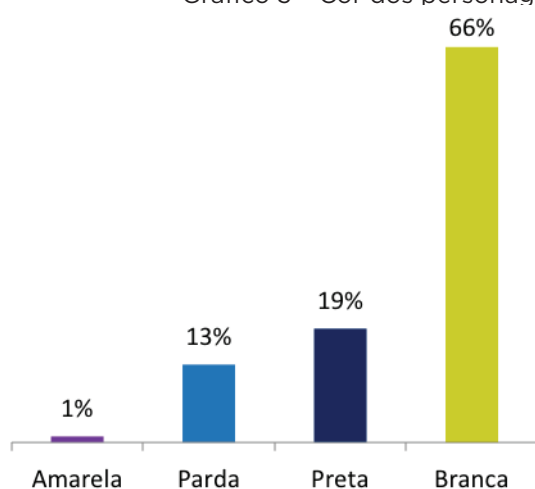
Outro dado que chama atenção é o fato de, mesmo tendo selecionado um universo de filmes em que figuram personagens negros(as), eles ainda assim são minoritários: 73% dos personagens são brancos, 16% são pretos, 10% são pardos e 1%, amarelos. É curioso notar ainda que, a despeito de os pardos constituírem o segundo maior grupo demográfico no Brasil – no último censo, 7,6% da população se declarou preta, 43,1% parda e 47,7% branca (IBGE, 2013) – eles são a categoria mais sub-representada, até mais que os pretos. É também digno de nota o fato de que a celebração da mestiçagem, tão alardeada em festividades nacionais, no discurso e iconografia relacionadas à nação brasileira, não se transponha para o cinema, mesmo quando ele se propõe a tratar de temas de cunho “social”. A ausência não apenas dos negros como também dos ditos “mestiços” no audiovisual brasileiro já foi notada por Joel Zito Araújo (2006), para quem o discurso da mestiçagem é “coisa do passado”:

E hoje, os mitos da “raça cósmica”, ou do “mulato inzoneiro” que resultaria na formação de um homem novo ideal nas Américas, revelam-se apenas como celebrações discursivas do passado, e caem por terra quando observamos as telenovelas brasileiras, mexicanas, colombianas, venezuelanas, ou produzidas em qualquer parte da América Latina, que funcionam como os melhores atestados de que sempre prevaleceu a ideologia da branquitude como formadora do padrão ideal de beleza e, ao mesmo tempo, como legitimadora da ideia de superioridade do segmento branco. (ARAÚJO, 2006, p. 76)

Vale ainda destacar que são da cor branca 64% dos personagens classificados como protagonistas nessa amostra, 69% daqueles que apareceram nos cartazes de divulgação dos filmes, 67% dos atores e atrizes mencionados nas sinopses e 65% daqueles que apareceram nos trailers de divulgação dos filmes. No que diz respeito aos diálogos centrais, como

apresentado no Gráfico 5, 66% dos participantes são brancos e apenas 19% são pretos; 13%, pardos; e 1%, amarelos. Vale notar ainda que esses diálogos são protagonizados majoritariamente por pessoas do gênero masculino, representando 63% contra apenas 36% do feminino, e 1% de pessoas trans. Do total de 437 personagens que tomam parte em diálogos centrais nos filmes, apenas 37 são mulheres pretas e pardas, o que significa que elas representam apenas 8% desses personagens e são, portanto, o grupo que menos protagoniza diálogos mais importantes. Isso tudo levando em consideração que foram deixados fora dessa subamostra os filmes que não têm negros. Assim, a sub-representação de negros e negras na amostra total é certamente mais aguda.

Gráfico 5 - Cor dos personagens dos diálogos centrais

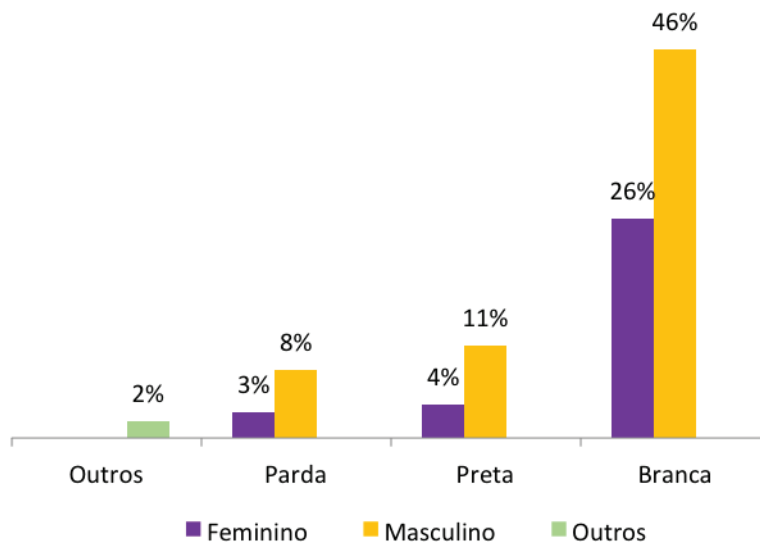


N = 2.334

Fonte: GEMAA

Essa última observação nos chama atenção para a questão de gênero e para a sua relação interseccional com as hierarquias de cor. Personagens masculinos brancos são o grupo mais representativo nessa amostra (46%), seguidos pelas mulheres brancas (26%), homens pretos (11%), homens pardos (8%), mulheres pretas (4%) e mulheres pardas (3%). Assim, o grupo de pessoas menos representado nos elencos dos filmes selecionados é o das mulheres não brancas. Como já ponderamos anteriormente, apesar do prosaico elogio da sensualidade da mulher “mulata”, a mulher parda é a figura mais invisibilizada pelo cinema, ficando até mesmo atrás da mulher preta em termos numéricos.

Gráfico 6 - Gênero e cor dos personagens



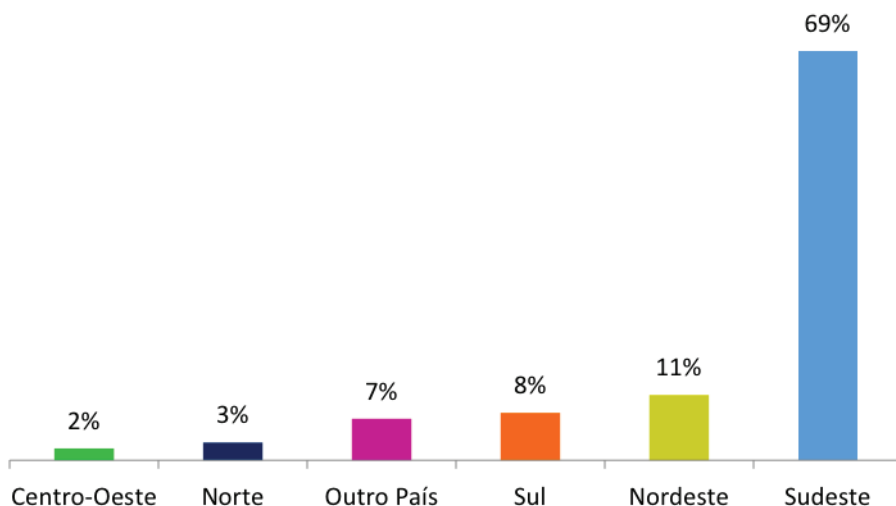
N = 2.334

Fonte: GEMAA

*Outros: pessoas trans ou de cor amarela

A região de procedência dos personagens sinaliza ainda uma sobre-representação do Sudeste, do qual provém 69% dos personagens classificados, seguido do Nordeste (11%) e do Sul (8%). Personagens provenientes de outros países (7%) estão numericamente à frente de pessoas do Norte (3%) e do Centro-Oeste (2%).

Gráfico 7 - Região de procedência dos personagens

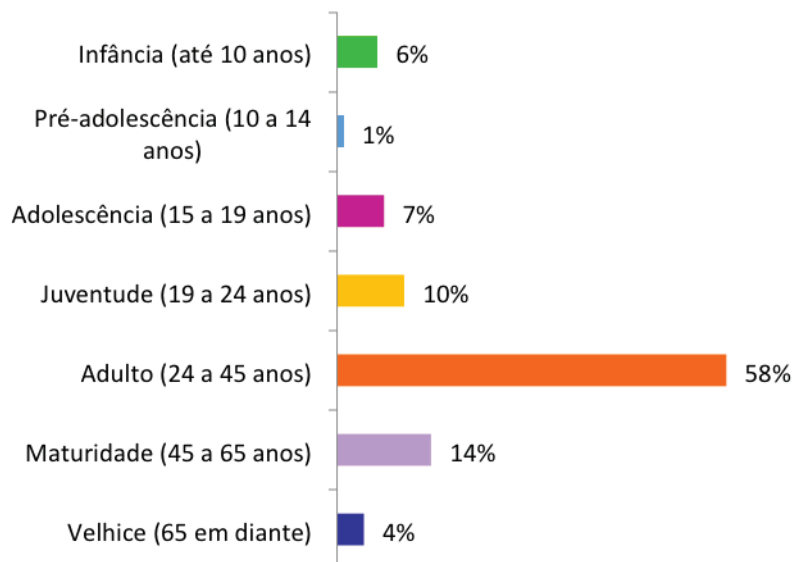


N = 980

Fonte: GEMAA

Outro dado interessante diz respeito à distribuição de idade dos personagens. Previsivelmente, a faixa dos 24 aos 45 anos é aquela que concentra a maior parte deles – mesmo porque na presente pesquisa excluímos da análise os filmes infantojuvenis.

Gráfico 8 - Faixa de idade dos personagens

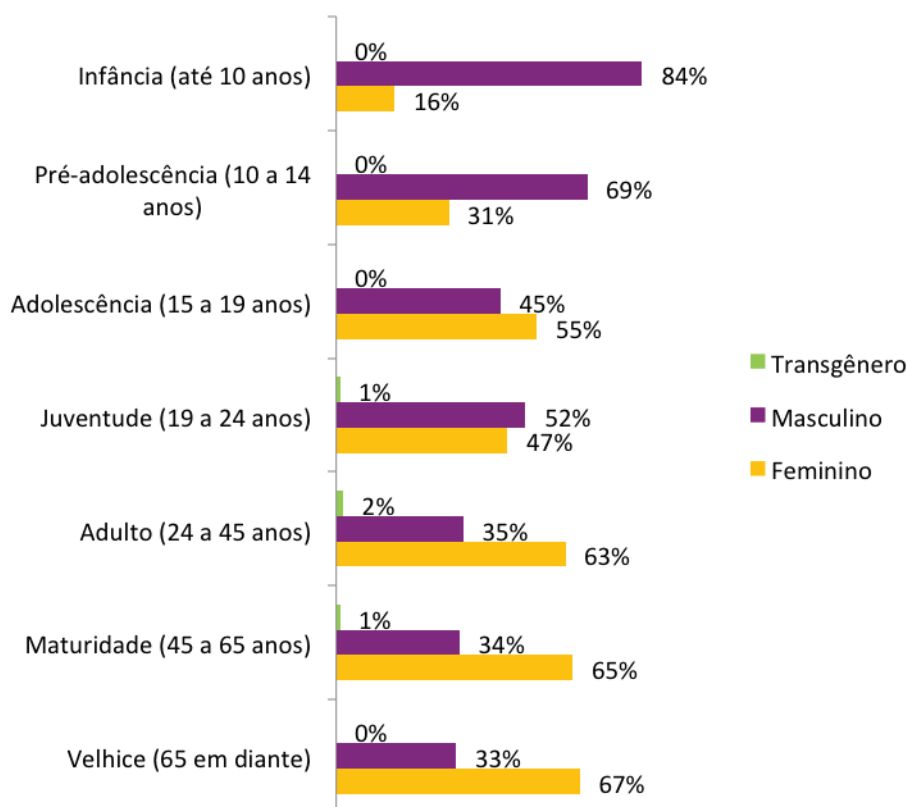


N = 980

Fonte: GEMAA

Contudo, observar apenas a distribuição geral de idade não é muito revelador e apenas atesta certo padrão etarista de preferência por personagens em idade adulta em detrimento dos mais jovens e também mais velhos. Mais interessante é analisar padrões desiguais de distribuição de gênero e cor por faixas etárias, algo que fazemos logo em seguida.

Gráfico 9 – Gênero e faixa de idade dos personagens



N = 980

Fonte: GEMAA

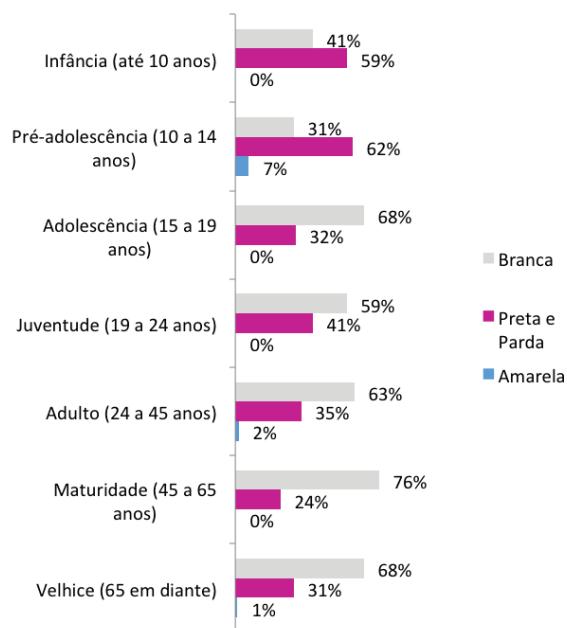
Com efeito, o gráfico acima mostra que há um viés significativo na distribuição de papéis entre pessoas do gênero masculino e feminino conforme a faixa etária. Dentre os personagens de menos de 10 anos, há uma proporção majoritária daqueles do gênero masculino (84%) contra apenas 16% do feminino. À medida que se vai da infância à pré-adolescência, adolescência e, principalmente, juventude, cresce a proporção de pessoas do gênero feminino. Na faixa dos 19 aos 24 anos, as mulheres chegam a ultrapassar os homens, mas essa proporção cai bruscamente quando os personagens atingem a faixa de idade dos 24 aos 45 anos (que, vale lembrar, é justamente aquela que concentra a maior parte dos personagens), diminuindo ainda mais na maturidade e velhice.

Considerando que, como já demonstramos, a maior parte dos filmes foram dirigidos e roteirizados por homens, é legítimo dizer que a ótica da representação feminina é, no agregado, a sexual masculina e que ela estabelece uma valência diferencial entre as mulheres conforme a idade: as mulheres passam a interessar à medida que atingem a maturidade sexual, mas são ainda bastante jovens e deixam de despertar interesse à medida que envelhecem (WOLF, 1992).

A tese do “olhar masculino” ganha mais força se considerarmos que, enquanto apenas 18% do total de personagens do gênero masculino com relevância na narrativa (N = 980)⁷ aparecem total ou parcialmente sem roupa, esse índice é de 28% para personagens do gênero feminino. É ainda importante notar que 62% dos personagens transgêneros aparecem sem roupa. A nudez também se distribui desigualmente entre os grupos de cor: se 20% dos personagens brancos aparecem total ou parcialmente sem roupa, esse índice se eleva para 28% dos personagens pardos e 30% dos pretos (N = 980).

Voltando à análise da idade, ela também sinaliza aspectos interessantes do imaginário construído pelo cinema em torno das pessoas não brancas. Ainda que a correlação entre cor e distribuição entre as diferentes faixas de idade não seja tão clara quanto no caso do gênero, é possível notar pelo gráfico abaixo que há uma maior concentração dos indivíduos pretos e pardos entre os personagens mais novos (eles representam 59% das crianças e 62% dos pré-adolescentes) e são menos incidentes entre os adolescentes e jovens. O viés se amplia ainda mais entre os personagens maduros e idosos.

Gráfico 10 – Cor e faixa de idade dos personagens



N = 980

Fonte: GEMAA

7 Nesse caso, classificamos apenas aqueles personagens que tiveram participação relevante mínima na trama, considerando quatro critérios: (1) menção na sinopse; (2) presença nos cartazes de divulgação dos filmes; (3) aparição relevante no trailer; (4) papel fundamental na narrativa. O último ponto foi definido segundo a perspectiva do espectador, que ao assistir o filme em sua íntegra dimensionava o papel exercido por determinados personagens. O total alcançado foi de 980 atrizes e atores.

É possível especular que há nesse *corpus* analisado uma sobre-exposição da figura do “negro jovem”, objeto de medo no imaginário social. A análise do local de moradia desses personagens pretos e pardos de idade inferior a 14 anos permite caracterizá-los melhor: excluídos os três casos em que não há informação sobre a moradia, restam 37 personagens e 48% deles são moradores de favelas; 21% moram na rua; 11%, em pequenas propriedades rurais; 8%, no subúrbio ou na periferia; 5,4%, em quilombos; 2,7%, em cortiços; e 2,7%, em fábricas. Nenhum deles, portanto, mora em apartamentos, casas e condomínios. Ainda que não haja a princípio nada de errado em trazer para os filmes moradores de favelas, por exemplo, a ausência de personagens com outras situações de moradia sinaliza que esses pretos e pardos crianças e pré-adolescentes estão sendo representados conforme um estereótipo. Outro dado significativo diz respeito ao gênero desses personagens: 92% deles (34) são do gênero masculino e apenas 8% (3), do feminino, o que parece corroborar a tese de que esse cinema recebe forte influência de um olhar fixado em um tipo social muito específico: o do negro jovem socialmente marginalizado.

Feita essa “demografia” dos personagens dos filmes analisados, podemos agora prosseguir para a análise de outros aspectos. No que diz respeito à moradia, muito embora haja na nossa amostra um viés de seleção, devido à exclusão dos filmes com elencos principais exclusivamente brancos, é possível perceber alguns padrões interessantes com relação à cor dos personagens. Na tabela abaixo, a soma total dos percentuais dos personagens se faz nas linhas, isto é, calculamos, por exemplo, do total de personagens apresentados como moradores de favelas, cortiços e conjuntos habitacionais, qual a proporção de brancos, pardos e pretos. É possível notar que, diferentemente do esperado, os personagens brancos figuram com relativa intensidade como moradores de favela, periferia, subúrbio e pequenas propriedades na área rural.

Apesar de poder sinalizar uma preferência pelo recrutamento de atores e atrizes brancos para interpretar mesmo os indivíduos de classe popular, essa distribuição pode também expressar uma percepção correta de que no Brasil há de fato presença de indivíduos brancos entre as classes populares e baixos índices de segregação residencial racial entre elas (TELLES, 2004), à exceção dos enclaves brancos das classes médias e elites. Coerentemente com o que já observamos anteriormente, o fato de os personagens pardos serem menos incidentes em todos os tipos de moradia se deve em grande parte à sua baixa presença no *corpus* de filmes analisados. O que chama mais atenção é o fato de os brancos representarem a maioria esmagadora dos residentes em grandes propriedades rurais e mansões e condomínios de luxo. Em outras palavras, se no cinema pretos e brancos convivem nas favelas, conjuntos, periferia e subúrbio, as

moradias marcadamente elitizadas são quase exclusivamente habitadas por brancos.⁸

Tabela 1 – Local de moradia e cor dos personagens

| Moradia/Cor da personagem | Branca | Parda | Preta |
|--|--------|-------|-------|
| Favela, cortiço, conjunto habitacional | 35,3% | 17,6% | 47,1% |
| Periferia | 54,3% | 17,1% | 28,6% |
| Subúrbio | 46,5% | 20,9% | 32,6% |
| Campo, pequena propriedade rural | 50,6% | 21,3% | 22,5% |
| Grande propriedade rural | 81,3% | 6,3% | 12,5% |
| Condomínio de luxo, mansão | 85,8% | 8,5% | 4,5% |

N = 546

Outro dado importante diz respeito à ocupação dos personagens. Há uma leve sobre-representação dos brancos entre as profissões médias e prestigiosas, enquanto pretos e pardos aparecem significativamente mais concentrados nas subprofissões. Mais uma vez classificamos apenas aqueles personagens cuja caracterização permitiu determinar a ocupação desempenhada.

Tabela 2 – Ocupação da personagem por cor

| Cor da personagem / Ocupação da personagem | Branca | Parda | Preta |
|---|--------|--------|--------|
| Profissões prestigiosas | 25,2% | 18,7% | 11,1% |
| Profissões médias | 12,1% | 9,8% | 8,1% |
| Subprofissões | 11,6% | 17,1% | 22,7% |
| Patrão | 2,2% | 4,1% | 1,5% |
| Empresário | 2,2% | 2,4% | 0,0% |
| Empregado | 8,0% | 9,8% | 17,2% |
| Prestador de serviço | 0,9% | 1,6% | 3,0% |
| Microempresário | 3,7% | 4,1% | 3,0% |
| Estudante | 10,8% | 5,7% | 5,6% |
| Atleta | 0,0% | 1,6% | 1,0% |
| Outra | 23,1% | 25,2% | 26,8% |
| Total | 100,0% | 100,0% | 100,0% |

N = 857

⁸ O número de casos analisados por essa questão foi de 546, uma vez que não havia informação de moradia dos demais personagens da amostra. Também não incluímos os dados para os personagens de cor amarela.

A desigualdade na distribuição das ocupações parece apresentar vieses mais acentuados com relação ao gênero: do total de personagens masculinos, 24,6% possuem ocupações prestigiosas, enquanto esse índice é de apenas 13,8% para as mulheres.

Tabela 3 – Ocupação da personagem por gênero

| Sexo / gênero da personagem / Ocupação da personagem | Masculino | Feminino |
|---|-----------|----------|
| Profissões prestigiosas | 24,6% | 13,8% |
| Profissões médias | 9,5% | 14,2% |
| Subprofissões | 13,9% | 16,5% |
| Empregado | 9,0% | 12,3% |
| Estudante | 8,0% | 11,5% |
| Microempresário | 3,2% | 4,2% |
| Patrão | 2,9% | 1,2% |
| Empresário | 2,5% | 0,0% |
| Prestador de serviço | 2,0% | 0,4% |
| Atleta | 0,7% | 0,0% |
| Outra | 23,6% | 25,8% |
| TOTAL | 100,0% | 100,0% |

N = 861

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste artigo nos propusemos a falar sobre a maneira como o cinema comercial brasileiro dialoga com os eixos em torno dos quais se organizam as imagens de nação. Diversos autores destacam a importância fundamental das construções de gênero, classe e raça na produção dos imaginários nacionais (WADE, 2009; MCLINTOCK, 2010). Ainda que o presente trabalho seja uma primeira aproximação da base de dados de que dispomos, e que ainda está sob processo de revisão e ampliação, podemos fazer algumas observações de natureza preliminar.

Esse cinema de extração comercial – cujo recorte acabou por abranger uma série de filmes que se propõem a retratar as classes populares – chama atenção 1) pela quase ausência de indivíduos pardos tanto do gênero masculino quanto feminino, 2) pelo distanciamento da temática clássica da escravidão, antes comum na filmografia nacional, 3) pela presença de brancos e, principalmente, pretos convivendo em áreas e habitações pobres e 4) pelo isolamento dos brancos de classe média e alta em relação aos não brancos. Quanto a essa última observação, supomos que, ao incluir na nossa análise os filmes de elenco principal exclusivamente branco, essas distâncias materiais e simbólicas entre brancos e não brancos representadas

pelo cinema ficarão ainda mais acentuadas. É digna de nota ainda nessa produção analisada a presença marcada da mulher jovem e da criança e pré-adolescente negra em situação de “desajuste social”.

Além de darem suporte à tese de que esse imaginário deriva de um olhar masculino e branco, com seus desejos e fobias particulares, esses dados sinalizam que os filmes em questão não parecem informados pela preocupação de reverberar os tradicionais elementos constitutivos do imaginário de nação brasileira estruturado em torno da ideia de mestiçagem. Com efeito, mesmo nesse *corpus* específico de filmes que trazem personagens negros em destaque e que retratam com mais frequência as classes populares, nota-se uma forte presença da branquidade, o desinteresse por personagens “mestiços” e por mulheres pretas e pardas. Esses achados parecem apontar na direção do que já argumentaram alguns estudiosos de relações raciais no Brasil a respeito de o discurso da “mestiçagem” entre as elites ser “para o outro” (TELLES, 2004; SOVIK, 2009): em um espaço elitizado e de prestígio como o cinema, o mestiço não tem vez, sendo relegado às grandes celebrações e aos espetáculos nacionais e à cultura e festas populares.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alberto Carlos, A. Schroeder, et al. PESB: *Pesquisa Social Brasileira*. São Paulo: Consórcio de Informações Sociais, 2002.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 69, p. 72-79, março/maio, 2006.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CARVALHO, Noel. Introdução: Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jefferson. *Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 17-101. (Coleção aplauso. Série cinema Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).
- COLLINS, Patricia. *Black Feminist Thought*. New York: Routledge, 2000.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu* 6/7, p. 35-50, 1996.
- CRENSHAW, Kimberle. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

- D'ADESKY, J. *Pluralismo Etnico e Multiculturalismo: Racismos e AntiRacismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n.4, p.18-31, 2007.
- HALL, Stuart. The Spectacle of the 'Other'. In: HALL, Stuart (Ed.) *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage and The Open University, 1997. p. 223-279.
- HALL, Stuart. El trabajo de la representación. In: HALL, Stuart (Ed.). *Representation: Cultural Representations and signifying practice*. London: Sage Publications.. <http://socioeconomia.univalle.edu.co/professores/docuestu/download?pdf/eltrabajodelaR.StuartH.PDF>.
- HOOKS, Bell. *Ain't I a Women? Black Women and Feminism*. London: Pluto Press, 1982.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- KERGOAT, Danièle. Relações sociais de sexo e divisão sexual do trabalho. In: LOPES, Estermann et al. *Gênero e Saúde*. Cidade: Ed. Artes Médicas, 1996.
- MCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Trad. Plínio Dentzien. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MITCHELL, Kaye. Unintelligible Subjects: Making sense of Gender, Sexuality and Subjectivity After Butler. *Subjectivity*, v. 1, n. 25, p. 413-431, 2008.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- ROSEMBERG, Fulvia. *Literatura Infantil e Ideologia*. São Paulo: Global, 1985.
- SEGAL, Lynne. After Judith Butler: Identities, Who Needs Them[quest]. *Subjectivity*, v. 1, n. 25, p. 381-394, 2008.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. N.C. Duke University Press, 1999.
- TELLES, Edward. *Race in another America*. Princeton, NJ: Princeton University, 2004.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- WADE, Peter. *Race and sex in Latin America*. London: Pluto Press, 2009.
- WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: como as imagens são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- YOUNG, Iris Marion. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS: VIAGEM E DESAFIO¹

Susana Ventura²

RESUMO

O ensaio trata da literatura para crianças e jovens produzida no Brasil e propõe aos leitores adultos um caminho de leituras por algumas das obras mais desafiadoras publicadas nas últimas décadas.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Literatura para crianças e jovens. Leitura.

ABSTRACT:

The essay aims to invite adults to a stroll around essential Brazilian Literature for Children and Young Readers. The focus is on defying books and the proposal is reading more and better the production for young people.

Keywords: Brazilian Literature. Brazilian Children's Literature. Reading.

CONVITE À VIAGEM

A boa literatura antecede os rótulos que surgem quando, diante de uma determinada produção, os leitores (de fruição ou críticos especializados) tentam agrupar, analisar, compreender melhor o que os deslumbra, perturba ou encanta. Assim ocorre com o que convencionamos chamar literatura infantil, infantojuvenil ou, como prefiro nomear, “literatura para crianças e jovens”.

Ana Maria Machado (1982), já nos ensinava sobre a particularidade do rótulo “literatura infantil”, que, ao contrário dos demais – literatura de autoria feminina, literatura inglesa etc. – que particularizam e restringem a análise ao que foi produzido por aquele grupo de pessoas que partilha de uma característica ou condição (gênero, nacionalidade), neste caso

1 Ensaio dedicado às críticas literárias da produção para crianças e jovens do Coletivo 4X4, Silvia Oberg, Angela Toledo e Stela Battaglia.

2 Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora ligada ao Centro de Investigação sobre os Mundos Ibéricos Contemporâneos (CRIMIC, Sorbonne, Paris IV) e ao Centro de Literaturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Participa do Coletivo de Crítica Literária de Literatura para Crianças e Jovens 4X4, com Silvia Oberg, Angela Toledo e Stela Battaglia. Curadora na área de Literatura, realiza projetos para o SESC SP desde 2007.

específico, o adjetivo “infantil” aponta para que a literatura *também* possa ser lida por crianças.

A reflexão ainda me parece produtiva e capaz de gerar saudável inquietação, porque se há algo que o leitor adulto crítico tem em comum com o jovem leitor – tenha este jovem 1 ou 10 anos de idade, 1 ou 10 anos de familiaridade com o livro – é a partilha de uma experiência comum: a da infância. Tenha-se desse período da vida boa, má ou pouca lembrança, é uma experiência pela qual os leitores adultos críticos passaram e os jovens leitores estão vivenciando.

Livros feitos para crianças (em primeiro lugar, historicamente) e para jovens (bem mais tarde, quando se pensou que a apropriação de textos para adultos poderia ou deveria ser suplementada com textos elaborados para adolescentes) são, em geral, feitos por adultos. E a seleção dos livros que comporá o acervo das livrarias, bibliotecas públicas, bibliotecas escolares e estantes domésticas também está majoritariamente nas mãos de adultos e sujeita às particularidades individuais desses seres que não se sabe ao certo como se relacionaram com sua própria infância e como construíram sua história de leitura.

Realizar, portanto, um convite à viagem pela literatura para crianças e jovens neste momento é pensar especificamente no que vem sendo publicado no Brasil a partir da década de 1930 e, como diz Cecília Bajour,³ é mediado “até o escândalo” por adultos.

Bom, este é um texto para adultos e por isso não são necessários alguns dos filtros da delicadeza e da cuidadosa sensibilidade que precisamos usar para com aqueles que estreiam a vida e enfrentam a difícil tarefa de crescer: já estreamos há tempos, crescemos como pudemos, somos ou não leitores e é por aí que começa a viagem. Sem filtros, mas com apreço pelos que prosseguirão a leitura deste ensaio, farei agora tal qual Machado de Assis e digo a quem me lê: não tema, a viagem será o mais possível suave e agradável. Não é preciso abandonar este ensaio temendo aborrecimento ou inconveniência. Caro leitor, querida leitora, o que segue é viagem e desafio, mas desafio manso, que pode ser vencido aí mesmo da poltrona ou da cadeira do computador. Faço a promessa de que teremos emoção, belas paisagens e sutis mistérios. De pensamento, há muito, mas, como o rapé, pode ser tomado dele só o quanto baste a cada leitor ou leitora. Por favor, peço que permaneçam comigo.

3 Em palestra no ciclo “Conversas ao Pé da Página”, realizado no SESC Pinheiros no ano de 2012. Ensaio dessa intelectual argentina, que reflete seu pensamento em relação à leitura e aos leitores, podem ser lidos em *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

A VIAGEM: PRIMEIRA ESCALA

Adultos brasileiros familiarizados com o universo letrado são, como leitores, uma somatória de tudo o que ouviram de jogos sonoros, parlen-das, poesia oral, narrativas familiares e, em determinados círculos, tam-bém de leitura em voz alta. O Brasil é sociedade fundada na oralidade, nossa condição primeira, e que, via de regra, vem construindo sua relação com o universo escrito assentada fortemente no sistema escolar. A orali-dade nos marca e nos define sendo, para a maior parte dos brasileiros, fonte primordial de afeto, narratividade, enunciação poética. O repertório veiculado de maneira oral é determinante na formação do imaginário em qualquer quadrante, porém seu papel é ainda maior em casos como o nos-so, em que a relação com a cultura escrita tem sido construída e realizada, como já disse, majoritariamente através da escola.

Preciso da ajuda do estilo machadiano para prosseguir com a catego-ria que lhe peço emprestada: de que viagem de leitura eu falo quando me dirijo a você, meu leitor, minha leitora? Não sei, mas não podendo aguardar que cartas, mensagens e nem mesmo e-mails cheguem à “nossa re-dação”, devo prosseguir supondo que, cada um à sua moda, os prezados que continuam a ler este ensaio sejam leitores “de verdade”, daqueles que têm na leitura uma das formas de conhecimento, apreensão e diálogo com o que está à sua volta. E é só disso que esta ensaísta precisa. Desta ma-neira, tomo a liberdade, caro leitor, querida leitora, de respeitosamente embarcá-los nas citações abaixo elencadas, que serão três, para seguir a lógica das narrativas populares que tanto nos definem:

Citação 1

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses.

Citação 2

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pu-lando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo le-vei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo.

Citação 3

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas mara-vilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, acha-va-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade.

As três citações são do conto “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector, no qual a narradora conta, para adultos, o seu encontro com um livro especial na infância, o inesquecível *Reinações de Narizinho*. A espetacular construção que a escritora consegue e através da qual nos mergulha num universo de emoções marcado por uma sensorialidade quase vertiginosa conta um grande e marcante encontro entre a jovem leitora e o livro-objeto de desejo.

A pergunta agora é: quantos de nós tivemos um encontro marcante com o universo letrado? E se desdobra em outra: aqueles dentre nós que tivemos o encontro marcante: somos leitores ainda?

Se continuarmos nesta viagem, é bem possível que tenhamos interesse pela produção de livros para crianças e jovens ou que simplesmente tenhamos embarcado para ver a paisagem. Pois bem, chegamos aqui a um primeiro porto e vamos fazer uma escala. Desçamos com cuidado. A terra é estrangeira: a Grã Bretanha. O século é o XX, bem em seu início. E a obra é *Peter e Wendy*, do escocês J. M. Barrie, em que o narrador, um adulto, contará para o leitor (qual?) sobre a mente das crianças, terras do nunca e...

Citação 4

Não sei se você já viu o mapa da mente de uma pessoa. Os médicos às vezes desenham mapas de outras partes do nosso corpo, e esse mapeamento pode vir a ser algo interessantíssimo, mas veja como é quando eles tentam desenhar o mapa da mente de uma criança, que não apenas é confusa como ainda fica girando o tempo todo. Há linhas e ziguezague no mapa, como num gráfico de temperatura corporal, e elas são, provavelmente, estradas da ilha; pois a Terra do Nunca é sempre mais ou menos uma ilha, com assombrosos salpicos coloridos aqui e ali, e recifes de coral e embarcações suspeitas ao largo, e índios e tocas solitárias e gnomos que são na maioria alfaiates, e cavernas por entre as quais corre um rio, e príncipes com seis irmãos mais velhos e uma cabana caindo aos pedaços, e uma velhinha pequenina com nariz curvo. [...] Para todo o sempre, crianças imaginativas chegarão a essas praias mágicas em seus barquinhos. Nós também já estivemos lá; ainda podemos ouvir a rebentação das ondas, mas nunca mais desembarcaremos.

No caso brasileiro, a popularização de Peter Pan se deu primeiro com Monteiro Lobato, que realizou tradução e adaptação do texto de Barrie e também acolheu Peter Pan no Sítio do Picapau Amarelo, início de viagem leitora para muitas meninas como a narradora/protagonista de “Felicidade Clandestina”. Mas é tempo de largarmos amarras e partirmos para a próxima escala, esta em terra conhecida (será?).

SEGUNDA ESCALA: O BRASIL

Os caminhos de leitura de uma vida foram tão variados quantos variados somos os adultos leitores. Mas ao chegarmos a este ponto proponho um desafio: olhar para alguns livros produzidos no Brasil e destinados a crianças e jovens. Estamos em terra firme e é preciso adentrar um caminho ainda desconhecido (ou já caminhado outrora, mas há tempos, e que devido à ausência de passantes ficou de novo quase impenetrável. O mato cresceu, os cipós se enrolaram e a aparência geral do que temos pela frente é um emaranhado de vegetação que iremos afastando à medida que formos andando).

A ensaísta agora organiza uma expedição e roga aos leitores e às leitoras que prossigam com ela. Para começar o caminho, vamos à poesia.

Ou isto ou aquilo, de Cecília Meireles; *Boi da cara preta*, de Sérgio Capparelli; *Poesia Fora da Estante*, coordenação de Vera Aguiar, colaboração de Sissa Jacoby e Simone Assunção, com ilustrações de Laura Castilhos; *Antologia Ilustrada da Poesia Brasileira para crianças de qualquer idade*, organização e ilustrações de Adriana Calcanhotto; e *Limeriques do bípede apaixonado*, de Tatiana Belinky, com ilustrações de Andres Sandoval são cinco maneiras diferentes de adentrar o caminho e se aproximar da poesia brasileira de alta qualidade, em livros nos quais vale a pena parar e descansar da viagem. De épocas bem distintas – o mais antigo da década de 1960, o mais novo já dos anos 2010 – representam o que de melhor se tem produzido no País em termos de poesia destinada às crianças. Os três últimos são muito interessantes em termos de consequimento como objeto diferenciado, tendo *design* gráfico desafiador, ilustrações realizadas com forte relação com o texto, emprego de cores e papel que tornam o livro realmente atraente.

A história do mais clássico deles, o de Cecília Meireles, primor de linguagem e de poeticidade, espelha o que acontece com a maior parte dos livros essenciais para crianças e jovens da literatura brasileira: recebem várias e sucessivas edições, com mudanças de formato, ilustradores diferentes e projetos gráficos também diversos. Pelo caminho ficou a história desses livros e o que se encontra à venda na atualidade é uma edição bela, mas à qual falta cuidado, informação crítica e um trabalho de equipe que revele a grandeza da obra da autora. Mesmo assim a visitação a qualquer das edições a que se tenha acesso propiciará grande prazer de leitura.

Depois de abastecidos de poesia e razoavelmente supridos de livros que, como objeto, representam pequenos e agradáveis oásis de fruição estética, é momento de prosseguirmos a nossa expedição para a parte do caminho que chamarei de “vastidão”.

VASTIDÃO

A vastidão está narrada em prosa e aqui começa com Monteiro Lobato, especialmente em *Reinações de Narizinho*, obra inaugural de um dos mais fantásticos conjuntos já escritos no Ocidente para crianças, em que um elenco fixo de personagens passa por aventuras e dialoga com a tradição e a modernidade numa linguagem envolvente, com graça e muito humor. Recomendo aos caminantes que não façam grandes desvios pois esta parte do caminho é muito bela e se torna ainda melhor se, ao prosseguir, puderem se deter um pouco em *O Picapau Amarelo* e *Memórias da Emília*. O prazer reservado aos que fizerem parada em Lobato não pode ser narrado por esta ensaísta (que pensa que, só nesta parada, um leitor adulto pode ter algo entre 3 dias e 70 anos de momentos inesquecíveis). Mas ainda assim se ousa lembrar, caros leitores, queridas leitoras, de Jorge Luís Borges (referindo-se a Robert Louis Stevenson e seus livros de piratas), que dizia que havia obras que não poderiam ser consideradas dentro da crítica literária, por constituírem uma “forma de felicidade”.

Há um adendo para aqueles que forem mergulhar nas águas de Lobato antes de prosseguirmos: há muitas edições a que podem chegar. Se forem às estantes dos sebos, as das bibliotecas públicas, àquelas das casas dos amigos ou parentes, irão se deparar com talvez dezenas de formatos, com projetos gráficos e ilustrações das mais variadas, algumas delas pensadas ainda por Monteiro Lobato. Qual a melhor? Aquela que ainda está por vir é a resposta. A obra anda pedindo por boas edições críticas e por uma História de suas edições. O sabor do texto, no entanto, em qualquer delas, é para paladares dos mais variados. Saboroso, desafiador, humano, generoso, atento, genial, desprezioso, refinado, todos são adjetivos que podem ser usados, mas o melhor é deixar que julguem por si.

Para aqueles que prosseguem agora, a expedição ousa avançar no tempo para as vastidões de autores que em sua maioria nasceram nas décadas de 1930 e 1940.

A obra de Lygia Bojunga é uma vastidão em si, mas para esta expedição vamos parar em *A bolsa amarela* e *Tchau*. O primeiro é o livro mais conhecido da autora. A protagonista Raquel e sua bolsa amarela na qual ela guardava as três vontades (crescer logo, ser menino e se tornar escritora) têm acompanhado gerações (em grande parte graças aos recém-desaparecidos programas de compras oficiais de livros para bibliotecas públicas, escolares e para crianças das escolas públicas). A cada leitura, o adulto, que porventura tenha lido essa obra quando criança, se vê diante de novas descobertas ou, ao menos, rememora o seu “eu” perdido no tempo em que esteve com Raquel pela primeira vez.

Já *Tchau* é menos conhecido pelo público que leu avidamente *A bolsa amarela*. Trata-se de um livro com quatro contos, dos mais desafiadores que, inclusive, um leitor ou leitora adulta pode enfrentar. Creio que acertado ao dizer que o leitor ou a leitora pode não ter lido *Tchau* ainda. A mãe que está dividida entre um novo amor e o cuidado dos filhos, a amizade complicada entre um menino de classe média e um morador de uma favela carioca nos anos 1970 são temas que assustam os leitores maduros que se aproximam do livro pela primeira vez e questionam: mas este livro é para crianças e jovens leitores?

Pois bem, é para isto que estamos em expedição, para enxergarmos um caminho novo que podemos ter trilhado em parte, de que tivemos alguma notícia, mas que antes não foi percorrido por nós antes da maturidade leitora. Há ainda mais algumas paradas, que deixarei que façam de acordo com seu desejo e que constituem parte dessa vastidão: *O gênio do crime* e *Sangue Fresco*, de João Carlos Marinho; *Marcelo, Marmelo, Martelo* e *Procurando firme*, de Ruth Rocha; *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado; *Sua Alteza, a Divinha*, de Angela-Lago; *O rapaz que não era de Liverpool*, de Caio Ritter. Os caminhos aqui podem se aprofundar e conduzir a imensidões que não cabem numa só expedição, num só ensaio.

Aos que decidirem prosseguir agora comigo, desçam aqui esse barranco com cuidado, segurem-se nesses galhos para o próximo passo. Pronto, agora acompanhem com o olhar os lugares onde fixo os meus pés para garantirem a segurança. Vamos passar por aqui devagar e no tempo que cada um precisar.

VASTIDÃO 2: ESCOLHAS, QUESTÕES POLÍTICAS, O DESTINO MUDANDO A VIDA DAS CRIANÇAS E JOVENS

Aqueles que não se sentirem bem para passar por aqui, por favor, aguardem ali, naquela planura, onde a contemplação da natureza ocupará o tempo que os demais usarão para esta etapa. Voltaremos para cá para retomar o caminho dentro de algum tempo.

Então, para os que estiverem prontos, vamos!

Pé cá, pé lá, cuidado. Agora olhem aqui: se apoiem nesta árvore. Pronto, aqui estamos. Escuro? Vou acender uma lanterna. Uau, lindo não é? Luminoso, sem dúvida. É também delicioso e dá para parar alguns minutos e ler todo *O barbeiro e o judeu da prestação contra o sargento da motocicleta*, de Joel Rufino dos Santos, um daqueles conseguintes literários incríveis. Um livro de diálogos sensacionais, de personagens vibrantes: o pássaro que assobia a canção proibida; aquele barbeiro; o judeu da prestação, que sobe o morro com seu mostruário de presentes para todas as

ocasiões; a família do menino que quer saber sobre o sabãozinho misterioso “feito de gente” que o vendedor judeu carregaria. O sargento ameaçador: será que a força vai vencer o sonho? Tudo solto, lindo, emocionante, amedrontador. A prisão (e possível tortura) do barbeiro libertário. A profunda humanidade que une as personagens em torno da bondade, da generosidade, do desejo de viver a vida com alegria.

Ah, aqui ao lado está *De olho nas penas*, de Ana Maria Machado, um livro sobre exílios, identidades e como isso é percebido por Miguel, que tem “oito anos, dois pais, e uns cinco países pelo menos” e que, às vezes, não consegue “muito bem arrumar todos esses números dentro da cabeça. Ou somar, diminuir, multiplicar e dividir tudo isso dentro do coração”. Uma narrativa que nos leva pela América Latina, nos faz cruzar fronteiras e nos colocar diante de nossos vizinhos tão pouco conhecidos e com os quais temos tantos laços comuns. Incrível, não é? E esse é mais um dos livros que está presente em muitas estantes de bibliotecas pelo Brasil todo, graças aos programas que compravam livros como esses para o País.

Caros caminhantes, penso em nossos parceiros que ficaram ali para trás e aos quais precisamos nos juntar novamente. Mas, antes disso, temos tempo para mais uma experiência, tão boa quanto necessária nesta etapa: água e mais um livro. Um livro necessário e belo. O mais recente do conjunto, ele foi publicado já no século XXI. *A trágica escolha de Lupicínio João*, de Maria José Silveira. As escolhas que são determinantes numa vida humana e que, muitas vezes, se apresentam no início da adolescência. Lupicínio João está diante de uma escolha essencial no momento em que descobre que ele pode ter tudo: por linhagem é possível a ele ter poder ilimitado. Mas não sem pagar por isso um preço que pode ser alto.

Sinto ter de apressá-los, mas é preciso prosseguir. Sim, claro, tragam consigo os exemplares desses livros, eles ainda podem ser encontrados à venda, não estão esgotados, felizmente (embora, se não nos mexermos muito após o final desta expedição, eles possam vir a ser itens de coleção e passarem a constituir acervo de algum museu).

Voltemos para junto dos demais.

VASTIDÃO 3: QUEM SOMOS? (NOSSAS MEMÓRIAS...)

Na vastidão, temos o brilho dos livros que investigam, que falam aos jovens leitores sobre o passado das muitas famílias que vieram para o Brasil. *A menina que fez a América* e *A menina que descobriu o Brasil*, de Ilka Brunhilde Laurito; *Transplante de menina*, de Tatiana Belinky; e os emocionantes *Os livros de Sayuri* e *Orie*, de Lúcia Hiratsuka, nos conduzem ao passado em narrativas das mais encantadoras. A imigração e seus desafios

têm nesses livros lugar central e realizar sua leitura oferece a oportunidade de pensar em questões que são essenciais para se estar criticamente posicionado nos tempos que correm. Compreender a trajetória de antepassados também ocupa posição central em *Gosto de África e Zumbi*, de Joel Rufino dos Santos; *Meu avô Apolinário* e *Histórias de Índio*, de Daniel Munduruku; e o *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, de Kaká Werá Jecupé.

A vastidão do Brasil também ganha contornos de ancestralidade revisitada com *Contos e fábulas do Brasil*, de Marco Haurélio (responsável também pela interessantíssima proposta bem executada da Coleção Clássicos em Cordel, que representou um marco na entrada da literatura de Cordel na Literatura para Crianças e Jovens). O cordel ganhou ainda uma leitura realmente notável em três livros idealizados pela artista plástica Rosinha em trabalho para a cuidadosa Editora Projeto, do Rio Grande do Sul: trata-se da trilogia *Palavra Rimada com Imagem*, que trouxe a obra de Leandro Gomes de Barros para crianças, jovens, professores, adultos e apaixonados em geral, em edição histórica que consegue contemplar leitores em diferentes estágios de maturidade.

Caros participantes da expedição, esta parada é no território das emoções provocadas por esse passado coletivo, em que cada um levará o tempo desejado para explorar as veredas que lhe parecerem as mais interessantes. Já anoitece e é tempo, então, de montarmos acampamento e repousarmos até que amanheça.

MANHÃ DE ASSOMBROS

A bela manhã pede livros que são o resultado do encontro de linguagens, da capacidade do encontro humano, da sofisticação gráfica que permite inovações e da sensibilidade de artistas que podem se expressar com plenitude em livros nos quais imagem, texto e projeto gráfico não devem ser dissociados.

Cena de rua, *O cântico dos cânticos*, *Minhas assombrações* e *Psiquê*, de Angela-Lago⁴; *A árvore do Brasil*, de Nelson Cruz; e *Roupa de Brincar*, de Eliandro Rocha e Elma, com projeto gráfico de André Neves e a mão editorial precisa de Márcia Leite (Pulo do Gato) nos farão companhia nesta etapa. Aqui desfrutamos das imensas possibilidades de educação visual e capacidade de aproveitamento do livro de papel e podemos vivenciar a experiência leitora de modo a perspectivar os últimos cem anos de produção de livros para crianças e jovens no Brasil. Aqui chegamos, mas as dúvidas que agora se colocam são: aqui permaneceremos? Por quanto tempo?

4 Menciono apenas esses títulos da autora porque é preciso limitar-se ao essencial numa expedição como a nossa, pois a obra de Angela-Lago tem se destacado pelo rigor de pesquisa e pelo resultado gráfico primoroso.

A difícil situação em que as editoras se encontram há cerca de três anos e que se agudizou em 2016 quando da certeza de que não haverá novas compras oficiais tão cedo (ou talvez não mais nos mesmos moldes), a crise econômica profunda em que o País se encontra e o desemprego que assombra a todos os participantes da cadeia do livro não deixam por enquanto que vejamos caminhos para a continuação de trabalhos na área editorial. Resta saber se este novo período de dificuldades não espelhará o que ocorreu durante a mais recente ditadura militar (iniciada em 1964), quando criadores realizaram obras de grande voltagem literária e visual. Será que do momento presente emergirá algo semelhante no futuro?

HORA DE PARTIR UMA VEZ MAIS

É chegado o momento de levantarmos acampamento e regressarmos ao nosso ponto de partida.

Caro leitor, querida leitora, agora passo a questões cujas respostas dependem de nós como coletivo de leitores.

Quem somos o “nós” que participamos desta expedição? Quem somos os que, adultos, estão lendo este ensaio? Quantos de nós tornamos a, pelo menos, tentar desembarcar nas praias das Terras do Nunca? Quantos sonhamos com o pó-de-pirlimpimpim? Quantos proporemos novas viagens por essas terras?

A viagem prossegue para cada um de nós a partir de agora. Ou cessa quando cessarem as linhas deste ensaio. O que realmente escolheremos? E o que faremos com a escolha que realizarmos a partir de agora? Será possível levarmos para nossos campos de trabalho diários algo do que ocorreu nesta expedição? Que outros caminhos você, caro leitor, você, querida leitora, nos apontam?

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera. *Poesia fora da estante*. Porto Alegre: Editora Projeto, 2002.
- BAJOUR, Cecília. *Ouvir nas entrelinhas – o valor da escuta nas práticas de leitura*. São Paulo: Pulo do Gato, 2013.
- BARRIE, J. M. *Peter Pan. Peter & Wendy seguido de Peter Pan em Kensington Gardens*. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BELINKY, Tatiana. *Transplante de menina*. São Paulo: Moderna, 1980.
- _____. *Limeriques do bípede apaixonado*. Com ilustrações de Andres Sandoval. São Paulo: Editora 34, 2008.
- BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2000.
- _____. *Tchau*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.

- CAPPARELLI, Sérgio. *Boi da cara preta*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- CALCANHOTTO, Adriana. *Antologia ilustrada da poesia brasileira para crianças de qualquer idade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- CRUZ, Nelson. *A árvore do Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2008.
- HAURÉLIO, Marco. *Contos e fábulas do Brasil*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- HIRATSUKA, Lúcia. *Os livros de Sayuri*. São Paulo: SM, 2006.
- _____. *Orie*. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2014.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *As fabulosas fábulas de Iauaretê*. São Paulo: Peirópolis, 2007.
- LAGO, Angela. *Sua Alteza, a Divinha*. Belo Horizonte: RHJ, 1990.
- _____. *O cântico dos cânticos*. São Paulo: Paulinas, 1992.
- _____. *Psiquê*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- _____. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.
- _____. *Minhas assombrações*. Porto Alegre: Edelbra, 2010.
- LAURITO, Ilka Brunhilde. *A menina que descobriu o Brasil*. São Paulo: FTD, 1994.
- _____. *A menina que fez a América*. São Paulo: FTD, 1989.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- LOBATO, J.B.R.M. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- _____. *O picapau amarelo*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- _____. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- MACHADO, Ana Maria. *Bisa Bia, Bisa Bel*. Ilustrações de Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *De olho nas penas*. Ilustrações de Gerson Conforto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Contracorrente*. Conversas sobre leitura e política. São Paulo: Ática, 1998.
- MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Com ilustrações de Odilon Moraes. São Paulo: Global, 2012.
- MUNDURUKU, Daniel. *Meu avô Apolinário*. São Paulo: Studio Nobel, 2008.
- _____. *Histórias de índio*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.
- RITTER, Caio. *O rapaz que não era de Liverpool*. São Paulo: SM, 2006.
- ROCHA, Eliandro. *Roupa de brincar*. Ilustrações de Elma. São Paulo: Pulo do Gato, 2015.
- ROCHA, Ruth. *Procurando firme*. São Paulo: FTD, 1990.
- _____. *Marcelo, Marmelo, Martelo*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- ROSINHA. *Coleção Palavra Rimada com Imagem*. Porto Alegre: Projeto, 2009. 4 v.
- SANTOS, Joel Rufino. *O barbeiro e o judeu da prestação contra o sargento da motocicleta*. São Paulo: Moderna, 2007.
- _____. *Gosto de África*. São Paulo: Global, 1998.
- _____. *Zumbi*. São Paulo: Global, 2007.
- SILVEIRA, Maria José. *A trágica escolha de Lupicínio João*. São Paulo: Scipione, 2012.

TEATRO NO SESC: PENSAMENTOS E APROXIMAÇÕES: DO AMADOR AO INTERNACIONAL

Sérgio Luís Venitt de Oliveira¹

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende ser uma breve reflexão sobre o teatro no Sesc desde sua fundação. Tais linhas buscam contextualizar panoramicamente a ação institucional, por meio de uma aproximação da programação realizada e suas conexões com a produção brasileira e internacional, bem como com as questões políticas, sociais e culturais contemporâneas.

A intenção é revelar as principais linhas de pensamento que nortearam e ainda norteiam a ação programática em teatro, considerando que sempre houve, há e haverá um “pensamento” que permeia essa ação, mesmo que essas linhas de atuação não fiquem claras, ou não sejam tematizadas, sejam pelos próprios programadores, sejam por comentadores, críticos, público ou a mídia especializada. Entende-se que para qualquer programação, por mais irrelevante e pontual que seja, tem-se sempre que fazer escolhas entre as possibilidades dadas. Em uma palavra, programar é escolher. Tais escolhas dependem de uma série de fatores que vão do repertório e do saber do programador ou do grupo de técnicos responsáveis pela organização de determinada programação; passam pela oferta de obras no mercado, da produção naquele momento, pelos recursos para o pagamento dos grupos, pela disponibilidade dos equipamentos físicos como os edifícios teatrais e seus riders; além dos financiamentos necessários para a criação e produção dos trabalhos artísticos. Há ainda a inserção política, ideológica, moral e cultural daqueles que decidem sobre o quê fazer, o quê realizar. Portanto, o que se quer aqui é partir de uma ideia de curadoria e sua relação com as responsabilidades que isso implica. “Curar” é responsabilizar-se. É por em marcha um pensamento por meio de uma ação. A ação de programar, realizar um trabalho, por em público uma obra é em vários sentidos compactuar com o que ela diz ou pode dizer.

Um trabalho institucional não foge a essa regra, por isso deve ter sempre claro que sua programação diz, fala, emite e transmite valores, opiniões, modos de ver e saber que, de muitos jeitos e medidas, criam identidades. É comum se ouvir que o Sesc tem uma “cara”, que esta ou aquela programação ou trabalho artístico tem a “cara” do Sesc, bem como de outras instituições e lugares como do Itaú Cultural, do CCBB, da Praça

¹ Com formação em História pela PUC-SP, é Gestor Cultural e Assistente da Gerência de Ação Cultural do Sesc de São Paulo na área de teatro.

Roosevelt, Vila Madalena ou Capão Redondo.

Naturalmente, não tenho intenção de esgotar o assunto “curadoria”, tampouco ter palavras definitivas para mim, quanto menos para os leitores deste texto. Ademais, desde já, após um voo rasante sobre o volume de programação ao longo desse tempo, não tenho outra opção a não ser pinçar momentos, a meu ver, emblemáticos desse percurso institucional e construir não uma linha de pensamento unívoco no tempo, mas espaços/tempos históricos singulares que, dadas as circunstâncias históricas e de gestão, caracterizaram, identificaram e reverberam em pensamentos teatrais da e na instituição.

AMADORISMO

Daqui, de 2016, muitas são as lentes e filtros para se observar as origens e o contexto de surgimento e implantação do Sesc. A historiografia, em geral, entende e insiste em nos dizer que na década de 1940, no Brasil, tivemos um divisor de águas. O fim da ditadura Vargas e o processo de democratização e abertura política colocaram novas demandas para a sociedade, que culminaram em diversos processos e ações de diversos agentes sociais.

O desenvolvimentismo industrial e comercial sustentado, então, por novas bases siderúrgicas e um grande impulso das relações comerciais com os EUA e uma Europa em reconstrução mobilizam a classe empresarial em conjunto com o Estado a criar mecanismos formais de inserção da mão de obra necessária a esse impulso. Cria-se, assim, o que hoje se chama “Sistema S”: o Sesc e o Senac, o Sesi e o Senai. Essas instituições de direito privado, mas de grande interesse público, têm dois vetores principais: a formação profissional por um lado e a cultura e o lazer por outro.

Com objetivo claro de instrumentalizar a classe trabalhadora para os novos tempos modernos brasileiros, essas instituições terão um papel, nesse momento, de assistir o trabalhador e sua família, em formação técnico-profissionalizante, alfabetizadora, instrutiva, moral, cívica e cultural. Esses objetivos estão muito claros nos Relatórios Anuais que descrevem pormenorizadamente todas as ações e serviços oferecidos, que vão de lições de higiene, serviços odontológicos e de saúde, educação básica e especializada até os serviços de lazer e cultura.

O Sesc, como uma instituição de lazer e cultura, está imbuído, então, dessa tarefa de assistir, dar condições mínimas de organização às famílias. São atividades planejadas e executadas para que as pessoas aprendam a racionalizar e a melhor utilizar seu tempo, tanto do trabalho quanto livre. Os Centros Sociais são espaços pensados para essa convivência do aprendizado das mais variadas matizes, embora não sejam escolas. São

espaços claramente preparados para essa ação assistencialista, educativa e de sociabilidade, com profissionais “educadores” para esse bem-estar social. Um bem-estar que, em nome da nação e de um Brasil melhor, parece querer abolir ou mitigar as diferenças sociais.

É claro que, em se tratando de uma iniciativa do próprio empresariado, regulamentada pelo Estado, tem-se algo realmente novo no mundo do capital brasileiro. Esse modelo de taxaço e tributação sobre a folha de pagamentos de cada empresa gera um recurso que será gerido pelo setor privado, mas terá um objetivo público e social. Portanto, temos uma política para o trabalho que também se mostra “boa” para o trabalhador. O trabalhador ganha não só com a formalização empregatícia, mas também assistência social, cultura e lazer. Contudo, não podemos perder de vista que essa lógica, embora mitigue e até mesmo camufle relações de classe, revela a clara diferença entre empregador e empregado. As questões de classe estão o tempo todo sendo colocadas pela inserção mesma dessas instituições nos âmbitos formais dos sindicatos patronais, associações comerciais, federações e confederações do comércio e da indústria.

As duas principais publicações mensais que o Sesc edita – “O Sesc em Marcha” e a “Revista do Comerciário” – entre o final dos anos 1940 e o início da década de 60 têm um conteúdo notoriamente “oficial” e de classe. A linha editorial enaltecia a classe empresarial, os movimentos políticos governistas, o sindicalismo patronal por um lado; e por outro, fazia publicidade das ações institucionais e matérias de cunho cultural, oferecendo uma gama de informações “úteis” ao comerciário, desde dicas de bom relacionamento às esposas e maridos, até artigos sobre arte em geral e comentários sobre a programação da cidade e dos Centros Sociais.

O teatro, então, nesse período, entre os anos 1947 e 1968, a meu ver, terá também essa abordagem assistencial/paternalista e vai se estabelecer na programação com um tom amador. Na maioria dos Centros Sociais há um trabalho regular e sistemático com teatro, que se coloca como uma das formas de incentivar o convívio entre as famílias, muito mais do que qualquer objetivo de profissionalização. Parece-me que os Grupos de Teatro Amador nas cidades do Estado de São Paulo, bem como as decorrentes apresentações das montagens, e mais tarde o surgimento dos festivais de teatro amador, eram e foram pretextos socializadores, estratégias socioeducativas para modos de convívio cidadãos, cordiais, temperados e cooperativos.

Entretanto, essas ações e formas educativas por meio do teatro não deixaram de ser também um modo de se fomentar não só o gosto pela linguagem, mas a própria linguagem. Sabemos que muitos profissionais de teatro saíram desses cursos e centros de convivência nos quais o amor pelo

teatro era uma prática. Daí o amadorismo.

A programação de espetáculos e de cursos, a formação dos grupos de ensaios e as montagens sempre orientadas por renomados profissionais convidados tinham uma regularidade o que gerava inclusive uma estatística anterior às apresentações como os ensaios.

Assim, pode-se dizer que há nesse período um pensamento amador para as ações no campo do teatro. Esse amadorismo, por sua amplitude, abrangência e longevidade será a locomotiva de integração social, ao mesmo tempo em que se coloca como um grande espaço de formação de pessoas, não somente de público para as artes cênicas. Esse pensamento amadorístico não abria mão, contudo, de uma inquietação estética e das discussões sobre a linguagem. Muitas eram as ações de aproximação do público comerciário com o teatro. Era comum o Sesc comprar apresentações de obras em cartaz na cidade e oferecer a preços populares às famílias. Havia uma aproximação intensa com os diretores de outros espaços da cidade, como o Teatro de Arena, dirigido por José Renato.

Portanto, entendo que o período entre o final da década de 1940 e o final dos anos 1960 foi fortemente assistencialista, no sentido de oferecer e dirigir um programa de educação familiar em todos os aspectos da vida dos comerciários; e isso significou um dirigismo para o ambiente do trabalho e da produtividade. Não obstante, entendo também que, no campo do teatro, sendo todas as ações fundadas numa pedagogia do convívio, houve um grande terreno fertilizado pela e para a linguagem, propiciando processos que deram longa vida a essas ações até fins da década de 1970, quando começam a perder força e outras estratégias são postas em prática.

PROFISSIONALISMO

É de nosso conhecimento que o Brasil, desde o fim dos anos 1960, vem sofrendo mudanças políticas que nos anos 70 tiveram ampla repercussão em todos os níveis da vida social. A ditadura atinge a todos: a família, a escola, a universidade, o trabalho e o lazer. O novo regime, no mesmo tempo em que fechava o congresso, diluía direitos civis, intervinha na imprensa, nas universidades, sindicatos, associações, mandava soltar, prender e matar, também aplicava a manobra desenvolvimentista, o milagre brasileiro, que contava com alto nível de empregabilidade. Conseguia com o controle dos meios de comunicação uma massiva adesão popular, principalmente com o sistema televisivo, que se esparramava por todo o País, gerando um imaginário ufanista e antissocialista. Havia nessa propaganda sistemática do regime uma desvalorização dos conceitos de comunismo e socialismo. A ideia de que os comunistas e socialistas poderiam tomar a

propriedade de cada um, tomar a casa e suas economias, foi muito veiculada. Tanto que muitos anos depois na disputa pela presidência entre Collor e Lula essa ideia voltou a contaminar a classe média, que se colocou a favor de Fernando Collor de Mello. A máxima do País que vai para frente e do “ame-o ou deixe-o” encobriu muitas facetas sombrias, que hoje não podemos mais deixar de pontuar.

Entretanto, as instituições atualmente chamadas de Sistema S, pelas próprias características patronais, pelo alinhamento com o projeto de desenvolvimento e pelo crescimento efetivo da economia, pouco tiveram que alterar sua dinâmica interna de promoção social. O que se verifica, inclusive com os relatórios anuais, é uma expansão em todos os níveis dessa ação. Novos Centros Sociais são abertos, e projetam-se edifícios que se tornarão centros de cultura integrados com espaços esportivos, de saúde, alimentação e cultura. Aumentam os números de matriculados no Sesc e as ações de serviços proporcionalmente ao volume do comércio e da indústria, que também crescia.

No Sesc, há nos anos 1970 a criação das Unidades Móveis de Orientação Social (Unimos), que se estruturam em blocos programáticos que dividem o Estado de São Paulo numa ação de espalhamento institucional, com uma oferta dos mais variados serviços, principalmente de lazer e cultura. Esse modo de operar gerado pela demanda de crescimento da instituição será um “case”, um modelo longo que criará também os laços políticos para a implantação dos centros culturais fixos do interior.

Esse modelo, de uma programação tentacular, com postos avançados, mapeando os espaços do interior, em certo sentido nunca mais foi abandonado, pois o Sesc permanece ainda hoje com ações semelhantes como o “Circuito Sesc de Artes”, que em 2015 atendeu 108 cidades onde não há Centros do Sesc.

Quando em fins de 1967 e 68 surge o atual SESC Consolação, o primeiro centro cultural integrado, o qual será modelo para todos os outros até hoje, e com ele o Teatro Anchieta, haverá, parece-me, um diferencial na programação de teatro, principalmente na capital. Percebe-se que há aqui uma nova tecnologia, não somente em seu sentido instrumental de um novo edifício, mais moderno e melhor equipado, mas a possibilidade de novos “modos de fazer”. O saber fazer transforma-se também com os novos sistemas de sonorização, iluminação e atuação. Os programadores culturais também serão outros, tornar-se-ão outros, programarão outras coisas e de outros jeitos. Há, então, uma nova tecnologia social e estética que impulsiona e empurra os homens e mulheres para outros sítios de pensamentos.

Muitos indícios nos dizem claramente sobre a “profissionalização” na linguagem de teatro que, com a inauguração do Anchieta, tomou forma e

se constituiu. Se antes, aquela ação com os movimentos e grupos de teatro amador foi a tônica e toda programação fora desse âmbito, como a contratação de espetáculos em espaços da cidade, os quais eram dirigidos aos comerciários, era secundária, agora o Teatro Anchieta torna-se a grande vedete e chama para si as atenções. Esse equipamento novíssimo, de última geração, com as mais novas tecnologias de encenação, maquinaria, iluminação, sonorização e acústica, vai criar um novo vetor programático, uma nova “técnica”, um novo saber que traz também uma visibilidade e uma notoriedade artística para o Sesc até aquele momento nunca vistas.

Quando em 1989 foi editado o livro *Teatro Sesc Anchieta*, em comemoração aos 20 anos desse equipamento, tem-se já um histórico não só de sua importância para a cidade, e até para o País, mas da mudança de rumo conceitual quanto à ação em teatro pelo Sesc em São Paulo. Um dos pontos que sairá dessa alteração de rota é o processo curatorial que se impõe para a nova casa. Processo esse que se estende até hoje e se expande para toda a rede institucional.

O técnico de programação, o “Animador Cultural”, oriundo do meio cultural da cidade, formado pelas universidades e faculdades disponíveis e que traz em sua bagagem a experiência profissional, é quem vai ser o agente mediador e efetivador da “curadoria”. É o sujeito da ação mesma de programar, de escolher, de curar, de selecionar em conjunto com seus pares e outros colaboradores, artistas e produtores, a melhor programação possível daquele contexto conceitual.

O convidado para essa missão inicial de coordenar toda a grade de programação do Anchieta foi Miroel Silveira (Santos/SP 1914 – São Paulo/SP 1988). Homem de teatro, diretor, crítico, professor, organizador de companhias, tradutor e ator, ocupou várias funções em atividades teatrais e esteve ligado a grandes companhias, ao jornalismo e à pesquisa. Conheceu de perto toda a classe artística e teve olho e faro para propostas inovadoras e arriscadas. Um nome perfeito para esse posto no Sesc.

Ainda nesse início, havia uma conturbação social muito intensa no País. São Paulo, justamente na região da Vila Buarque, sediou conflitos entre estudantes e a polícia, entre a classe artística e a censura, entre estudantes de diferentes visões e posições políticas. Observa-se que nesse contexto de controle do Estado sobre toda e qualquer manifestação política, a diversidade da programação com cinema, música, seminários, festival amador e também as temporadas trouxe algum conforto ideológico para o Sesc, que naturalmente tomava muito cuidado com as escolhas das obras para não se enquadrar em situações embaraçosas com o Censor Público.

É nesse contexto que Miroel, no começo de 1968, prepara um projeto de programação para o Anchieta, que inclui música, cinema, teatro infantil e temporadas. Nota-se, aqui, uma clara disposição de se organizar um novo modo de se fazer programação. A ação de curadoria ganha força para se ter a melhor conexão com a produção artística do momento, mas dentro de parâmetros institucionais claros, os quais olhavam para a produção teatral profissional, considerando sua qualidade, responsabilidade socioeducativa e sua inovação técnica e estética.

Foi assim que, somente em junho de 1968, estreou a primeira peça no Teatro Anchieta: a comédia “A Mulher de Todos Nós”, de Henri Becque, traduzida e adaptada por Millôr Fernandes e dirigida por Fernando Torres, com Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sergio Brito, Cledi Marisa e Perry Salles no elenco. Essa temporada aconteceu depois que o teatro já havia recebido mais de 6 mil espectadores desde sua inauguração por conta das programações de outras linguagens e atividades. Então, na virada para 1969, mais especificamente em 27 de dezembro de 1968, estreia a temporada de retumbante sucesso no Anchieta. “A Moreninha”, de Joaquim Manoel de Macedo, com adaptação de Claudio Petraglia e Miroel Silveira; direção de Osmar Rodrigues Cruz, do Teatro Popular do Sesi; com Marília Pêra e Perry Salles no elenco. Atribui-se parte desse sucesso à adesão dos jovens por conta de ser um texto do currículo escolar médio, ao fato de não conter uma problemática política evidente e ser relativamente compreensível pelo público comerciário e, por fim, ser uma obra conhecida e amada. Surge, daí, outra ação, “A Escola Vai ao Teatro”, que vai permear definitivamente todas as ações da instituição, de formação de público. A ideia de formação de novas plateias é algo perseguido pelo Sesc. Não somente para teatro, mas para todas as linguagens até hoje e, talvez hoje, mais que antes.

Com os limites desse texto, não pretendo, aqui, fazer um inventário da programação do Teatro Anchieta dos anos que se seguiram, mas acho necessário citar apenas alguns dos nomes que passaram pela programação e que representam, sem dúvida, os mais renomados e inventivos nomes do teatro, da literatura e do cinema brasileiro: Eugênio Kusnet, Míriam Muniz, Silvio Zilber, Ibsen Wilde com seus alunos, Walmor Chagas, Cleide Yáconis, Bibi Ferreira, Paulo Autran, Miriam Mehler, Plínio Marcos, Cacilda Becker, Jorge Andrade, Renata Palotini, Hilda Hilst, Sabato Magaldi, Decio de Almeida Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Augusto e Haaroldo de Campos, Lygia Fagundes Teles, Decio Pignatari, Antonio Cândido, Flavio Império, Ariclê Perez, José de Abreu, Kito Junqueira, Zezé Motta, Regina Duarte, Fernanda Montenegro, Silnei Siqueira, Lillian Lemertz, Beartiz Segal, Lineu Dias, Antonio Petrin, Odilon Wagner,

Francisco Dantas, Marco Nanini, Tônia Carrero, Betty Mendes, Wolf Maia, Ademar Guerra, Denise Stoklos, Gianni Ratto, Armandu Bogus, Nuno Leal Maia, Eva Wilma, Regina Duarte, Sérgio Mamberti, Paulo José, Mario Prata, Marika Gidali, Celso Nunes, Umberto Magnani, Raul Cortez, Walderez de Barros, Paulo Betti, Nathalia Timberg, Diogo Vilela, Jorge Takla, Marilena Ansaldi, Celia Helena, José Possi Neto, Mariana Muniz, Ney Latorraca, e Antunes Filho, entre tantos outros que não cabem nesse espaço.

Entendo que a década de 70 se constitui com esse equipamento um dos modelos de curadoria mais emblemáticos do Sesc. Na mesma publicação citada acima, lê-se à página 73:

Os responsáveis pela seleção de espetáculos para o teatro não param de examinar essas propostas e também consultam críticos e gente de teatro, assistem espetáculos no Rio de Janeiro e em outros estados com o objetivo de acertar: trazer para o Anchieta espetáculos recomendáveis por serem adequados aos princípios socioeducativos do SESC e por terem nível artístico e profissional condizentes com a imagem que o Teatro Anchieta agora tem no mercado teatral de São Paulo.

Esse modo de fazer pesquisa e de aproximação com as obras, autores, atores, produtores é muito semelhante até hoje. Os técnicos de programação têm primeiro uma missão militante, de vocação pessoal para a linguagem, em segundo uma tarefa que é dada pela instituição de presença constante nos teatros da cidade, em temporadas das capitais como o Rio, Belo Horizonte, Porto Alegre e Curitiba, nos principais festivais do país e do mundo, e por fim a incumbência de pensar conceitualmente as pautas dos teatros e organizar a programação.

Portanto, defendo a tese de que houve uma virada na chave do pensamento teatral do Sesc com a implantação do Sesc Consolação e do Teatro Anchieta. Todo o movimento dos grupos de teatro amador das décadas de 50 e 60 perdeu força, embora não tenha deixado de existir. Os festivais tiveram presença ainda até meados dos anos 80. Contudo, as estruturas mercadológicas se impõem sistematicamente, e o Sesc não pode deixar de se adequar aos novos tempos.

Esse profissionalismo na produção e na composição da programação é um novo modo da instituição se conectar com as novas estéticas artísticas. A programação do Anchieta não é apenas uma boa grade de espetáculos, mas um ambiente de experimentações reconhecido pela crítica, pelo público e pelos artistas, bem como pela academia, que lançava novos nomes a cada ano, caso da EAD e outras escolas de referência.

Nota-se também, mais para o final dos anos 70, que essa conexão da instituição com as novas formas teatrais, com novas estéticas e novos modos do fazer teatral, simultânea ao próprio fortalecimento do Sesc no

conjunto dos agentes de cultura da cidade, vai além e finca uma bandeira na ideia de uma democracia da fruição. Ou seja, não bastam trabalhos que respondam ao público com valores positivos, da boa convivência ou apenas consoantes à moral convencional; precisa-se, agora, apostar na inovação, no melhor nível artístico possível, no risco da arte teatral. Entende-se que o trabalhador, o comerciário e o público geral têm o direito cultural de fruir a “melhor cultura”, sem eufemismos, sem textos fáceis, sem moralismos tacanhos.

Esse novo pensamento teatral que se estruturou no Sesc para o campo do teatro será extensivo às demais linguagens, e essa atenção às linguagens artísticas ganhará um vigor nunca antes experimentado, fazendo das artes o grande carro chefe da ação institucional a partir dos anos 80.

A ideia de democracia da cultura se estabelece como um valor estrutural e vem até hoje balizando toda a ação do Sesc. É esse valor estrutural que chamo de tecnologia institucional, conforme comentário lá atrás. Essa tecnologia é imbricada, constitui e é constituída, com e pelas novas formas de relações sociais. Se a vida se maquiniza, se virtualiza, se viraliza e novos modos de amar se inscrevem, isso é tecnologia. Entretanto, não podemos pensar que as coisas acontecem naturalmente. A vida social, humana, não se naturaliza, mas ao contrário somente se culturaliza.

Assim, outros tempos se aproximavam com o lento, mas anunciado fim da ditadura. Os anos 80 se iniciam com agouros incertos, crise política, recessão econômica, desemprego, problemas sociais, inchaço das cidades, corrupção no Estado, descontentamento, violência urbana, etc. Mas também se anunciam a democracia e a liberdade de imprensa, a organização dos trabalhadores e o sindicalismo livre, as eleições diretas e reformas políticas. Enfim, o Sesc também poderá e terá que experimentar novas estratégias para seguir seu curso e sua eminente missão de educar.

EXPERIMENTALISMO

Os anos 80 têm uma carga de ambiguidades e contradições que nos deixa num lugar bem perigoso, escorregadio, fugidio. Como um peixe entre as mãos, esse período de nossa história parece não caber em nenhuma categoria sociológica, antropológica ou filosófica, em nenhuma gaveta. Seguindo Marilena Chauí em *A ideologia da competência*, a ascensão da classe trabalhadora, em conjunto com o surgimento do Partido dos Trabalhadores, o PT, recoloca o papel da universidade nas questões sociais e do projeto de um novo país.

Há uma ambiguidade em marcha, pois a educação vai sofrendo o processo de privatização, que desemboca na completa desestruturação da

escola pública e do pensamento público. A funcionalidade, a produtividade e, por fim, a operacionalidade da Universidade se impõem, a qual deixa de ser um espaço de pensar, tornando-se um lugar, principalmente, de transmissão de conhecimento.

Se nas décadas de 50 e 60 fomos tomados pela euforia desenvolvimentista, pelo progresso capitalista, por um lado, e pela revisão dos valores tradicionais em relação à família, ao sexo e às novas ideias libertárias, por outro, na década de 70, no Brasil, com o regime autoritário, nosso horizonte se encolheu e a estrada ficou de mão única e sem bifurcações, pois permanecemos apenas com o projeto capitalista de desenvolvimento periférico, e sem nada dos projetos libertários. Até que esse modelo mostrasse insuficiente, mal posto e um erro histórico, foram anos e anos, de chumbo, sombrios e amargos.

Entretanto, o sistema político autoritário foi gerando sua própria insustentabilidade moral, econômica, social e política. E com a crise do petróleo, o aumento da dívida externa, a reorganização dos trabalhadores, principalmente dos novos parques industriais automobilísticos do ABC paulista, nasciam também novos agentes sociais e grupos de interesse em transformações em todos os níveis da vida nacional. Junto com isso a ditadura se esboroava e as cidades continuavam a receber contingentes migratórios intensos gerando demandas urbanas que até hoje não foram resolvidas, mas ao contrário, agravaram-se. Esse quadro mal pintado é um retrato das contradições e ambiguidades que vivíamos, mas que nesse início de década começam a acenar com novos ventos.

Acontece que o Sesc foi aprendendo a gerir seus recursos sempre de acordo com suas receitas e, por norma, constitui fundos de reserva legais para eventuais problemas. Assim, quando chegam os anos difíceis, a instituição já tem um amplo leque de serviços e ativos patrimoniais consolidados, que facilitou manter sua rede de Centros sociais e ainda conseguiu ampliações importantes como o Sesc Pompéia, ou Sesc Fábrica da Pompeia seu primeiro nome, além de outras unidades no interior e projetos para a capital.

O que se nota, então, com essa abertura e o fim do regime autoritário, é um desejo de mudança, uma gana por novos desafios, experimentar novos modelos, conceitos e paradigmas. O passado não interessa mais. Os modos antigos não são mais referência. Tínhamos de refazer o mundo. Mesmo que esse refazer esteja fincado num presente difícil, conturbado, em crise.

O capitalismo industrial se deslocando para o financeiro vai alterando rotas de investimentos, valores de relacionamento, surge a Aids, a volta de Karl Marx, Nietzsche, a Escola de Frankfurt, Freud, Lacan, Raízes do

Brasil, Casa Grande & Senzala e Guimarães Rosa. Novos projetos para as universidades, cada vez mais privatizadas. Fim completo da escola pública e a valorização da escola paga. A medicina de grupo desmantela o serviço de saúde e por aí vai.

Parece verdadeira a tese de que em tempos de crise abrem-se espaços para improvisos, e as experimentações acabam por germinar novos modelos e jeitos de fazer. É senso comum que certos processos criativos só conseguem se estabelecer por força de crises intensas. Não temos como medir tais fenômenos, mas esse foi um período “experimental” para o pensamento teatral no Sesc. Como todo mundo, as pessoas envolvidas com a programação e com os conceitos de atuação em teatro, estavam querendo mudanças, precisavam mudar.

Então, alguns passos foram dados e aconteceu de se criar uma nova configuração programática. Um novo pensamento para o teatro. Se no período anterior a questão foi a profissionalização, em contraste com o amadorismo inicial, agora isto já está posto. Já somos profissionais. Já lidamos com a produção de teatro com base um saber constituído. O exercício da curadoria não é apenas diletante, mas rigoroso, formal e consciente. A relação com o mercado das artes cênicas não é apenas de comprador ou contratante, mas propositivo, diretivo e, de certa forma, autônomo. As relações com a produção e com os criadores vão além de simples encomendas, palpites ou sugestões. São relações de coautorias. De responsabilidades compartilhadas e divididas num projeto mais amplo, que inclui conceitos, modos de fazer, operacionalidades viscerais, que em uma palavra são: experimentações. Assim, em 1982 o SESC inaugura dois dos mais emblemáticos espaços onde esse experimentalismo vai ter lugar: O Sesc Fábrica e o Centro de Pesquisa Teatral (CPT). Cabe lembrar que o primeiro, o SESC Pompéia, é por si só, enquanto arquitetura, uma experimentação. O projeto assinado por Lina Bo Bardi é realmente um vigoroso exercício do que se poderia pensar, naquele momento, para um centro cultural em São Paulo. A rua central como um convite ao transeunte, ao cidadão passeante pela cidade, estabelece uma responsabilidade democrática que em muitos poucos lugares se encontra. O contraste entre o antigo e o novo, o tijolinho à vista e o concreto armado, colocados em sua horizontalidade e verticalidade equilibradas; os espaços de ficar, com lareira e córrego, os espaços de criar com as grandes salas e galpões; a choperia para o comer, beber, musicar e cantar e ainda um teatro com duas plateias com mais de 300 lugares cada tornam esse projeto, sim, algo de experimental, de um lugar para ao futuro. Não era apenas mais uma unidade operacional do Sesc, mas um entalhe no corpo da cidade, uma xilogravura irreprodutível, impressa nas almas daqueles que passaram, passam e passarão por lá.

Quanto ao CPT, com o grande Antunes Filho como capitão dessa nave, o teatro brasileiro escreve uma de suas mais relevantes páginas, em meio às águas de um mar que nada tinha de calmo. Com vagas e ventos que poderiam levar a qualquer lugar se o timão não tivesse em mãos firmes, cujo norte era, e ainda é, acredito eu, a criação, o devir criativo. E esse espaço de criação, esse laboratório do teatro, esse piso encantado do novo possível teatro, não poderia deixar de se localizar no SESC Consolação, apenas alguns andares acima do Teatro Anchieta. Palco que já estava “com-sagrado” pelos deuses do teatro, pelos artistas, críticos e principalmente pelo público. E que agora tinha um de seus magos, Antunes, a andar pelos seus meandros, corredores, forros, galerias, frestas e cantos a encontrar-se com Dionísio.

Com essas duas iniciativas, intuo, confirma-se a mudança de direção e, por assim dizer, de pensamento teatral. O Sesc não quer apenas acolher e abrigar obras interessantes, mas ser um de seus protagonistas, um de seus fazedores. O Sesc quer ser uma “forma de animação cultural”, espaço de prática e discussão teatral. A instituição torna-se, então, não apenas o *locus* onde o artístico tem acontecimento, mas onde ele é também engendrado. Isso é o CPT. Um coração pulsante que esparrama seu sangue pelo mundo do teatro e para fora dele. Um lugar de onde não precisa sair nada de útil, sem utilitarismos. De onde não há necessidade de um produto, um resultado para o mercado. O processo é um fim em si mesmo. Um espetáculo teatral traz em si mil outras cenas que nele não couberam. E assim que cumpre algumas dezenas de apresentações deixa apenas um rastro que alimentará esse infundável devir criativo. Essa necessidade existencial, e não comercial, de se dizer o que tem que ser dito.

Assim, entendo que esse protagonismo do Sesc, no mesmo tempo que desloca seu pensar sobre o fazer teatral, sedimenta as conquistas de um profissionalismo curatorial que vai balizar outras iniciativas ainda nos anos 80, que invadirão os 90 rumo aos anos 2000.

Não cabe aqui, inventariar as obras que o CPT pariu ao longo desses anos todos, tampouco discutir as metodologias que esse laboratório experimentou, criou e aprofundou e, ainda hoje, pratica no dia a dia de seus processos. Mas quero ressaltar apenas algumas que fazem parte já do cânone do teatro brasileiro como a trilogia de estreia do CPT no Teatro Anchieta, em 1984: “Macunaíma”, de Mario de Andrade; “Romeu e Julieta”, de Shakespeare; e “Nelson 2 Rodrigues”, que contemplava os textos “Álbum de Família” e “Toda Nudez Será Castigada”, de Nelson Rodrigues; “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, quando o universo mítico brasileiro se apresenta por meio dessa leitura de Guimarães Rosa, em 1986; em 1992, “Macbeth – Trono de Sangue”, de William Shakespeare; em

2000, “Fragmentos Troianos”, baseado na tragédia de Eurípedes “As Troianas”; em 2001, “Medéia”, de Eurípedes; e em 2005 “Antígona”, de Sófocles, até desembocar novamente no mítico universo brasileiro na leitura que faz de Nelson Rodrigues com “Senhora dos Afogados”, em 2008. Segundo a enciclopédia Itaú Cultural, a partir de 1998,

o CPT inaugura uma nova etapa, afastando-se temporariamente da encenação e deslocando suas preocupações para o refinamento do método de interpretação. Enfatizando o estudo da Retórica, de Aristóteles, almeja criar atores que sejam simultaneamente intérpretes/dramaturgos. A série Prêt-à-Porter ocupa o diretor nessa nova empreitada, síntese de uma metodologia que perseguiu na maior parte de sua vida artística.

Essa série só veio reforçar o CPT como um laboratório que se torna referência nacional e internacional. Em 2005, a Casa das Américas, de Cuba, premiou Antunes Filho, reconhecendo o CPT e o Grupo Macunaíma com o Gallo de Habana, honraria concedida apenas a personalidades, instituições ou grupos artísticos que tenham contribuído com a evolução estética do teatro na América Latina. Entre as dezenas de atores que passaram pela companhia, destacam-se Cacá Carvalho, Salma Buzzar, Marlene Fortuna, Walter Portela, Marco Antônio de Oliveira, Helio Cicero, Flavia Pucci, Giulia Gam, Luis Melo, Samantha Monteiro e, mais recentemente, Juliana Galdino e Lee Taylor.

Além do CPT, outras iniciativas programáticas se colocaram nesse lugar do experimento como a “Jornada SESC de Teatro” e o “Movimento de Dança”, ambos no SESC Consolação. A Jornada se estruturou como um pequeno festival dos grupos selecionados a cada edição. Em uma espécie de edital, divulgava-se um tema, que deveria ser perseguido pelos artistas e nortear suas pesquisas. Em 1990, o tema foi o texto literário. Os grupos se preparavam e apresentavam uma prévia de suas experimentações a uma banca. Esta selecionava alguns, em torno de 10, que considerava mais arrojados, mais alinhados com o tema, com maior qualidade estrutural e poética. Tais grupos recebiam recursos dos SESC para finalizarem seus projetos e garantiam certo número de apresentações na capital e no interior. Essa programação anual contribuiu para o fortalecimento de novas companhias e grupos surgidos no final da década de 80 até o fim da de 90.

Esse caráter experimental da programação se firmou como uma tônica na ação em artes no SESC. No caso de música, também várias foram as iniciativas de se constituir pisos com plataformas experimentais como a criação do Centro Experimental de Música (CEM) no Sesc Consolação e mais tarde também, em 1998, no Sesc Vila Mariana. Esses centros acabaram não atingindo todo seu potencial criativo como palco de experimentações musicais e ficaram restritos a uma ação pedagógica importante, mas

sem maiores desdobramentos no campo da pesquisa musical propriamente dita.

Entretanto, em artes cênicas e teatro, principalmente, foi uma bandeira que se espalhou pela capital e também pelo interior. Pois, muito da produção criada em São Paulo que circulava pela capital era compartilhada com as unidades do Sesc do interior, seja nas cidades em que havia Sesc, seja naquelas do entorno.

Portanto, vários foram os projetos e as programações que deram base e sustentaram esse vetor curatorial do “experimentalismo”. Não é à toa que esse vetor tem permanência até hoje e, embora haja outros nomes correlatos como “inovação” e “risco”, serve de norte e parâmetro para a construção da programação artística. Contudo, com a constante expansão da instituição e o surgimento de novas unidades, tanto na capital quanto no interior, vai se desenhando uma nova tendência já nos anos 90, que longe de contrariar essa linha experimental, vai seguir seus processos no sentido de difundi-los e fazer circular esses pensamentos artísticos, principalmente por meio das apresentações das obras.

INTERNACIONALIZAÇÃO

Como vimos, a partir dos anos 90 o Brasil entra em uma fase diferenciada que desembocará numa aceleração do capitalismo nacional, dos anos 2000 até o momento atual. Se Fernando Henrique e o grupo que representava fez a privatização necessária exigida pelo neoliberalismo globalizado, equilibrando as contas públicas e a relação com o mercado, faltavam ainda iniciativas de base para uma melhor distribuição de renda, oportunidades de crédito popular, fomento do parque produtivo industrial, das cidades e do agronegócio, além de um olhar social mais agudo. Quando Lula e o PT chegam ao poder parece que essa equação poderá ser resolvida e muitas são as negociações para um governo mais popular, com claras intenções de reduzir a miséria e o analfabetismo, a crise salarial com um salário mínimo decente e outras tantas mazelas do povo brasileiro.

O que se vê, então, nesses últimos dez ou doze anos, é uma real melhora nas condições econômicas da população mais carente, com uma leve, mas constatável ascensão social da classe pobre e média. Isso se deve a políticas de inclusão social por meio de programas governamentais como Bolsa Família, Minha Casa Minha Vida, entre outros. Mas também por meio de um forte incentivo à produção industrial com redução de alíquotas e financiamentos facilitados. Junto com esse impulso industrial houve uma alavanca no agronegócio que favoreceu os preços de *commodities* brasileiros no exterior. Houve também um deslocamento do eixo comercial do Brasil, dos EUA/Europa para a China/Ásia, corroborando as estratégias

de globalização dos países ditos “emergentes”. Houve também, e ainda perdura, uma crise nos países europeus que possibilitou certa inversão de investimentos.

Todo esse contexto vai colocando o Brasil num lugar de importância no mundo globalizado tanto no sentido econômico propriamente dito, como em sentido mais amplo e cultural. A diplomacia brasileira se preocupa com ações de valorização da cultura brasileira e vai construindo uma agenda que contempla a Copa do Mundo, as Olimpíadas, o ano do Brasil na França, na Alemanha, na Itália, em Portugal e vice-versa. Muitas serão as iniciativas de se facilitarem intercâmbios culturais entre os mais variados países e instituições.

Esse internacionalismo não escapará ao Sesc, que irá cada vez mais sedimentar seus laços com a comunidade internacional, principalmente por meio de instituições culturais governamentais ou não, como Instituto Goethe, British Council, ISPA, Instituto Francês e Aliança Francesa, Instituto Italiano, Instituto Cervantes, Teatro Nacional do Porto, Complexo San Martin de Buenos Aires, Bienal de Praga, entre tantos outros. O Sesc, por sua inserção nesse contexto de aproximação também com corpos consulares, começa a receber, cada vez com maior regularidade, convites para participar de eventos culturais pelo mundo, principalmente festivais de artes cênicas, bienais de arte, feiras de livros, festivais de cinema, seminários de cultura, eventos esportivos, entre tantos.

A preocupação do Sesc, no âmbito do teatro, de trazer referências de renome mundial sempre esteve presente. Por exemplo, Gerzi Grotowski em 1996 participa, em São Paulo, juntamente com Thomas Richard, do simpósio internacional que discute a arte como veículo de comunicação. Esse evento aconteceu no Sesc Anchieta. Além de Grotowski e Thomas Richards, estiveram presentes no simpósio estudiosos, críticos e artistas procedentes de diversos países. Outro exemplo foi quando Antunes Filho mediu a recepção de Kazuo Ohno, que se apresentou ao Sesc, na década de 1980, o que resultou em três memoráveis apresentações do dançarino em São Paulo e outras cidades, em 1986, 1992 e 1997. Tantos outros exemplos poderiam ser trazidos como Peter Brook, que está presente nesse mês de abril aqui em São Paulo; ou Anatoli Vassiliev, fundador da Escola de Arte Dramática em Moscou, que ministrou palestra, em 2007, no Teatro do Sesc Anchieta.

Ariane Mnouchkine é outro exemplo emblemático da conexão do Sesc com a cena internacional, que a cada ano vem se fortalecendo e agregando valor ao vetor curatorial desse novo momento da instituição. Naturalmente, esse elo com as estéticas, os pensamentos e com as obras da vanguarda mundial, principalmente do mundo europeu, mas também das

Américas e da Ásia e do Oriente Médio, vem aos poucos contaminando o olhar curatorial dos programadores do Sesc. A frequência deles nos principais festivais de teatro do mundo como Edimburgo, Avignon, Cádiz, Moscou, Aurillac, Buenos Aires, Bogotá, Festival Grec de Barcelona, Festival e Fira de Tárrega, Chalon, Festival de Outono de Paris, Santiago do Chile, Festival Cervantino do México, Manisales, entre muitos outros, além dos nacionais como Curitiba, Porto Alegre, Brasília, Rio de Janeiro, Recife, Belo Horizonte, Londrina, etc., traz não só um repertório programático, mas também uma renovação e novos modos de se encarar a cena teatral.

Atualmente, o técnico de programação de teatro no Sesc é instado ao conhecimento da cena contemporânea mundial. A curadoria não pode mais prescindir desse caráter internacional, do qual se impregnou positivamente a programação do Sesc. Por isso, considero que neste momento vigora um vetor curatorial que abarca todos os outros já mencionados: desde o amadorismo do início, do profissionalismo seguido do experimentalismo dos anos 80, sequenciado pela confirmação dos conceitos de mediação, circulação e difusão, até chegar nessa mundialização da vida contemporânea.

Além dos exemplos, acima, de grupos e artistas presentes na programação regular da instituição, o Sesc também passa com maior vigor a realizar festivais de artes cênicas. É o caso da parceria com a Prefeitura de São José do Rio Preto, que durou mais de uma década, de 2000 a 2013, com o Festival Internacional de Rio Preto. Série que trouxe uma grande lufada de ar e pensamento para o teatro brasileiro, pois o Festival se tornou referência conceitual ao propor discussões de relevância para a cena teatral em geral. Sem se preocupar com questões comerciais, buscou antes ser um festival que anunciava tendências, por meio de uma programação que sem ser “novidadeira” esteve fundada num experimentalismo consistente e militante da arte teatral. Por ali passou o teatro russo, francês, italiano, português, alemão, belga, chileno, uruguaio, peruano, americano, e por aí vai.

Desde 2010, o Sesc realiza também o Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos. Tal iniciativa, que vem sendo construída há muito tempo, organiza-se como exequível por causa dessa internacionalização. Os contatos com o mundo das artes cênicas por meio dos mais variados instrumentos como os consulados, institutos, associações, grupos de artistas, companhias, festivais, encontros, rodas de negócios, seminários, congressos e outros intercâmbios, sedimentam a necessidade do Sesc de dirigir o olhar para a cena mais próxima da América Latina. O festival tem por objetivo apresentar a produção contemporânea ibero-americana. Nas três edições realizadas se mostrou um importante espaço de trocas e intercâmbios entre produtores, criadores e pensadores da cena latina. Nota-se que a cena brasileira esteve e está bastante apartada

dessas discussões e produções, e que se pode, com esse festival, promover não só essa aproximação, como também uma maior visibilidade para a obra nacional.

Outras ações como as Mostras SESC de Artes, que acontecem desde o fim dos anos 90, com nomes diferentes nomes, antes anualmente, agora bienalmente, comprovam essa conexão com o pensamento teatral mundial. Além delas há também mostras mais específicas da linguagem como as de Teatro de Rua, de Teatro de Animação e ainda a de Artes para crianças, como o evento “O que é, o que é?”, realizado em 2013.

FORMAÇÃO DE PÚBLICO

Normalmente quando se fala em formação de público é-nos dado a entender que em se tratando de artes em geral, e teatro em particular, devemos ter uma ação que, de alguma forma, aumente a frequência das pessoas nos teatros e nas programações. Então, articulam-se ações de aproximação com a escola, oferecendo uma programação que desloca o aluno da sala de aula para o ambiente teatral; ou atividades na própria escola com grupos de alunos que se reúnem sob a batuta de um professor de artes, com objetivo de, desde cedo, estimular crianças e jovens para um olhar artístico. Ou ainda, as duas coisas. Saem os alunos em excursões para os teatros depois de trabalharem em seus grupos internos. Tanto essas saídas e excursões como esses trabalhos no interior das escolas podem ser mais ou menos consequentes, no sentido de sua regularidade e intensidade. Contudo, desconfio se essas ações realmente formam um futuro espectador, ou mesmo despertem no alunado algum interesse a mais para o teatro.

Primeiro temos que perguntar sobre o teatro hoje. Numa sociedade do espetacular, em que a vida se esvai em mercantilização, em que tudo pode ser mercadoria nas prateleiras de shoppings centers, em que o consumismo já vestiu o cidadão, utilizando-se dos mais variados expedientes da mídia, da propaganda preconceituosa ao noticiário tendencioso, onde ficaria o teatro como linguagem reflexiva da sociedade e da própria arte? Será que o teatro ainda pode ser manifestação pública e política, no sentido de uma militância por um mundo melhor, mais igualitário e solidário?

Então, parece-me que não bastam simples deslocamentos de escolares ou grupos de jovens para assistir às obras. Há que se ter uma conjugação de vetores de ação pedagógica de formação do espectador. Não bastam, tampouco, os recorrentes bate-papos ao final do espetáculo centrados numa curiosidade superficial dos processos de criação, ou no testemunho dos artistas sobre seus históricos de vida, dificuldades ou características de formação e familiares.

Não se deve perder de vista que vivemos numa sociedade do espetáculo. Tal espetacularização da vida presente no dia a dia, principalmente por meio da televisão, e agora também pelas mídias e sistemas computacionais do ambiente digital, dificulta e ofusca aprofundamentos críticos sobre o que quer que seja. Com o caráter simulador e dissimulador de todo discurso imagético da cultura de massa implícita já nesses meios, que carrega o espectador para cada vez mais longe dos processos críticos, nenhum processo educativo escolar consegue acompanhar tal velocidade de informações e apelos a esse glamour da imagem.

Portanto, essa responsabilidade da formação de espectadores só tem crescido ao longo desses anos. Entendo também que aos poucos se criou um corpo técnico pensante sobre as especificidades de uma programação para crianças e jovens com vistas à formação de espectadores e novas plateias. Contudo, acredito que, dado o volume dessa programação e o constante aumento da demanda, ficam cada vez mais difíceis ações que ultrapassem, com vigor e regularidade, a simples oferta dos espetáculos, que muitas vezes ficam pelo caminho como produtos culturais de prateleira, que não conseguem adquirir a potência artística desejada para uma obra de arte teatral.

Portanto, para dar conta dessa fragilidade, precisamos de ações pedagógicas, de mediação e criação consistentes e coerentes de formação de espectadores. Para isso se realizar efetivamente, o Sesc tem que mudar a chave da difusão e circulação para a da criação. A oferta de espetáculos já está dada. Já somos uma rede de centros de cultura que espalha produtos culturais, os mais variados. Já temos o expertise de disponibilizar o conhecimento e certos pensamentos artísticos. Mas para não cairmos no simples consumo desses produtos precisamos parar, pensar e criar.

PENSAMENTOS

Portanto, o Sesc ainda constrói, a cada dia e em conjunto com o todo social que o faz e cerca, suas metodologias, seus pensamentos curatoriais, seus procedimentos, sua história e a história de muitos brasileiros. Afora as definições diversas que poderíamos arrolar com sentidos mais ou menos aproximados ou distanciados, do ponto de vista de uma instituição como o Sesc, podemos fazer um exercício e considerar a programação de cultura artística abrigada nas diversas unidades operacionais (Centros de Cultura) fruto ou originária de um certo tipo de curadoria. Cada atividade de arte cênica, espetáculo, exposição, mostra, festival ou apresentação advém de uma escolha, de uma seleção que obedece critérios, os quais são parâmetros já dados pela prática geral institucional, mas que também podem nortear conceitos específicos para ações programáticas as mais diversas,

que podem ser estabelecidas considerando desejos autorais de uma pessoa da equipe de programação, ou da equipe como um todo com origem em discussões e reflexões internas daquele e naquele espaço cultural.

Não obstante, o processo de escolha e construção de uma programação, no Sesc, pode ser em conjunto entre as unidades, fortalecendo a ideia de rede (Mostra SESC de Teatro de Animação). As atividades podem ser realizadas em rede, como também criadas, pensadas, discutidas e executadas em rede (curadoria compartilhada). Não é raro também que as escolhas e seleções dos grupos e artistas envolvidos na programação tenham um proponente externo, um produtor artístico, um artista ou um coletivo. Tais propostas, com base em uma análise conjunta com as equipes internas de programação e os proponentes, podem sofrer alterações e ajustes, os quais reconfiguram até mesmo os conceitos originais, gerando outra programação com intenções novas.

Portanto, no Sesc, as ações de escolha e seleção (curatoriais) das atividades, dos profissionais, dos espaços e das obras, embora obedeam a um arco grande de critérios, diretrizes e práticas, tem na figura do “Técnico de Programação” seu principal protagonista e articulador. É esse “agitador”, mediador, provocador e organizador da programação que se referencia para a criação de pensamento, conceituação das ações possíveis, desenvolvimento de ideias e execução dos projetos. Esse “atuador”, que para além das individualidades é um corpo (de pessoas) pensante, é em ampla medida, então, um curador por excelência. Uma equipe que cuida, pensa, articula, organiza, coordena e executa a programação. Suas atribuições, em equipe, vão de ponto em ponto, tecendo conexões e tramas, relações e responsabilidades, que vão das necessidades técnicas mais simples, como uma lâmpada ou uma cadeira, até um equipamento complexo como um teatro ou espaço adaptado e montado para abrigar um espetáculo, uma obra contemporânea com todas as suas implicações.

Tudo gira e parte desse personagem coletivo e suas singularidades, bem como converge para ele numa dialética de informações que abastece, desde o conceito básico e seus desdobramentos, os sistemas comunicacionais, administrativos, operacionais, midiáticos, relacionais e informacionais.

Observa-se, então, que tal curadoria só é possível por conta de uma complexa trama de conexões internas entre as instâncias facilitadoras dos projetos culturais, como os setores administrativos, de infraestrutura, jurídicos e técnicos, e com as estruturas externas, as quais envolvem toda uma outra rede que torna possível a programação mesma, com todas as suas necessidades e particularidades.

Portanto, as decisões programáticas, embora obedeçam a toda uma hierarquia organizacional de observações, considerações e aprovações, têm no corpo técnico de programação cultural, com suas proposições, um corredor principal de desenvolvimento de toda a ação institucional, com diversos eixos que se interligam, entrelaçam e se confundem, na tentativa de se perceber uma organicidade nessa grande trama, nessa rede que se espraia e abre espaços para novos sentidos para as pessoas, daqui de dentro, de lá de fora, de dentro-fora.

Por fim, penso que, com esse panorama fotográfico dos vários vetores curatoriais do Sesc ao longo de seus 70 anos, temos do amadorismo ao internacionalismo mudanças de rota, atalhos, subidas e descidas próprias de um caminho concreto e historicamente compartilhado com parte da sociedade brasileira. Creio que a partir de agora outras possibilidades possam surgir, mas quero deixar aqui minha sugestão, que já anunciava linhas atrás.

Acredito que com o avanço do capitalismo, o fim das utopias de uma sociedade socialista, ou mais solidária, a espetacularização e desvalorização da vida, a banalização da morte, o recuo do espaço público em favor do privado, a homofobia em alta, a discriminação das minorias e essa completa ideologia do consumo, estejamos num lugar bem perigoso. E as instituições de cultura não escapam a esses perigos.

Entretanto, acredito também, como tantos outros, que para cada movimento contra a cidadania, a democracia e a liberdade de pensamento, criação e vida, há também uma resistência, há ainda formas de organização e convivência que podem nos dar guarida, força e estratégias de reversão de situações, as mais sombrias.

Por isso, minha sugestão como técnico de programação e integrante dessa grande equipe de curadores do Sesc é que se olhe para a história da instituição, que se pegue cada um desses vetores curatoriais que construímos e se aprimore, lançando-nos agora num outro momento, um momento de criação. Que tenhamos a coragem de experimentar de novo. Agora não mais focados no amadorismo inicial ou no experimentalismo dos anos 80, no profissionalismo ou nos processos de difusão e circulação.

Sem deixar de lado todos esses conceitos de atuação, precisamos de espaços de criação, laboratórios de convivências artísticas, pisos de trocas e intercâmbios vigorosos, sedimentados com uma programação focada nos processos. Cada centro cultural como um grande laboratório criativo, e não apenas um lugar de apresentações, não apenas um lugar para bons produtos. Nós já aprendemos a programar o pronto, o acabado, o já feito. Agora temos que nos por a criar. Ainda que tenhamos alguns espaços laboratoriais, como o CPT e outros ambientes criativos, como os Centros de

Música, as Oficinas do Pompéia e uma programação de desenvolvimento artístico regular e consistente, não somos estruturalmente espaços de criação artística.

Se até agora toda a credibilidade do Sesc, no âmbito do teatro, foi construída e sedimentada por sua inserção cultural de abrigo e fomento do novo, do artisticamente inventivo, do socialmente responsável, e de uma programação conectada com o fazer contemporâneo, sem compromettimentos comerciais ou de facilidades de linguagem, a partir de agora essa credibilidade poderá ser ampliada e renovada com um ação curatorial que tenha foco na criação, nos processos imersivos de criatividade, desprovidos de utilitarismos de resultados. Podemos criar mil cenas e ainda assim não termos um espetáculo, mas teremos pessoas, gentes juntas criando e recriando seus passados, presentes e principalmente seus futuros.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. São Paulo: Forense Universitária, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. *A Ideologia da Competência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2104.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. Cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CUNHA, Newton. *Cultura e ação cultural: uma contribuição a sua história e conceitos*. São Paulo: SESCSP, 2010.
- DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- DESGRANGES, Flávio; LAPIQUE, Maysa. *Teatro e Vida Pública*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2007.
- MAGALDI, Sábado. *Amor ao Teatro*. São Paulo: Edições SESCSP, 2014.
- MILARÉ, Sebastião. *Hierofania – O teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESCSP, 2010.
- MIRANDA, Danilo Santos (Org.). *Ética e Cultura*. São Paulo: Edições SESCSP, Perspectiva, 2011.
- NOVAIS, Fernando. *História da Vida Privada do Brasil 4*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Acervo SESC Memórias

Revista “O SESC em Marcha”. Serviço Social do Comércio. 1950 a 51.

Revista do Comerciário. Serviço Social do Comércio. 1956 a 1960.

Teatro SESC Anchieta. Departamento Regional. São Paulo: SESC, 1991.

Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio. São Paulo, 1947-2010. Acervo SESC Memórias.

BREVE ANÁLISE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS PARA O TEATRO EM PORTUGAL E NO BRASIL: UMA VISÃO DA ATUAÇÃO NAS CIDADES DO PORTO E SÃO PAULO

Carina Moutinho¹

RESUMO

O presente artigo pretende apresentar uma breve visão de como funcionam as políticas públicas culturais na área teatral em Portugal e no Brasil, sob a perspectiva de uma produtora cultural que teve como experiência profissional a realização de trabalhos em duas cidades de cada um dos países mencionados. Este trabalho foi realizado como etapa final do curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP, que foi finalizado em maio de 2015. Para a publicação, foram feitas algumas alterações da pesquisa inicial e atualizações para a atual política dos dois países.

Palavras-Chave: Teatro. Portugal. Brasil. Política Cultural.

ABSTRACT

The present article give's a quick vision about cultural public policies in theatral area in Portugal and Brazil, under a cultural producer that have experience of work in too cities in each countries. This work born as a final stage of the Cultural Management class in Centro de Pesquisa e Formação at SESC-SP, that have conclusion in 2015 May. To write the present article some information has been updated for the actual policies in both countries.

Keywords: Theatre. Portugal. Brazil. Cultural Policy.

O presente artigo nasce de uma breve análise das políticas públicas para o teatro em Portugal e Brasil, dando um especial enfoque às cidades do Porto e de São Paulo, realizada como trabalho de conclusão do curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP em 2015.

Pode-se verificar que desde maio de 2015 à presente data – julho 2016 – muito mudou no panorama político dos dois países. Portugal, que vivia desde 2012 uma política de austeridade imposta pela União Europeia e levada a cabo pelo governo de direita vê-se atualmente com um recente

¹ Formada em Gestão do Património pela Escola Superior de Educação do Porto, frequentou a segunda turma do curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP. Trabalha com Produção Cultural desde 2006. Atualmente trabalha no Porto-Portugal.

governo que nasce da união dos partidos de esquerda e numa tentativa de retomada de algumas políticas públicas que se perderam. Assim, vê-se com alguma esperança o que pode ainda ser feito pelas políticas culturais do país.

Por seu lado, o Brasil vive desde maio de 2016 um golpe de estado histórico, em que a presidente em funções é afastada do seu cargo sem que haja crime comprovado. Essa situação deixou o País num estado de movimentação política que traz bastantes incertezas, com o despedimento de vários cargos dentro do Ministério da Cultura e a exoneração de toda a cúpula da cinemateca.

Conseguir atribuir as diferenças entre essas políticas e ressaltar as vantagens e desvantagens das leis em causa, analisar os planos dos governos e ressaltar os caminhos tomados nos últimos anos e as suas consequências são os pontos que se pretende expor neste artigo.

PORTUGAL

Olhando para Portugal, que como referido se recupera de políticas de austeridade, o grande peso para a sobrevivência das companhias teatrais se dá por conta de apoios públicos, na forma de contratualização, da tutela, atualmente celebrada entre o Ministério da Cultura com as companhias.

Esses apoios estatais são geridos pela Secretaria de Estado da Cultura² através do órgão **Direção Geral das Artes**³ (DGArtes). Com o anterior governo, várias políticas públicas sofreram com a austeridade que assaltou o país, pelo que não seria de esperar que com a cultura houvesse um papel diferenciado, além do Patrimônio, que muitas vezes é entendido como um foco de turismo, e com exceção do Cinema e Audiovisual, que vinha já exigindo um ajustamento da sua política.

O novo governo lança um plano de estado⁴ bem arrojado para a área artística prometendo uma reviravolta nas suas políticas, investimentos que vão além do patrimônio material e imaterial do país, unindo ao seu Ministério da Cultura (MC) à radiofonia nacional⁵. Esse plano levou a uma atenção ao novo orçamento para o setor, que numa primeira visão nos parece maior que em governos anteriores, contudo, se desconsiderarmos

2 Ao falarmos de Secretaria de Estado da Cultura, no caso português, falamos de um organismo governamental, não existe a visão de estados em Portugal, sendo todo o país um estado. Terá algumas referências de Estado que em Portugal é uma referência nacional.

3 <http://www.dgartes.pt/>

4 Plano do governo. Disponível em: <http://cdn.negocios.xl.pt/files/2015-11/27-11-2015_15_53_52_ProgramaXXIGC.pdf>. Acessado em: MAIO de 2016

5 Rádio e Tv públicas

as verbas destinadas ao audiovisual – elemento que sempre contou com um valor diferenciado – obtemos o orçamento mais baixo de todos os tempos, mesmo considerando os orçamentos de anos apenas com Secretaria de Estado da Cultura. Ou seja, existe ainda uma luta muito grande para ver esse plano de governo ser levado a cabo.

A DGArtes gere os apoios do governo dividindo-os em três blocos: Música; Arquitetura, Artes plásticas e Fotografia; e Teatro, Dança e Cruzamentos Disciplinares (os apoios destinados ao cinema são administrados por outro organismo público – o ICA⁶).

No que se refere ao Teatro, Dança e Cruzamentos Disciplinares, área sobre a qual nos debruçaremos, esses apoios até 2012 eram divididos em pontuais, anuais, bianuais e quadrienais.

Os **Apoios Pontuais** destinam-se a projetos que podem ser realizados por coletivos ou indivíduos que nunca tenham sido contemplados por apoios ou que estejam sem nenhum tipo de apoio estadual no momento da solicitação. Os **Anuais** são destinados a grupos profissionais que já tenham sido contemplados por apoios pontuais, tenham algum currículo comprovável, companhia e elementos envolvidos no projeto e apresente projeto para o período de um ano. Os **Bianuais** contemplam grupos com currículo, que já tenham recebido algum apoio anual e apresente projeto com duração de dois anos. Por fim, os **Quadrienais**, que se destinam a companhias que possuam um currículo já comprovado e tenham passado pelas fases de apoio anteriores.

Nos casos de apoios bianuais e quadrienais, a sua forma de procedimento se divide em criar um plano estratégico que abrace os anos para o qual a companhia se dirige, e dividir esse plano nos dois ou quatro anos.

Em 2012 é criada outra forma de atribuição de apoio, a ter lugar a partir 2013, ao qual nomearam de **apoios Tri-partidos**, onde os municípios, juntamente com o Governo e a companhia realizariam um plano de dois ou de quatro anos. Foi uma forma encontrada para que os cortes de anos anteriores se distribuíssem e se apresentassem de outra forma, tendo os municípios uma participação mais ativa.

No atual momento, em que um novo governo está em funções, com um novo e “retomado” Ministério da Cultura, todos os apoios estão a ser analisados sob o pretexto de “os atuais apoios se regerem por medidas que não são mais as mesmas que o país necessita”. Assim, a previsão é que no final do presente ano de 2016⁷ os apoios estatais de incentivo à criação

6 Instituto do Cinema e do Audiovisual.

7 Até à data de revisão o novo governo avançou de forma não oficial a não abertura dos concursos para o ano de 2017, mencionando um ano transitório até à reestruturação dos apoios.

artística sejam alvos de uma profunda reestruturação na sua forma. Não sendo previstos, até então, uma reforma na sua medida de apoio, apenas na sua fórmula.

Convém reforçar que, embora em Portugal exista um discurso político de “subsidiopendência”⁸ dos coletivos de arte no geral, a verdade é que para se obter esses apoios as companhias se submetem a um processo de seleção rigoroso; à assinatura de um contrato com o governo para um projeto de caráter pontual, anual ou plurienal, cumprindo tal projeto enquanto serviço público, isto é, mesmo no caso de o governo poder cortar a verba, as companhias devem continuar executando aquilo a que se propuseram. Esses contratos, quando assinados para mais de um ano, são revistos e apresentada a sua prestação de contas anual, e em caso de falha da companhia são anulados. Além disso, a companhia necessita realizar o acesso e a fruição do público nas suas atividades – afinal, a qualidade dos projetos é ainda medida em quantidade.

Os apoios bianuais contratualizados para o biênio 2015/2016, que surgiram de um concurso aberto em 2014, foram assinados em 2015, e o anterior governo não tinha como cumprir esses valores para os dois anos contratualizados, tendo sido só em julho deste ano anunciado o repasse da verba para as companhias, como podemos ler na recente entrevista do atual ministro da cultura⁹. Isso demonstra que a luta em Portugal para a estabilização da sua política pública está ainda longe de acontecer.

Outro “golpe” à criação artística em Portugal foi o fato de num ano conturbado politicamente – com um governo que se formou tardiamente, com um ministro da cultura que foi erro político e estratégico e que acabou afastado do seu posto meses após a sua tomada de posse, com a atribuição do novo ministro apenas em abril. Isso atrasou todo o processo de abertura de apoios anuais e pontuais, e dessa forma apenas em julho são abertos os concursos para os apoios pontuais, deixando as companhias que vinham trabalhando com apoios anuais sem poder contar com esse apoio no ano de 2016.

Além dos apoios estatais que, como falamos, são os mais significativos, existem também os municipais, que companhias específicas mantêm com as autarquias onde estão implantadas. São apoios monetários, parecidos com os estatais; através de apoio direto através de verba a um projeto ou à própria companhia; ou por meio de cedência de um espaço para sede e

8 O termo de “subsidiopendência” aparece como uma maneira de difamar a forma de apoio existente em Portugal, embora as companhias estejam fazendo o trabalho do Estado na cobertura cultural da cidade.

9 <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/e-desejo-do-governo-que-os-miros-fiquem-no-porto-ago-ora-o-porto-tem-de-dizer-se-os-quer-1739150>

apresentação pública dos espetáculos sem custos, ou cedência de espaços apenas para apresentação como os teatros municipais e até à compra de espetáculos.

Através de uma demanda do estado português, as autarquias¹⁰ iniciaram na década de 1990 a construção de equipamentos culturais, entre eles, bibliotecas, museus, a recuperação ou construção de cine-teatros. A ideia era a concretização de uma rede nacional de teatros e cine-teatros nas 18 capitais de distrito de Portugal, a sua gestão ficou a cargo das próprias autarquias ou de empresas municipais, que mantinham uma gestão autónoma (cabe reforçar que a extinção dessas empresas municipais foram umas das primeiras medidas de controle orçamental da Troika¹¹ em Portugal). A ideia era unir o associativismo municipal a estes instrumentos de gestão e criar um campo cultural na cidade em questão, como é possível ler no artigo de Maria João Centeno, que citando José Madureira Pinto nos diz que:

assumir o movimento associativo, não como adorno da democracia ou prolongamento instrumentalizado do poder administrativo, mas como um interlocutor privilegiado e um agente dinâmico da concepção, execução e avaliação das intervenções culturais na cidade, e em particular nos espaços públicos, parece ser a atitude que, nesta matéria, melhor se compatibiliza com uma política simultaneamente voluntarista e não dirigista de democratização social¹².

Com o intuito de concretizar uma rede, criou-se o Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE) que mais tarde deu lugar ao Território Arte, também ele extinto. Este programa, segundo Maria de Lourdes Lima dos Santos, foi “uma experiência interessante da descentralização”¹³, pois as companhias podiam circular com o seu espetáculo pelo país; as autarquias acessavam uma plataforma em que as companhias previamente se haviam inscrito e através dela poderiam escolher os espetáculos existentes. Hoje em dia o programa ArteEmRede¹⁴ ainda sobrevive, no entanto com uma verba bastante reduzida.

10 Autarquia Entidade administrativa com órgãos próprios e que atua com autonomia em relação ao poder central.

11 O termo *troika* foi usado como referência às equipas constituídas por responsáveis da Comissão Europeia, Banco Central Europeu e Fundo Monetário Internacional, que negociaram as condições de resgate financeiro na Grécia, no Chipre, na Irlanda e em Portugal. Originalmente, *troika* é uma palavra russa que designa um comité de três membros.

12 “Políticas Culturais à escala metropolitana: notas sobre a pesquisa da área metropolitana do Porto” Natália Azevedo.

13 “A Política cultural em Portugal na entrada do novo século” – Maria João Anastácio Centeno.

14 Ver: <http://www.artemrede.pt/v3/index.php/pt/o-que-somos/artemrede>.

PORTO

Cingindo-nos ao Porto, a cidade entre 1989 e 2001, sofreu mudanças significativas no que se refere à forma como a sua cultura local era encarada, com a criação de novos equipamentos e o restauro de outros, como teatro, bibliotecas, museus, entre outros, e dessa forma a “oferta cultural da cidade mudou substancialmente, a dotação em equipamentos, foi clara a contribuição destes quer para o acesso da cidade a bens culturais quer para a qualificação da oferta artística gerada localmente”, como nos diz Augusto Santos Silva (2007, p.75).

Olhando para a cidade do Porto e falando apenas de equipamentos para teatro, existem três espaços pertencentes ao Teatro Nacional – o Teatro Nacional São João, o Teatro Carlos Alberto e o Mosteiro de São Bento da Vitória – estes equipamentos recebem em temporada espetáculos que o Teatro Nacional produz, sozinho ou em coproduções, com grupos da cidade e alguns acolhimentos de companhias independentes, nacionais e internacionais. Além destes equipamentos de gestão nacional, a cidade possui ainda o Teatro Campo Alegre e o Teatro Rivoli, sob o domínio público municipal, que abrem portas para as companhias da cidade se apresentarem em pequenas temporadas.

Não sendo teatro o seu objetivo final nos seus objetivos programáticos, o Auditório da Biblioteca Almeida Garrett é um espaço que recebe bastantes espetáculos.

O Porto é uma cidade com quatro escolas de teatro, duas de ensino técnico e duas de ensino superior, o que contribui para que haja uma cena cultural fervilhante, sempre com algum espetáculo acontecendo em um ponto da cidade.

No entanto, como a gestão autárquica em Portugal é muito marcada pelo seu presidente¹⁵ e as suas concepções ideológicas. Augusto Santos Silva nos fala como a gestão de Rui Rio (de 2001 a 2013) se caracteriza por “um discurso político contra a criação cultural e uma deliberada hostilidade aos agentes culturais locais, uma e outros apresentados como paradigmas de prioridades erradas e desperdício de recursos públicos”. Um dos grandes pontos de referência do que acabamos de falar foi a concessão do espaço municipal da cidade, o Teatro Rivoli, a uma produtora privada de grande porte. Como forma de reação, a classe artística do Porto e espectadores se barricaram dentro do edifício, tendo sido processados por parte do município por tal ato.

Augusto Santos Silva (2007) para classificar a gestão de Rui Rio divide-a em três eixos:

15 Equivalente ao Prefeito no Brasil.

Primeiro eixo: nenhum lugar positivo para a cultura, na comunicação política — ou melhor, ênfase negativa; a cultura é relegada para o nível mais baixo da lista de prioridades camarárias, retomando-se assim, em novos termos, a antiga teoria da hierarquia das necessidades, com as “materiais” no topo.

Segundo eixo: definição ostensiva dos criadores e demais agentes culturais como alvos políticos, modelos negros de comportamento e utilidade social (retomando-se, assim, a acusação de serem eles “subsidiodependentes”, isto é, consumidores improdutivos de recursos públicos, sem público).

Terceiro eixo: a câmara municipal tem obrigações culturais, mas elas são para gastar pouco; concentrar os recursos na vertente patrimonial e em algumas, raras, parcerias entre o município, o estado e privados, em todo o caso sempre de forma parcimoniosa; retirar-se das funções de produção ou prestação cultural, concessionando a gestão do Rivoli a uma empresa de produção de espetáculos comerciais e reduzindo os apoios públicos às estruturas de criação/produção artística, às facilidades logísticas e finalmente apoiar ou activamente promover oferta lúdica supostamente dirigida ao grande público.

Dessa forma, podemos verificar que culturalmente falando, a cidade do Porto entrou numa crise política cultural desde 2001 e isso se refletiu em toda a dinâmica da cidade, no que se refere às manifestações culturais. Atualmente, o Porto atravessa um período de mudança dessa realidade anteriormente mencionada, tendo iniciado com o seu ex-vereador da cultura (que faleceu recentemente) e agora com o executivo que continua o trabalho por ele iniciado, uma noção de criação e de fruição cultural bem diferenciada e proporcionando muitas atividades, muitas elas efêmeras e quase todas muito direcionadas a um Porto que se destaca pelo seu crescente carácter turístico, mas que trouxeram à cidade uma outra dinâmica cultural.

Convém acrescentar que a forma de patrocínio e/ou mecenato em Portugal, são quase inexistentes, para não dizer nulos, apenas sendo contemplados com essa forma de apoio os grandes eventos como festivais de música, por exemplo, Rock in Rio, ou grandes museus com marca internacional

BRASIL

O Brasil vive atualmente um golpe de estado, tendo dessa forma uma nova realidade política, por consequência e um Ministro da Cultura que poucos reconhecem como legítimo, sendo de ressaltar que houve uma quase perda do mesmo num primeiro momento de reforma política. No momento, vê-se uma forte movimentação de diversos atores sociais ligados à cultura brasileira que enfrentam esse golpe, e como exemplo disso, a ocupação da Funarte em vários pontos do país, no entanto, e porque as notícias de fato não nos chegam da melhor forma, não nos poderemos alongar

nesse ponto, apenas deixando claro que a cultura é de fato uma das maiores armas contra tudo o que atente a democracia.

Os apoios a teatros são ainda oferecidos e executados por meio das três esferas existentes País: municipal, estadual e federal, como resumidamente descrevemos a seguir.

O Federal se processa através do seu Ministério da Cultura (MinC) e essencialmente da controversa Lei Rouanet¹⁶, em que um patrocinador através da verba do Imposto de Renda (IR) destina parte da mesma para um projeto cultural. Com esse repasse, como explicado no art. 26º da Lei, a empresa pode “abater 30% do valor aplicado no projeto (ou 40% no caso de doação), a título de patrocínio para a dedução de até 4% diretamente do Imposto de Renda”, ou como no diz o seu art. 18 “pode abater 100% do valor aplicado no projeto, a título de patrocínio, para dedução de até 4% diretamente do IR”.

Essa lei tem levantado inúmeras questões por parte da classe artística, pois ao invés de o valor do projeto se medir pela qualidade artística (mensurada pela sua estética), são os departamentos de marketing dos patrocinadores que vão avaliar o quanto pode ser benéfico ou não a atribuição da marca ao projeto em causa. Claro que, como em tudo, existem exceções para certas regras. Mas normalmente são projetos que demandam da parte do beneficiário a “utilização” de um rosto conhecido do grande público ao qual denominam na classe como um “global”. Algumas empresas¹⁷, como Petrobrás, Correios, Banco do Brasil, abrem seus próprios editais para a atribuição dos apoios por meio da Rouanet.

No entanto, antes de se chegar a um patrocinador, e nos cingindo à área artística teatral, o produtor ou coordenador necessita escrever o seu projeto, aprová-lo junto ao MinC e procurar recursos, muitas vezes com a ajuda de um “captador de recursos”. É nesse ponto que a lei pode ser considerada falha, pois apesar de determinada companhia tenha um ótimo projeto, é necessário existir sempre um captador com alguns contatos e um diretor de marketing que banque o seu projeto. Ora, na maioria das vezes, existe já um *lobby* que dificulta as novas apostas, ou para apostas que não agreguem valor acrescido.

Ainda dentro do MinC, mas através da FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) de uma forma já menos significativa monetariamente falando, existe um apoio de forma direta em várias áreas de atuação

16 Lei 8.313 de 23/12/1991 possível consulta em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm

17 Não podemos dar certezas no momento de que essas empresas venham a ter a mesma importância no futuro próximo, se o atual golpe de estado se mantiver no País.

cultural, entre elas o teatro. O seu apoio se realiza por meio de editais de premiação direta, ou seja, através da inscrição do projeto para concurso, e a sua atribuição é realizada através de uma seleção por um júri competente para tal. Os grupos contemplados recebem a verba de forma direta, sem necessidade de ser repassada por um terceiro, como na Lei Rouanet. Para o Teatro o prêmio Myriam Muniz se processa para apoio de criação/ produção ou de circulação de espetáculos.

No âmbito estadual, existem leis específicas para cada estado. Aqui, restringiremo-nos ao estado de São Paulo. O ProAC¹⁸ ICMS e o ProAC Editais são formas de fomento a diversas áreas, entre elas projetos de companhias de teatro, sejam espetáculos ou festivais.

O **ProAC ICMS** funciona através de dedução fiscal, no caso, do Imposto sobre circulação de mercadorias e prestação de serviços da empresa que esteja disponível a usar parte dessa verba para fomentar a área artística. Esta lei é muito similar à lei Rouanet no seu *modus operandi*. Inicia-se pela idealização e a construção do projeto, o seu cadastramento online e depois a procura, por parte do captador de recursos, de uma empresa que aceite patrocinar o seu projeto à luz da lei. O montante que pode ser gasto anualmente através do ProAC é definido no início do ano fiscal. Esse valor determina o número de projetos que podem ser inscritos para captação. Todos os projetos só podem ter início se o valor captado for, ao menos de 35% do valor total do mesmo, conforme Decreto n.º 54.275/09.

O **ProAC Editais** é uma tipologia de fomento direto por parte do Governo do Estado por meio de sua Secretaria Estadual de Cultura (SEC), que abre vários concursos públicos (editais) com valores fixos para as mais diversas áreas de atuação. No teatro, por exemplo, podemos falar de criação de novos espetáculos, circulação de espetáculos já estreados, espetáculos de grupos recém-criados, festivais de teatro, espetáculos infantis, entre uma série de outras tipologias de apoio. Em 2014, foram abertos um total de 46 editais para todas as áreas artísticas mencionadas na lei.

O valor desses editais, determinado pela SEC, geralmente é baixo, e por esse fato não é um apoio substancial e o seu valor não contempla a maioria dos grupos teatrais do Estado que se candidatam. Para participar, o proponente elabora um projeto, criar uma pasta com todos os documentos e uma pasta com cinco cópias do projeto. Podem ser aprovados apenas dois projetos por CNPJ, mesmo no caso de a sua aprovação ser em nome da Cooperativa Paulista de teatro, que reúne um número considerável de companhias de todo o estado.

A Cooperativa Paulista de Teatro tem um grande número de associados

18 Lei 10.923 de 30/12/1990, regulamentada pelo Decreto n.º 54.275/09, de 27 de abril de 2009.

individuais e em grupos, e é uma forma de muitos deles terem um CNPJ para conseguir a sua participação em ProAC editais e outros apoios do MinC, pois todos os grupos por ela representados podem utilizar o seu CNPJ, a sua proteção jurídica e apoio na realização de prestação de contas. Contudo, além desse caráter jurídico, a Cooperativa acabou sendo um coletivo de luta pela política cultural, pensando-a de forma muito abrangente, pois acaba reunindo um série de pessoas de diferentes universos, experiências, com visões diversas que facilita a uma discussão e a uma pesquisa muito mais alargada.

Na esfera municipal, as políticas culturais em São Paulo são fomentadas pela Secretaria Municipal da Cultura (SMC). Existem no momento duas leis que são vitórias conseguidas, muito pela luta da classe artística. A Lei do Fomento da cidade de São Paulo e a Lei Zé Renato, esta existente desde 2015.

A **Lei do Fomento**¹⁹ apoia coletivos cuja principal função é a pesquisa continuada. Essa lei foi o resultado do movimento Arte contra a Barbárie, iniciado em 1998 por um grupo de artistas de teatro. A lei tem como objetivo “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”, permitindo que por ano 30 companhias de teatro tenham o seu espaço para pesquisar, experimentar e compartilhar essa experiência com o público, ora esta é uma visão que em nada se assemelha com a questão das leis de incentivo fiscal, e que se torna um marco no Brasil, conforme nos fala Marisabel Lessi de Mello, diretora do núcleo de fomentos culturais, no livro do *Fomento ao Teatro*.

Esta lei tem 12 anos de existência visa “o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”, porém, esta forma de apoio que nos fala de “trabalho continuado” acaba sendo uma situação ideal e de certa forma utópica, primeiro porque para a verba garantida na lei concorrem diversas companhias, ficando de fora muitos outros projetos e companhias com possibilidade de aprovação. Existe um coletivo denominado Roda do Fomento onde coletivos teatrais se reúnem para discutir a melhor forma de reconfigurar a lei, a fim de poder apoiar mais grupos tentando que a questão “continuidade” seja de fato um fator.

O **Prêmio Zé Renato**²⁰ é ainda uma pequena criança, mas de importância muito grande para as companhias da cidade de São Paulo. É fomentada diretamente pela Prefeitura para que as companhias que não se

19 Lei 13.279/2002. Disponível em: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/261/>>. Acessado em: 2015

20 Lei nº 15.951/2014. Disponível em: <<https://fomentoateatro.wordpress.com/ze-renato/>>. Acessado em: 2015

enquadrem no âmbito de trabalho de pesquisa (e por isso mesmo estavam fora do enquadramento de apoio da lei do fomento ao teatro). O seu objetivo é “apoiar a produção artística na linguagem teatral”, sendo para tal destinado 8 milhões de reais a serem executados em dois editais anuais - um por semestre - e tendo como objetivo a produção e apresentação de um espetáculo teatral, diferindo da lei do fomento onde apenas é necessário a apresentação da sua pesquisa.

Ambas as leis se destinam a pessoas jurídicas, que preferimos denominar de coletivos, com sede no município de São Paulo. Tal como no ProAC Editais muitos coletivos buscam a Cooperativa Paulista de Teatro para ter o seu CNPJ e obter o apoio na prestação de contas financeira do projeto.

Ainda no âmbito municipal temos o programa VAI, que se divide em dois núcleos de apoio, para fomentar projetos de jovens em início de atividade para a sua iniciação na área cultural.

Embora possamos apontar algumas lacunas em cada medida de fomento municipal, não podemos dizer que são inexistentes, e estas numa visão global são já um passo distinto no cenário cultural.

Recentemente aprovada (18 de abril de 2015), e não falando de fomento direto ou indireto de verba, podemos mencionar a Lei n.º 888/2013, sancionada pelo prefeito Fernando Haddad, que auferir aos teatros com porta para a rua de até 400 lugares a isenção da taxa de Imposto Territorial e Predial Urbano (IPTU), diminuindo as despesas de todos os teatros de pequeno e médio porte, este movimento para a aprovação desta lei foi encabeçado pelo Movimento dos Teatros Independentes de São Paulo (Motin) e pela Cooperativa Paulista de Teatro.

Ainda em processo de aprovação final por parte da Prefeitura, encontra-se o novo Plano Diretor Estratégico (PDE)²¹ da cidade de São Paulo, que desde 2002 inclui as áreas de proteção especial por meio da Zona Especial de Preservação Cultural (ZEPEC)²², como instrumentos de Patrimônio Cultural, no momento, incluirá também, os teatros de rua nomeados como *Patrimônio Cultural Imaterial* da cidade de São Paulo, “bens e áreas que tenham importância para a preservação e valorização de manifestações culturais inscritas no sistema de registro do patrimônio imaterial”²³.

21 PL n.º 688/13. Disponível em: <<http://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/novo-plano-diretor-estrategico/>>. Acessado em: 2015

22 Disponível em: <<http://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/a-preservacao-do-patrimonio-cultural-da-cidade/>>. Acessado em: 2015

23 Plano Diretor Estratégico em Zonas Especiais de Preservação Cultural.

SÃO PAULO

O Theatro Municipal é o grande marco do teatro paulistano. Recebe também algumas óperas e está situado na região central da cidade. A Prefeitura tem ainda nove teatros distritais que são geridos pelo Departamento de Expansão Cultural e estão espalhados entre as zonas leste, oeste, sul e norte. Nas áreas periféricas da cidade, a Prefeitura tem como unidades de acolhimento de espetáculos os Centros Educacionais Unificados (CEUs), que também são um espaço de ensino fundamental e médio. Ainda dentro da cidade de São Paulo, mas sob alçada do Governo do Estado, podemos destacar o Teatro São Pedro, mais direcionado para o acolhimento de óperas, e o Teatro Sérgio Cardoso, que recebe grupos de teatro e produções independentes, e nenhum dos dois possui produção própria. O Governo do Estado possui ainda uma escola de teatro, a SP Escola de Teatro, com ensino direcionado a várias áreas teatrais – atuação, direção, sonoplastia, iluminação, cenografia e figurino e técnicas de palco – além de diversos cursos de extensão cultural relacionados. A SP Escola de Teatro recebe apresentações nacionais e internacionais na sua sala de espetáculos. Na linha de recebimento de espetáculos e ensino de artes, dentro da cidade de São Paulo temos ainda as Fábricas de Cultura. A administração das Fábricas de Cultura e da SP Escola de Teatro é levada a cabo por Organizações Sociais (OS), por meio de convênios com o Governo do Estado.

A Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e o Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista (Unesp) são os dois um dos organismos de educação superior de artes cênicas em São Paulo. E ainda dentro da USP existe a – Escola de Arte Dramática (EAD), que, embora seja dentro da universidade de São Paulo, realiza um ensino de nível técnico.

De administração federal São Paulo possui o teatro Funarte e o Teatro Arena. Enquanto a programação na Funarte é realizada numa forma próxima ao Teatro Sérgio Cardoso, o Teatro Arena recebe grupos, contemplados em editais, em temporadas de seis meses para a sua programação.

COMPARANDO

Após uma rápida apresentação das políticas públicas dos dois países, através da experiência vivenciada, inicio aqui uma breve análise comparativa dos mecanismos existentes em ambos e as suas diferenças ou até preocupações em comum.

O que temos em comum em ambos os países é uma movimentação política em transição, porém que se caracteriza por ações opostas. Se em Portugal o Ministério da Cultura passa por um processo de recuperação e

com isso surge uma esperança de que haja uma melhoria nas políticas culturais do país; o Brasil passa por um assalto ao seu Ministério da Cultura com a tentativa de transformá-lo em secretaria e demissão de trabalhadores do órgão, que se reflete num receio por parte dos agentes culturais daquilo que serão as alterações nas leis de fomento e orçamentos destinados à pasta da cultura.

Dentro da Constituição de cada país podemos analisar a forma como cada um olha a sua cultura, tendo ambas bases muito próximas.

Ambas as Constituições ressaltam o direito cultural para todos, na salvaguarda do seu patrimônio cultural e no dever do Estado de incentivar as manifestações culturais, não esquecendo, no entanto, que a sua demografia e seus objetos de ação vão de acordo com a sua realidade histórica e social²⁴.

Contudo, verifica-se que a Constituição Brasileira nos deixa mais informações do que é pretendido com essas bases para a política cultural, lhe dedicando três artigos, cada um deles com uma explicação bem detalhada do que se pretende atingir.

Na lei portuguesa podemos verificar que existe uma preocupação na gestão das assimetrias regionais do país, pois embora Portugal seja um país muito pequeno em comparação com o Brasil, a sua geografia é marcada por uma grande assimetria habitacional, e por isso mesmo existe uma necessidade de se dar atenção às regiões mais afetadas pela histórica desertificação populacional. Já na lei brasileira se verifica a necessidade de evocar as manifestações de culturas populares, indígenas e afro-brasileiras²⁵ muito pelo preconceito preexistente e na sua extensa diversidade étnica e regional. Podemos ainda encontrar explicado de forma sucinta o que se pretende com o Sistema Nacional de Cultura. Guilherme Varella citando o português constitucionalista Vasco Pereira da Silva nos fala de “uma visão bidimensional dos direitos culturais, uma visão objetiva: consagrando valores, princípios e regras de atuação e subjetiva garantindo posições substantivas de vantagem, individuais e coletivas, nas relações jurídicas de cultura, dotadas da natureza de direitos fundamentais”. O autor nos fala ainda de como a constituição cultural “deve ser entendida como manifestação própria da realização do Estado de direito e da democracia”.

No que concerne ao âmbito cultural, nos dois países as palavras “crise” e “sobrevivência” estão de certa forma sempre presentes. Em momentos de

24 Análise feita com base na leitura do art. 78º da Constituição Portuguesa e artigos 215º, 216 e 216-A da Constituição Brasileira.

25 Cabe ressaltar a importância desta medida, assinalando a relevância destas culturas no país e a sua proteção.

crise econômica no país são as áreas culturais que sentem os cortes mais acentuados, isso também, pelo fato de seus orçamentos serem tão reduzidos em relação ao PIB do país.

Enquanto em Portugal a luta contra a austeridade econômica vem se manifestando desde 2011, com os cortes orçamentais já mencionados, que propiciou uma grande instabilidade nesses apoios, tornando os seus concursos públicos extremamente burocráticos, minuciosos e exigentes. Com o discurso do novo governo relativamente à austeridade, espera-se que as reformas nos concursos, esperadas para o final de 2016, tragam também maior orçamento e de acordo com o que a cultura representa para o PIB.

Já no Brasil desde 2015 se começa a apontar os primeiros sintomas de cortes orçamentais na área. O *Jornal Folha de S.Paulo* informou, em 25 de março de 2015, que a “meta” do Governo do Estado de São Paulo é “cortar até 30% dos gastos com a Cultura”²⁶.

Essas medidas lembram-nos que para os “nossos” governantes a cultura ainda não ganhou um verdadeiro valor para o País.

Em Portugal, apesar da crise instalada no sistema de apoio ao teatro, as suas formas de auxílio dividem-se em estatal e autárquico e apoiam tanto projetos específicos, que podem ser pontuais ou anuais, de longa ou curta duração, como projetos de companhias que mantenham uma atividade regular e reconhecida. Nessa visão da contemplação de um plano de trabalho da companhia para a atribuição do apoio fica evidente a importância de a mesma ter consolidado os seus recursos humanos, físicos e econômicos.

Ou seja, o apoio é focado para criar os seus projetos, manter a sua equipe de recursos humanos e patrimônio, tendo em vista uma continuidade artística que tenha como finalidade um trabalho com qualidade artístico-cultural que chegue ao público. Embora os apoios estatais se caracterizem cada vez mais pela sua burocracia e falta de praticidade, o projeto artístico é o elemento com mais peso no processo. Do ponto de vista autárquico, podemos falar que a rede de teatros e cine-teatros não foi assim tão relevante para a circulação nacional das companhias, acabando sendo as próprias, com os seus festivais, que assumem esse compromisso. Isso pela falta de verbas destinadas à cultura que algumas autarquias enfrentam, assim como algum destino dessa verba apenas para atividades artísticas que deem uma maior chamada de atenção para os seus eleitores, como o caso de concertos de música popular.

No Brasil, os apoios culturais são muito pontuais e focam essencialmente

26 In folha ilustrada (<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1607658-com-crise-setores-da-cultura-se-preparam-para-ate-30-de-cortes.shtml>)

nos projetos e não nas companhias em si, assim como, o percurso histórico das mesmas, embora, na apresentação dos projetos aos órgãos de fomento a experiência da companhia e seus envolvidos sejam relevantes. Porém, não é a sua durabilidade e trajeto que mais fica em foco no plano da aprovação desse projeto por parte das entidades competentes. No caso de apoios de incentivos fiscais, as grandes cidades são as mais beneficiadas, como São Paulo.

A forma de apoio por meio de incentivo fiscal é sem dúvida bem controversa, primeiro porque são os departamentos de marketing que decidem quais as manifestações culturais merecedoras de apoios, ou seja, a criação nacional fica à mercê do gosto cultural pessoal, da sua visão de conquista de clientes e dos preconceitos dos diretores de marketing das empresas que atribuem o patrocínio. Como podemos ler no artigo de Isaura Botelho

os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se improvisar em especialistas em marketing, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos – o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto – e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação. (Isaura Botelho “Dimensões da Cultura e Políticas públicas” pág. 78)

E num país com a dimensão tão grande como o Brasil, há muitas companhias que não conseguem nenhum tipo de apoio, fazendo com que os seus integrantes necessitem de outra atividade profissional, sendo o teatro não um *hobbie*, mas uma atividade extra, encarada e vivenciada com profissionalismo, ou que o mesmo ator necessite se desdobrar em diversas atividades, seja na mesma companhia teatral ou em várias. Não podemos dizer que essa questão do profissionalismo dos seus trabalhadores não aconteça em Portugal, no entanto, esse fato é muito gritante no Brasil. Os seus profissionais atuam em outras áreas profissionais ou em projetos que não acreditam para sobreviver e até bancar seus próprios projetos para os quais não conseguem conquistar ou manter uma forma de fomento.

Em Portugal essa realidade acontece, nos dias de hoje por causa da crise econômica, ou porque o profissional prefere manter uma postura de *freelancer* e por isso mesmo transitar entre diversos projetos.

O fato de o projeto ser o foco da atribuição da verba, fragiliza a companhia, essencialmente no que toca à manutenção de sua sede – espaço essencial para criação e onde o grupo cria raízes para a sua implementação e reconhecimento na cidade e seu público, constituindo uma equipe de trabalho sedimentada e coesa. Assim, é de extrema relevância que a forma de apoio pense a companhia e não projeto a mais de um ano.

No caso da política cultural dos dois países para a área teatral, podemos verificar que são bem diferenciadas, caracterizando um distinto *modus operandi* das companhias portuguesas e brasileiras. Contudo, um ponto em comum nos aproxima: a luta constante pela sobrevivência e pela manutenção das companhias e das conquistas já realizadas. No entanto, até na forma dessas lutas vemos algumas diferenças marcadas pelas diferenças culturais e de operação das políticas públicas.

REFERÊNCIAS

- AAVV – *As Metas do Plano Nacional de Cultura*. Brasília. 3. edição. 2012.
- AAVV – *Manual do Direito do Entretenimento: Guia de Produção Cultural*. São Paulo. 2009.
- AVELAR, Romulo. *O Averso da Cena: notas sobre Produção e Gestão Cultural*. Belo Horizonte BRANT, Leonardo (Org.). *Políticas Culturais*. Barueri: Editora, 2003.
- BOTELLO, Isaura. *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*. In: 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: Teoria e Práxis*. São Paulo: Editora, 2011.
- CENTENO, Maria João Anastácio. *A Política Cultural em Portugal na entrada do novo século*. Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. 6º congresso SOPCPM. 2009.
- CUNHA, Maria Helena Melo da. *Gestão Cultural: Profissão em Formação*. Cidade: Editora, 2007.
- DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. São Paulo: Editora, 2013.
- GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (Orgs.). *Fomento ao Teatro 12 anos*.
- GOMES, Rui Telmo (Coord.). *Os Públicos da Cultura*. Lisboa: Editora, 2004.
- MORAES, Edson Martins. *Gestão de sedes de grupos de teatro: espaços de transformação*. V Seminário Políticas Culturais. 2014.
- NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: 2007.
- NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *Cultura e Políticas para as artes*. In: Julho, 2006.
- OLIVIERI, Cristiane; NATALE, Edson (Org.). *Guia Brasileiro de Produção Cultural 2013-2014*. São Paulo: Edições Sesc.
- PORTUGAL, José; MARQUES, Susana. *Gestão Cultural do Território*. Porto: Editora, 2007.

SANTOS, Marias de Lourdes Lima dos (Org.). *Os Públicos de Cultura*. Lisboa: Editora, 2004.

SANTOS, Marias de Lourdes Lima dos (Org.). *Públicos do Porto 2001*. Lisboa: Editora, 2004.

SILVA, Augusto dos Santos. Como Abordar Políticas Culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, Cidade, n. 57, p. , 2007.

VARELLA, Guilherme. *Plano Nacional de Cultura – Direitos e Políticas Vulcrais no Brasil*.

SITES

<http://www.arteemrede.pt>

<http://www.cena.pt/>

http://cdn.negocios.xl.pt/files/2015-11/27-11-2015_15_53_52_ProgramaXXIGC.pdf

http://www.crup.pt/images/documentos/Lei_8.2012.pdf lei dos compromissos e pagamentos em atraso das autarquias portuguesas

<http://www.dgartes.pt/>

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8501.pdf> -AZEVEDO, Natália – *Políticas culturais à escala metropolitana*. Universidade do Porto

<http://www.plateia.pt/>

<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/e-desejo-do-governo-que-os-miros-fiquem-no-porto-agora-o-porto-tem-de-dizer-se-os-quer-1739150>

CULTURA E PRIMEIRA INFÂNCIA: PERSPECTIVAS PARA AS CRIANÇAS DE POUCA IDADE

Lucelina Rosseti Rosa¹

RESUMO

Este artigo objetiva contribuir com o debate sobre as crianças de pouca idade como públicos de cultura, por meio de reflexões sobre os direitos culturais em relação à primeira infância. Aborda referenciais teóricos no campo das Ciências Sociais e parâmetros normativos que orientam a dimensão dos direitos na infância, sugerindo a ampliação da percepção e olhares mais apurados por parte de produtores e gestores culturais, de forma a valorizar a especificidade das crianças de pouca idade nas criações, produções, programações, propostas e projetos voltados a esse público.

Palavras-chave: Crianças. Primeira infância. Cultura.

ABSTRACT

This paper aims to leverage the debate regarding little children as a culture audience, by reflecting about cultural rights regarding early childhood. Covers theoretical and conceptual references on the field of Social Science, as well normative parameters that guides the extent of rights in childhood, suggesting the expansion of perception and a closer look by producers and cultural managers, in order to value the specificity of little children in creations, productions, programs, proposals and projects regarding this public.

Keywords: Childhood. Little children. Culture.

1 UM PONTO DE PARTIDA

Quando a cultura passa a ser entendida como um sistema simbólico, a ideia de que as crianças vão incorporando gradativamente ao aprender “coisas” pode ser revista. A questão deixa de ser apenas como e quando a cultura é transmitida em seus artefatos (sejam eles objetos, relatos ou crenças), mas como a criança formula um sentido ao mundo que a rodeia. (Cohn, 2005)

Este trabalho surge de um interesse crescente em observar e saber mais sobre as manifestações das crianças, assim como ampliar a percepção

¹ Graduada em Ciências Sociais pela UNESP/Araraquara (2005), mestre em Ciências Sociais pela UFSCar (2008). Tem experiência de pesquisa em Sociologia, com ênfase em Organizações Sociais. Possui experiência na realização de projetos socioculturais e educacionais e, atualmente, desenvolve ações socioeducativas em unidade do Sesc SP.

sobre suas práticas em momentos de cultura e lazer. Foi elaborado com base em experiências de produção cultural, bem como em diversas questões e inquietações que surgiram ao propor e realizar programações culturais voltadas às crianças de pouca idade e suas famílias².

Como mais uma profissional que percorre o fértil e congestionado trânsito entre Educação e Cultura, meu interesse se fortalece, sobretudo, pelo reconhecimento de que há muito que aprender *sobre* e *com* as crianças no campo da cultura e pelo desejo de aprofundar o diálogo com o seu universo transversal e lúdico. Comumente, nossos olhares adultizados para com os objetos, situações e relações impedem-nos de estabelecer trocas efetivas e horizontais com as linguagens, expressões e códigos das crianças, assim como limitam-nos a elaborar propostas de fruição que levem em conta suas perspectivas, interesses e visões de mundo. Nesse sentido, chamo a atenção para a necessidade de uma perspectiva antropológica no campo da produção cultural e da ampliação do entendimento de que as crianças significam e dão significados ao mundo, são influenciadas e influenciam os contextos em que estão inseridas³. Vejo sentido e compartilho da concepção de que elas não são apenas receptoras, mas agentes de relações e transformações que reverberam nos ambientes, grupos e nas comunidades em que se inserem.

E, na busca por pistas que ampliem nossos olhares para as potencialidades das crianças de pouca idade na perspectiva da produção cultural, é que trago para reflexão uma temática ainda pouco debatida⁴: o direito à cultura em relação às crianças que se encontram na denominada “primeira infância”, em outros termos, a perspectiva de que elas são públicos de cultura⁵.

Vale salientar, nesse aspecto, que o debate a respeito dos direitos da criança no Brasil já foi e continua sendo assunto de juristas, educadores,

2 O presente texto é parte de um trabalho mais amplo, elaborado em 2014 e apresentado em 2015 ao Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc São Paulo, sob a orientação do Pesquisador Dr. Jaime Santos Junior, como conclusão de curso e um dos requisitos para certificação no Curso Sesc de Gestão Cultural, do CPF do Sesc SP.

3 Para uma investigação mais aprofundada, consultar Del Priori (1999).

4 De acordo com o Plano Nacional Primeira Infância, “além dos estudos sobre impactos econômicos, sociais e educacionais dos serviços de proteção, cuidado e educação à criança pequena, diversas outras áreas vêm carecendo de atenção dos pesquisadores, por exemplo, no âmbito da antropologia e da sociologia da infância, nas relações da criança com o ambiente físico e cultural, nas questões que dizem respeito à diversidade, ao patrimônio cultural das crianças negras (afrodescendentes) e das crianças indígenas, aos vínculos familiares e comunitários, etc.” (PNPI, 2010, p. 96).

5 Ou seja, a criança de pouca idade pensada como um, entre os públicos presentes em ações, bens e equipamentos culturais e de lazer.

psicólogos, assistentes sociais, pensadores e diversos especialistas⁶. Ainda que muito debatido, trata-se de um tema historicamente recente e, por isso, um desafio permanente que se efetiva a passos lentos. As condições mínimas de sobrevivência que deveriam ser garantidas pelo direito social básico (saúde, educação, alimentação, moradia, etc.), não fazem parte da realidade vivida por muitos grupos, e o negligenciamento desses direitos é experienciado não apenas por diversas crianças, mas por jovens, adultos, idosos⁷. E, se no âmbito dos direitos sociais básicos temos um amadurecimento recente, no âmbito do direito à cultura esse processo se revela ainda mais incipiente. Em um cenário em que as condições mínimas de sobrevivência são um desafio a ser alcançado por parte significativa da população, que preocupações e desafios se apresentam aos profissionais do campo da cultura (produtores, arte-educadores, gestores) no fazer das ações culturais direcionadas à primeira infância?

Se, de um lado, temos como pano de fundo um histórico de ausências com relação ao exercício dos direitos na infância, por outro, é possível observar um movimento recente em que diversos especialistas⁸ discutem a necessidade de se (re)pensar a relação dos adultos para com a primeira infância. Nos últimos anos, psicólogos, neurocientistas, pedagogos apontam, sobretudo, a importância de um olhar mais apurado para os primeiros anos de vida das crianças e da fruição cultural desde a mais tenra idade⁹.

Em consonância com descobertas e discursos científicos, observamos outros movimentos em que adultos – mães, pais, cuidadores – passam manifestar demandas pela ocupação do tempo livre e de lazer em conjunto com seus bebês. Simultaneamente, também vimos ampliar a oferta de ações de cultura/lazer voltadas às famílias juntamente com as crianças de pouca idade (bebês, engatinhantes e pequenos andantes). Encontros, mostras, seminários e diversos eventos realizados nos últimos anos, em diferentes regiões do País, revelam que a primeira infância está, gradualmente, em pauta na cena de criação e produção cultural.

É no bojo desse debate que o presente trabalho sugere a reflexão sobre a criança como sujeito-agente, ao mesmo tempo em que traz elementos para pensarmos a primeira infância no campo do fazer cultural.

6 Ver também Lorenzi (2014).

7 Schultz e Barros (2011).

8 Barbosa e Fochi (2012).

9 Sobre a perspectiva da neuroeducação, consultar OEA (2010).

2 NA TEIA DAS FORMULAÇÕES... AS INFÂNCIAS E AS CULTURAS INFANTIS

O debate a respeito da noção de infância não é algo novo, ao contrário, um conjunto de referências e estudos foram e são realizados por diversos especialistas no Brasil e no mundo, sendo essa uma temática amplamente discutida¹⁰. Apesar de muitos trabalhos auxiliarem na compreensão sobre as condições socioculturais, educacionais e psicológicas que permeiam as crianças na atualidade¹¹, é preciso salientar que as noções de criança e infância não podem ser pensadas de forma genérica. A concepção de infância formulada nas sociedades ocidentais pode, muitas vezes, levar-nos a um entendimento amplo e homogêneo, que não nos permite dialogar com a diversidade e complexidade dos sujeitos inseridos nos diferentes contextos. Quando se compreende a infância como o período que vai do nascimento até os doze anos de idade, levando em conta eminentemente o desenvolvimento biológico do ser humano, desconsidera-se um conjunto de dimensões simultaneamente importantes¹².

A perspectiva de que as crianças são portadoras de pensamentos, capacidades e intenções que lhe são próprias é algo recente e passa a ser especialmente considerada a partir do século XIX. Estudos apontam que, em alguns momentos da história, não necessariamente havia uma demarcação de diferenças entre adultos e crianças¹³. Com o passar dos séculos, as modificações no modo de atribuir significados à infância revelam, no entanto, o deslocamento de sentidos que se deu ao longo do tempo: a indiferenciação entre adultos e crianças deu lugar à concepção de fragilidade, sendo que esta, posteriormente, passou a ser substituída pelo discurso de

10 “O estudo das representações ou das práticas infantis é considerado tão importante, que a historiografia internacional já acumulou consideráveis informações sobre a criança e seu passado. Na Europa, por exemplo, há trinta anos a demografia histórica ajudava a detectar a expectativa de vida, o papel da criança nas estruturas familiares, os números do abandono infantil ou da contracepção. Em 1948, o pioneiro francês Philippe Ariès lançava os primeiros estudos sobre a questão. O seu História das populações francesas e de suas atitudes face à vida desde o século XVIII trazia, então, um capítulo completo sobre a criança e a família. A seguir, o clássico A criança e a família no Antigo Regime, datado de 1960 apresentava duas teses que revolucionariam o tema: a escolarização, iniciada, na Europa, no século XVI, levada a cabo por educadores e padres, católicos e protestantes, provocou uma metamorfose na formação moral e espiritual da criança, em oposição a educação medieval feita apenas pelo aprendizado de técnicas e saberes tradicionais, no mais das vezes, ensinado pelos adultos da comunidade. A Idade Moderna passa a preparar, nas escolas, o futuro adulto”. (DEL PRIORI, 2004, p. 234-5).

11 Ver artigo de Loris Malaguzzi em Edwards, Gandini e Forman (1999).

12 “Etimologicamente, a palavra infância vem do latim, *infantia*, e refere-se ao indivíduo que ainda não é capaz de falar. Essa incapacidade, atribuída à primeira infância, estende-se até os sete anos, que representaria a idade da razão. Percebe-se, no entanto, que a idade cronológica não é suficiente para caracterizar a infância.” (FROTA, 2007, p. 150).

13 Del Priori, 2004.

que as crianças precisavam ser disciplinadas, cumprir regras e ser preparadas para a vida adulta. E esta última perspectiva ainda se encontra fortemente presente nas sociedades ocidentais.

O deslocamento de sentidos e significados sobre a infância também pode ser identificado nas literaturas sociológicas. Entre o final do século XIX e início do XX, pensadores da denominada Escola Sociológica Francesa¹⁴ traziam a referência de que o processo de socialização era exclusivamente conduzido/determinado pelo adulto. Essa abordagem inspirou estudos que tinham como fundamentação a ideia de que a criança era alguém a ser formado, educado (um vir a ser). Gradualmente, essa concepção passa a ser problematizada, reelaborada e novos referenciais pautam os estudos nas Ciências Sociais, sobretudo pela ampliação dos levantamentos etnográficos na Inglaterra e França.

Trabalhos mais recentes, no entanto, têm apontado a importância de se pensar as crianças em seu tempo presente, como seres ativos e com características e necessidades particulares¹⁵. Aponta-se a importância de se romper com um entendimento “clássico” na tradição ocidental – de que as crianças estão inseridas em uma etapa transitória e menos importante que a fase adulta – chamando a atenção para o fato de que elas não apenas reproduzem a cultura em sua volta, mas dialogam e transformam o contexto de acordo com as suas próprias dimensões.

De certa forma, é possível pensar que o olhar para as crianças e seus processos de socialização ganham complexidade, na mesma proporção em que se desenvolvem novas reflexões a respeito da própria noção de cultura. Para Cohn (2005), o aprimoramento do conceito antropológico de cultura e a maior ênfase nos sistemas simbólicos acionados pelos sujeitos nas relações sociais permitiram um olhar mais apurado em relação às crianças:

A partir da década de 1960, os antropólogos engajaram-se em um grande esforço de avaliar e rever seus conceitos. Novas formulações para conceitos centrais ao debate antropológico surgem, permitindo que se estude a criança de maneiras inovadoras. [...] O contexto cultural de que falamos até aqui, e que é imprescindível para se entender o lugar da criança segundo os novos estudos, deve ser tomado como esse sistema simbólico. Ele é estruturado e consistente e por isso permite que sentidos e significados sejam formados e reconhecidos. [...] Ao contrário de seres incompletos, treinando para a vida adulta, encenando papéis sociais enquanto são socializados ou adquirindo competências e formando sua personalidade social, passam a ter um papel ativo na definição de sua própria condição. Seres sociais plenos, ganham legitimidade como sujeitos nos estudos que são feitos sobre elas. (COHN, 2005, p12.).

14 Durkheim, 1955.

15 Santos, 2012.

Nessa abordagem, além de atores que interferem nas relações que se estabelecem nas comunidades em que fazem parte, as crianças atuam efetivamente nessas relações e configurações sociais¹⁶. Não se trata, porém, de ampliar os distanciamentos entre as crianças e adultos, mas de reconhecer o fato de que as crianças podem atribuir sentidos próprios às suas experiências, em um sistema simbólico que é compartilhado com os adultos.

Indo ao encontro dessa perspectiva, Sarmiento (2002) também pontua que as crianças estabelecem interações que as fazem reproduzir estruturas sociais e recriá-las nas interações com os adultos e com os seus pares. Elas se relacionam, interpretam e transformam o contexto que as cercam, e não se colocam como receptoras dos processos que ocorrem em sua volta. Nessa perspectiva, elas são compreendidas com seres biopsicossociais, com formas próprias de simbolizar o mundo. O imaginário, a ludicidade, a interação com seus pares e com os adultos são alguns dos traços que configuram essas “culturas infantis”.

De acordo com Sarmiento (2002, p.3-4): “Por esse conceito entende-se a capacidade das crianças em construir de forma sistematizada modos de significação do mundo e de ação intencional, que são distintos dos modos adultos de ação e significação”.

Considerando a concepção de infância como uma construção histórica e, levando em conta a perspectiva de que as crianças são agentes sociais, podemos nos questionar como as crianças de pouca idade, ou seja, na primeira infância, entram nesse debate e em que medida as reconhecemos como sujeitos do presente.

A noção de primeira infância também é recente no Brasil e sua definição sofre variações, conforme a perspectiva conceitual ou mesmo o contexto ao qual se refere. De modo geral, a ideia de primeira infância faz menção aos primeiros anos de vida e se caracteriza, sobretudo, por processos de desenvolvimento biológico, psíquico e social¹⁷. Encontramos, também, documentos importantes que definem a primeira infância a partir das fases de desenvolvimento e do momento “pré-escolar”, tendo como principal referência o recorte etário de 0 a 6 anos¹⁸. Estudos realizados em especial nas ciências da educação e neurociências trazem reflexões importantes a respeito da complexidade dos processos de desenvolvimento dos bebês, aprofundando-se nas especificidades das crianças de 0 a 3 anos,

16 “A criança, atualmente, é reconhecida como um ser social e histórico e, por isso, produtora de cultura. Elas fazem, em grande medida, suas próprias escolhas e influenciam as escolhas daqueles que as cercam, contribuindo com sua aprendizagem.” (MARTINS [Org.], 2013, p. 24).

17 OEA, 2010.

18 Tais como o Plano Nacional Primeira Infância (PNPI), 2010.

denominada recentemente como “primeiríssima infância”¹⁹.

Reconhecendo tais especificidades, neste trabalho a categoria “primeira infância” será utilizada para referenciar as crianças com até 6 anos de idade, considerando, no entanto, a diversidade, heterogeneidade e pluralidade contidas nesse universo. Conforme essa delimitação, pensar a interação entre primeira infância e o campo da cultura passa pelo entendimento de que essas as crianças, de pouca idade, também são produtos e produtoras de cultura. Desde o nascimento, são inseridas em práticas e interações simbólicas e ganham significados nos contextos em que se encontram. Seu desenvolvimento físico e psíquico relaciona-se à elementos internos e externos: não apenas biológicos, mas culturais, na medida em que as formas de comunicação, os tipos de linguagem e relações afetivas estabelecidas com os adultos também o constituem²⁰.

As crianças pequenas exercem seu domínio sobre o mundo explorando e construindo significados. Vivem a maior parte do tempo nessa zona intermediária a qual Winnicott denominou “espaço transicional” zona construída com elementos do mundo interno e do mundo externo, do que recebe do meio e também das suas próprias vivências, das suas ansiedades, das suas imagens mentais, das suas experiências nascentes. O espaço transicional é a zona subjetiva por excelência do ser humano, onde se desenvolve seu aspecto mais criativo e singular. Nessa zona acontecem os fenômenos ligados à arte e aos jogos, à experiência cultural. Essa zona se alimenta dos estímulos do meio e também da própria capacidade de interiorização, porque é a partir da relação com seus adultos cuidadores, de balbuciar e ser correspondidos, da música que escuta, dos jogos com as mãos, do olhar compartilhado para os objetos externos e do ambiente amoroso, que o bebê é capaz de construir uma interioridade. Não é necessário chegar à escolaridade para aprender a pensar, para desenvolver a capacidade de abstração; é nas primeiras etapas da vida quando são construídas essas capacidades mediadas pelos estímulos lúdicos, estéticos e afetivos. (LOPES, 2013, p. 24)

Nessa perspectiva, a dimensão da experiência/fruição cultural para as crianças de pouca idade se fortalece quando levamos em consideração

19 Exemplo é o Programa “Primeiríssima Infância”, idealizado pela Fundação Maria Cecília Souto Vidigal (Brasil), implantado em fase experimental em 2009, em parceria com cidades do estado de São Paulo (Botucatu, Itupeva, Penápolis, São Carlos, São José do Rio Pardo e Votuporanga). A ação tornou-se política pública, intitulada “São Paulo pela Primeiríssima Infância” no Estado de SP e que tem o objetivo de promover o desenvolvimento integral das crianças, da gestação aos três anos. Entre os principais objetivos do Programa estão: melhorar a qualidade do atendimento e dos cuidados oferecidos às gestantes e às crianças; promover o trabalho integrado entre os vários setores envolvidos e mobilizar a sociedade para esta fase da vida.

20 “A criança conhece a cultura pelo adulto. É na relação com os adultos que as crianças constroem-se socialmente. [...] a família tem um papel fundamental na criação do hábito de visita a museus e centros culturais. Crianças que visitam esses locais na companhia de seus pais fazem uma exploração mais intensa e mais focada. Familiarizam-se com o ambiente e aprendem a ser visitantes — atitude importante na constituição do hábito na vida adulta.” (MARTINS, [Org], 2013, p. 25).

o fato de que elas, exatamente por ainda não estarem apropriadas da linguagem verbal, apresentam aguçada percepção. Daí a grande capacidade que possuem de se relacionar com as experiências lúdicas e artísticas de maneira refinada e particularmente diferente do adulto: focada no presente e sem conhecimentos prévios, ela dialoga com imagens, cores, odores que alimentarão seu imaginário.

A arte, como os jogos, é a ruptura com o habitual, com o sabido. A percepção estética modifica a pessoa que percebe. O fato de que a arte seja um lugar de experiência, significa que as crianças e os adultos aprendem algo sobre si mesmos e sobre o mundo, além de estremecer-se ou divertir-se, e que do encontro com a arte ninguém volta sem algum lucro emocional, estético, subjetivo e também cognoscitivo. (LOPES, 2013, p. 29).

3 ENTRE OS TEXTOS E CONTEXTOS: CULTURA COMO DIREITO NA PRIMEIRA INFÂNCIA

Quando tratamos do acesso à cultura em relação à criança, não podemos deixar de abordar a relação mais ampla entre o entendimento de infância e a dimensão dos direitos.

A particularização da infância no Brasil torna-se visível no final do século XIX²¹. Quando olhamos para o percurso jurídico identificamos um conjunto de leis, normas e dispositivos que nos informam sobre diferentes momentos, abordagens e leituras acerca da infância. No que se refere a esse aspecto, é possível dizer que a compreensão de criança como sujeito de direitos no país é um fenômeno recente. É preciso considerar que tal assunto se inscreve em um debate mais abrangente, sobre a ampliação dos direitos sociais e políticos no Brasil, que se inicia no começo do século XX, especialmente em decorrência da luta dos trabalhadores no contexto de industrialização e urbanização. De acordo com Lorenzi (2014), o primeiro documento legal que menciona formalmente as pessoas com menos de 18 anos no País foi o Código de Menores, promulgado em 1927 e que tinha como foco regularizar situações de infração, trabalho, tutela, entre outras. Esse primeiro documento e instâncias como o Serviço de Assistência ao Menor, criado em 1942, reforçaram a perspectiva repressiva que fundamentaram, por longos anos, a abordagem e o olhar para com as crianças e jovens no Brasil.

As primeiras iniciativas de proteção à criança e à gestante só acontecem

21 “Foi no final do século XIX que se iniciaram discussões da sociedade civil e iniciativas para efetivas ações de assistência e proteção à infância no Brasil, ligadas também ao Estado. Esse processo de caracterização da concepção de infância emerge, principalmente, no contexto dos sindicalistas, que exigiam leis para o trabalho infantil, e dos pediatras e higienistas, que desenvolviam trabalhos voltados à saúde e o bem-estar das crianças”. (SCHULTZ & BARROS, 2011, p.141).

após a década de 50 do século XX. No período da ditadura militar (1964-1979), as perspectivas repressivas e assistencialistas consolidam-se em dispositivos como a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem) (Lei 4.513, de 1/12/64) e o Código de Menores de 1979 (Lei 6.697, de 10/10/79). Para Lorenzi (2014), é também nas décadas de 1970 e 1980 que começam a surgir estudos acadêmicos a respeito das populações em situação de risco, por meios dos quais diversos subsídios passam a ser produzidos, fortalecendo o debate acerca da infância e juventude no País.

A Constituição Federal de 1988 é um marco importante no que se refere à ampliação do olhar sobre a criança e o adolescente. Nela, é possível identificar a relação direta entre a criança e os direitos sociais, sendo a família e o Estado as principais instituições responsáveis por assegurá-los. No título que trata dos Direitos Sociais (título II, capítulo II), a infância é referenciada como uma fase da vida que merece “atenção em si”, sendo que a gestação é citada como um momento que requer atenção especial por parte das instituições políticas²². Em relação à garantia dos direitos, a criança é compreendida como cidadã, embora a referência a essa fase da vida na Constituição brasileira traga uma compreensão específica, cuja preocupação central é normatizar dispositivos e medidas relativas à sobrevivência básica, proteção e assistência²³. Partindo de uma intenção de proteção integral para com a infância, as dimensões da educação e saúde também são situadas como competências explícitas da União, por meio da criação de dispositivos em seus sistemas formais²⁴.

Quando observamos a perspectiva da cultura, porém, não há aprofundamento na reflexão entre infância e direitos culturais, sendo que estes últimos são mencionados de maneira abrangente e genérica: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” (título VIII, artigo 227, p.123). Para Machado (2011), a noção de cultura trazida pela Constituição Federal transita

22 Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição. [EC no 26/2000 e EC no 64/2010] (p.18).

23 “A assistência social será prestada a quem dela necessitar, independentemente de contribuição à seguridade social, e tem por objetivos: I - a proteção à família, à maternidade, à infância, à adolescência e à velhice; II - o amparo às crianças e adolescentes carentes... (título VIII, artigo 203, p.120). E ainda: É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.” (título VIII, artigo 227, p.128).

24 “Art. 208. O dever do Estado com a educação será efetivado mediante a garantia de: IV - educação infantil, em creche e pré-escola, às crianças até 5 (cinco) anos de idade.” (título VIII, capítulo III.).

entre as múltiplas dimensões que o termo pode assumir (cultura humana, culturas humanas e o campo das expressões artísticas e intelectuais), podendo gerar confusões a quem interpreta. Para ele, o fato de os direitos culturais não serem especificados no texto informa sobre uma ausência de consenso mais amplo²⁵.

A despeito de suas limitações, é com a promulgação da Constituição Federal que são inauguradas bases para documentos posteriores, tais como a Lei 8.069/90, que institui o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), documento que surge em função do debate mundial sobre os direitos da criança em fóruns como a Assembleia Geral das Nações Unidas²⁶. No ECA, identificamos momentos em que a preocupação com a criança de pouca idade se explicita, sobretudo, na dimensão dos cuidados à saúde pré e pós-natal das gestantes. O documento não trata, porém, dos direitos culturais em sua especificidade, mas em sua interface com outras áreas, mais explicitamente com o processo formal de escolarização. Nesse contexto, de acordo com o Estatuto, o dever do Estado seria garantir acesso e respeito aos elementos culturais, no âmbito do processo educacional formal²⁷. Com relação às condições em que se dá esse acesso, o documento faz menção ao direito das crianças à fruição, sendo esta entendida na perspectiva do entretenimento e da participação em ações artísticas adequadas a cada faixa etária²⁸.

Ainda que o entendimento a respeito das especificidades das crianças tenha avançado em relação aos dispositivos legais anteriores, podemos afirmar que a implantação de diversos aspectos regulamentados pelo ECA colocam-se, ainda, como desafios. A abordagem que compreende a criança como objeto de controle prevalece, ao mesmo tempo em que a concepção de direito cultural se apresenta de forma diluída e pouco relevante no

25 “Esse não é um fato inusitado, pois até mesmo a Unesco, órgão das Nações Unidas responsável pela cultura, reconhece a necessidade de elaborar um inventário dos direitos culturais, pois eles se encontram formulados de maneira fragmentada e dispersa nos inúmeros documentos normativos sobre os direitos humanos. A falta de consenso a respeito de quais são os direitos culturais dá lugar a diferentes maneiras de tipificá-los, nomeá-los e defini-los.” (MACHADO, 2011, p. 106).

26 A Convenção sobre os Direitos da Criança, em 20 de Novembro de 1989 na Assembleia da ONU, resultou em documento que fortaleceu a perspectiva da proteção especial e integral à criança.

27 “Art. 58. No processo educacional respeitar-se-ão os valores culturais, artísticos e históricos próprios do contexto social da criança e do adolescente, garantindo-se a estes a liberdade da criação e o acesso às fontes de cultura. Art. 59. Os municípios, com apoio dos estados e da União, estimularão e facilitarão a destinação de recursos e espaços para programações culturais, esportivas e de lazer voltadas para a infância e a juventude.” (Lei 8.069/90.)

28 “Art. 75. Toda criança ou adolescente terá acesso às diversões e espetáculos públicos classificados como adequados à sua faixa etária. Parágrafo único. As crianças menores de dez anos somente poderão ingressar e permanecer nos locais de apresentação ou exibição quando acompanhadas dos pais ou responsável.” (Lei 8.069/90.)

conjunto de intenções. Somente após a década de 90 do século XX é que se inicia o debate e o fomento do sistema de garantia dos direitos das crianças e adolescentes no Brasil, e a concepção de proteção integral começa a fundamentar a formulação de políticas sociais. Naquele momento, além das políticas de atendimento que começam a ser pensadas de forma a integrar diferentes esferas do poder (federação, estados e municípios) e dos investimentos de recursos em políticas dedicadas ao público infantojuvenil, passa-se a conceber planos e programas dedicados a pensar as crianças em seus primeiros anos de vida.

Desse modo, o foco das políticas públicas para a primeira infância no País é um processo desencadeado mais intensamente nos últimos 15 anos. Até então, a perspectiva de infância registrada e documentada em legislações, políticas e planos remetia a uma concepção “genérica” de criança, sem necessariamente levar em conta suas diversidades.

A abordagem se amplia no Brasil em decorrência de um debate mundial em torno dos direitos da criança e das especificidades das crianças de pouca idade. Em 2002, na ocasião da 27ª Sessão Especial da Assembleia das Nações Unidas, diversos chefes de Estado e de governo, entre eles o Brasil, assinaram o documento “Um Mundo para as Crianças”²⁹, que estabeleceu as metas das Nações Unidas para o Milênio. Esse documento estabelecia princípios e planos de ação para a garantia dos direitos básicos das crianças e adolescentes, e acabou por fomentar a reflexão, de modo que as políticas públicas passaram a debater mais explicitamente a infância desde os primeiros anos de vida, inspirando a posterior elaboração do Plano Nacional Primeira Infância³⁰.

“Um Mundo para as Crianças” orienta ações, projetos, programas e políticas públicas, propondo um conjunto de iniciativas com vistas à garantia dos direitos da criança com até seis anos de idade. Reúne objetivos já especificados pela Constituição Federal e pelo Estatuto da Criança e do Adolescente, tentando congrega diretrizes e compromissos estabelecidos

29 ONU (2012).

30 Construído pela Rede Nacional Primeira Infância em conjunto com diversos agentes e setores da sociedade, esse documento foi aprovado em 2010 e tem como objetivo pautar “a elaboração dos orçamentos da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios, a vigilância sobre a definição de prioridades governamentais, sobre os programas, projetos e atividades e sobre a elaboração de leis relativas a seus direitos”. Propõe ações finalísticas relacionadas à saúde, educação infantil, convivência familiar, assistência social, acolhimento institucional, diversidade, espaço e meio ambiente, comunicação, formação de profissionais, entre outras; e suas metas devem ser executadas em um período de até doze anos – de 2011 até 2022 – prevendo, ainda, a elaboração de planos correspondentes nas esferas estaduais, distrital e municipais. Aprovado pelo Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente (Conanda), órgão máximo de aprovação das políticas públicas para esse público, o documento foi referenciado como um plano técnico-político a ser incorporado às demais propostas setoriais relacionadas à primeira infância em âmbito federal.

em outros Planos Nacionais³¹. Nele, é aprofundada a perspectiva da criança como cidadã e sujeito de direitos, assim como de que os primeiros anos de vida demandam uma abordagem efetivamente integral, em decorrência da formação das estruturas física, cognitiva e socioemocional do sujeito. Chama a atenção no documento o fato de a dimensão cultural colocar-se de maneira explícita, integrada e implicada nas demais dimensões abordadas³². Interessante notar como o campo da cultura atravessa aspectos relacionados às famílias e suas diferentes configurações, ao brincar e seus desdobramentos, aos espaços e ao direito à cidade, à comunicação e às implicações da publicidade.

Em alguma medida o Plano Nacional Primeira Infância traz propostas práticas desafiadoras e oferece elementos interessantes para pensar o campo da cultura em relação à primeira infância, não apenas por sugerir o debate sobre a produção cultural dedicada às crianças de pouca idade, mas também por chamar a atenção para o fato de que os espaços culturais tradicionalmente voltados aos adultos precisam incorporar a dimensão lúdica e vislumbrar possibilidades para as crianças pequenas como um dos seus públicos potenciais³³.

Com base nesses referenciais normativos podemos observar que, a despeito de o entendimento de infância ser amadurecido ao longo do tempo no Brasil, as abordagens são marcadas fortemente pela preocupação com o “vir a ser” da criança e com o seu futuro no contexto social mais amplo. São fundamentados e justificados com base em projetos mais amplos de desenvolvimento e buscam criar subsídios e estratégias para questões sociais, educacionais, de saúde e econômicas, que ainda não foram resolvidas. Tem como referenciais a produção de conhecimento e saberes, em âmbito mundial, que apontam para o fato de que as primeiras experiências de vida

31 Tais como o de Educação, o Plano Nacional de Saúde, Plano Nacional de Assistência Social, Plano Nacional de Cultura, Plano Nacional de Combate à Violência contra a Criança, Plano Nacional de Promoção, Proteção e Defesa do Direito de Crianças.

32 Saúde, educação, cultura, comunicação e outras áreas citadas pelo Plano aparecem fortemente articuladas: “Infância e cultura formam um binômio inseparável. A proposta pedagógica de cada instituição levará em conta os valores e as expressões da cultura local e a diversidade entre as crianças[...] Não é pelo fato de as crianças falarem diferente do adulto, utilizarem meios de expressões e linguagens próprias, que devem ser consideradas inaptas a participar e contribuir com a cidade. Pelo contrário, por trazerem sua diferença e um outro ponto de vista, são capazes de apontar uma outra perspectiva, de ver a cidade muitas vezes oculta aos olhos dos adultos”. (PNPI, 2010, p. 38; 57).

33 Duas metas do Plano parecem importantes neste sentido: “Ampliar a discussão sobre a importância do brincar e a produção cultural para a primeira infância, visando formadores de opinião e tomadores de decisão. [...] Fazer um levantamento de espaços públicos disponíveis, governamentais e das comunidades, e prepará-los de forma adequada para que sejam transformados em lugares do brincar das crianças de até 6 anos: espaços culturais, cinemas, museus, praças, parques, entre outros. Aumentar gradualmente a oferta destes espaços”. (PNPI, 2010 p. 53).

das crianças são registradas e geram impactos em sua saúde, aprendizagem, comportamentos e vida social futura.

Entre os textos e os contextos, no entanto, são inúmeros os descompassos. Se os diversos objetivos e diretrizes contidos nos dispositivos legais, normas, planos revelam de um lado um amadurecimento conceitual em curso, de outro, demonstram também inúmeras dificuldades de operar as intenções elaboradas no plano teórico³⁴.

Minimizar os descompassos entre *o que deveria ser* versus *o que é* também se coloca como um desafio específico no campo das políticas de cultura. A ideia de que as crianças são sujeitos da sua história também aparece como referência no Plano Nacional de Cultura³⁵. O Plano traz um entendimento de que devem ser desenvolvidas políticas de cultura especificamente para crianças e jovens, no sentido de valorizar a sua produção cultural, promover o acesso à cultura e fruição, dentre outras ações. Entende-se que tais políticas são transversais e devem ser implementadas por todas as áreas e setores culturais, sendo que as propostas e programações devem ser contextualizadas para cada perfil de público³⁶.

Nesse aspecto, a efetivação das políticas culturais parece depender também de uma visão ampliada sobre as múltiplas dimensões da cultura: tanto aquela que se dá no nível da interação humana (hábitos, costumes, valores, identidades, cotidiano, produções), quanto aquela que leva em conta características políticas, econômicas e institucionais, em que se

34 “[...] a história da criança feita no Brasil, assim como no resto do mundo vem mostrando que existe uma enorme distância entre o mundo infantil descrito pelas organizações internacionais, por organizações não governamentais ou autoridades, e aquele no qual a criança encontra-se quotidianamente imersa. O mundo do que a ‘criança deveria ser’ ou ‘ter’ é diferente daquele onde ela vive, ou no mais das vezes sobrevive. O primeiro é feito de expressões como ‘a criança precisa’, ‘ela deve’, ‘seria oportuno que’, ‘vamos nos engajar em que’ [...] No segundo, as crianças são enfaticamente orientadas para o trabalho, o ensino, o adestramento físico e moral, sobrando-lhes pouco tempo para a imagem que normalmente se lhe está associada: aquela do riso e da brincadeira”. (DEL PRIORI, 2012, p. 233-4).

35 Plano que deve orientar o poder público na formulação de políticas culturais, criado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.

36 Entre as estratégias do Plano, estão: “Estimular a formação de redes de equipamentos públicos e privados conforme os perfis culturais e vocações institucionais, promovendo programações diferenciadas para gerações distintas, principalmente as dedicadas às crianças e aos jovens”. (PNC, 2010, capítulo III, item 3.2.1).

operam os fluxos de produção, circulação e recepção dos bens culturais³⁷.

Todavia, quando falamos da primeira infância em sua relação com o campo da produção e difusão cultural, pensamos também na indissociável relação que se estabelece entre a infância e as transformações sociais mais amplas, em especial as que se referem às maneiras como as mulheres se inseriram e se inserem na sociedade, às múltiplas dimensões da maternidade e às configurações familiares. Com o crescente processo de industrialização e urbanização³⁸, gradualmente as mulheres saíram da esfera privada em direção à esfera pública, assumindo atribuições distintas, dividindo-se entre os cuidados com o lar, a educação dos filhos e das filhas, o trabalho dentro e fora de casa, a formação e o lazer. A diversidade de arranjos familiares hoje traz também outras possibilidades quanto ao cuidado e a relação dos adultos com as crianças. Simultaneamente, também observamos que os tipos de relações entre adultos e crianças são diversos e se reconfiguram. Um dos desdobramentos é que as estruturas do cuidado hoje envolvem diferentes atores/sujeitos/instituições: avós, tios, vizinhos, babás, parentes, cuidadores, professores, etc., fazem parte da teia de criação na contemporaneidade.

Frente a esse cenário, observa-se de maneira crescente diversos movimentos no Brasil em que pais, mães e cuidadores colocam em discussão as formas de criação e vínculo com as crianças, desde o seu nascimento³⁹. Vimos surgir movimentos relacionados à “maternidade consciente”,

37 “Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso. Deixam-se de lado, aqui, as construções que ocorrem no universo privado de cada um, abordando-se aquelas que, para se efetivarem, dependem de instituições, de sistemas organizados socialmente: uma organização da produção cultural que permite a formação e/ou aperfeiçoamento daqueles que pretendem entrar nesse circuito de produção, que cria espaços ou meios que possibilitam a sua apresentação ao público, que implementa programas/projetos de estímulo, que cria agências de financiamento para os produtores. Em outras palavras, trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura.” (BOTELHO, 2001, p. 5).

38 Ao pesquisar as bases que fundamentam as noções contemporâneas sobre a criança pequena na Europa, Chathier (2009) considera que há uma “naturalização dos procedimentos, normas e tratamentos” para com as crianças pequenas, que merece ser compreendida. Para ela, são três os aspectos centrais a serem analisados com relação ao que denomina de “pequena infância”: as transformações no contexto familiar; os papéis das instituições e a apropriação dos discursos científicos.

39 Nos últimos anos, diversos movimentos de mulheres e homens propõem o debate sobre a construção de vínculos, as formas de criação e educação das crianças desde o nascimento e trazem novos elementos para o debate sobre o exercício da maternidade e paternidade. Podemos citar alguns exemplos: <<http://www.cientistaqueviroumae.com.br>>; <<http://paizinhovirgula.com/>>; <<http://mulheresempoderadas.com.br>>; <<http://www.maternidadeconsciente.com.br>>.

“educação com afeto”, “paternidade ativa”, “criação com apego”, “paternagem”, “maternagem”, entre outros. Eles trazem discussões a respeito das responsabilidades dos adultos para com as crianças pequenas; do empoderamento feminino; das estruturas e padrões de cuidado e dos tipos de vínculos afetivos. Seus participantes defendem, assim, uma relação que fuja dos padrões patriarcais convencionais, em que as responsabilidades relativas ao cuidado e à criação das crianças possam ser compartilhadas igualmente entre mulheres e homens. Acrescenta-se a essa perspectiva a busca por relações mais sensíveis com os bebês e crianças pequenas, fundamentadas em referenciais como a empatia, a presença, o contato físico, a atenção, a confiança, o vínculo emocional e as interações mais afetuosas.

Assuntos que até recentemente não ganhavam a esfera pública, tais como os direitos reprodutivos, a gestação, as escolhas e opções de parto, a amamentação, as rotinas ligadas aos cuidados com os bebês, as filosofias e teorias educacionais, passam a ser colocados em pauta, ganhando abrangência e alcance, sobretudo nas redes sociais⁴⁰. Esses discursos ora se fundamentam em estudos e pesquisas científicas, ora resgatam práticas e fazeres atrelados aos conhecimentos e saberes populares e tradicionais. Ao mesmo tempo, desdobram-se em uma cadeia e rede de produtos e serviços que se amplia.

Esses diferentes movimentos parecem revelar, também, outras facetas da condição feminina em que mulheres associam seus saberes e envolvimento com a maternidade a projetos mais amplos, de vida pessoal e profissional⁴¹. Envolvidas em trabalhos colaborativos e em coletivos, muitas delas veem no contexto da maternidade oportunidades para compartilhar experiências e se pensar como profissionais e como cidadãs⁴².

Simultaneamente a esses movimentos, as relações de mercantilização e consumismo também atravessam a gestação, o nascimento e a primeira

40 No âmbito dessa discussão, vale salientar dois fatos que viraram notícias de jornais em SP relacionados ao “Mamaço”, ato organizado por mulheres/mães, em que elas amamentaram seus filhos em público como forma de protesto: o primeiro aconteceu na unidade do Sesc Belenzinho, em novembro de 2013, após uma mulher ser abordada ao amamentar na área de convivência interna. Disponível em: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/20722-mamaco-no-sesc-belenzinho#foto-337463>>. Acesso em: 3/12/2013. O segundo ocorreu em fevereiro de 2014, sendo organizado por uma mãe, após ter sido repreendida por funcionários do Museu da Imagem e do Som pelo fato de amamentar sua filha enquanto visitava a exposição sobre David Bowie. Disponível em: <<http://maternar.blogfolha.uol.com.br/2014/02/15/mae-e-proibida-de-amamentar-no-mis-e-mulheres-fazem-mais-um-mamaco/>>. Acesso em: 10/02/2014.

41 Tais como as autoras do livro *Educar Sem Violência – criando filhos sem palmadas* (2014), Lígia Moreiras Sena (bióloga) e Andréia C.K. Mortensen (neurocientista), entre outras.

42 Trabalhos em rede, produtos e serviços têm se constituído com base nessas experiências: <<http://vilamamifera.com/todos-os-blogs/>>; <<http://mamatraca.com.br/>>; <<http://maesamigas.com.br/>>; <<http://www.cirandadesaia.com.br/>>.

infância. Produtos, serviços especializados e propostas de entretenimento são multiplicados diariamente, sendo crianças e adultos expostos a novos nichos de mercado e à comunicação mercadológica, desde a gestação. A relação com o consumo, o acesso à informação, a tecnologia e a virtualização das relações integram fortemente esse processo, implicando em outras formas de socialização, troca de saberes e compartilhamento de linguagens.

Por outro lado, é no âmbito dessas tendências que as famílias apresentam hoje necessidades e reivindicações que devem ser consideradas pelo campo da produção e gestão cultural. As formas de ocupação do tempo livre, a busca por programações culturais, assim como por espaços de fruição e ambientes de lazer que acolham e possam dialogar com a primeira infância colocam-se como demandas⁴³.

Se tomarmos como referência os últimos anos, identificamos a ampliação da oferta de ações/produções culturais dedicadas ao público da primeira infância, tanto por parte de artistas, grupos e produtores, quanto por parte de instituições e centros culturais públicos e privados. Podemos citar eventos importantes que surgiram de forma a debater as relações entre a primeira infância e o campo da criação e produção cultural: *Mostra Conversas Poéticas entre Arte e Bebês*, realizada em 2011, pelo Itaú Cultural em SP; *I Seminário Os bebês e os Museus*, realizado em 2014 pela Casa das Rosas e pelo Museu Lasar Segall em SP; *III Festival Internacional Primeiro Olhar de Teatro para Bebês*, realizado pelo Grupo Sobrevento em São Bernardo do Campo, SP; *Engatinhando - 3ª Mostra de Arte desde Bebê*, realizado em 2014 pelo Grupo Papo Corpóreo em Londrina, PR; *ComKids – Primeira Infância*, realizado em 2014 pelo Goethe-Institut, São Paulo; *Ciclo de Debates – Desde o Berço*, realizado em 2014 pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em SP. Acompanhar esse movimento também nos parece importante para compreender a relação entre a primeira infância e o campo da cultura

No que se refere às propostas de intervenções e produções voltadas a esse público, seja nas linguagens e expressões artísticas (música,

43 Observamos, nos últimos anos, diferentes formas de entretenimento pensados para esses públicos: O CineMaterna (<http://www.cinematerna.org.br/>) constitui uma das primeiras iniciativas de entretenimento direcionadas aos adultos com bebês de colo. É realizado desde 2008 e circula em salas de cinema de diferentes cidades e estados do País. Trata-se de um projeto que organiza sessões de cinema para cuidadores com bebês e que tem como objetivo acolher adultos e crianças pequenas. A exibição dos filmes dedicados aos adultos são feitas com pequenas interferências na iluminação e sonorização, de modo a tornar o ambiente menos hostil às crianças. Na sala de cinema mães, pais e cuidadores podem alimentar, trocar e higienizar seus bebês. Há também a exposição de marcas de produtos (tais como de higiene e limpeza) que são disponibilizados pelas empresas parceiras, para utilização dos cuidadores. Em 2010, surge outra iniciativa no Rio de Janeiro: o projeto Sambebê (<https://pt-br.facebook.com/projetosambebe>), idealizado por Ana Pimentel e Tamara Araújo, com o objetivo de propor a apreciação de shows e roda de samba ao público de adultos com crianças pequenas.

literatura, dança, cinema, teatro, circo), ou nas diferentes possibilidades de intervenções lúdicas e corporais, são diversos os desafios de instituições, centros culturais, programadores e gestores.

Assim, considera-se urgente a construção de outro olhar e específico para a primeira infância como um, entre tantos outros perfis de público que acessa ações, bens e equipamentos culturais. Se no contexto das leis e planos nacionais a abordagem deve ser transversal e integrada, há ainda muitas questões a serem debatidas no campo da cultura: os perfis e tipos de fomento que não contemplam a especificidade desse público; a visão de criança como ser integral; as interfaces necessárias entre áreas e linguagens artísticas; a promoção de projetos e ações que respeitem as diversidades e evitem a reprodução de estereótipos; propostas que estabeleçam diálogos, interações criativas e possam ampliar de forma respeitosa o campo de experiências sensoriais das crianças de pouca idade e seus cuidadores. Esses seriam apenas alguns dos desafios relacionados ao incentivo à criação, produção, circulação, promoção, difusão e acesso nas propostas de ação cultural dedicadas às crianças de pouca idade.

4 PERCEPÇÕES E DESAFIOS

Tendo em vista as questões levantadas, observa-se que a reflexão sobre a primeira infância em relação ao campo da cultura (direito, acesso, possibilidade de fruição cultural) encontra-se em amadurecimento no Brasil. Embora tenhamos parâmetros normativos importantes no que se refere a essa discussão, do ponto de vista prático ainda há um longo caminho a ser percorrido.

Um primeiro aspecto que parece relevante diz respeito ao próprio entendimento de infância e de criança socialmente construído e compartilhado, tanto nas legislações quanto no senso comum. Considerar a criança de pouca idade como possível espectador e crer que ações culturais/artísticas/lúdicas contextualizadas podem ser experienciadas por elas é partilhar do entendimento de que esses sujeitos possuem, desde os primeiros anos de vida, capacidades e habilidades para ler e interpretar o mundo segundo os seus próprios parâmetros. Por outro lado, há que se considerar que, de acordo com Leite (2005, p. 52), “[...] para trocarmos/interagirmos com a criança-sujeito-da-cultura precisamos nos ver, também, como produtores e consumidores críticos de cultura; precisamos nos reconhecer como tal e também usufruir a cultura”.

Cabe, assim, uma reflexão permanente sobre nossos papéis como agentes e sujeitos da cultura. Paralelamente, propor experiências culturais significativas para a primeira infância passa pelo desafio de compreender melhor esse material humano e as possibilidades de interlocução que

podem ser estabelecidas. Se, como discute Larossa (2011, p. 7), o sujeito da experiência é “um sujeito aberto, sensível, vulnerável ex/posto”, podemos pensar a criança de pouca idade em sua potente condição de fruição, intersubjetividade e formação.

Assim, ao propor experiências culturais voltadas às crianças de pouca idade, é preciso considerar que o contato com vivências artísticas, experiências estéticas, a frequência aos espaços de lazer e convivência – desde que respeitadas suas especificidades – têm o potencial de ser tão positivas e transformadoras para a primeira infância quanto são para os adultos, já que podem ampliar as possibilidades de conexões, construções de elos, as capacidades lúdicas, imaginativas e criativas.

Com relação às ações programáticas, no entanto, parece interessante que os assuntos, temas e concepções de cada proposta (seja artística, corporal, lúdica) dialoguem com as especificidades das crianças de pouca idade, mas também considerem os adultos responsáveis, seus perfis e perspectivas. Isso porque as crianças pequenas constroem seus referenciais com base nas relações que estabelecem com os adultos mais próximos, sendo que o ambiente familiar pode, ou não, potencializar as escolhas futuras dos indivíduos com relação às práticas culturais.

Porém, em sociedades em que as práticas culturais e de lazer estão cada vez mais acessíveis em âmbito doméstico/privado, coloca-se também o desafio da manutenção de espaços de encontro, sociabilidade e convivência. Refletir, assim, sobre as ações culturais dedicadas à primeira infância é, também, ir além das especificidades dessa faixa etária e potencializar as oportunidades de convivência e trocas entre as gerações, buscando construção de sentidos mais profundos:

Pensar no enlace de gerações é quebrar, também, com o *status quo* vigente nas sociedades urbanas capitalistas modernas. Crianças são pensadas como fatia de mercado – museu para criança, cinema para criança, teatro para criança – eliminando subliminarmente o convívio geracional e assumindo o ciclo natural de nascimento, crescimento, amadurecimento, envelhecimento e morte. (LEITE, 2006, p. 83)

Encontrar, por fim, métodos e estratégias de aproximação junto a este(s) público(s) e criar canais para observação e escuta mais qualificadas parecem ser ações importantes com vistas ao aprofundamento das programações, bem como para aprimoramento da gestão dos projetos culturais dedicados a esses segmentos. É preciso considerar que o levantamento e monitoramento de dados quantitativos se mostram relevantes para mapeamentos e/ou início de diagnósticos mais amplos, porém, nem sempre são suficientes para dar conta das interações, apropriações e dos elementos simbólicos que se configuram no contexto da primeira infância em relação às experiências culturais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. (Coleção Espírito Crítico). Coedição: Duas Cidades. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 15-45.
- ALMEIDA, Roberto S. Afetividade e desenvolvimento. *Revista de pediatria SOPERJ*, n. 12, maio 2014.
- BAPTISTA, Valéria F. Amar, cuidar, subjetivar – implicações educacionais na primeira infância. *Estilos da Clínica*, São Paulo, v. 8, n. 15, jun. 2003.
- BARBOSA, Maria Carmen S.; FOCHI, Paulo Sergio. O desafio da pesquisa com bebês e crianças bem pequenas. IX ANPED Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul. UFRGS, 2012. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/1234/318>>. Acessado em: 14 out. 2014.
- BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], Brasília, DF.
- BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais SNI-IC e dá outras providências. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], Brasília, DF.
- BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, p. 1-28, 2001.
- BOTELHO, Isaura; OLIVEIRA, Maria C.V. Centros Culturais e a formação de novos públicos. In: *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo: Itau Cultural, 2010, p. 11-19.
- CHATIER, Anne-Marie. Como nosso olhar sobre a pequena infância mudou. Tradução Renato A. Santos. *Revista Eletrônica de Educação*, São Carlos, SP, v. 3, n. 1, p. 14-23, maio 2009. Disponível em: <<http://www.reveduc.ufscar.br>>. Acessado em: 21 jan. 2015.
- COHN, C. *Antropologia da Criança*. Coleção Ciências Sociais Passo a Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- DEL PRIORI, M. (Org.) *História das Crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999.
- DEL PRIORI, M. A criança negra no Brasil. In: JACÓ-VILELA, AM.; SATO, L. (Orgs.). *Diálogos em psicologia social*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012, p. 232-253.
- DURKHEIM, Émile. *Educação e sociologia*. Tradução de Lourenço Filho. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.
- FARIA, Ana L. G. Pequena infância, educação e gênero: subsídios para um estado da arte. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, v. 26, p. 279-87, jun. 2006.
- FROTA, Ana Maria M. C. Diferentes concepções da infância e adolescência: a importância da historicidade para sua construção. *Revista Estudos e Pesquisa e m Psicologia*, RJ, v. 7, n. 1, p. 147-160, abr. 2007.
- HOLM, Anna M. A energia criativa natural. Tradução Olivia Mendonça da Motta Vieira. Revisão Técnica: Ana Angélica Albano. *Pró-Posições*, p.83-95, jan./abr. 2004.

- KRAMER, Sonia; LEITE, Maria Isabel F. Pereira (Orgs.). *Infância e produção cultural*. (Série Prática Pedagógica). Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, RS, v. 19, n. 2, p. 04-27, jul./dez. 2011.
- LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana E. (Orgs.). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- LEITE, Maria Isabel. Crianças, velhos e museu: memória e descobertas. *Cad. Cedes*, Campinas, SP, v. 26, n. 68, p. 74-85, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acessado em: 15 dez. 2014.
- LORENZI, Gisella W. Uma breve história dos direitos da criança e do adolescente no Brasil. Disponível em: <<http://www.aliancapelainfancia.org.br/direitosdacrianca.php>>. Acessado em: 03 set. 2014.
- LUZ, Iza R. Contribuições da sociologia da infância à Educação Infantil. *Revista Paidéia*. Ano V, no. IV, p.11-40, 2008.
- MALAGUZZI, Loris. História, ideias e filosofia básica. In: EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella; FORMAN, George. *As cem linguagens da criança: a abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.
- MACHADO, Bernardo N. M. Os direitos culturais na Constituição brasileira: uma análise conceitual e política. In: *Políticas culturais: teoria e práxis de Lia Calabre*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 104-117.
- MARTINS, Luciana C. et al. *Que público é esse? Formação de públicos de museus e centros culturais*, São Paulo: Percebe, 2013.
- OEA. Primeira Infância: um olhar desde a neuroeducação. Organización de los Estados Americanos (OEA), Secretaría Ejecutiva para el Desarrollo Integral (SEDI); Departamento de Desarrollo Humano, Educación y Cultura (DDHEC); Oficina de Educación y Cultura (OEC). CEREBRUM Centro Iberoamericano de Neurociencias, Educación y Desarrollo Human, Washington, D.C, 2010, p. 1-75.
- ONU. Um mundo para as crianças. Relatório do Comitê Ad Hoc Pleno da vigésima sétima sessão especial da Assembleia Geral. Assembleia Geral. Documentos Oficiais. Vigésima sétima sessão especial Suplemento No. 3, (A/S-27/19/Rev.1). Nações Unidas, Nova Iorque, 2002. Produção e tradução para o português, Unicef Brasil. Brasília.
- PIRES, Flavia. Ser adulta e pesquisar crianças. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 225-269, 2007.
- PNPI. Plano Nacional Primeira Infância, Rede Nacional Primeira Infância. Brasília, 2010.
- RICHTER, S. R. S.; BARBOSA, M. C. S. Os bebês interrogam o currículo: as múltiplas linguagens na creche. In: *Educação*, Santa Maria, v. 35, n. 1, p. 85-96, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://www.ufsm.br/revistaeducacao>>. Acessado em: 23 fev. 2015.
- SANTOS, Maria W. Crianças no tempo presente: a Sociologia da Infância no Brasil. *Pró-Posições*, Campinas, v. 23, n. 2, p. 235-40, maio 2012.

- SARMENTO, Manuel J. Os ofícios da Criança. In: Os Mundos Sociais e as Culturas da Infância. *Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho*, Braga, Portugal, v. 2, p. 125-145, 2000.
- SARMENTO, Manuel J. Imaginário e Culturas da Infância. Projeto POCTI. Fundação para a Ciência e Tecnologia. Universidade do Minho, Braga, Portugal, p. 1-18, 2002.
- SARMENTO, Manuel J; SOARES, Natália; TOMÁS, Catarina. Participação Social e Cidadania Ativa das Crianças. Movimento. *Revista da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense*, n. 3, p. 53-63, maio 2001.
- SCHULTZ, Eliza S.; BARROS, Solange M. A concepção de infância ao longo da história no Brasil contemporâneo. *Revista de Ciências Jurídicas*, Ponta Grossa, v. 3, n. 2, p. 137-147, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/lumiar>>. Acessado em: 11 jan. 2015.
- SIROTA, Régine. Emergência de uma sociologia da infância: evolução do objeto e do olhar. Tradução Neide Luzia de Rezende. In: *Cadernos de Pesquisa*, n. 112, p. 7-31, mar. 1998.
- WILLIAMS, Raymond. A Cultura é de Todos. Culture is Ordinary. Tradução Maria Elisa Cevasco. Departamento de Letras/USP. Paz e Terra, São Paulo/Rio de Janeiro. 1958, p. 01-12.

SITES E VIDEOS

Acessos realizados no período de 01/10/2014 a 31/03/2015.

- Pesquisa Públicos de Cultura - <http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura>
- Pesquisa Hábitos Culturais do s Paulistas - <http://jleiva.com.br/>
- União de blogs de maternidade ativa - <http://vilamamifera.com/todos-os-blogs/>
- Fundação Maria Cecília Souto Vidigal - <http://www.fmcsv.org.br/>
- Maternidade e Empoderamento para Todos - <http://mamatraca.com.br/>
- Mães Amigas - <http://maesamigas.com.br/>
- Ciranda de Saia - <http://www.cirandadesaia.com.br/>
- Cientista que virou mãe - <http://www.cientistaqueviroumae.com.br>
- Paizinho Vírgula - <http://paizinhovirgula.com/>
- Mulheres Empoderadas - <http://mulheresempoderadas.com.br>
- Maternidade Consciente - <<http://www.maternidadeconsciente.com.br>>
- Mostra - Conversas Poéticas entre Artes e Bebês, SP http://www.ccsplab.org/educativo/index.php?option=com_content&view=article&id=148:bebes&catid=68:documentacao&Itemid=87
- 3ª edição do Engatinhando - Mostra de Arte desde Bebê, Londrina https://www.youtube.com/watch?v=USXU-_p5JV4
- Museu Internacional de Arte Naif, RJ - <https://www.youtube.com/watch?v=qk2YBTiFmOw>

GESTÃO CULTURAL EM MÚSICA ERUDITA NO SESC-SP

Priscila Rahal Gutierrez¹

RESUMO

O presente texto tem por objetivo realizar um breve resgate histórico da gestão cultural em música erudita implementada pelo Sesc São Paulo, desde sua fundação até a os anos mais recentes. As atividades consideradas envolveram concertos de orquestras, corais, conjuntos camerísticos e apresentações solo, festivais, séries, projetos, cursos e produção fonográfica. Com base nos caminhos percorridos, nas ações realizadas e na observação das escolhas da instituição no que se refere aos campos contemplados (difusão, formação, desenvolvimento da linguagem, pesquisa estética, pesquisa histórica, dentre outros), pretende-se identificar os pensamentos e conceitos que norteiam o desenvolvimento da área na instituição.

Palavras-Chave: Gestão cultural. Música erudita. Música de concerto. Educação musical. Sesc-SP.

ABSTRACT

This paper aims to carry out a brief historical review of cultural management in classical music as implemented by SESC São Paulo, from its foundation to the recent time. The scope of the activities considered here goes from orchestral concerts, choirs, chamber ensembles, and solo performances to festivals, series, projects, courses, and phonographic production. Based on the paths chosen, the actions performed and by observing institution's decisions regarding the covered fields (cultural promotion, training, artistic expression development, aesthetic research, historical research, among others), we intend to identify the thoughts and concepts guiding the development of this area on institutional level.

Keywords: Cultural management. Classical music. Musical pedagogy. Sesc-SP.

INTRODUÇÃO

O Sesc São Paulo tem apresentado, ao longo de suas décadas de

1 Bacharel em Música pela Universidade de São Paulo, estudou Gestão Cultural no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP (2014/2015), integrou a comissão de programação cultural da 23ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo (2014) e a Comissão Organizadora do VI Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos XVI, XVII e XVIII da USP. Integra o setor de programação do Sesc-SP desde 2010, atuando principalmente na área de música.

atividade, ações culturais em diversas linguagens artísticas, sendo parte dessa programação dedicada à música de concerto.

Em um país que esse gênero musical é historicamente reservado ao deleite das elites, é de se perguntar quais seriam os pensamentos norteadores dessa ação, em uma instituição voltada ao atendimento preferencial de trabalhadores dos setores de comércio de bens, serviços e turismo. Qual seria, na visão da instituição, a relevância em se promover tais apresentações a esse público e quais as formas encontradas para se atingir seus objetivos nessa ação? Qual o diferencial em relação à oferta de instituições dedicadas especialmente a esse gênero como salas de concerto e teatros de ópera? O que diferencia a programação de música de concerto ofertada pelo Sesc-SP daquela ofertada por instituições dedicadas especialmente a esse gênero, como salas de concerto e teatros de ópera?

Essas inquietações motivaram a presente pesquisa, que teve como principais fontes os relatórios anuais de realizações redigidos pelo Sesc desde o primeiro ano de funcionamento, o jornal *Sesc em Marcha* (1950 a 1951), a *Revista do Comerciário* (1956 a 1960), a *Revista E* (1994 até os dias atuais), além de programas de concertos e folhetos de projetos desenvolvidos pelas unidades. Também foram utilizadas outras referências bibliográficas que não dizem respeito ao Sesc, relacionadas à sociologia da cultura. Ainda que nem todas as fontes tenham sido diretamente utilizadas na construção do texto, certamente serviram de subsídio teórico para interpretação de dados e formação do repertório necessário para o desenvolvimento da pesquisa.

A observação de textos institucionais desde a década de 1940 até a atualidade se fez pertinente, portanto, como meio de investigação dos conceitos que moveram essas ações ao longo dos anos, evidenciando as transformações na visão e nas motivações da instituição nas atividades voltadas para a música de concerto, assim como nos caminhos trilhados, sempre tendo em vista, na observação desse material, o contexto histórico em que as diversas linhas de ação foram determinadas.

O SESC-SP E A MÚSICA DE CONCERTO

Fundado em 1946, no bojo da redemocratização do País após a ditadura Vargas, o Sesc foi idealizado seguindo a política de estabelecimento de garantias e serviços sociais iniciada na década anterior, com o intuito de diminuir as tensões da dicotomia capital/trabalho na sociedade brasileira. De acordo com o site do Departamento Nacional do Sesc, “A criação do Sesc é descrita pela primeira vez na Carta da Paz Social, como proposta

para conter as tensões entre trabalhadores e empregadores”².

A instituição possuía, inicialmente, objetivos de caráter assistencialista, tendo como uma de suas propostas “o desenvolvimento cívico e social da coletividade pela educação e instrução adequadas”³.

Como principais ações na área de música erudita, de 1946 a 1966, observamos esporádicos recitais, ocorrendo muitas vezes em parceria com o Conservatório Dramático Musical de São Paulo.

Os relatórios informam que tais “Espetáculos Populares” (nos quais estão enquadrados os concertos), organizados pelo na época chamado *setor de recreação*, tinham o objetivo de “desenvolver o gosto artístico dos espectadores”⁴ ou ainda de “colocar ao alcance da classe comerciária os Espetáculos Artísticos [...] que, em virtude dos altos preços cobrados, eram inacessíveis às suas posses”⁵.

Aqui podemos reconhecer, pela primeira vez, um pensamento norteador das ações em música erudita da instituição: a democratização do acesso. Embora hoje esse seja um conceito superado pela proposta de democracia cultural (que propõe a valorização da diversidade cultural, e não a transmissão da cultura da elite para a população que não tem acesso a ela)⁶, reconhecemos que em 1951 essa era uma proposta bastante avançada. Observe-se que essa menção no relatório é anterior mesmo ao Ministério dos Assuntos Culturais na França (1959), primeira instituição europeia a ser criada especificamente com esse fim (no caso, tornar acessíveis as principais obras de artes francesas à sua população).

Para além dos recitais, foi possível observar no material levantado que a ação do Sesc em música entre os anos 1940 e 1960 foi mais forte na área formativa do que na área de difusão. Nesse período, no entanto, as menções a concertos profissionais ocorreram somente de 1949 a 1953 (sendo cerca de quatro por ano); após esse período, os relatórios citam apenas apresentações de grupos formados pelos alunos dos cursos de música do próprio Sesc, até 1966.

Em 1966, um ano antes da inauguração da unidade Consolação (que à época se chamava Centro Social Carlos Souza Nazareth), o Sesc completa 20 anos de existência. Nesse ano específico, é possível observar certas

2 Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/nossa_historia/>. Acesso em: 13 mar. 2015.

3 Relatório Anual de 1947, p. 8. Acervo Sesc Memórias.

4 Relatório Anual de 1949, p. 74. Acervo Sesc Memórias.

5 Relatório Anual de 1951, p. 41. Acervo Sesc Memórias.

6 BOTELHO, Isaura. *Democratização cultural*. Desdobramentos de uma ideia. Blog acesso. São Paulo. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=66>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

mudanças na forma de atuação da instituição e na importância que ela destina aos setores culturais. Cresce a oferta de cursos de outras linguagens artísticas como dança, desenho animado, além do oferecimento de cursos bastante vanguardistas para a época, como “Introdução à Tecnologia Áudio-Visual em Educação”. As apresentações musicais ganham força nesse ano, ainda que permaneçam de responsabilidade de grupos amadores, mantidos pela instituição.

Embora seja difícil precisar a razão pela qual as atividades culturais tenham sido bastante valorizadas naquele ano, uma pista, o relatório de 1966, nos leva a uma possível resposta. Há certa empolgação em torno da construção do Centro Cultural e Desportivo Carlos Souza Nazareth (hoje, Sesc Consolação), incluindo o Teatro José de Anchieta. Essa é a primeira unidade a ser nomeada de “Centro Cultural e Desportivo”; antes disso, as unidades eram ou Centros Sociais (como o Mário França, atual Sesc Carmo) ou Centros Assistenciais (como o Gastão Vidigal, dedicado ao atendimento em saúde, hoje Sesc Odontologia). Tendemos a acreditar que a iminente inauguração, mesmo antes de se concretizar, já movia intenções, ações e pensamentos.

A estreia do Teatro Anchieta, cuja construção contava com as assinaturas de Aldo Calvo (primeiro cenógrafo do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC) no projeto técnico e do paisagista Burle Marx, não foi com uma peça de teatro, mas sim um concerto de piano com a célebre Guiomar Novaes. A pianista apresentou dois concertos com peças de Gluck, Schumann, Villa-Lobos e Chopin⁷.

Nos anos seguintes, é possível encontrar na programação ações de música de concerto com caráter absolutamente profissional, “com concertistas nacionais e internacionais sob regência do maestro Diogo Pacheco”⁸ no Teatro Anchieta. Interessante observar que Pacheco desenvolveu, duas décadas depois, ações para popularização da música erudita no setor público, tendo sido responsável pela redução dos preços do Theatro Municipal de São Paulo para melhor acesso da população. Podemos supor que a escolha desse profissional, por parte do Sesc, para conduzir atividades de música erudita no novo teatro, já estava relacionada à afinidade do artista com propostas de democratização da cultura.

A partir do momento em que o Sesc passa a diferenciar atividades de difusão envolvendo artistas profissionais de atividades de grupos amadores, ainda que ambas com objetivos voltados à educação permanente, é

7 Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/523_CAPAOS+NOVOS+PALCOS+DA+CIDADE>. Acesso em: 22 jan. 2015.

8 Relatório Anual de 1968, p. 33. Acervo Sesc Memórias.

possível percebermos linhas de atuação orientadas por propostas mais específicas, dentre elas a difusão, criação e formação, que não são estanques, mas se misturam de forma orgânica.

O primeiro relatório anual que destaca essas diferentes ações data de 1993, mas muito antes disso as linhas de atuação já podem ser identificadas nas propostas programáticas. O referido relatório divide-as da seguinte maneira:

A política cultural implementada pelo SESC articula-se em torno de três diferentes conceitos O primeiro deles, o de **difusão** cultural traduz-se pelas ações destinadas a estabelecer uma ligação mais estreita entre público e criação, seja esta no domínio artístico, tecnológico ou científico e ganha corpo através de iniciativas concretas, entre as quais salientam-se espetáculos, mostras, cursos e seminários O segundo conceito pode ser definido como o de favorecimento da criação cultural e expressa-se por intermédio de ações que se aproximam de um trabalho especializado de verdadeira alfabetização, visto que situam ao alcance da pessoa comum, do trabalhador e de seus familiares, o arsenal de técnicas e procedimentos aptos a facultar-lhes a possibilidade de expressão em diferentes domínios da cultura. Nesse setor peculiar, projeta-se o papel desempenhado pelas dezenas de oficinas de arte e cursos de natureza prática desenvolvidos em todas as unidades [aqui, chamaremos esse setor de **atividades formativas**]. Uma terceira e última instância corresponde à vertente da **pesquisa e da criação de vanguarda**, consubstanciada em empreendimentos que, a exemplo do CPT- Centro de Pesquisa Teatral, tem por meta a renovação de linguagens e a proposta de novos modelos e valores estéticos.⁹ (**grifos nossos**)

Aqui optamos por uma divisão entre pesquisa e difusão por entender que: 1) todas as ações do Sesc têm, eminentemente, um fim educativo, seja em atividades formativas, seja na difusão, tendo em vista o objetivo de desenvolvimento humano que permeia todos os seus trabalhos; 2) na área de produção do pensamento, o Sesc teve destaque relevante não apenas no desenvolvimento da linguagem musical enquanto expressão artística, mas também nas reflexões acerca da pedagogia musical. Desse modo, consideramos que o caráter formativo estará contemplado nesse texto, em ambos os grupos de classificação adotados: a difusão e a pesquisa. Salientamos que seria possível utilizar outros critérios de classificação sem prejuízo da análise.

PESQUISA

Observemos a seguir as experiências do Sesc na pesquisa e no desenvolvimento de um pensamento em duas áreas distintas, mas não estanques da linguagem musical: a pesquisa pedagógica e a pesquisa estética em música de concerto.

9 Relatório Anual de 1993, p. 4, texto de apresentação, assinado pelo Diretor Regional do Sesc, Danilo Santos de Miranda. Acervo Sesc Memórias..

PESQUISA, CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE UM PENSAMENTO PEDAGÓGICO

Como parte de suas ações de pesquisa e produção de conhecimento, o Sesc dedicou-se, dentre outros assuntos, ao desenvolvimento de um pensamento em torno da pedagogia musical. Buscou, como veremos a seguir, apresentar uma nova proposta de educação na área, oferecendo esse conhecimento não apenas ao público interessado em aprender música, mas também a educadores que buscavam novas reflexões a respeito da pedagogia da arte e desejam compartilhá-las com seus alunos de maneira horizontal, de coletiva e não competitiva.

Como principais experiências da instituição com a pesquisa e desenvolvimento de um pensamento em torno da educação musical, podemos citar o Centro Experimental de Música na unidade Consolação (1992) e o Centro de Música na unidade Vila Mariana (1998), ambos em atividade até os dias atuais. Essas experiências, no entanto, foram precedidas, por sua vez, pela Orquestra de Cordas do Sesc (coordenada por Alberto Jaffé) e pelo Laboratório Coral (coordenado pro Samuel Kerr).

Os principais pontos da Orquestra de Cordas consistiam em reunir em uma mesma turma alunos de diferentes instrumentos de arco (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), de modo que um único professor que dominasse bem um deles e tivesse noções dos outros teria condições de lecionar para toda uma turma simultaneamente. Ainda, a proposta era tocar em conjunto desde o primeiro instante, de modo que ao mesmo tempo em que o aluno aprendia a técnica, também desenvolvia habilidades de percepção rítmica, melódica e harmônica, ao ter sempre que escutar os colegas para o fazer musical. Por esse motivo (e também para uma maior supervisão de posturas e gestos), diferente do praticado em instituições de ensino tradicionais, o aluno era orientado a estudar somente durante as aulas, portanto em conjunto, e não isoladamente fora delas.

Os instrumentos eram fornecidos pelo Sesc, como parte da ação de democratização do acesso, possibilitando a alunos de baixo poder aquisitivo não apenas a frequência às aulas, mas também a oportunidade de experimentar diversos instrumentos de cordas friccionadas, antes de decidir comprar um, se assim o quisesse.

A Orquestra do Sesc representava, portanto, num só projeto, uma ação formativa (para os instrumentistas), de formação de plateias (com concertos gratuitos) e de desenvolvimento do pensamento pedagógico (com novas experiências de ensino, diferentes das tradicionais, institucionalizadas ou não). Ainda assim, podemos observar que, nesse momento, a produção musical em si não era de caráter vanguardista, sendo dedicada ao repertório erudito clássico, romântico e moderno, como se vê no LP gravado pela

Orquestra em 1979, como obras de Schumann, Vivaldi, Mozart, Dvorak e Guerra Peixe¹⁰.

Em 1982, o surgimento do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), dirigido por Antunes Filho, no Sesc Vila Nova, e a inauguração do Sesc Fábrica Pompeia, com projeto inovador da arquiteta Lina Bo Bardi, parecem levar as ações do Sesc para propostas cada vez mais orientadas pela busca de inovações, aproximando-as das experiências vanguardistas desenvolvidas nas universidades.

Nesse mesmo período, surge o Laboratório Coral, programa em que qualquer objetivo voltado à profissionalização é definitivamente abandonado, sendo destacadas as características voltadas ao lazer e ao diletantismo. Ainda que mantido o trabalho com cordas realizado anteriormente, o foco agora não estava no resultado, na excelência da execução, mas sim no processo. Ainda assim, os resultados foram bastante satisfatórios do ponto de vista artístico-criativo. Foram desenvolvidos grandes espetáculos com cordas e coro, em que eram valorizadas, sobretudo, a criatividade e expressividade artísticas, e não o desenvolvimento técnico instrumental¹¹.

O pensamento pedagógico desenvolvido ao longo dessas experiências (Orquestra de Cordas e Laboratório Coral) – a saber, o aprendizado prático sobrepondo-se ao teórico, a igualdade de oportunidades e acesso ao ensino musical, a construção coletiva da expressividade artística, a criação e a pesquisa de repertório contextualizadas na realidade do aluno/artista, o contato direto com a cena artística contemporânea e seus atores, o aprendizado da música como lazer, sociabilização, troca, voltado para a formação de plateias, dentre outros pontos – inspirou a criação do Centro Experimental de Música (CEM), no Sesc Vila Nova, em 1989.

Fez parte das reflexões em torno da criação do CEM, o desenvolvimento, no aluno, de um espírito crítico sobre a grande indústria fonográfica em pleno desenvolvimento no país. A proposta original era criar um ambiente propício a trocas musicais entre interessados, amadores ou profissionais, para a difusão e debate em torno de pesquisas e novas linhas de pensamento, proporcionando estímulo à criação, como é possível observar no Relatório Anual de 1992:

Centro Experimental de Música do SESC (CEM). Uma nova forma de entender e trabalhar a linguagem musical; Reúne atividades ligadas ao ensino, pesquisa e difusão da música; buscando, principalmente, formar, diversificar e ampliar os públicos. Em seu trabalho permanente, desenvolve uma

10 PINTO, Sérgio; MANCEBO, Ana Paula Malteze. *Centros de Música do Sesc – Um Histórico de Integração Social*, 1998, p. 5.

11 PINTO, Sérgio; MANCEBO, Ana Paula Malteze. *Centros de Música do Sesc – Um Histórico de Integração Social*, 1998, p. 5.

pedagogia própria baseada no método coletivo de música. O CEM apareceu como núcleo de animação do público dileitante ao profissional, da criança ao idoso. Constitui um espaço de difusão cultural que possibilita ao indivíduo o acesso à informação e à troca de experiências, incentivando a criação e a produção.¹²

Tendo em vista a importância da aproximação do público da cena artística e de seus atores, fez parte da ação proposta pelo CEM a criação conjunta de espetáculos, em que os alunos tiveram a oportunidade trabalhar ao lado de profissionais convidados, como Olívia Hime, Toninho Ferragutti, Sérgio Cascapera, Ricardo Bologna, Marlui Miranda, Carlinhos Vergueiro, Benjamirn Taubkin, Rodolfo Stroeter e Caito Marcondes, sempre acompanhados da equipe de professores regulares¹³.

O CEM dedicou-se a um vanguardismo na pedagogia musical, propiciado pelas características *sui generis* da relação usuário/Sesc, que muitas vezes não permitia a aplicação de métodos dedicados ao ensino institucionalizado, mais adequados a conservatórios e escolas padrão. Era necessária uma educação livre, voltada para o lazer e a autonomia, que não visava a formação profissional, mas sim o desenvolvimento humano em suas diversas esferas.

O desenvolvimento de atividades dedicadas não somente ao ensino, mas à reflexão a respeito das diversas vertentes musicais, muitas vezes abolindo fronteiras entre o erudito e o popular (como reflexo de grupos vanguardistas da cena brasileira como Koellreutter, Smetak, Gilberto Mendes, dentre outros), levou o CEM a assumir compromisso não somente com a produção de um pensamento sobre uma pedagogia musical de vanguarda, mas também com a difusão de um pensamento vanguardista a respeito da música enquanto linguagem artística. A primeira parceria que o Sesc estabeleceu com o Festival Música Nova foi em sua 29ª edição, em 1993. Essa parceria se deu especificamente com o CEM.

É importante frisar que, ainda que as propostas pedagógicas do CEM tenham tido intenções sempre vanguardistas, semelhantes àquelas apresentadas por reconhecidos teóricos (e práticos) da educação musical, como Koellreutter, também é possível encontrar certas propostas ainda alinhadas com o ensino tradicional ao longo de sua programação. Os desafios de uma educação musical voltada para a prática (de uma expressão que existia muito antes da invenção de sua notação e que pode ser praticada sem ela) parecem ser difíceis de vencer, tendo em vista a necessidade de se respeitar a tradição da qual nossa cultura é tributária.

No final de 1997, é inaugurado o Sesc Vila Mariana e, no ano seguinte,

12 Relatório Anual de 1992, p. 65. Acervo Sesc Memórias.

13 Relatório Anual de 1995, p. 67. Acervo Sesc Memórias.

começam as atividades de um novo Centro de Música. Diferentemente do que ocorreu no Sesc Consolação, essa unidade já é concebida pra abrigar esse centro, contando desde sua inauguração com um acervo de instrumentos de diversos naipes (não apenas cordas, mas também sopro e percussão), estúdio de gravação e sala de masterização interligados a um auditório com capacidade para 153 pessoas¹⁴.

No que se refere ao pensamento norteador, são mantidos os pilares da proposta pedagógica, como o ensino coletivo, a oportunidade de experimentar diversos instrumentos, o acesso a estúdio de gravação e a democratização do acesso por meio de baixos custos mensais e a não necessidade de possuir o instrumento.

No intuito de manter sempre aberto o contato entre os alunos do Centro de Música e artistas relevantes da cena musical, desde o princípio buscou-se aproveitar a presença de músicos nas programações das unidades do Sesc ou de outras casas de espetáculo, convidando-os a realizar workshops, ensaios abertos, sessões de improvisação (muitas vezes com participação do público), possibilitando diversidade de público e de experiências.

Ambos os Centros de Música procuram desenvolver também uma programação voltada à difusão, alinhada ao seu projeto formativo, no intuito de unir sempre as duas ações, contextualizando os saberes apresentados e discutidos nas aulas, favorecendo assim desenvolvimento estético da linguagem e reflexões a respeito da música. Exemplos dessa prática são oficinas com Nelson Ayres, Sujeito a Guincho, Hermeto Pascoal, Carlyle Weiss (Universidade de Wyoming, EUA), Duofel e Antonio Bezzan; oficinas de construção de instrumentos musicais com Fernando Sardo e Zé Gomes; concertos e palestras com Koellreutter; Curso Internacional sobre Método Kodály com Laszlo Ordog (Hungria) e Agnes Kauer (Alemanha) para educadores; workshops de violão com Henrique Pinto, Everton Gloeden, Paulo Castagna e grupo Quaternaglia (todos integrando o Festival Sesc Internacional de Violão, em 1997); prática de improvisação com instrumental Orff, dentre muitas outras.

Em 1992 o Sesc recebeu, na unidade Interlagos, como parte das ações do CEM, o educador musical canadense Murray Schaffer, idealizador da proposta inovadora de uma paisagem sonora, para falar de seu livro *O Ouvido Pensante*, hoje bibliografia obrigatória em qualquer licenciatura em música do País.¹⁵

Para além dos Centros de Música, muitas outras ações refletem o pensamento da instituição no que se refere à educação musical. Em 1994 é

14 PINTO; MANCEBO, 1998, p. 15.

15 Relatório Anual de 1992, p. 65. Acervo Sesc Memórias.

inaugurada a unidade Itaquera, tendo cerca de 1000 m² de sua área ocupados por uma instalação lúdico-pedagógica chamada Orquestra Mágica. Trata-se de um parque lúdico formado por instrumentos musicais gigantes e funcionais, todos afinados em escala pentatônica (formada por cinco notas), possibilitando criações polifônicas em execuções simultâneas, mesmo quando não intencionais¹⁶.

Ainda que não se trate de desenvolvimento do pensamento pedagógico em música *erudita* especificamente, que é o objeto deste artigo, a inauguração da Orquestra Mágica é relevante por representar os caminhos que a instituição percorre na busca por uma educação não formal, baseada no lazer, na ludicidade, na autonomia e na recusa de estratégias limitadas por separações preconcebidas entre erudito e popular. É possível reconhecermos um pensamento pedagógico calcado na descoberta prazerosa do novo e em uma educação permanente e processual que permeia as práticas cotidianas.

PESQUISA, CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE UM PENSAMENTO ESTÉTICO DA LINGUAGEM

A pesquisa e a inovação aparecem como premissas fundamentais da programação cultural em diversos textos institucionais: “Pesquisa, ruptura e inovação caracterizam a escolha de gêneros e repertórios musicais diferenciados. abrindo espaço para o multiculturalismo”¹⁷. Essa vertente de atuação encontrou maior realização na área da linguagem cênica, por meio do CPT, que, sob a coordenação de Antunes Filho, desenvolve desde 1982 a pesquisa estética em teatro e a formação de novos atores.

Na área de música, a instituição pareceu optar por estimular a pesquisa estética de maneira mais efetiva (para além da difusão, que não deixa de executar papel de fomento a propostas vanguardistas, como veremos mais à frente) principalmente por meio de parcerias com universidades – cujos trabalhos experimentais muitas vezes não encontram lugar nas salas de concerto tradicionais –, e não por meio de um centro de pesquisa coordenado por algum artista que imprimisse essencialmente seu trabalho autoral.

As ações nesse sentido resultaram em correalizações de projetos de música contemporânea de grande projeção no meio musical, contando com a presença de nomes nacional e internacionalmente reconhecidos. Dentre esses projetos, podemos citar a participação do Sesc no Festival Música

16 *Revista E*, p. 7, setembro de 1994.

17 Relatório Anual de 1999, p. 33. Acervo Sesc Memórias.

Nova, que remonta de 1993, até os dias de hoje; as Bienais de Música Eletroacústica, sediadas no Sesc desde a terceira edição (atualmente encontra-se na décima); além do apoio do Sesc à Camerata Aberta, conjunto camerístico dedicado à pesquisa experimental e ao repertório contemporâneo, cujo primeiro CD foi gravado pelo Selo Sesc. Trataremos a seguir de algumas das ações citadas, voltadas à pesquisa estética.

Tanto no que se refere ao Festival Internacional de Música Nova, criado em 1962 por Gilberto Mendes, quanto à Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (BIMESP), dirigida por Flo Menezes, podemos observar por meio de programas e peças gráficas produzidos pelo Sesc que, além de todo o caráter vanguardista próprio desse gênero musical, houve sempre uma proposta educativa. Os programas sempre procuraram trazer informações a respeito dos conceitos, peça, compositores e intérpretes, buscando aproximar o público leigo dessas práticas contemporâneas¹⁸. Podemos afirmar, portanto, que a educação permanente e a formação de novas plateias têm norteador as ações do Sesc mesmo em projetos que não têm público leigo como foco principal, favorecendo a inclusão em diversas esferas da arte e da cultura ocidental. Ao participar desses projetos, o Sesc tem buscado o duplo papel de, num só tempo, formar novos públicos e atender aos já iniciados, reunindo-os em uma mesma plateia.

Ainda no que se refere ao fomento à pesquisa da linguagem, faz-se necessário discorrer mais longamente a respeito do Selo Sesc. Este Selo tem-se dedicado a uma diversidade de gêneros musicais, dentre eles, a música erudita. Nessa vertente, temos alguns projetos voltados à difusão, com cunho mais didático – é o caso das caixas com DVD e libreto informativo, dedicadas a diferentes naipes, como *A Família das Cordas e Piano, Uma História de 300 anos* que, embora tenham o objetivo de apresentar esses instrumentos e sua história, contam com alguns dos maiores intérpretes de nosso tempo, como Dimos Gouderoulis, Betina Stegmann, Marcelo Jaffé, Luís Otávio Santos, Camerata Fukuda, Eduardo Monteiro e Maria José Carrasqueira – e outros dedicados à pesquisa estética e ao estímulo do desenvolvimento de um pensamento na área.

Nessa última vertente, podemos citar a Série “+”, importante trabalho de estímulo à criação musical contemporânea, que convida compositores brasileiros cujos trabalhos tenham afinidade com grandes mestres do século XX, para criarem repertório inédito ou novos arranjos para composições já existentes para integrar o CD (foram lançados até o momento *Bério +, Ligeti +, Cage + e Boulez +*).

18 Programas da VI BIMESP, de 2006; IX BIMESP 2012; 29ª edição do Festival Música Nova, 1993, 42ª Edição do Festival Música Nova, 2007. Acervo Sesc Memórias.

Tendo lançado inúmeros outros trabalhos dedicados à pesquisa estética (composições de Olivier Toni, valsas para fagote de Francisco Mignone, retrospectiva do trabalho de Gilberto Mendes, peças de Sílvio Ferraz, Ricardo Bologna, Willy Correa, Flo Menezes, entre muitos outros), o Selo se tornou importante espaço de incentivo à inovação da linguagem musical de concerto, sobretudo em um contexto como o atual, em que as orquestras e o público se dedicam mais à música dos séculos anteriores do que à do seu tempo. No Brasil, não há gravadoras comerciais dedicadas à música erudita contemporânea, de modo que, à parte o Selo Sesc, somente universidades ou instituições sem fins lucrativos têm dado acesso ao registro fonográfico e à distribuição a trabalhos como esses.

Por último, o Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc-SP, inaugurado em 2012, tem desenvolvido inúmeros workshops, palestras e cursos nas diversas esferas da cultura. Optamos por enquadrar tais atividades como pesquisa, e não como difusão, por entender que seu objetivo final é a reflexão no campo do pensamento, e não a apresentação de um produto acabado.

Além de atividades de curta duração, como encontros sobre estudo da técnica composicional utilizada por Villa-Lobos, sobre a gestão da música erudita no País, além daquelas focadas em questões estéticas, como o ciclo *Impressões Ciganas na Música Sinfônica* e a palestra *Arte Sonora: a Música e seus Desvios* (sobre música contemporânea), o CPF Sesc mantém grupos de estudos coordenados por acadêmicos convidados, como o grupo *Música, Sociedade e Política(s) do Fazer Musical*, coordenado por Flávia Camargo Toni.¹⁹

DIFUSÃO

Chegamos enfim ao principal campo de ação do Sesc-SP na área de música erudita, a difusão. Veremos a seguir que a instituição tem calcado essa atuação, de acordo com seus textos institucionais, em objetivos relacionados à formação de uma plateia crítica diante dos produtos culturais que lhe são ofertados, sempre considerando o contato com a arte como parte de uma proposta maior de educação permanente e valorização do indivíduo e de sua relação com a sociedade.

Dentre as diversas ações de difusão, podemos citar inúmeras apresentações de orquestras, corais, além de apresentações solo e de conjuntos camerísticos em teatros e espaços abertos, propícios à circulação.

Muitas vezes tais concertos foram apresentados reunidos em projetos

19 Fonte: <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/>. Acesso em: 22 abr. 2015.

com recortes curatoriais específicos, sejam históricos, biográficos, estéticos ou segundo o tipo de formação (quartetos de cordas, quintetos de metais, duos de canto e piano, etc.). Muitos desses projetos apresentam ao mesmo tempo um cunho didático, voltado à formação de plateias, e um cunho experimental, por apresentar a música de vanguarda do século XX. Aqui, optamos por uma categorização desses projetos, de modo a oferecer uma visão panorâmica daquilo que o Sesc tem feito ao longo dos anos, sempre conscientes de que seriam possíveis outras classificações das mesmas atividades. Dividimos em: difusão com proposta curatorial de cunho didático, difusão com curadoria voltada para o público infantil, difusão com recortes curatoriais diversos e difusão com curadoria calcada na pesquisa estética e experimental.

DIFUSÃO DE CUNHO DIDÁTICO

No que se refere a concertos comentados, ou concertos didáticos, na programação das unidades, foi possível observar que, no geral, esse tipo de projeto apresenta um panorama histórico dos períodos em que se divide a história da música, objetivando a formação de plateias para a música erudita.

O fato de serem didáticos jamais impediu que tais projetos contassem com nomes de destaque na cena musical erudita, como Gilberto Mendes (integrando a *Mostra de Arte Comerciária* de 1993, no Sesc Santos, que tinha como tema *As Possibilidades da Arte para o Século XXI*), Camerata Claudio Santoro, Camerata Fukuda, Marcelo Jaffé, Orquestra Sinfônica da Unicamp, sob a regência do Maestro Ernst Mahle, dentre muitos outros²⁰.

Entendemos, portanto, que o pensamento da instituição nesse campo de atuação, o concerto didático, tem sido o de apresentar a música erudita ao frequentador leigo, visando a formação de novos públicos e a ampliação de repertório das plateias já constituídas, sempre apresentando recitais de alta performance, convidando os mesmo músicos que são procurados pelo público já iniciado, frequentador das salas de concerto.

É interessante observar que a formação de plateias pelo Sesc não se limita ao repertório mais conhecido, do período clássico e romântico, tendo quase sempre buscado apresentar também o repertório contemporâneo, cuja sonoridade, supomos, é menos familiar à maioria das pessoas.

20 Relatórios Anuais de 1993 (Gilberto Mendes), 1994 (Camerata Fukuda), 1995 (Marcelo Jaffé), 2003 (Camerata Claudio Santoro) e 2000 (Orquestra Sinfônica da Unicamp). Mais de uma centena de concertos didáticos ou comentados são citados nos Relatórios e Exemplares da *Revista E* ao longo dos anos.

DIFUSÃO COM CURADORIA VOLTADA PARA O PÚBLICO INFANTIL

Apenas uma parte pequena da imensa programação infantil do Sesc tem sido dedicada à música erudita. A razão disso parece estar principalmente na falta de oferta de concertos destinados de fato a esse público. Desse modo, dentre os espetáculos encontrados na programação ao longo dos anos, temos uma parte criada sob encomenda do próprio Sesc.

Como exemplos dessa ação, temos projetos como *O Som é Assim*, com Paulo Tatit (Sesc Ipiranga); a série *Concertos para Crianças*, com apresentações da Banda Sinfônica Jovem de São Paulo, da Orquestra Sinfonia Cultura, da Camerata Paulista e do coral Da Boquinha Pra Fora, formado por alunos do Conservatório de Tatuí de 8 a 14 anos (Sesc Belenzinho); *O Gigante da Floresta – Um Concerto Infantil*, tendo como referência a narrativa musical do CD infantil homônimo, de Hélio Ziskind e com participação das crianças do programa Curumim²¹ na montagem (Sesc Consolação); *Villa-Lobos: Viagens do Índio de Casaca pelo Brasil Adentro*, dedicado ao público infantojuvenil e que contou com recitais de Nelson Ayres, Eduardo Monteiro, Quarteto de Cordas da Cidade, Fabio Zanon e Coral Collegium Musicum, sob regência de Abel Rocha (Sesc Pompeia), dentre outros.

Em 2010 o Sesc Bauru iniciou importante projeto de difusão da música erudita e da história de seus principais compositores, de forma extremamente lúdica, o *Bravissíssimo!*, sensibilizando crianças à fruição dessa linguagem artística e desmistificando a ideia de que a música erudita é algo exclusivamente do interesse de adultos.

Ainda, podemos citar a mostra *O que é, O que é?*, dedicada ao público infantil, com o objetivo de apresentar atividades artísticas de todas as linguagens, dentre música, artes visuais, dança, literatura, teatro, circo, artemídia e cinema. Na área de música, foram contempladas igualmente a música erudita e a popular²². Além dos concertos *Bravissíssimo!*, foram apresentados espetáculos e workshops realizados pela Casa da Música, principal sala de concerto da cidade do Porto, cujos integrantes foram trazidos ao Brasil pelo Sesc especialmente para essa mostra. Apresentaram os concertos *Bach Be Cue* (uma releitura divertida da música barroca com violino, clarinete, flauta, percussão e computador, além de bonecos

21 Programa permanente e gratuito de educação não formal, destinado a crianças de 7 a 12 anos, que “realiza, através do brincar, atividades lúdico-pedagógicas em diversas linguagens e espaços, valorizando o desenvolvimento da autonomia, da livre expressão e da cidadania. Por meio de ações socioeducativas, as crianças participam de atividades capazes de estimular uma postura crítica, filosófica e inventiva diante da vida e da sociedade”. Fonte: http://www.sescsp.org.br/programacao/5677_PROGRAMA+CURUMIM. Acesso em: 03 abr.15.

22 *Revista E*, São Paulo, outubro de 2013.

e cenário representando uma churrascaria visitada por Bach) e *Algodão Doce* (obras de Brahms, Saint-Saens, Debussy e Schumann, com voz, violino, flauta, clarinete, percussão, guitarra e eletrônica). Os workshops *Nouvelle Cuisine*, com improvisação utilizando objetos de cozinha, e *Digitópia*, improvisação com equipamentos eletrônicos, aparecem como fortes exemplos daquilo que o Sesc propõe, isto é, de que o fazer musical independe do aprendizado da notação musical ou de técnicas instrumentais tradicionais.

Podemos observar nas ações descritas que o Sesc não entende os concertos de música erudita voltados para o público infantil como uma ação destinada à formação de futuras plateias para esse gênero, ou seja, que a criança seria um público potencial para a música de concerto, mas sim que essa criança já é um público presente, que está pronto para a fruição da arte com sensibilidade para conectar-se com o objeto artístico. Essas ações têm como pontos fundamentais o respeito à autonomia da criança, a oferta diversificada de espetáculos, a experimentação e a interação e apropriação da arte.

DIFUSÃO COM CURADORIA CALCADA NA PESQUISA ESTÉTICA E EXPERIMENTAL

Como outras áreas do conhecimento e da criação, a música é objeto de pesquisa dentro e fora das universidades. Quando falamos da pesquisa estética, ela se dá tanto no que se refere à busca por novos timbres e sonoridades, seja pela utilização de instrumentos acústicos, seja pelo uso da tecnologia, quanto no que se refere à investigação sobre a música que era produzida no passado. Daí termos vertentes importantes contempladas na programação do Sesc, que pareceu acompanhar a vanguarda do conhecimento nessa área.

A música contemporânea, eletroacústica ou não, pouco executada nas principais salas de concerto e pelas principais orquestras da cidade, foi frequente na programação de diversas unidades, seja integrando séries de concertos, seja como apresentações avulsas, sem necessariamente integrar um projeto com recorte específico.

Além de apresentações artísticas propriamente ditas, a difusão pode também se apresentar na forma de workshops, bate-papos e exposições, com o objetivo de difundir o conhecimento e a apreciação. Podemos citar como exemplo o *Clube da Música* (Sesc Carmo), que promoveu bate-papos com nomes como Willy Corrêa de Oliveira, Flo Menezes, Silvio Ferraz e Leonardo Martinelli sobre a escuta contemporânea de diversos compositores²³.

23 *Revista E*, março a julho de 2014.

Por fim, outra vertente da pesquisa estética contemplada na programação do Sesc é a Performance Historicamente Orientada. Sendo raro encontrar recitais calcados nessa prática nas grandes salas de concerto – principalmente porque os instrumentos antigos não tinham uma sonoridade muito potente, sendo adequados a pequenas salas e a igrejas, e não a grandes salões –, muitas unidades do Sesc realizaram concertos de música antiga afinados com os princípios da performance histórica em pequenos auditórios e igrejas históricas. Ainda nessa área, nos anos de 2013 e 2014 o Sesc sediou duas edições do *Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII*, realizado em parceria com a Universidade de São Paulo (USP)²⁴.

Como principal proposta na difusão musical calcada na experimentação, podemos reconhecer a procura em conceber projetos e concertos capazes de aliar o vanguardismo e a formação de plateias, atraindo igualmente esses públicos distintos, sem necessidade de um nivelamento pelo didatismo e sem cair no hermetismo esotérico.

DIFUSÃO COM RECORTES CURATORIAIS DIVERSOS

Foram muitos e diversificados os projetos de música erudita desenvolvidos pelo Sesc ao longo dos anos. Seus recortes curatoriais têm variado entre histórico, biográfico, estético, por instrumento, entre outros, e abrangem diversas formações e gêneros. Não sendo possível aqui descrever ou mesmo citar todas as ações executadas, optamos por discorrer a respeito de algumas que pareceram mais relevantes para a compreensão do pensamento da instituição na gestão dessa área.

Como exemplos de recorte curatorial biográfico, encontramos em 1991 diversos concertos comemorativos do bicentenário de Mozart, com as formações mais variadas apresentando seu repertório, do quarteto de cordas ao quarteto de saxofones. Em outras ocasiões encontramos projetos dedicados aos 200 anos de Liszt, à obra de Ernest Mahle, de Villani Côrtes e de Villa-Lobos, dentre outros.

Como exemplo de recorte histórico, para além dos concertos didáticos, que costumam seguir essa linha, encontramos projetos como o *Brasil 500 Anos – Música e História*, realizado nos anos de 1999 e 2000 na unidade Ipiranga²⁵.

Os concertos de lançamento dos DVDs do Selo Sesc *Piano – Uma História de 300 Anos*, além de um recorte claro pelo instrumento, também

24 *Revista E*, setembro de 2013; setembro de 2014.

25 Relatório Anual de 1999, p. 34; e de 2000, p. 9. Acervo Sesc Memórias.

apresentaram um olhar histórico, visto que a proposta foi mostrar de forma panorâmica, ao longo dos períodos musicais, o repertório pianístico.

Como recorte geográfico, podemos citar os concertos comemorativos do aniversário da cidade de São Paulo que o Sesc Carmo tem realizado ao longo dos anos. Sempre referenciados na cultura paulista, foram apresentados concertos com repertório colonial, repertório coral de compositores paulistanos, repertório de compositores relevantes na cena musical dos séculos XX e XXI da Cidade (havendo uma primeira audição e dois compositores presentes na plateia) e repertório das nações imigrantes constituidoras da população e da cultura cidadina (reunindo repertório italiano, japonês, alemão, espanhol, indígena e de países africanos)²⁶.

Como exemplo de recorte estético, encontramos diversos projetos, optando aqui por apontar alguns em que a fusão entre a música e outras linguagens artísticas foi a tônica da curadoria. Tanto na unidade Vila Mariana quanto na unidade Pinheiros percebemos recortes que procuraram explorar a relação entre música de concerto e teatro, cinema, artes visuais e literatura.

Outro gênero bastante abordado nas ações de difusão é a ópera, com inúmeros recitais, pequenas montagens e bate-papos. Houve apresentações condensadas de *A Flauta Mágica*²⁷, *Carmen*²⁸, *As Bodas de Fígaro*²⁹, projetos dedicados a apresentações isoladas de árias do repertório operístico, raras montagens completas, além dos projetos *Pocket Ópera*, do Sesc Ipiranga, o *Dicionário de Ópera*, do Sesc Araraquara, *Ópera e Outros Cantos*, do Sesc Ribeirão Preto e *Conhecendo Ópera*, do Sesc Vila Mariana.

Citamos ainda dois projetos especiais, cujas atividades foram realizadas em diversas unidades do estado: *Osesp Itinerante* (parceria entre o Sesc e a Fundação Osesp), que propõe concertos, oficinas de prática instrumental e workshops de apreciação musical, com diversas formações e ocorre desde 2008 até os dias de hoje³⁰, e o *Festival Sesc de Música de Câmara*, apresentado em 2014 com curadoria de Cláudia Toni, que reuniu alguns dos maiores conjuntos camerísticos da atualidade, nacionais e internacionais, com trabalhos dedicados a diversos estilos, períodos, formações e gêneros, incluindo recitais voltados ao público infantil. Composto por 44 concertos, foi realizado simultaneamente em dez unidades do Sesc³¹.

26 *Revista E*, janeiro de 2011; janeiro de 2012; janeiro de 2013 e janeiro de 2014.

27 Relatório Anual de 1996, p. 6. Acervo Sesc Memórias.

28 Relatório Anual de 1994, p. 49. Acervo Sesc Memórias.

29 Relatório Anual de 1994, p. 35. Acervo Sesc Memórias.

30 Fonte: http://www.sescsp.org.br/online/artigo/8735_A+ITINERANCIA+DA+MUSICA+CLASSICA+EM+2015#/tagcloud=lista. Acesso em: 30 jun. 2016.

31 Programa do Festival Sesc de Música de Câmara, São Paulo, 2014. Acervo pessoal.

CONCLUSÃO

O levantamento e a observação das ações em música erudita do Sesc SP, desde sua fundação, revelaram uma atenção da instituição a essa área que, a partir da década de 1980, se mostrou bastante alinhada com a fronteira do conhecimento, desenvolvida principalmente nas universidades e com a sociedade como um todo, no que se refere à cena erudita dos grandes centros mundiais e seus atores.

Um dos pontos mais relevantes do pensamento do Sesc, dentre os que puderam ser identificados nesta análise, trata da dimensão educativa de todas as ações culturais da instituição, visando a valorização do ser humano por meio da fruição da arte. Essa proposta de educação apareceu sempre associada às práticas cotidianas e ao lazer, cujos espaços propícios, na concepção do Sesc, incluem os teatros, salas de concerto e salas de cinema, além dos mais aceitos pelo senso comum como áreas verdes, piscinas e quadras esportivas.

Tal foco na educação não formal se refletiu em diversas ações da instituição, desde a criação de uma pedagogia musical não escolarizada – com premissas como o a criação coletiva e não competitiva, a prática de repertórios contextualizados na realidade do aluno e o aprendizado prático sobrepondo-se ao teórico –, até a oferta de concertos nas mais variadas formações e repertórios, da música antiga (com instrumentos de época) à eletroacústica (com sons sintetizados por computador e programação em tempo real), passando por apresentações em espaços alternativos, que visam a democratização do acesso ao levar a música erudita a locais de circulação e visitação como praças e edifícios tombados da cidade, ressignificando esses territórios urbanos.

No que se refere a atividades formativas, entenda-se os cursos regulares de instrumentos, foi possível observar que têm sempre sido aliadas à difusão, propiciando o acesso do aluno a diversos concertos com músicos profissionais, assim como o contato direto com eles, por meio de bate-papos e workshops. Assim, o contato com a cena artística faz parte do pensamento pedagógico desenvolvido pelo Sesc.

Em relação à programação infantil, a instituição tem ofertado ações formativas voltadas para o lazer e o brincar, além de propostas de difusão da música erudita que reconhecem nessa criança não um público potencial que demanda atividades que o preparem para ser, no futuro, plateia de concertos, mas sim um público presente, que já é plateia de diversas expressões artísticas, apto à sua fruição. Ainda, observou-se que, na falta de oferta no mercado de espetáculos desenvolvidos para esse público, o Sesc procurou concebê-los, convidando conjuntos musicais e grupos de teatro para preparar as apresentações, de acordo com as orientações da instituição.

A instituição tem desenvolvido também ações para formação de plateias, principalmente destinadas ao público adulto. Embora sejam formados por concertos de cunho didático, os projetos com esse fim têm procurado focar na esfera formativa sem prejuízo do estético; ao contrário, tem procurado apresentar artistas de reconhecida excelência no meio musical erudito, sem subestimar o público ou considerá-lo incapaz de fruição das propostas artísticas mais ousadas. Assim, sem abrir mão do viés educativo, o Sesc buscou, portanto, propiciar experiências esteticamente arrojadas, reunindo, em uma mesma plateia, iniciantes e iniciados.

Ainda, em muitos casos o Sesc abriu suas portas para produções artísticas que encontravam pouco espaço em outros equipamentos culturais. Concertos como os de música eletroacústica, música acusmática, ou mesmo concertos acústicos que fazem uso de linguagens contemporâneas, pouco frequentes tanto em salas de teatro públicas, quanto comerciais, têm se mostrado constantes na programação da instituição. Essa abertura para o novo parece ter aproximado o Sesc das universidades e suas experimentações estéticas, promovendo as parcerias descritas no texto, como a realização do Festival Música Nova e a BIMESP. Essas propostas estão alinhadas com valores que têm norteado as ações da instituição na área da cultura desde a década de 1980, como a ruptura e a inovação, associadas à pesquisa.

Esses valores parecem ter encontrado realização nos produtos do Selo Sesc, sendo um dos poucos no País a se dedicar, na área de música erudita, à gravação da produção dos séculos XX e XXI, fomentando, inclusive, a pesquisa e o desenvolvimento de novos trabalhos.

Para concluir, a observação das principais ações do Sesc na área de música erudita e dos textos institucionais a respeito do mesmo assunto permitiu-nos reconhecer determinadas intencionalidades na programação, a saber: a educação permanente, por meio do lazer, da sociabilização e da troca; a democratização do acesso à diversidade das expressões artísticas; a formação de plateia com concertos de alto nível estético e performativo; a inovação alinhada com a pesquisa que vem sendo desenvolvida ao redor do mundo para essa linguagem; a reunião de diferentes tipos de públicos em um mesmo concerto; o contato e a aproximação do público com a cena artística contemporânea e seus atores. Em grande parte, essas intenções têm encontrado espaço cada vez maior na programação da instituição, principalmente nas realizações mais recentes, sugerindo uma consolidação do pensamento desenvolvido pelo Sesc nessa área.

REFERÊNCIAS

- BOTELHO, Isaura. *Democratização cultural*. Desdobramentos de uma ideia. Blog acesso. São Paulo. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=66>>. Acesso em: 13 mar. 2015.
- CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc – A Linguagem da Cultura*, verbete: Música Nova. São Paulo: Editora Perspectiva e Edições Sesc, 2003.
- MIRANDA, Danilo Santos de. Texto de apresentação In: Relatório Anual de 1993. São Paulo, 1994.
- PINTO, Sérgio; MANCEBO, Ana Paula Malteze. *Centros de Música do Sesc – Um Histórico de Integração Social*. São Paulo, 1998.
- REVISTA E. Diversos números. São Paulo, Serviço Social Do Comércio – Sesc 1994 a 2014.
- SESC – SP. Programa da 29ª Edição do Festival Música Nova. São Paulo, 1993.
- _____. Programa da 42ª Edição do Festival Música Nova. São Paulo, 2007.
- _____. Programa da VI BIMESP de 2006. São Paulo, 2006.
- _____. Programa da IX BIMESP 2012. São Paulo, 2012.
- _____. Programa do Festival Sesc de Música de Câmara, São Paulo, 2014.
- _____. Relatórios Anuais do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio. São Paulo, 1947, 1949, 1951, 1968, 1992 a 1996, 1999, 2000 e 2003.
- PORTAL SESC SP. Programa Curumim. Disponível em:
<http://www.sescsp.org.br/programacao/5677_PROGRAMA+CURUMIM>. Acesso em:
03 abr.15.
- PORTAL SESC. Nossa História. Disponível em:
<http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/nossa_historia/>. Acesso em: 13 mar. 2015.
- PORTAL SESC SP. A itinerância da música clássica em 2015. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/8735_A+ITINERANCIA+DA+MUSICA+CLASICA+EM+2015#/tagcloud=lista>. Acesso em: 30 jun. 2016.

COM QUE ROUPA EU VOU? PRODUÇÃO CULTURAL INDEPENDENTE E A BUSCA POR CAMINHOS DE AUTONOMIA

Gustavo de Oliveira Costa¹

Agora eu vou mudar minha conduta
Eu vou à luta, pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois essa vida não está sopa,
E eu me pergunto com que roupa?
Com que roupa eu vou?
Pro samba que você me convidou.

Noel Rosa, *Com Que Roupa*

RESUMO

Este trabalho pretende analisar sobre a realidade brasileira no campo da produção cultural independente, a fim de que se possa discutir acerca da construção de caminhos de autonomia e independência para os profissionais da cultura. Pretende-se refletir sobre as possibilidades de novos arranjos, novas mentalidades e novas ferramentas de financiamento para a construção de trajetórias e ideias mais criativas e sustentáveis para os agentes do campo da produção cultural independente.

Palavras-Chave: Produção Cultural Independente. Cenário Cultural Brasileiro Independente. Autonomia. Independência. Sustentabilidade.

ABSTRACT

This work intends to analyze and reflect on the Brazilian reality in the field of independent cultural production, so that we can discuss about the construction of autonomy and independence paths for cultural professionals. We intend to investigate and reflect on the possibilities for new arrangements, new mindsets and new financing tools for building paths and more creative and sustainable ideas for the agents of the independent cultural production field.

Keywords: Independent Cultural Production. Independent Brazilian Cultural Scene. Autonomy. Independence. Sustainability.

¹ Músico e produtor. Bacharel em Música pelo IA-UNICAMP, pós-graduado em Gestão Cultural (Centro de Pesquisa e Formação SESC-SP). Sócio diretor da Confraria dos Ventos. Email: guga@gugacosta.com.br

INTRODUÇÃO

O mundo contemporâneo exige constantes reflexões, discussões e atualizações por parte dos agentes que trabalham com a produção cultural independente. O contexto atual nos desafia a repensar nossa atuação enquanto artistas, produtores e gestores culturais. Um fato comum – e que é alimentado pela própria realidade brasileira – ocorre quando essas figuras estão concentradas em uma mesma pessoa. De um lado temos a produção artística, as questões estéticas e criativas ligadas a ela, e a necessidade de circulação de toda essa produção. Do outro lado aparecem as relações que se desenvolvem entre os campos da produção cultural independente, a gestão cultural e todo esse contexto complexo e que configura um gerador de possíveis impactos socioculturais na sociedade. O profissional que circula por esses lados, por esses ambientes, hoje é desafiado a migrar de uma figura de gestor improvisado e intuitivo em direção à construção desse novo profissional que é o gestor cultural. Um indivíduo que necessita não apenas de múltiplos saberes, mas também de uma visão e de uma atuação mais abrangentes, generalistas e que traz consigo a necessidade de uma nova postura e de uma nova mentalidade no desenvolvimento de um caminho mais sustentável e mais autônomo em suas áreas de atuação.

Nesse sentido, o atual cenário brasileiro, com todas as suas adversidades, acaba se caracterizando como um campo fértil para esse processo de transformação. Um ambiente que exige muita criatividade e muito trabalho de seus profissionais para o desenvolvimento de uma maior autonomia em suas trajetórias.

Este artigo tem como proposta analisar alguns pontos principais que permeiam esse processo e, para isso, parte de uma breve reflexão acerca da necessidade de desenvolvimento de uma nova mentalidade por parte do produtor cultural em relação ao campo em que atua. No segundo momento desenvolve uma breve contextualização da realidade brasileira e a trajetória das políticas culturais até os dias atuais. E com base numa maior compreensão dessa realidade, o trabalho parte para a busca de exemplos e inspirações de instituições, artistas, ferramentas e pensamentos que podem colaborar para a discussão sobre o desenvolvimento de caminhos mais autônomos, independentes e sustentáveis no campo da produção cultural.

METANÓIA (OU MUDANÇA DE MENTALIDADE)

Cada indivíduo tem uma relação diferente com o trabalho, e este adquire conotações muito distintas nas vidas das pessoas. Afinal, o que é o trabalho em meio a esse sistema complexo que é a vida? Poderíamos, aqui, discorrer sobre sua definição, mas não é o caso. Consideremos, neste

momento, o trabalho como aquilo que temos de melhor para trocar com o mundo. Um conjunto de habilidades desenvolvidas durante nossa formação enquanto indivíduos sociais. Indivíduos que na maior parte do tempo trabalham com o objetivo de tentar melhorar a si próprios e melhorar as suas relações com o mundo, compreendendo e transformando este lugar.

O trabalho, nesse sentido, estaria diretamente relacionado a esse desejo de desenvolvimento do indivíduo, do ser humano e da coletividade. É quando Paulo Freire diz que o homem é um *ser inacabado*, e que tendo consciência disso, este homem entende a possibilidade de ir além, de não ficar determinado, e que isso é importante para que ele se torne autônomo. “Significa reconhecer que somos condicionados mas não determinados.”² E que essa consciência do nosso inacabamento talvez nos mostre o caminho possível da autonomia. Paulo Freire ainda acrescenta: “Afinal, minha presença no mundo não é a de quem apenas se adapta, mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da História”.³ Assim, a presença no mundo de quem é sujeito da História seria uma presença autônoma.

Em meio a esse processo de amadurecimento do indivíduo que “nasce não-pronto e vai se fazendo”, trazemos à tona a ideia de *metanoia*⁴, termo que está presente em alguns contextos, mas que aqui poderia ser brevemente definido como uma mudança de mentalidade. O processo que um indivíduo vivencia para o desenvolvimento de um novo modo de existência.

Transportar esse pensamento para o contexto da produção cultural independente no Brasil parece oportuno, afinal, a construção de uma trajetória mais autônoma, independente e sustentável no campo da cultura é uma luta bastante complexa nos dias de hoje.

A construção de uma realidade mais sólida e permanente em meio a um contexto político de instabilidades, descontinuidades e uma dependência excessiva dos profissionais em relação às fontes de financiamento – que hoje, na prática, mais colaboram para aumentar essa dependência – nos remete a algumas questões:

- O que seria uma existência autônoma para os profissionais da cultura?

Como abrir – ou adquirir ou identificar – espaços (ou brechas) para

2 FREIRE, 2000, p.21.

3 idem. p.60.

4 **Metanóia**: do grego antigo μετανοεῖν, translit. *metanoein*: μετά, *metá*, “além”, “depois”; νοῦς, nous, “pensamento”, “intelecto”, “mente”, “sabedoria”, “modo de ver”, ou seja, além do pensamento ou além da sabedoria. No seu sentido original, significa mudar o próprio pensamento, mudar de ideia. Seria a mudança que um indivíduo está vivenciando para um novo modo de viver.

que diferentes modos de existência, arranjos e caminhos de desenvolvimento sejam possíveis para a construção de um futuro sustentável e mais autônomo na área da cultura?

São perguntas importantes que trazem à tona a necessidade de uma reflexão mais aprofundada acerca do desenvolvimento de novos modos de existência no campo da produção cultural independente e da gestão cultural. Modos, esses, que suscitem maior fortalecimento, organização, profissionalização e conexão entre os agentes do meio cultural independente.

AUTONOMIA E HETERONOMIA

O que é autonomia? Ou melhor, de que conceito de autonomia estamos falando? Este trabalho dialoga com o texto de Vicente Zatti, quando este afirma que a definição mais apropriada e que designa o melhor sentido de autonomia é a do *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, de André Lalande. Segundo Lalande (1999, p. 115, apud ZATTI, 2007, p. 12), “Etimologicamente autonomia é a condição de uma pessoa ou de uma coletividade cultural, que determina ela mesma a lei à qual se submete”.

O autor complementa:

Como a autonomia é “condição”, como ela se dá no mundo e não apenas na consciência dos sujeitos, sua construção envolve dois aspectos: o poder de determinar a própria lei e também o poder ou capacidade de realizar. O primeiro aspecto está ligado à liberdade e ao poder de conceber, fantasiar, imaginar, decidir, e o segundo ao poder ou capacidade de fazer. Para que haja autonomia os dois aspectos devem estar presentes, e o pensar autônomo precisa ser também fazer autônomo. O fazer não acontece fora do mundo, portanto está cerceado pelas leis naturais, pelas leis civis, pelas convenções sociais, pelos outros, etc, ou seja, a autonomia é limitada por condicionamentos, não é absoluta. Dessa forma, autonomia jamais pode ser confundida com autossuficiência. [...] Se autonomia é a condição de quem determina a própria lei, a condição de quem é determinado por algo estranho a si é heteronomia. Segundo Lalande (idem), heteronomia é “condição de uma pessoa ou de uma coletividade que recebe do exterior a lei à qual se submete”. Situações como ignorância, escassez de recursos materiais, má índole moral, etc, impõe determinações que limitam ou anulam a autonomia, sendo caracterizadas, portanto, como heteronomia. A autonomia exige uma existência que não é de antemão determinada, a fim de que o sujeito possa exercer o poder de determinar-se.

Sendo assim, podemos considerar que no Brasil a produção cultural independente se encontra, na maioria dos casos, em meio a uma existência “de antemão determinada”, ou seja, vivemos em um contexto mais ligado à heteronomia, uma vez que recebemos do exterior – ou do sistema no qual nos inserimos – a lei à qual nos submetemos e que nos “impõe determinações que limitam ou anulam” nossa autonomia, como a escassez de recursos, por exemplo, e a imposição de um contexto de escassez de ferramentas

e opções de fomento para a produção cultural, tornando difícil a possibilidade dos indivíduos em “exercer o poder de determinar-se”.

Portanto, torna-se importante a discussão sobre caminhos mais autônomos, que possam surgir de um contexto *de dentro pra fora* e não somente à espera de ações ou condicionamentos externos. Torna-se necessária, nesse sentido, uma análise para a construção de ações de um ambiente *micro* para um ambiente *macro*, possivelmente detonadas pelos agentes da ponta ou da base – no caso os artistas e produtores. Afinal, a construção de espaços para a participação plural começa, na maioria das vezes, justamente no ambiente *micro*, considerado um campo fértil para a inovação e que serve, inclusive, de referência para o próprio ambiente *macro*, representado aqui pelas políticas culturais, pelo Estado e pelo próprio mercado.

Conforme afirma Zatti (2007, p. 14), para que haja autonomia devem estar presentes o pensar autônomo e o fazer autônomo. Então este trabalho reflete sobre um *pensar* autônomo e, conseqüentemente, busca inspirações para um possível *fazer* autônomo. Como esse *fazer* “não acontece fora do mundo”, é fundamental que entendamos quais são as “leis naturais, leis civis e convenções sociais” – ou seja, a realidade brasileira – a que estamos condicionados.

O AMBIENTE BRASILEIRO DA PRODUÇÃO CULTURAL INDEPENDENTE

No Brasil, a valorização da produção cultural independente é uma pauta ainda tímida dentro do que seria desejável e possível. Obviamente que são muitos os fatores envolvidos nesse processo, e discorrer sobre isso demandaria outro trabalho de pesquisa e uma discussão muito mais aprofundada. Do ponto de vista desse ambiente macro, as políticas culturais são, de certa forma, as principais responsáveis por construir um ambiente de “leis civis” e “convenções sociais” que possibilitam ou não o desenvolvimento de um ambiente fértil para a autonomia de seus indivíduos. Parece claro que o mercado, representado pelas empresas e seus setores de *marketing*, também tem grande parcela de responsabilidade na construção desses contextos, mas optemos, neste momento, por contextualizar o desenvolvimento dos alicerces que sustentam a realidade desse ambiente cultural, iniciando com uma breve análise da trajetória histórica das políticas culturais no Brasil.

Um breve relato sobre as políticas culturais no Brasil

Desde o primeiro governo brasileiro a desenvolver uma política pública federal na área da cultura – o governo Getúlio Vargas (1934-1945) – até o presente momento, a pasta passou por modelos de ações bastante

diferentes: cronologicamente, de lá para cá tivemos propostas intervencionistas – algumas mais voltadas à *construção* de uma identidade nacional, dialogando com a diversidade cultural e criativa do País; outra mais voltada ao *resgate* e à *valorização* de uma identidade nacional, durante o período da ditadura militar; e modelos de ações baseados em uma lógica neoliberal, desenhados mais sob a ótica de mercado nos anos 1990. A partir de 2003, voltamos a um modelo mais intervencionista, que também trouxe uma ampliação do conceito de cultura, com um olhar mais antropológico, e que propôs a retomada do papel ativo do Estado na formulação de políticas culturais. Portanto, foram décadas de políticas marcadas por modelos descontínuos e, com isso, poucas ações de permanência.

Segundo Bezerra e Weyne (2013, p. 12), apesar de alguns avanços nos últimos anos – como a retomada e o fortalecimento de algumas instituições culturais (como a Fundação Nacional de Arte – Funarte, por exemplo), a valorização de uma democracia cultural e, principalmente, com o desenvolvimento do Plano Nacional de Cultura⁵, que propõe a definição de uma direção, além do delineamento do que deve ser feito e a preparação das bases para a execução de todas as intervenções no campo da cultura nos próximos anos – as autoras sugerem que:

As novas políticas culturais deverão ter como meta conjugar esforços para promover a liberação das forças criativas da sociedade [...] É necessário, desse modo, retomar a defesa de Celso Furtado (2012) de uma política cultural da criatividade, como o estímulo organizado a formas criativas que enriqueçam a vida dos membros da coletividade e ampliem as possibilidades dos seres humanos em seus múltiplos aspectos.

Bezerra e Wayne (2013, p. 14) ainda complementam:

Podemos então afirmar que para a construção das bases para a implantação do Plano Nacional de Cultura no Brasil e para a construção de uma política para a diversidade cultural, é necessário que se tenha os espaços para a participação plural (diversidade cultural/diferenças e antagonismos), isto é, radicalizar a cidadania cultural, e, por outro lado, abrir espaços para liberar as forças criativas, para o enriquecimento da vida cotidiana, para a criatividade não conformada com objetivos pré-definidos e mensuráveis de projetos e programas das políticas culturais.

Então é fundamental que nós, enquanto cidadãos e profissionais da cultura, exijamos o desenvolvimento de todas essas diretrizes por parte de nossos governantes. Trata-se de uma luta constante, uma vez que

5 O Plano Nacional de Cultura (PNC) é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais. Previsto no artigo 215 da Constituição Federal, o Plano foi criado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Seu objetivo é orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br>>. Acessado em: 10 abr. 2015.

a cultura raramente é vista como uma área estratégica pelos governos brasileiros e até pela própria sociedade. Apesar de avanços nos últimos anos, ainda estamos longe de uma radicalização da cidadania e do direito culturais e da criação de espaços para liberação das forças criativas da sociedade.

A Lei Rouanet e a lógica brasileira pautada nos editais e leis de incentivo

Um debate que merece atenção é a discussão sobre a regulação da Lei Rouanet⁶ – atualmente a principal fonte de recursos para a produção artística nacional. Segundo o ex-ministro Juca Ferreira, cerca de 80% dos recursos do governo federal para o financiamento de atividades culturais do País estão direcionados para a Lei Rouanet, via isenção fiscal. Além disso, apenas 20% dos projetos que recebem aval para captação conseguem, de fato, obter os recursos para suas execuções. E, ainda, desse montante, 80% dos recursos obtidos são destinados a projetos do eixo Rio-São Paulo, caracterizando uma centralização bastante perversa dentro de um país como o Brasil.⁷

Se na teoria um dos pilares das políticas culturais é o desenvolvimento de maior autonomia para os profissionais da área, o que vivemos, na prática, é uma grande dependência em relação ao Estado enquanto única (ou maior) ferramenta de fomento para o desenvolvimento dos projetos, através de um modelo atual de financiamento à cultura no qual predominam os editais e as leis de incentivo. Quando do surgimento dessas políticas a proposta foi aumentar o fomento da produção cultural do país – o que podemos considerar como uma boa iniciativa, pois possibilitaria (e certamente possibilitou durante certo tempo) um aumento quantitativo e qualitativo das produções –, mas hoje o que vemos é uma função distorcida da ideia original. Temos uma realidade de grande dependência dos agentes culturais em relação ao Estado e, num contexto atualizado, uma dependência mais perversa, que surge em uma relação desigual com o mercado.

No atual sistema, na grande maioria das vezes, o mercado acaba por se responsabilizar pela aprovação do que será incentivado – incluindo os pequenos, médios e grandes projetos em um mesmo patamar, inclusive. Ou seja, passamos de um contexto de política pública de fomento à cultura

6 A Lei nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet, em alusão ao intelectual e diplomata Paulo Sérgio Rouanet, Ministro da Cultura da época e criador da Lei, tem como princípio a renúncia fiscal por parte do Governo como estímulo à participação da iniciativa privada no apoio a projetos culturais, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura.

7 SÁ, Fátima e TARDÁGUILA, Cristina. Juca Ferreira abre fogo contra a Lei Rouanet. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 06 de fev. 2015. Cultura. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/juca-ferreira-abre-fogo-contra-lei-rouanet-15258675>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

para a ideia neoliberal de *marketing cultural*. Então o Estado abre mão de sua parceria com o setor artístico – principalmente no que diz respeito aos pequenos produtores/artistas – fortalecendo um sistema que joga toda a responsabilidade para que o artista ou o pequeno produtor negocie diretamente com as empresas, com o patrocinador privado, gerando um contexto bastante desigual para as pequenas produções.

Portanto, hoje a maior parte dos recursos disponíveis para a área cultural estão concentrados na Lei Rouanet, que opera em uma lógica neoliberal de *marketing cultural* via isenção fiscal. Com isso, o próprio papel do Ministério da Cultura (MinC) enquanto órgão desenvolvedor das políticas culturais do país não fica claro. Além disso, todo o poder decisório sobre o que será incentivado fica nas mãos das empresas. E aí temos uma questão importante: as empresas estariam, através do uso de isenção fiscal via lei Rouanet, mais preocupadas com a construção de um verdadeiro desenvolvimento cultural no país, ou estariam mais preocupadas com suas próprias imagens perante a sociedade?

Esse modelo de incentivo tem se disseminado para os estados e municípios, e apesar de encontrarmos possíveis diferenças entre um modelo e outro, esse sistema de fomento – como é praticado na lei Rouanet – acaba sendo referencial no ambiente brasileiro. Um modelo que acabou trazendo não apenas um relativo aumento dos preços de toda a cadeia produtiva do setor cultural – uma vez que se criou uma realidade de projetos incentivados – mas que também comprometeu a lógica da relação entre as produções e o público e, ainda, criou um ambiente no qual os produtores vivem uma rotina de escrita de projetos para editais e leis de incentivo. Uma estrutura que acaba criando uma verdadeira inversão da ideia de fomento das produções e das forças criativas da sociedade e que, da forma como funciona hoje, também compromete o próprio desenvolvimento de caminhos mais autônomos para os agentes da cultura. É por conta disso que temos a necessidade da revisão e regulamentação da lei Rouanet. Uma regulamentação que valorize os pontos positivos, obviamente. Nesse sentido, uma proposta que está em tramitação no Senado Federal e que merece muita atenção e apoio é o Procultura⁸, que praticamente revisa a Lei Rouanet e atualiza as políticas culturais no âmbito das leis de incentivo no Brasil. Um modelo que pode alterar de forma democrática o ambiente da produção cultural no país.

Então nos encontramos em um cenário brasileiro que exige dos profissionais da cultura muita criatividade para desenvolverem suas atividades. Se de um lado essa realidade produz grande dificuldade para

8 Para conhecer mais detalhes do Procultura: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1337477/App+Procultura.pdf/a011b04c-fa2e-4a51-a2aa-2de3e27cf2df>>. Acessado em: 10 jun. 2016.

que desenvolvamos um caminho mais autônomo e independente, por outro esse cenário também produz um campo fértil e que nos desafia a pensar e fazer a produção artística com muita criatividade.

INSPIRAÇÕES

Uma inspiração para este trabalho são as ideias do curador Baixo Ribeiro, um dos responsáveis pela Galeria Choque Cultural e pelo Instituto Choque Cultural, sediados em São Paulo e atuantes no setor das artes visuais.

Baixo defende a ideia de que a independência no setor cultural só é possível com a não dependência de apenas uma ferramenta de fomento, seja ela governamental, a iniciativa privada ou a relação direta com o público. Para ele, essa seria uma possibilidade de construção de um caminho independente e mais autônomo dentro do campo cultural⁹, saindo de uma lógica mais conformista de dependência de apenas uma ferramenta de fomento, que na maioria das vezes oferece ou a escassez de recursos ou a escassez de ferramentas de fomento ou mesmo a dependência de apenas uma ferramenta. Assim, isso nos traz uma reflexão importante para nosso processo de amadurecimento enquanto artistas, produtores e gestores culturais, no sentido de irmos além, principalmente, das leis de incentivo e editais de patrocínio. Dentro dessa lógica, as produções nas quais Baixo está envolvido sempre procuram mesclar mais de uma ferramenta de fomento, trabalhando, ao mesmo tempo, com plataformas governamentais (editais e leis de incentivo), outras ligadas à iniciativa privada (como o patrocínio direto ou editais de patrocínio de empresas) e em um canal direto com o público apreciador de arte (através do financiamento coletivo ou *crowdfunding* e por meio de projetos educativos e trabalhos de ampliação da base de colecionadores).

Esse modo de pensar a independência exige uma maior articulação e, como consequência disso, um maior espaço para ações colaborativas no meio cultural. Os profissionais necessitam de uma conexão maior entre si, mais articulada e mais colaborativa, inclusive desconstruindo a ideia de competição que existe no meio cultural, seguindo em direção a uma abordagem mais ligada à colaboração. Com relações mais cooperativas, consequentemente surgem ambientes mais colaborativos e criativos; esses, por sua vez, exigem uma ampliação de visão, no sentido da descentralização de circulação de ideias e projetos, com ações direcionadas para um contexto mais amplo, generalista, e que podem conectar indivíduos ou

9 CULTURA E MERCADO. **Um balanço do Procultura - Abact**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4m-oP0o6R6A>>. Acessado em: 10 jun. 2016.

instituições não apenas de um determinado local, mas de outras localidades, abrindo espaço para o surgimento de potentes redes colaborativas e criativas.

Um exemplo de ação como essa é o prédio colaborativo Farol, localizado no centro de São Paulo¹⁰. Trata-se de um prédio de quatro andares, cada qual ocupado por uma entidade que desenvolve trabalhos independentes, mas que se interconectam através de interesses comuns, visando promover ações colaborativas que têm como temas centrais a arte, a educação e a comunicação. O Farol dialoga, inclusive, com outros empreendimentos colaborativos da cidade de São Paulo, e um resultado importante que surgiu dessas conexões foi a demanda pelo desenvolvimento de um plano para a criação do primeiro distrito criativo de São Paulo, definido no Plano Diretor Estratégico do município (2015), que propõe benefícios fiscais, simplificação para obtenção de alvarás e mecanismos mais transparentes para a permissão de uso de bens públicos pelas consideradas atividades criativas.

Um outro caso que surgiu de uma determinada localidade mas que depois se expandiu para outras regiões é o Circuito Fora do Eixo (FDE), uma rede de coletivos culturais surgida no final de 2005 e que se destacou pelo seu contínuo crescimento. Em 2012, totalizava mais de 200 espaços culturais no Brasil, 2.000 agentes culturais, 2.800 parceiros e 20.000 pessoas envolvidas indiretamente, estando presente em 27 estados. Iniciada por produtores e artistas de estados brasileiros fora do eixo Rio-São Paulo, inicialmente focava no intercâmbio solidário de atrações musicais e conhecimento sobre produção de eventos, tendo a música como linguagem com maior participação na rede.

Em seu processo inicial, o FDE trouxe uma proposta de ações em rede, um pensamento colaborativo que conectou muitos indivíduos em localidades diferentes e que possibilitou a criação de um circuito de palcos de música independente por todo o Brasil. Esse projeto acabou não conquistando uma permanência em seu fazer, foi muito criticado e ainda acabou se envolvendo em polêmicas no momento em que o movimento ganhou proporções muito grandes. Mas o FDE trouxe ações interessantes, possíveis e com muitos pontos positivos para reflexão. Um exemplo mais atual de projeto parecido com o FDE e que merece atenção é o Dandô – Circuito de Música Dércio Marques, um projeto de circulação de música por todo o Brasil, com artistas de várias regiões criando um intercâmbio e gerando novas plateias. Segundo o *site* do projeto, a ideia é contar com artistas de

10 MESQUITA, Lígia. Grupo de artistas adota edifício no centro de São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 ago 2014. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/08/1495011-grupo-de-artistas-adota-edificio-no-centro-de-sao-paulo.shtml>>. Acessado em: 10 jun. 2016.

reconhecido trabalho que podem ter uma melhor projeção no panorama nacional, proporcionando às pessoas o acesso à música de qualidade produzida no Brasil que se encontra fora da “grande mídia”.

Em São Paulo, outro exemplo inspirador é o projeto Som Sem dono. Trata-se de um coletivo composto por músicos que se uniram para fortalecer suas ações enquanto artistas e produtores, partindo de alguns eixos centrais que incluem um trabalho colaborativo entre os seus integrantes. Dentre as principais propostas de ação estão o desenvolvimento de um espaço físico e compartilhado destinado a shows, oficinas, aulas, ensaios e outras atividades do coletivo e seus membros; um projeto colaborativo para a realização de festivais em teatros ou em espaços públicos da cidade; o desenvolvimento de um trabalho de formação de público através da realização de ensaios abertos em escolas públicas da cidade de São Paulo; e outro eixo de atividade, chamado Som Lá em Casa, que prevê uma agenda de recitais acústicos e intimistas em casas de pessoas que tenham interesse em receber esse tipo de evento, praticamente trabalhando a criação de um palco itinerante que circula por vários cantos da cidade de São Paulo.

O Som Sem dono tem como um de seus objetivos pensar a autossustentabilidade do coletivo e de seus membros, seja buscando criar novos ambientes que mudem a maneira de como lidam com a música seja buscando um novo perfil de público e se relacionando de forma diferente com a cidade. Uma proposta que traz a ação colaborativa como opção de (r)existência. Uma ação que dialoga com as políticas públicas, se relaciona com o mercado, com possíveis parcerias e financiamento privado (patrocínio); que pode dialogar com a economia colaborativa e com o próprio público de uma forma direta. O coletivo, ainda em fase inicial, é um bom exemplo de projeto de artistas que também atuam no campo da produção e que, neste momento, amplificam suas ações com a necessidade de uma visão possivelmente mais generalista, ampla, articulada e profissional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Independente da escala de cada projeto ou suas formas de atuação, a sustentabilidade e a permanência são sempre grandes desafios para os agentes da cultura. Tudo acaba dependendo de como se dá esse trajeto de transformação de um gestor mais intuitivo para um gestor mais abrangente e generalista – como acontece a transição nesse processo de *metanoia*. A criatividade dos agentes do setor cultural é importante e evidente, e as ferramentas e caminhos possíveis são diversos. A colaboração parece ditar uma tendência possível, porém o trabalho coletivo exige um fluxo de atividades que gere recursos suficientes para subsidiar os membros do próprio coletivo e seus projetos profissionais, e isso exige gestão reforçada por um

alto grau de engajamento, organização e estratégia. Torna-se importante o fortalecimento dos coletivos e das redes colaborativas. *É importante* unir forças, unir pessoas articuladas e pensar acerca da ampliação de territórios e relações mais criativas. O trabalho em rede é sempre desejável, mas também traz consigo a dificuldade de conexão real entre as pessoas. A teoria é linda e confortável, mas a prática exige esforço, empatia, diálogo e um trabalho bastante complexo.

É importante discutir e lutar por políticas públicas, mas se tornam igualmente importante a discussão e a luta – coletiva e em uma mesma proporção – pelo desenvolvimento de caminhos mais independentes, que coloquem, por exemplo, as leis de incentivo e os editais como ferramentas possíveis, mas não como as únicas ferramentas possíveis. E se temos, a princípio, alguns setores de financiamento já delineados (o governamental, a iniciativa privada e a relação direta com o público), como pensar criativamente no sentido de desenvolvermos novas possibilidades dentro de cada um desses setores ou mesmo criando pontos de conexão entre eles? A Economia Criativa e a Economia Colaborativa são bons exemplos de inspirações. Porém, a reflexão talvez nos conduza a desenvolver a ideia mais ampla de “criatividade econômica”.¹¹

Em meio a essa proposta de desenvolvimento de um profissional que possui uma visão mais ampla e generalista, também é muito importante preservar o artista enquanto criador do seu próprio destino. É fundamental não deixar que a consistência do fazer artístico, ainda que diante de uma série de atividades e funções que se desenvolvem ao mesmo tempo no campo da produção independente.

Um dos grandes desafios reside justamente na transição de um pensar autônomo para um fazer autônomo. No Brasil, é fato que não temos um ambiente ideal para o financiamento dos projetos culturais, mas para que seja possível criar um ambiente no qual o sujeito – seja ele um indivíduo ou uma instituição – tenha condições de “exercer o poder de determinar-se”, em uma construção de sua própria autonomia, precisamos desenvolver outra lógica de produção cultural que não essa determinada pelo cenário brasileiro hoje. Somente sob a perspectiva de mudança de mentalidade na lógica da produção cultural independente *é que* surge a possibilidade de se conectar agentes e entidades com a intenção de se discutir a criação de ambientes e realidades mais criativos e sustentáveis, resultando não apenas em um *pensar* autônomo, mas abrindo possibilidades para o seu *fazer*.

11 TOLEDO, 2014, p. 127.

É como diz o filósofo e professor Peter Pál Pelbart:

Os novos modos de existência não estão prontos [...] Os que estão são os que a gente conhece, que o mercado oferece, mas são algumas maneiras de viver já prontas e você faz a sua escolha. O desafio é tentar inventar um modo possível, e não escolher entre os que estão dados. Inventar um possível é inventar uma coisa que não estava no nosso repertório¹²

Mãos à obra!

REFERÊNCIAS

- BEZERRA, Jocastra Holanda; WEYNE, Rachel Gadelha. Política Cultural no Brasil contemporâneo: percursos e desafios. In: IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2013, Fundação Ruy Barbosa, Rio de Janeiro.
- CULTURA E MERCADO. *Um balanço do Procultura - ABACT*. São Paulo, 3 set. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4m-oP0o6R6A>>. Acessado em: 10 jul. 2016.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- FURTADO, Celso (Org. Rosa Furtado). *Ensaio sobre a Cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Censo Furtado, 2012.
- MARTINHO, Cassio et al. *Vida em rede: conexões, relacionamentos e caminhos para uma nova sociedade*. Barueri, SP: Instituto C&A, 2011.
- MESQUITA, Lígia. Grupo de artistas adota edifício no centro de São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2014. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/08/1495011-grupo-de-artistas-adota-edificio-no-centro-de-sao-paulo.shtml>>. Acessado em: 10 jun. 2016.
- OLIVIERI, Cristiane; NATALE, Edson. (Orgs.) *Guia brasileiro de produção cultural 2013-2014*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2013.
- PELBART, Peter Pál. Entrevista. *Revista E*. São Paulo, fev. 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/revistas/edicoes/574_MOBILIDADE+EM+SAO+PAULO#/tagcloud=lista>. Acessado em: 10 jun. 2016.
- SÁ, Fátima; TARDÁGUILA, Cristina. Juca Ferreira abre fogo contra a Lei Rouanet. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 6 fev. 2015. Cultura. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/juca-ferreira-abre-fogo-contra-lei-rouanet-15258675>>. Acessado em: 10 jun. 2016.
- SCHUMACHER, E. F. *O negócio é ser pequeno*. Tradução de Otávio Alves Velho. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

12 PELBART, Peter Pál. Entrevista. *Revista E*. São Paulo, fev. 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/revistas/edicoes/574_MOBILIDADE+EM+SAO+PAULO#/tagcloud=lista>. Acessado em: 10 jun. 2016.

SEGNINI, Lilian Rolfsen Petrilli. Os Músicos e Seu Trabalho: Diferenças de Raça e Gênero. *Tempo Social Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 26. n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n1/06.pdf>>. Acessado em: 10 jun. 2016.

TOLEDO, Daniel (Org.) *Indie.Gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*. Belo Horizonte: JA.CA, 2014.

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente no país. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, São Paulo, v. 7, 2006. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99>>. Acessado em: 10 jun. 2016.

ZATTI, Vicente. *Autonomia e educação em Immanuel Kant e Paulo Freire*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

MULHER, MÃE, ESPOSA, PIANISTA E COMPOSITORA: VIDA E OBRA DE CLARA SCHUMANN

Camila Fresca¹

RESENHA

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Clara Schumann: compositora X mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

RESUMO

O texto é uma resenha do livro *Clara Schumann: compositora X mulher de compositor*, de Eliana Monteiro da Silva. Clara Schumann, esposa de Robert Schumann, foi compositora e uma das maiores virtuosas do piano no século XIX. No entanto, seu nome é bem menos conhecido do que o de seus contemporâneos do sexo masculino. O livro procura resgatar aspectos da vida e da obra da artista, no intuito de valorizar sua produção. Discute-se o legado de Clara Schumann sob a perspectiva de uma artista que, sendo mulher, tinha que se dividir entre suas atividades profissionais e seus afazeres domésticos de mãe e esposa.

Palavras-chave: Romantismo; mulheres na música; Clara Schumann

Abstract

The text is a book review of *Clara Schumann: composer X composer's wife*, from Eliana Monteiro da Silva. Clara Schumann, wife of Robert Schumann, was a composer and one of the greatest virtuosos of the piano in the nineteenth century. However, her name is less well known than their male contemporaries. The book aims to ransom aspects of life and work of the artist, in order to value its production. It discusses the legacy of Clara Schumann from the perspective of an artist who, being a woman, had to be divided between his professional activities and his domestic duties of mother and wife.

Keywords: Romanticism. Women in music. Clara Schumann

¹ Camila Fresca é jornalista e doutora em musicologia pela ECA-USP. É autora do livro *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. E-mail: camilafresca@gmail.com.

No Brasil contemporâneo, discussões relativas a gênero, bem como as lutas feministas, estão em pauta provavelmente como nunca antes. As questões pululam e obrigam a refletir e debater sobre assuntos normalmente relegados a segundo plano ou até a plano nenhum: isonomia salarial entre homens e mulheres, o direito ao corpo, a violência contra as mulheres e a liberdade de ir e vir são apenas algumas das pautas. Especificamente no campo musical, essa discussão é mais do que necessária: se as lutas feministas conseguiram grandes avanços em algumas áreas, em outras a presença e atuação da mulher permanece tímida.

Ao menos desde o século XVIII, a educação musical feminina era vista com bons olhos pelas famílias burguesas. Tratava-se de mais um elemento a atestar uma boa educação feminina, tais como fazer crochê e dominar uma língua estrangeira. Tocar piano ou cantar era apreciado como distração para as moças ou mesmo para animar festas familiares. Atuar profissionalmente, pelo contrário, era visto de forma nada lisonjeira². Traços dessa cultura podem ser sentidos ainda hoje de forma sensível. Há menos de 40 anos, orquestras como as filarmônicas de Berlim e Viena não permitiam a entrada de mulheres em seu corpo efetivo (CARNEIRO, 2016). Essa situação mudou sensivelmente e, embora as mulheres continuem sendo minoria em relação aos homens nas orquestras, elas estão presentes em número expressivo³. No entanto, ainda há nichos essencialmente masculinos, como a composição e a regência.

Há alguns casos clássicos de mulheres próximas a compositores célebres que eram elas mesmas autoras de talento, mas que tiveram seu potencial tolhido ou desestimulado. Fanny Mendelssohn (1805-1847), irmã de Félix Mendelssohn, era pianista e compositora extremamente dotada, mas que, após a infância, foi desestimulada a prosseguir pela família

2 Um personagem brasileiro exemplar nesse sentido – e que renderia uma boa história comparada com Clara Schumann – é Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Chiquinha, filha bem criada de família burguesa, utiliza seus dotes de musicista para ganhar a vida quando decide se separar do marido – um escândalo para a sociedade carioca do final do século XIX. Outro escândalo era ter uma mulher apresentando-se profissionalmente em grupos formados quase que exclusivamente por homens, como o “Choro carioca”, de Joaquim Antônio da Silva Callado, do qual ela fazia parte como “pianeira” (termo depreciativo utilizado à época para designar os pianistas que não se dedicavam ao repertório erudito). De forma pioneira, Chiquinha Gonzaga participou do nascimento de uma música popular de caráter nacional; inaugurou um gênero musical quando compôs a marcha Ó Abre Alas, em 1899; deflagrou a campanha pela defesa do direito autoral, que culminou na criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); levou o violão às salas de concerto; e foi a primeira mulher a reger orquestra no Brasil.

3 Para se ter uma ideia, há hoje na Filarmônica de Berlim 109 músicos homens e 18 mulheres. Já na Filarmônica de Viena o desequilíbrio é ainda maior: 126 homens para 15 mulheres. Dentro da realidade brasileira, a situação de duas das nossas maiores orquestras é a seguinte: a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) tem 79 músicos homens e 28 mulheres, enquanto a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) conta com 75 homens e 15 mulheres (fonte: site das orquestras. Acesso em: 9 jun. 2016).

– incluindo o próprio irmão – para voltar-se ao que era esperado de mulheres de sua época e classe social: uma vida doméstica dedicada ao casamento e aos filhos. Fanny deixou mais de 400 obras, várias delas inclusive publicadas sob o nome de seu irmão (SADIE, 1994). Antes de Fanny, outra célebre irmã de compositor também foi obrigada a abdicar de seus talentos. Maria Anna Mozart (1751-1829), conhecida como “Nannerl”, percorreu a Europa em turnê com o irmão na infância, sendo descrita, em algumas ocasiões, como superior a Wolfgang Amadeus Mozart como instrumentista. No entanto, quando passou de criança para mulher adulta, apresentar-se em público deixou de ser visto como socialmente aceitável, e Nannerl foi deixada em casa para costurar e procurar um marido, enquanto seu pai, Leopold, continuava a viajar com Wolfgang, promovendo a carreira do jovem músico⁴.

Uma história da música sob o ponto de vista do gênero poderia eleger Clara Schumann (1819-1896) como modelo exemplar. Pianista virtuose e compositora dotada, em outro contexto Clara talvez tivesse desenvolvido seus talentos tanto quanto os músicos homens seus contemporâneos – como seu marido Robert Schumann, seu amigo e admirador Johannes Brahms ou seu parceiro musical Joseph Joachim. Mas ela não pôde fugir totalmente ao papel social (e doméstico) imposto às mulheres no século XIX – e que, sob alguns aspectos, perdura até hoje.

Clara Schumann: compositora X mulher de compositor, trabalho de Eliana Monteiro da Silva, volta-se conscientemente para tais questões de gênero na música clássica. Pianista, mestre e doutora em música pela ECA-USP, a autora conta que foi o contato com grandes mulheres, no decorrer de sua trajetória, que fez com que se interessasse por Clara Schumann como personagem. “É a escassez de material informativo a respeito da contribuição que tantas delas prestaram à música erudita levou-me a procurá-la, e a buscar indícios de sua passagem em sua obra” (p. 17). A motivação pessoal da autora inclui ainda “A preocupação com a postura da sociedade em relação ao trabalho intelectual da mulher”, que nasceu de seu convívio com as filhas, os alunos, “e as novas relações em geral”. Já o objetivo do trabalho seria “incentivar outros escritores, músicos e pesquisadores a estudar e divulgar obras de mulheres que permanecem no ostracismo” (p. 110).

O livro é originalmente uma dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP em 2008 e está dividido em duas

4 Confirmando a tendência contemporânea de valorização de mulheres cujos talentos artísticos foram tolhidos pelas convenções sociais, a diretora e atriz norte-americana Sylvia Milo montou recentemente o espetáculo teatral “The other Mozart”, no qual lança luz sobre Nannerl, misturando realidade e ficção para recriar a artista que ela poderia ter sido. Mais informações em: http://www.brasilpost.com.br/2015/11/25/mozart-irma-talentosa-_n_8648926.html. Acesso em: 5 jun. 2016.

partes: na primeira, uma reconstituição biográfica da vida de Clara Schumann. E, na segunda, um breve histórico de suas composições e a análise de uma de suas últimas peças, demonstrando que sua produção estava à altura dos compositores homens seus contemporâneos.

Eliana Monteiro da Silva inicia o livro com uma “petição” endereçada ao “Exmo. Sr. juiz do Comitê Internacional da Música”. Nela, encaminha um “pedido de abertura de processo” de Clara Schumann, que através da autora, reclama “seus direitos de compositora”: o direito de que se avalie e valorize sua obra, “por meio de investigação, catalogação e análise detalhada de suas peças, numa tentativa de divulgar sua música e recolocá-la no lugar que ela merece, ou seja, entre as obras dos compositores românticos que figuram nos programas de concerto e nas prateleiras de gravações” (p. 17).

É a partir desse elemento ficcional que Eliana parte para o exame da vida e obra da compositora, no intuito de que esses dados se configurem como “provas” a serem arroladas ao processo. Assim, na primeira parte, “Das provas factuais”, acompanhamos a vida de Clara Schumann desde sua infância como Clara Wieck, a menina prodígio. Depois, sua bem-sucedida carreira como pianista e o início da amizade com Robert Schumann. Segue-se o tormentoso romance entre os dois até o tão desejado casamento. A vida em comum, as trocas musicais, os problemas conjugais; a morte de Schumann e a luta de Clara para criar os filhos e sobreviver, ao mesmo tempo em que tentava levar, na medida do possível, as atividades como instrumentista e compositora.

Já na segunda parte do livro, “Das provas documentais”, somos apresentados a uma relação de obras de Clara Schumann; a um histórico comentado de seu desenvolvimento composicional; e a uma análise dissertativa de uma de suas últimas peças, as *Variações para pianoforte sobre um tema de Robert Schumann op.20*. O livro se encerra com a “sentença”, no qual Eliana Monteiro da Silva apresenta as razões finais que comprovariam a justeza e viabilidade do pedido, justificando uma decisão favorável à petição inicial.

Eliana Monteiro da Silva adotou como fonte principal de pesquisa o livro *Clara Schumann: the artist and the woman*, de Nancy B. Reich, “por reunir informações precisas e atualizadas sobre a compositora, tanto no que diz respeito aos fatos da vida de Clara quanto de sua atuação profissional” (ORELHA). De fato o livro, publicado originalmente em 1985 e com uma segunda edição revisada em 2001, é ainda hoje a maior referência no tema. Obras dedicadas exclusivamente a Clara Schumann somam sete na bibliografia reunida, sendo apenas uma delas editada em

português⁵. Todas têm data de lançamento posterior à primeira edição do estudo de Nancy Reich. Além desta bibliografia, completam as referências livros dedicados a questões musicais históricas e estéticas; questões técnicas relativas ao piano; estudos dedicados ao papel das mulheres na música; estudos voltados à história geral; ao romantismo; e à teoria, análise e composição musical. A maior parte das obras utilizadas foi publicada a partir dos anos 2000. Há ainda um expressivo número de obras publicadas entre as décadas de 1980 e 1990, e um pequeno número em décadas anteriores. Além das referências bibliográficas, há também elencadas as partituras de Clara e Robert Schumann que serviram de referência e apoio ao estudo.

A análise da bibliografia do livro e uma rápida pesquisa por fontes musicais deixa claro que, ainda hoje, não são numerosos os estudos dedicados à vida e obra dessa que foi uma das maiores compositoras mulheres do século XIX – e, provavelmente, de toda a história da música dita “clássica”, dada a pouca presença feminina. A bibliografia em português é ainda mais rarefeita – praticamente inexistente – e isso por si só já credencia o estudo de Eliana Monteiro da Silva como uma importante fonte de pesquisa sobre o assunto em português.

Clara Schumann: aspectos da vida e da obra presentes no estudo

Clara Josephine Wieck nasceu a 13 de setembro de 1819 em Leipzig, Alemanha. Aos cinco anos de idade já se iniciava ao piano com o pai, o conhecido pedagogo Friedrich Wieck. Friedrich planejou em detalhes a formação musical e carreira da filha, com aulas diárias que incluíam piano, violino, canto, teoria, harmonia, composição e contraponto. Aos oito anos ela já se apresentava em público, e aos 11 saiu para uma turnê europeia acompanhada pelo pai, passando por Paris. De forma sucinta, toda a infância e formação de Clara Wieck, incluindo sua transformação de criança-prodígio em virtuose, estão bem descritas no livro.

Pouco antes de Clara partir para sua bem-sucedida apresentação parisiense, Robert Schumann bate à porta dos Wieck para se tornar aluno-residente de Friedrich. Ainda que nove anos mais velho do que Clara – ela tinha 11 e ele, 20 anos – Robert não possuía nem de longe a mesma habilidade técnica da menina. Acompanhamos no livro o início de uma amizade que logo se tornaria paixão e que, uma vez descoberta por Friedrich, teria de ser mantida às escondidas. Conforme demonstra Eliana, ao pai de Clara não interessava amarrar sua jovem virtuose a nada que pudesse afastá-la da brilhante carreira que ele construía para ela. No entanto, os

5 LEPRONT, C. *Clara Schumann*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

esforços de Friedrich são vãos. O romance continua por meio de cartas secretas, até que em 1837 os enamorados assumem um compromisso às escondidas. Esse é um momento importante de afirmação pessoal para Clara, conforme nota Eliana:

Aos 18 anos, Clara vislumbra, enfim, uma chance de prosseguir em sua carreira sem o suporte de seu pai: a conquista do público e da imprensa nos recitais feitos em Viena (entre 1837 e 1838) apontam para suas próprias conquistas e lhe dão confiança em sua reputação. Sua popularidade chega a lhe render uma homenagem nunca antes imaginada: os austríacos criam uma sobremesa chamada *torte à la Wieck* que, segundo diziam, era tão leve e etérea que tocava por si na boca de quem a degustasse! Clara é nomeada *Virtuose Real Imperial*. (p. 31)

Em 12 de setembro de 1840, um dia antes de Clara completar 21 anos, os apaixonados finalmente se casam. Se para Robert, regra geral, o casamento foi um porto seguro e fonte de felicidade, para Clara a situação era mais complexa. Eliana Monteiro da Silva mostra que, a despeito do grande amor que os unia, para Clara houve uma mudança radical que implicou em grandes responsabilidades e sacrifícios. Isso fica patente em uma das passagens do diário do casal, criado por Robert no início do relacionamento. Em junho de 1841, ela desabafa:

Minha técnica pianística está ficando para trás. Isto sempre acontece quando Robert está compondo. Não tenho uma única hora no dia inteiro para mim! Se ao menos eu não piorasse tanto. Minha leitura musical também foi deixada de lado novamente, mas espero que não seja por muito tempo dessa vez... (p. 33)

Clara Schumann teve uma brilhante carreira como pianista dos 13 anos de idade até seu casamento. Depois, teve que se equilibrar numa equação complicada: sem ter um espaço próprio para estudar, e tendo que se dividir entre os afazeres domésticos e a criação dos oito filhos do casal, foi durante grande parte do casamento a responsável por ganhar o sustento da casa, o que ela fazia apresentando-se ao piano – Clara muitas vezes teve de assumir o comando das finanças, devido a crises de depressão e instabilidade de Robert. Eliana mostra que o casal viajava junto constantemente por razões profissionais: mas se Clara era tratada como uma celebridade, Robert não gozava nem de perto do prestígio da esposa, o que frequentemente gerava crises. Numa passagem do diário, ele anota: “Clara foi à corte e retornou radiante por sua recepção. A ideia de minha indigna posição nessas situações não me permite sentir nenhuma satisfação” (p. 33). Eliana nos mostra que, por diversas vezes, o fato de Clara receber maior atenção e reconhecimento que Robert foi um ponto de atrito entre o casal, uma vez que o compositor não conseguia lidar com o fato de ter uma esposa mais reconhecida e que o deixasse em segundo plano. Isto o diminuía e o deixava bastante irritado.

Para Eliana Monteiro da Silva, um aborto inesperado, ocorrido em 1852, representou um ponto importante de inflexão na vida de Clara Schumann:

Obstinada pela preocupação com os problemas familiares, Clara pouco prestava atenção em si mesma. Além de tomar para si grande parte das responsabilidades de Schumann, empreendia uma gravidez seguida de outra. E foi assim que, na Holanda, sofreu o que Peter Ostwald chamou de aborto terapêutico. [...]

A partir de então, as atitudes de Clara Schumann em relação aos seus próprios interesses começaram a mudar. A primeira delas foi insistir para que a família se mudasse para um pequeno edifício perto do Reno, onde ela pudesse ter um cômodo com piano só para si. Isto lhe proporcionou trabalhar e praticar o piano sem incomodar o processo de criação do marido. A esse respeito, a compositora escreveu em seu diário: “A maior conveniência é que tenho meu estúdio no andar de cima, de onde Robert não escuta nada. Pela primeira vez desde que nos casamos encontramos uma solução tão feliz”. (p. 37-38)

Parcerias musicais

Em 1852, Clara e Robert conhecem Joseph Joachim (1831-1907). Um dos maiores virtuosos do violino no século XIX, Joachim, com apenas 21 anos à época, logo começou a colaborar com o casal – inspirados pelo talento do violinista, ambos compuseram obras a ele dedicadas. A amizade com Clara Schumann se estenderia por mais de 50 anos e renderia também um duo, que realizou mais de 200 apresentações. Já em 1853, é a vez de Johannes Brahms (1853-1897) conhecer o casal Schumann, por intermédio de Joachim. Ambos ficam impressionados com o compositor desconhecido de 20 anos de idade, e Robert escreve um elogioso artigo apresentando Brahms ao mundo musical.

A esta altura, no entanto, Robert começava a ter crises de alucinações e delírios que o levariam à morte. Em fevereiro de 1854, pediu para ser internado, o que só aconteceu depois de tentar suicídio. Foi levado para o asilo de Endenich, perto de Bonn, onde viveu ainda dois anos, falecendo em 28 de julho de 1856, ao que tudo indica em consequência de uma sífilis. Acompanhamos com vivacidade e detalhe a “agonia e morte de um amor sem limites” (p. 43-46) de Clara e Robert, bem como o suporte fundamental de Brahms ao casal. A convivência íntima transforma a amizade e simpatia mútua entre Brahms e Clara Schumann em amor. Eliana Monteiro da Silva endossa a tese de Nancy Reich sobre o relacionamento entre ambos:

Nem Clara Schumann nem Brahms jamais negaram o grande amor que sentiam um pelo outro, mas, um relacionamento sexual durante o tempo em que Schumann esteve internado estaria totalmente em desacordo com o caráter desta mulher sofrida, racional e conscienciosa. E, ultimamente, todas as evidências apontam para uma relação platônica. (p. 45)

De toda forma, Clara e Brahms trocaram cartas enquanto viveram, abrindo-se sem reservas com confiança mútua, conforme nota Eliana. Brahms nunca publicou uma obra sem submetê-la antes à apreciação de Clara. Eles se viram pela última vez em outubro de 1895, quando Clara tocou para Brahms seu *Klavierstücke op.118*.

O apoio dos amigos foi fundamental para Clara que, após 16 anos de casamento, via-se sozinha com os filhos, tendo que cuidar do sustento da família. Paradoxalmente, no entanto, foi a partir daí que sua carreira gozou de maior liberdade. Eliana faz uma interessante análise do perfil dessa instrumentista e compositora, que tinha que viajar e se apresentar para sobreviver, mas ao mesmo tempo zelar por sua imagem e dignidade:

Clara Schumann estava longe de ser uma mulher nos moldes da mulher de classe média alemã do seu tempo. Enquanto o homem aventureiro era um herói no século XIX, a mulher que viajava, principalmente sozinha, era vista como leviana [...]

Porém, Clara sempre conservou uma imagem de seriedade, que lhe valeu, até, o apelido de sacerdotisa. Obviamente as pessoas comentavam sua relação com Brahms (que, mesmo conservando distância, se manteve até sua morte), sua ausência do lar e o relacionamento com outros músicos, pois ela sempre esteve rodeada de pessoas do sexo masculino (depois de Johannes, ela manteve inclusive um curto e discreto namoro com um ex-aluno de Robert, Theodor Kirchner). Não obstante, sua rigidez na maneira de conduzir a educação dos filhos, sua recusa em aceitar dinheiro emprestado de amigos e sua obstinação pela qualidade do repertório e da performance nas apresentações testemunharam a seu favor. (p. 47)

O piano e a composição

Com a morte do marido, Clara continua dedicando-se principalmente à interpretação das obras dele. Eliana nota que, com o desaparecimento de Robert, Clara encerra definitivamente sua carreira de compositora, salvo por algumas obras esparsas. O que nos parece atualmente é que Clara Schumann se considerava mais pianista do que compositora, e não se pode desprezar a tese de que tal fato seria uma consequência das opiniões negativas predominantes à época, sobre a capacidade das mulheres para compor – o que em parte ela mesma absorveu e repetiu. Se chegou a escrever que “a composição me dá grande prazer [...] não há nada que supere a alegria da criação, mesmo porque através dela se ganha horas de autoesquecimento, quando se vive em um mundo de som”, mais tarde ela anotaria: “Eu cheguei a acreditar que possuía talento criativo, mas desisti dessa ideia; uma mulher não deve desejar compor – nenhuma ainda foi capaz de fazê-lo. Devo eu esperar ser a única?” (FRESCA, 2016).

Após observações sobre a postura de Clara Schumann em relação à interpretação musical, suas preferências de repertório e sua importância na divulgação da música de alguns compositores – foi ela quem introduziu

Chopin na Alemanha, por exemplo (p. 53) – chegamos à segunda parte do estudo, quando Eliana Monteiro da Silva debruça-se sobre a obra de Clara Schumann. Clara começou a escrever aos 12 anos e iniciou a composição de seu *Concerto para piano* aos 14, com a ajuda de Robert. Estreou-o aos 16 anos na Gewandhaus de Leipzig com Mendelssohn na regência. Continuou escrevendo, mas vai paulatinamente diminuindo o ritmo e praticamente para de compor aos 36 anos. Além do *Concerto*, suas composições, em número reduzido, incluem peças para piano, canções, um trio de piano, peças corais e três *Romances* para violino e piano. Sobre o pouco tempo dedicado à composição pela mulher, Robert Schumann uma vez anotou:

Clara compôs uma série de pequenas peças que mostram uma habilidade musical como ela nunca atingiu antes. Mas ter filhos e um marido que está sempre vivendo no reino da imaginação não combina com compor. Ela não pode trabalhar a composição regularmente, e eu fico frequentemente incomodado, pensando quantas ideias profundas são perdidas porque ela não pode trabalhar nelas. (FRESCA, 2016)

O mais interessante da segunda parte do estudo é o mapeamento que Eliana faz das trocas musicais entre Clara e Robert. É verdade que o casal estabeleceu uma intensa colaboração, ele compondo e ela interpretando e divulgando suas obras, mas a parceria musical ia além e se estendia em diálogos na própria criação musical.

O intercâmbio de ideias musicais entre Clara e Schumann iniciou-se logo que o jovem veio morar na residência dos Wieck, em 1830. Nos *Caprices op.2* de Clara, já se podia ouvir um eco das *Papillons op.2* de Schumann, assim como no *Carnaval op.9* do compositor reconhece-se trechos das *Valses romântiques pour le pianoforte op.4*, de Clara Schumann. (p. 67).

Um aspecto importante dessa troca musical é o que Robert vai chamar de “Tema de Clara Wieck” – uma sequência de cinco notas descendentes encontradas no *Noturno op.6* de Clara e que seria recorrente na obra de ambos.

Baseando-se numa análise cronológica de peças selecionadas de Clara Schumann, Eliana Monteiro da Silva vai demonstrando diferentes aspectos da obra da compositora, valorizando peças como o *Trio para piano, violino e violoncelo op.17*, composto em 1846; ou ainda as qualidades das peças para piano solo, violino e piano e canções do opus 20 a 23 que, escritos em 1853, demonstram a maturidade da autora, que apresenta melodias mais elaboradas e um trato mais seguro de aspectos como harmonia, forma e ritmo: “Clara Schumann se mostra mais confiante e ousa inserir passagens virtuosísticas, sem a preocupação de que soem superficiais ou que prejudiquem o conteúdo musical” (p. 75).

A última parte do estudo é dedicada a uma análise das *Variações para pianoforte sobre um tema de Robert Schumann op.20*. A obra foi escrita

por Clara Schumann em 1853 para presentear Robert em seu aniversário de 43 anos. O tema foi retirado de uma peça integrante do conjunto *Bunte Blätter op.99*, provavelmente composta em 1841. Clara dedica a obra “A meu querido marido, pelo 8 de junho de 1853, esta nova e humilde peça de sua velha Clara” (p. 85). Eliana conjectura que a escolha do tema por Clara se relaciona provavelmente à presença do motivo de cinco notas descendentes, o “Tema de Clara Wieck”, que “acabou se tornando uma forma de comunicação entre os dois enamorados” (p. 85). Na obra, Clara trabalha diferentes aspectos da peça de Schumann, “tais como a técnica contrapon-tística, a construção motívica, o tratamento harmônico e a citação” (p. 86).

Nas *Variações para pianoforte sobre um tema de Robert Schumann op.20* Clara procurou seriamente captar o espírito de Schumann detrás das linhas melódicas trabalhadas, a chama inicial do pensamento criador, o objeto inspirador. Sem grande surpresa, descobriu seu próprio tema na melodia principal da peça, uma entre tantas homenagens que o marido lhe prestou ao longo dos anos. (p. 91)

Eliana nota ainda que, em termos harmônicos, nas *Variações* a compositora se mostra menos ousada do que em suas peças de juventude e que a maneira como ela encarou o piano – “como fonte de sons de cores diversas” – a aproxima da visão dos grandes compositores de seu tempo e do futuro (p. 92).

Da leitura de *Clara Schumann: compositora X mulher de compositor*, emerge a imagem de uma mulher extraordinária. De um lado, Clara se equilibrava entre as funções domésticas de mãe e esposa e sua carreira artística. De outro, já no plano musical, vivia, justamente, o drama de ser compositora e, ao mesmo tempo, “mulher de compositor”; de ocupar lugares normalmente restritos aos homens ou proibidos às mulheres de sua época e, por isso mesmo, enfrentar barreiras maiores do que o habitual para atingir seus objetivos. Ainda que tenha sido uma das maiores virtuosas do piano do século XIX, prestigiada por toda a Europa e festejada por onde passasse, seu nome certamente não é tão conhecido quanto outro músico que desfrutou do mesmo patamar – Franz Liszt (e isso mesmo considerando-se apenas sua carreira como virtuose). Questões ligadas a sua sobrevivência, a sua condição feminina e às limitações domésticas certamente contribuíram para que sua produção composicional fosse reduzida em quantidade, embora se equiparasse a de seus contemporâneos em qualidade. Clara Schumann sofreu um acidente vascular cerebral em março de 1896 e veio a falecer pouco depois, em 20 de maio, aos 76 anos. De imediato, suas composições foram deixadas de lado, mas ela continuou sendo lembrada pelas qualidades excepcionais como pianista. Hoje, no entanto, suas obras têm sido cada vez mais executadas e gravadas.

As diferentes faces de uma análise sobre a vida e a obra de Clara Schumann são contempladas neste estudo de Eliana Monteiro da Silva. Num texto enxuto e fluido, ela traz uma contribuição importante para uma tema de estudos que pode se desenvolver por diversas áreas, como música, história e feminismo. O ineditismo do trabalho não se dá pela descoberta ou consulta de fontes primárias inéditas, mas pelo cruzamento e interpretação de dados disponíveis sobre o objeto de estudo. A isso soma-se o fato de que o assunto praticamente não dispõe de bibliografia em português, o que valoriza ainda mais a publicação.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Giovana. As mulheres silenciadas no universo da música clássica. Disponível em: <<http://ludovica.opopular.com.br/blogs/papo-musical/papo-musical-1.862967/as-mulheres-silenciadas-no-universo-da-musica-clássica-1.1046948>>. Acesso em: 5 jun. 2016.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- DUCA, Lauren. Mozart tinha uma irmã tão talentosa quanto ele. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/2015/11/25/mozart-irma-talentosa-_n_8648926.html>. Acesso em: 5 jun. 2016.
- FRESCA, Camila. Clara Schumann. *Revista Concerto*, São Paulo, n. 227, p. 22-23, maio 2016.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- SADIE, Stanley (editor). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ENTREVISTA COM AMY ALLEN¹

CPF: A Teoria Crítica é a espinha dorsal do pensamento feminista. Você poderia explicar, em termos gerais, para nossos leitores, o que é a Teoria Crítica Feminista?

Amy Allen: Essa é uma ótima questão. Acho que o termo “Teoria Crítica” pode ser definido de várias maneiras, e uma delas definitivamente inclui o feminismo, mas outras podem não incluir. Nos EUA, falamos em Teoria Crítica tanto em termos de qualquer teoria que faça crítica aos mecanismos sociais vigentes – como o feminismo, a Teoria *Queer*, a Filosofia Crítica da Raça, a Teoria Pós-Colonial... neste sentido, todas essas são consideradas teorias críticas (e são diferentes de, por exemplo, abordagens teóricas mais abstratas ou utópicas que estão interessadas em falar sobre como a sociedade deveria ser, sem olhar para como ela realmente é) – quanto em termos mais tradicionais, que se refere à tradição alemã da Escola de Frankfurt da Teoria Crítica Social. Então, o termo “teoria crítica” tem aplicações mais abrangentes ou mais restritas, e eu acho que as da tradição da Escola de Frankfurt não têm sido tão abertas ao feminismo e às questões de gênero nem, especialmente, às teorias críticas mais recentes, como a Teoria *Queer* e a Teoria Pós-Colonial, quanto talvez deveriam ou pudessem ser.

CPF: Como a Teoria Crítica Feminista dialoga com a Teoria *Queer*? Qual é a relação entre as duas correntes?

AA: Eu acho que, no que diz respeito aos estudos de gênero e aos estudos da mulher nos EUA, o trabalho mais estimulante sendo feito nesse campo atualmente é da Teoria *Queer* e dos estudos da sexualidade. Dentro do, digamos, feminismo como uma abordagem mais ampla da Teoria Crítica, acho que a Teoria *Queer* tem sido uma parte muito importante do desenvolvimento daquele corpo de trabalho e tem sido, como eu disse, o trabalho mais estimulante que vem sendo feito dentro dos estudos da mulher e de gênero nos últimos quinze a vinte anos. Então, eu faria uma distinção entre um tipo de teoria crítica feminista no sentido amplo de que as pessoas que trabalham com feminismo estão desenvolvendo uma crítica das relações de gênero existentes e, neste sentido, estão fazendo teoria crítica, e uma tradição mais específica da teoria crítica social na qual eu fui formada e que não incorporou a Teoria *Queer* tanto quanto deveria.

1 N.R.: Professora de filosofia na Universidade Penn State, nos Estados Unidos. Autora de livros como *The Power of Feminist Theory* (1999) e *The Politics of Ourselves: Power, Autonomy, and Gender in Contemporary Critical Theory* (2008).

Quer dizer, alguém como Judith Butler, que é muito importante do ponto de vista dos estudos de gênero e também uma pensadora fundamental no desenvolvimento da tradição da Teoria Crítica, seria, num sentido mais restrito, um ótimo contraexemplo de alguém cujo trabalho realmente colocou a Teoria *Queer* meio que no centro de tudo. Mas, no que concerne à tradição alemã da Escola de Frankfurt na Teoria Crítica Social, eu acho que não houve tanta assimilação ou reação às reflexões de Butler quanto deveria ter havido. E isso é algo que eu tentei fazer em parte do meu próprio trabalho: simular uma conversa entre as abordagens *queer* e feministas de alguém como Judith Butler e essa tradição mais alemã, da qual fazem parte Adorno, Habermas, Axel Honneth, entre outros.

CPF: As sociedades contemporâneas globalizadas e de capitalismo tardio revelam novas formas de subordinação de gênero que impõem obstáculos inéditos aos movimentos feministas. Como a Teoria Crítica Feminista tem encarado esse cenário plural?

AA: Acho que tudo depende muito do contexto local da situação, quer dizer, nós acabamos de vir, logo antes desta entrevista, do Museu de Arte de São Paulo, onde havia uma manifestação enorme pelo Dia Internacional da Mulher – uma grande manifestação feminista. Obviamente, eu não sei nada sobre a cena política local, e ela é complicada, mas uma coisa que me chamou atenção sobre isso é que seria muito, muito estranho ver esse tipo de manifestação feminista nos Estados Unidos atualmente. Porque eu acho que o, digamos, centro gravitacional do movimento feminista de uma certa maneira vem se deslocando dos Estados Unidos para outras partes do mundo. E eu não tenho certeza do porquê disso. Quer dizer, eu acho que há muita discussão sobre as pessoas falarem que nos Estados Unidos nós vivemos um tipo de “era pós-feminista”, baseando-se no fato de que as coisas pelas quais a Segunda Onda Feminista lutou para conseguir já foram amplamente alcançadas. Então, é como se não houvesse mais nada a ser feito pelo feminismo nos Estados Unidos. O que, acho eu, é completamente inverídico no que se refere à arguição de que todos os objetivos já foram atingidos. Mas essa é a maneira como as pessoas falam sobre o ativismo... sobre a *falta* de ativismo político feminista nos Estados Unidos. Outra coisa que eu mencionei anteriormente é que na Academia norte-americana a Teoria *Queer* tem sido um desdobramento estimulante dos estudos de gênero nas últimas duas décadas. O outro desdobramento estimulante gira em torno do feminismo transnacional, por meio do qual acadêmicos vêm realmente tentando pensar em como pluralizar o conceito de feminismo, para pensar não no feminismo tal como ele se desenvolveu num contexto histórico específico nos Estados Unidos, mas em termos globais, um feminismo que tem diferentes tipos de aspirações, objetivos, energias e tudo o mais.

CPF: Acho que você já respondeu a pergunta que eu faria agora, mas talvez você possa aprofundá-la um pouco. Há coerência em encarar as questões de gênero isoladamente de análises sobre sexualidade, raça, classe e imperialismo pós-colonial? Todo o feminismo hoje é interseccional?

AA: Essa é uma ótima pergunta! Acho que se poderia advogar a favor de que o feminismo, todo ele, deveria ser interseccional. Eu não sei se ele de fato o é. Acho que, em alguns casos (e mais uma vez eu conheço melhor o discurso dos Estados Unidos), tem havido muita conversa sobre interseccionalidade, mas não está claro se as pessoas sempre aceitaram essa ideia em seu próprio trabalho ou não. Acho que isso é bem mais difícil, porque envolve a tentativa de chegar a um entendimento de dinâmicas de opressão interligadas muito complicadas, de diferentes histórias de opressão e de como elas se interrelacionam, e em muitos casos envolve a disposição de questionar verdadeiramente sua própria posição dentro de outros tipos de sistemas de dominação e subordinação. Então, por exemplo, para uma mulher branca, como eu, exige que eu esteja disposta a realmente pensar interseccionalmente. Exige estar disposta a pensar seriamente sobre meu próprio papel na sustentação da supremacia branca, o que é uma coisa difícil de se fazer. Acho que uma das maiores lições dos debates sobre políticas identitárias, como os que se deram no movimento das mulheres e no feminismo acadêmico dos últimos trinta anos, foi a de realmente tentarmos pensar interseccionalmente. Mas isso é bem difícil de se fazer, então não sei se muita gente de fato o faz direito.

CPF: No texto “Emancipação sem utopia: sujeição, modernidade e as exigências normativas da teoria crítica feminista”², você discute como o conceito de “emancipação” está presente no feminismo, incorporado como um valor universal. Em uma passagem, você afirma que “a suposição não problematizada de que a emancipação é fundamental para o feminismo levou feministas a uma cumplicidade com o império”³. A quê, exatamente, se refere essa afirmação?

AA: Eu me referia a alguns dos debates que vem acontecendo com feministas que estão tentando pensar sobre (de novo esta ideia de feminismos, no plural, e de como poderia haver diferentes tipos de valores normativos) um trabalho de diferentes versões do feminismo. Porque eu acho que as feministas norte-americanas consideram óbvio que a emancipação, compreendida através de um modelo, digamos, liberal-ocidental

2 REVISTA NOVOS ESTUDOS. São Paulo: CEPRAP, edição 103, nov. 2015, p. 115. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/v1/contents/view/1609>>.

3 REVISTA NOVOS ESTUDOS. São Paulo: CEPRAP, edição 103, nov. 2015, p. 124. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/v1/contents/view/1609>>.

e especificamente da visão liberal de liberdade, seja o objetivo final do feminismo. É parte das discussões que vêm sendo feitas recentemente por pessoas como a antropóloga feminista Saba Mahmood, que fez um trabalho muito interessante acerca dos movimentos egípcios de política da piedade, realmente colocou esse pressuposto em xeque, e colocou em xeque a que ponto o valor da emancipação, compreendido nos termos desse modelo liberal de liberdade, é, de fato, um valor ocidental específico que outras versões do feminismo ao redor do mundo podem ou não compartilhar. O que também não é afirmar que... Essa é uma questão muito difícil, quer dizer... Você conseguiria imaginar um feminismo cujo objetivo não se pareça com o que o feminismo norte-americano acha que deva ser o objetivo dos movimentos feministas? Cujos objetivos nos parece um tipo de... No caso das pessoas do trabalho que Mahmood fez, parece submissão a uma tradição autoritária religiosa, mas que também é um movimento específico de mulheres. E eu acho que o trabalho de Mahmood tenta testar os limites de nossos princípios sobre o feminismo e sua relação com a emancipação, pensar a que ponto podemos estar julgando-o, se fôssemos julgá-lo, como não sendo feminismo de verdade ou emancipação de verdade. Mas estamos julgando rápido demais e eu estou meio que pressupondo, sob nosso próprio ponto de vista, que os valores que governam nossas (e quando eu digo nossas, quero dizer norte-americanas) compreensões do feminismo podem em si próprios estar associados a este discurso em que supomos que o não ocidental é retrógrado e primitivo e ainda não compreendeu os modelos de valores que nos são tão caros. Eu disse isso no artigo não para necessariamente tentar assumir um dos lados no debate, mas só para tentar dizer que uma das coisas que é complicada a respeito do conceito de emancipação é o modo como esse próprio conceito acabou se engendrando em certos tipos de relações de subordinação, em que é, na verdade, usado em alguns discursos ocidentais feministas como uma maneira de reduzir o que mulheres de outras culturas realmente querem. E eu acho que este é um problema difícil de resolver para o feminismo, pensar a respeito do que estamos lutando se nós formos... você sabe... parte do que estamos fazendo é dizer a mulheres em outras partes do mundo “você não deveria querer o que você quer”. Então, na verdade, esse é um problema muito antigo no feminismo, esse problema que de vez em quando é descrito como falsa consciência ou algo do tipo, e o questionamento de “pelo o que é que nós, como feministas, estamos lutando?”... É por um conjunto específico de valores ou é para que mulheres possam viver o estilo de vida que bem quiserem?

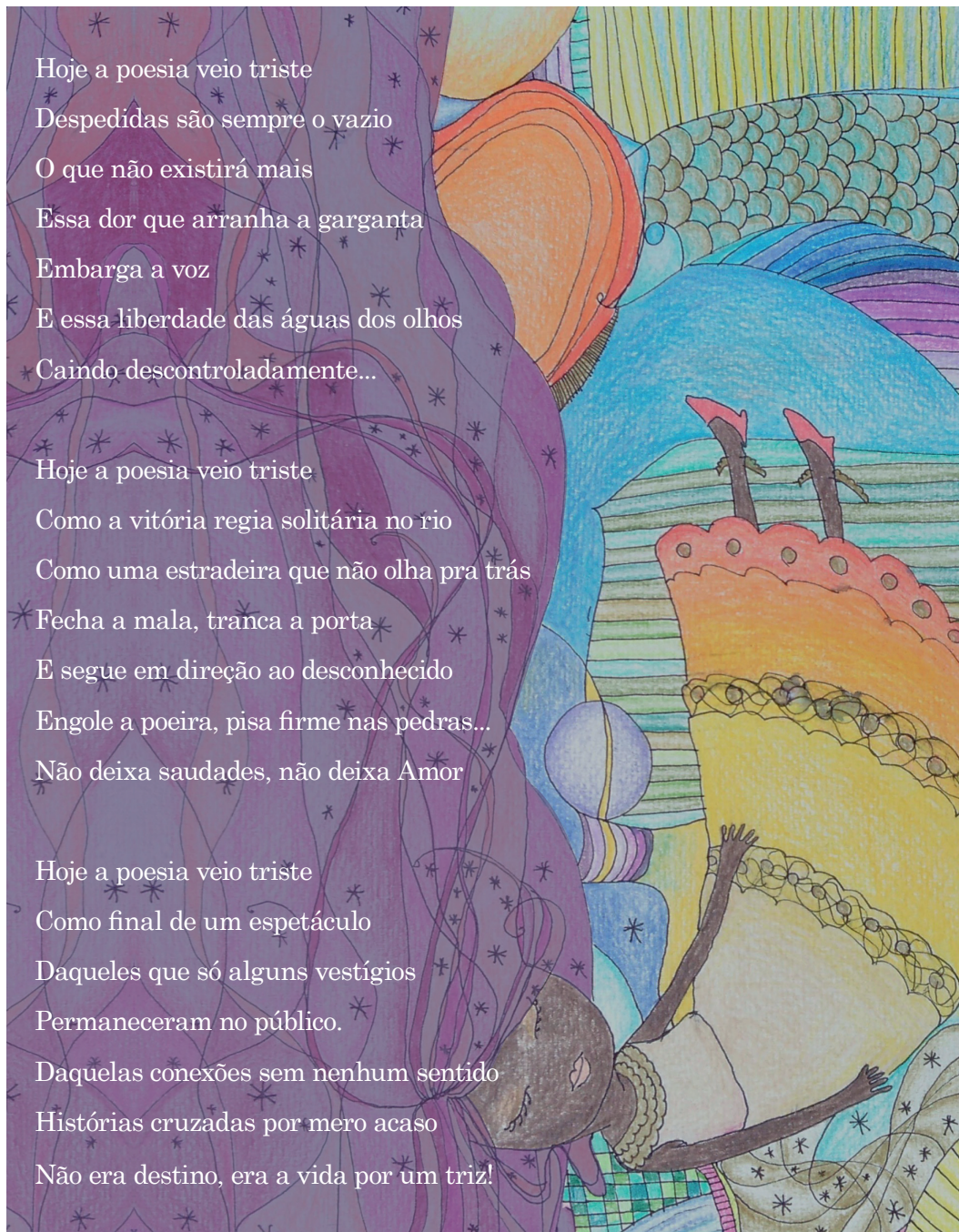
ESTRADEIRAElizandra Souza¹

ILUSTRAÇÃO DE FICÇÃO Juliana Brecht

1 Escritora e jornalista, editora responsável pela Agenda Cultural da Periferia e fundadora do Coletivo Mjiba - Jovem Mulher Revolucionária, que desenvolve ações focadas no protagonismo das mulheres negras e periféricas. Coautora de Punga, com o poeta Akins Kinte, Edições Toró (2007), autora do livro de poesias Águas da cabaça (2012) e organizadora da antologia Pretextos de Mulheres Negras (2013) e Terra Fértil, de Jenyffer Nascimento (2014), traz a experiência e a estética da produção literária que condensa periferia, negritude e feminismo.