

diversos

22

REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n.14

julho/2022

sesc



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 Araújo Nogueira

ARTES GRÁFICAS Rogério Ianelli

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADORAS DO DOSSIÊ Emily Fonseca de Souza e Flávia Prando

REVISÃO Sérgio Molina

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepelentyky

DIAGRAMAÇÃO Omnis Design

EQUIPE SESC

Rafael Peixoto e Rosana Elisa Catelli

sescsp.org.br/revistacpf



5 APRESENTAÇÃO

6 Danilo Santos de Miranda

10 DOSSIÊ: DIVERSOS 22

11 O moderno para além do Modernismo: atividade teatral na São Paulo de 1922

Virgínia de Almeida Bessa

32 A música da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos

Camila Fresca

50 Só me interessa quem não sou eu: culturas populares e Modernismo Paulista

Caio Csermak

81 Modernismos, no plural

Luís Augusto Fischer

99 A Semana que o Rio ignorou: outros modernismos...

Leandro Garcia Rodrigues

112 A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimi na literatura indígena contemporânea

Julie Dorrico

132 Enterrar o saudosismo da ausência: não estivemos em 1922, porém estamos em 2022

Renata Aparecida Felinto dos Santos

151 ARTIGOS

152 Políticas culturais na América Latina

Mariana Villaça

169 Reflexões sobre o circo (que tem sido reivindicado como) contemporâneo

Maria Carolina Vasconcelos-Oliveira

191 Uma viagem pelos cinemas do Leste Asiático

Cecília Mello

213 GESTÃO CULTURAL

214 Os impactos da política pública e a ocupação das ruas para práticas de lazer e cultura na cidade de São Paulo

Bruna Hitos Pereira, Sandra Leibovici, Nilson Hashizumi

244 Planos municipais de cultura: reflexões e análises na elaboração, implementação e fortalecimento das políticas culturais

Mateus Sartori Barbosa

263 Crises e recomeços: reflexões sobre sustentabilidade financeira de espaços culturais auto-organizados em São Paulo

David da Silva Júnior, Denilson de Jesus Silva, Lydia Arruda, Marleth Reis

281 ENTREVISTA

282 Entrevista com Marcos Augusto Gonçalves

287 RESENHAS

288 Modernismo em grupo

Luiz Carlos Jackson

294 *Uma história das sexualidades* para além da história das sexualidades

Alexandre Filordi de Carvalho

301 POESIA

302 Encruzilhada

304 Roda de tiorica

Bruna Beber

305 NARRATIVAS VISUAIS

306 Tempos

Ed Viggiani



APRESENTAÇÃO

O Modernismo Brasileiro é plural, complexo, tenso e irreverente. Não se limitou a linguagens artísticas específicas (como a literatura, artes plásticas e música), pois que se ampliou no campo cultural, e ainda hoje não se deixa enquadrar num registro temporal definitivo. Seus lastros e geografias alimentam debates atuais – muito embora a Semana de Arte Moderna de 1922 tenha sido vista como abre-alas de uma ação prospectiva ordenada em chave modernista. Conforme os estudos se ampliam, novos olhares sobrevêm e dinamizam a compreensão do evento.

Em razão da efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna, a *Revista do Centro de Pesquisa e Formação* apresenta o dossiê **Diversos 22**, que corresponde a uma das diversas ações realizadas pelo Sesc São Paulo, nas diferentes linguagens, como apresentações, shows, exposições, encontros, seminários e cursos, a fim de incentivar as reflexões em torno dos projetos, memórias e conexões relativos a este marco, articulado ao bicentenário da Independência do Brasil.

O conjunto de artigos que compõe o dossiê pretende participar do debate crítico acerca da Semana de Arte Moderna, sem desconsiderar sua importância e seu legado para a cultura brasileira. Realizada no Theatro Municipal de São Paulo, a Semana de 22, como é mais conhecida, foi um evento artístico-cultural que reuniu apresentações em diversas linguagens artísticas (poesia, pintura, escultura, música e arquitetura), além de conferências, com o intuito de promover uma nova visão da arte e da sociedade, inspirada pelas vanguardas europeias.

As manifestações artístico-culturais causaram impacto no público que compareceu ao teatro, embora não se possa afirmar que os desdobramentos desse impacto tenham sido imediatos. Os efeitos do evento viriam a ser sentidos nos anos e décadas subsequentes à sua ocorrência, quando a Semana passa a ser reconhecida como marco cultural, adquirindo notoriedade e figurando nos manuais de história, crítica literária e de artes. Sua importância também se deve a uma construção de base sociológica.

Diante da escassez de reflexões sobre o que de fato ocorreu, e sobre quais eram as condições culturais da cidade onde se deu a Semana, o dossiê busca discutir suas contradições, ausências e ressignificações, reconhecendo também os feitos daqueles que não figuram no discurso canônico. Ao mesmo tempo, oferece um panorama cultural da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, de maneira a situar o leitor quanto as intenções e a programação exibida nos dias da Semana, destacando também seus atores, a recepção e o abalo que causou naquele momento.

É imprescindível ampliar o debate para outras iniciativas, eventos e movimentos também modernistas que ocorreram em diversas regiões do país, e no próprio contexto paulista. Embora não tenham integrado os acontecimentos da Semana, sendo em alguma medida eclipsados por esse fenômeno cultural nas periodizações posteriores, eles figuram e convivem de forma dissonante nos relatos mais recentes, em meio a disputas processadas nos âmbitos da crítica cultural, literária e de arte.

O artigo que inaugura o dossiê apresenta o cenário cultural da cidade, por meio da programação dos teatros de São Paulo durante os dias do “festival”. Em “O Moderno para além do Modernismo: atividade teatral na São Paulo de 1922”, Virgínia Bessa examina tanto o repertório exibido na cidade nas noites da Semana de Arte Moderna quanto o sistema de teatros que se estruturava em São Paulo; explora sua relação com a modernização da sociedade paulistana, contestando a ideia de que a modernidade teatral, tanto em São Paulo como no Brasil, se atrasara em relação à das outras artes; e, assim, fornece um panorama sobre as possibilidades culturais da cidade no primeiro quarto do século XX.

Com ênfase na música de Heitor Villa-Lobos, Camila Fresca dimensiona em “A música da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos” os impactos da Semana, mirando a produção intelectual e a atuação de um de seus organizadores, Mário de Andrade, que estabeleceu os pressupostos de criação de uma arte nacional que seriam definitivos para os caminhos da música e da cultura brasileiras ao longo do século XX.

Universo caro aos modernistas, as culturas populares ganham destaque no artigo de Caio Csermak sob duas óticas. “Só me interessa quem não sou eu: culturas populares e Modernismo Paulista” analisa o papel que as culturas populares tiveram no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922, combinando a análise de textos dos próprios modernistas com revisões historiográficas sobre a Semana e o Modernismo Paulista. O autor investiga como os modernistas estabeleceram visões e usos diversos das culturas populares e o lugar que estas tiveram e têm nos vários desdobramentos estéticos e políticos do Modernismo. Em seguida, o autor analisa os mesmos temas partindo de uma perspectiva reversa, interpretando a Semana e seu Modernismo por meio de categorias oriundas das epistemologias populares.

Em “Modernismos, no plural”, Luís Augusto Fischer, professor titular de Literatura Brasileira no Instituto de Letras na UFRGS, propõe uma mudança no emprego do termo Modernismo, deslocando-o da associação com as ideias dos paulistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922 para uma acepção mais abrangente e capaz de incluir autores e obras modernizantes de outras partes do país.

No artigo intitulado “A Semana que o Rio ignorou: outros modernismos...”, o professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG Leandro Garcia Rodrigues analisa o Modernismo de verve mais conservadora do Rio de Janeiro, que resultou de uma experiência diferente dos arrojos vanguardistas de São Paulo.

Doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS e indígena Macuxi, Julie Dorrico escreve sobre a exclusão indígena em “A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimî na literatura indígena contemporânea”, no qual apresenta a Literatura Indígena, discute a apropriação e folclorização das narrativas indígenas por autores não indígenas e demonstra a exclusão sem diálogo dos povos indígenas promovida por teóricos brasileiros.

A artista visual Renata Felinto completa o dossiê com uma investigação acerca de artistas pretos e pretas em face à Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos nestes cem anos. Trabalhar com a ausência, nas frestas, desconstruir a fantasia do mito da democracia racial e focar na atualidade do campo das artes visuais a partir da escrita de outras narrativas históricas é o que propõe o artigo intitulado “Enterrar o saudosismo da ausência: não estivemos em 1922, porém estamos em 2022”, que destaca o desafio de encarar novas abordagens sobre a história das artes visuais no Brasil.

A publicação se amplia com as contribuições de três pesquisadoras que participaram da programação promovida pelo Centro de Pesquisa e Formação.

Mariana Villaça, professora de História da América na Unifesp, examina as políticas culturais na América Latina e o nexos entre as políticas culturais de determinadas instituições com as políticas culturais governamentais e os contextos políticos.

Realizadora circense e doutora em Sociologia pela USP, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira discute o circo contemporâneo, analisando os pressupostos que ancoram a classificação e a própria definição da arte circense.

Escrito pela professora associada no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP Cecília Mello, o terceiro texto da seção trata dos principais momentos e características da cinematografia do Leste Asiático — China Continental, Hong Kong, Taiwan, Japão e Coreia do Sul —, que se constitui atualmente como um dos mais importantes polos de cinema do mundo e em franca ascensão.

Ex-alunas e ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural apresentam três artigos nesta edição: Mateus Sartori Barbosa publica “Planos municipais de cultura: reflexões e análises na elaboração, implementação e fortalecimento das políticas culturais”; David da Silva Júnior, Denilson de Jesus Silva, Lydia Arruda e Marleth Reis contribuem com “Crises e recomeços: reflexões sobre sustentabilidade financeira de espaços culturais auto-organizados em São Paulo”; e Bruna Hitos Pereira, Sandra Leibovici e Nilson Hashizumi escrevem “Os impactos da política pública e a ocupação das ruas para práticas de lazer e cultura na cidade de São Paulo”.

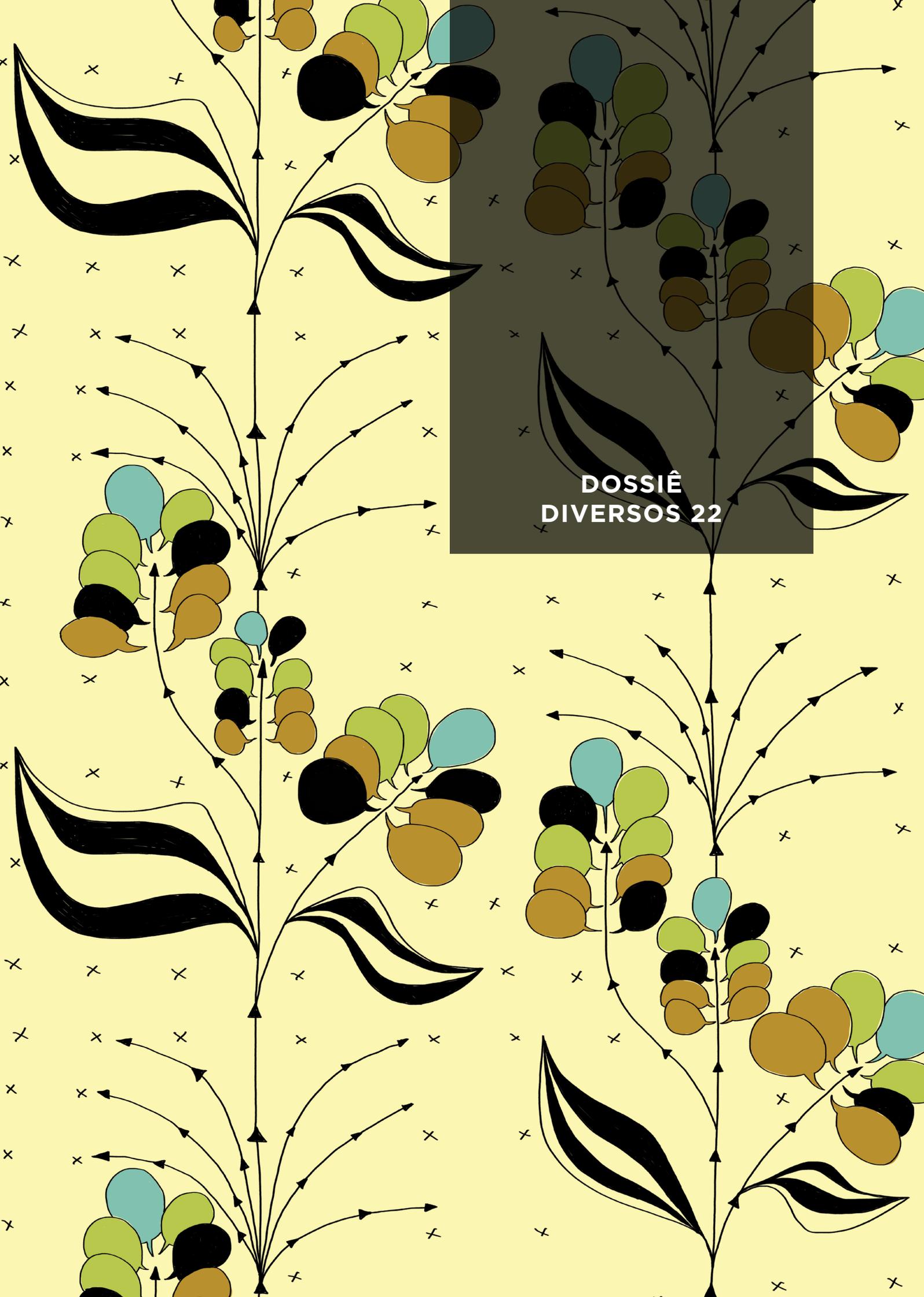
O entrevistado desta edição é o pesquisador e jornalista Marcos Augusto Gonçalves, autor de um importante livro sobre a Semana de Arte Moderna. No diálogo são abordadas questões como a contribuição da Semana de 22 para o projeto de construção da nação, o papel das periferias na inovação cultural e temas como identidade, racismo e sociedades tradicionais, que ganham relevo nas comemorações do centenário.

Publicados pelas Edições Sesc, *Mário de Andrade, epicentro: sociabilidade e correspondência no Grupo dos Cinco* (2022), de Mauricio Trindade da Silva, e *Uma história das sexualidades* (2021), de Sylvie Steinberg, foram resenhados pelos professores Luiz Carlos Jackson e Alexandre Filordi de Carvalho, respectivamente.

As seções finais da revista trazem os trabalhos da escritora Bruna Beber, que preparou os poemas “Encruzilhada” e “Roda de tiririca”, e do fotógrafo Ed Viggiani, que aborda no ensaio “Tempos” as inúmeras faces da cidade transformadas em lembranças pela ação da fotografia.

Boa leitura!

Danilo Santos de Miranda
Diretor do Sesc São Paulo



DOSSIÊ
DIVERSOS 22

O MODERNO PARA ALÉM DO MODERNISMO: ATIVIDADE TEATRAL NA SÃO PAULO DE 1922

Virgínia de Almeida Bessa¹

RESUMO

O artigo analisa a atividade teatral paulistana no ano de 1922, por meio do exame tanto do repertório exibido na cidade nas noites da Semana de Arte Moderna quanto do sistema de teatros que então se estruturava na cidade, articulando salas do centro e dos bairros. Revela o dinamismo teatral de São Paulo, que nada ficava a dever ao Rio de Janeiro, e explora a relação entre a modernização da sociedade paulistana e seu circuito de teatros, contestando a ideia de que a modernidade teatral, em São Paulo como no Brasil, se atrasara em relação à das outras artes.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna. São Paulo. Teatro Popular. Modernidade.

ABSTRACT

The article analyzes the theatrical activity in São Paulo in 1922, by examining both the repertoire exhibited in the city during the nights of the Modern Art Week and the system of theaters that was being structured in the city, articulating theaters in the center and in the neighborhoods. It reveals the theatrical dynamism of São Paulo, which was in no way inferior to that from Rio de Janeiro, and explores the relationship between the modernization of São Paulo society and its theater circuit, contesting the idea that theatrical modernity in São Paulo, as in Brazil, lagged behind that of the other arts.

Keywords: Modern Art Week. São Paulo. Popular Theatre. Modernity.

1 Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da mesma instituição e no Laboratório Mondes Américains da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. E-mail: vbessa@unicamp.br.

Durante muito tempo, a ausência do teatro na programação da Semana de Arte Moderna de 1922 favoreceu a percepção de que a modernidade teatral, no Brasil, se atrasara em relação à das outras artes. A historiografia do teatro reforçaria essa ideia, adiando para os anos 1940 o marco inicial do teatro moderno brasileiro² e negligenciando tudo o que fora produzido antes disso. Segundo Neyde Veneziano, pioneira dos estudos do teatro popular no Brasil, para muitos autores “antes do TBC não havia nada. Pelo menos, nada que prestasse” (VENEZIANO, 2006, p. 19). É fato que as propostas de inovação no campo teatral brasileiro, levadas a cabo por dramaturgos como Flávio de Carvalho, Renato Viana e Oswald de Andrade, tiveram uma tímida recepção nos anos 1920 e 1930 (SIMÕES, 2017). Mas isso não se deveu a um suposto passadismo (para falar como os modernistas) do público, dos autores ou dos produtores teatrais da época, tampouco a uma pretensa falta de vitalidade ou pobreza artística do teatro no Brasil, como leva a crer certa historiografia. Ao contrário, foi o dinamismo teatral das grandes cidades brasileiras, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, marcadas por uma programação intensa e constantemente atualizada, que garantiu a primeira modernização do teatro no país. Esta, contudo, não foi mediada por um projeto das elites, tampouco por um desejo de inovação artística, tal como apregoado pelos modernistas. Ela foi promovida, antes, pela inserção do país num mercado global de bens culturais, caracterizando-se pela associação de elementos modernos e tradicionais.

Diferentemente das artes plásticas, da música de concerto e mesmo da literatura, que sobreviviam em grande parte do mecenato, do autofinanciamento ou, em menor grau, de subsídios do Estado, a atividade teatral nas grandes cidades brasileiras do início do século XX dependia largamente de um público de massa. Homens, mulheres e, em alguns casos, crianças, oriundos de diferentes classes sociais, lotavam os teatros em busca de entretenimento e de socialização. Numa época em que o rádio dava apenas seus primeiros passos, a mídia impressa se restringia à parcela alfabetizada da população e o cinema, apesar de extremamente popular, tinha seu poder de convencimento restrito àquilo que as imagens (e os letrados, para os que sabiam ler) podiam transmitir, os palcos eram o principal espaço de discussão das questões de interesse público. Eles configuravam aquilo que o historiador francês Christophe Charle denominou “a primeira sociedade do espetáculo” (CHARLE, 2008), que entre a segunda metade do século XIX e o início do XX desenvolveu-se nas grandes cidades do

2 A historiografia do teatro se divide em relação à baliza que teria instaurado o teatro moderno no Brasil. Alguns a identificam com a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro, em 1943; outros, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, no ano de 1949 (SIMÕES, 2017, p. 20).

mundo ocidental, conectadas por companhias, práticas e repertórios teatrais compartilhados.

No caso de São Paulo, o surgimento de uma sociedade do espetáculo acompanhou o próprio desenvolvimento urbano, intenso e desordenado, que transformou um pequeno vilarejo, contando pouco mais de 30 mil almas em 1872, numa metrópole de meio milhão de habitantes em 1920, dos quais cerca de 2/3 eram imigrantes (SOUZA, 1917, p. 94), em grande parte italianos, atraídos pela riqueza advinda da cafeicultura. A eles se somavam levas de trabalhadores vindos de outros estados e do interior paulista. Sem elos orgânicos entre si, esses grupos coexistiam apenas, numa cidade sem fisionomia nem identidade, que brotara súbita e inexplicavelmente “como um colossal cogumelo depois da chuva” (SEVCENKO, 1992, p. 31). O rápido aumento da demanda por diversões entre os diferentes dos grupos sociais e étnicos que passaram a conviver na cidade atraiu artistas e empresários do ramo das diversões, estimulando a proliferação das casas de espetáculos e outros espaços de entretenimento público. Ao mesmo tempo, inseriu São Paulo num circuito transnacional de diversões, dinamizando a circulação na cidade de companhias teatrais estrangeiras que a visitavam desde o final do século XIX, e estimulando, por outro lado, o surgimento de companhias locais. As páginas que se seguem pretendem explorar o dinamismo teatral paulistano do início dos anos 1920, examinando tanto o repertório exibido na cidade nas noites da Semana de Arte Moderna quanto o sistema de teatros que então se estruturava na cidade.

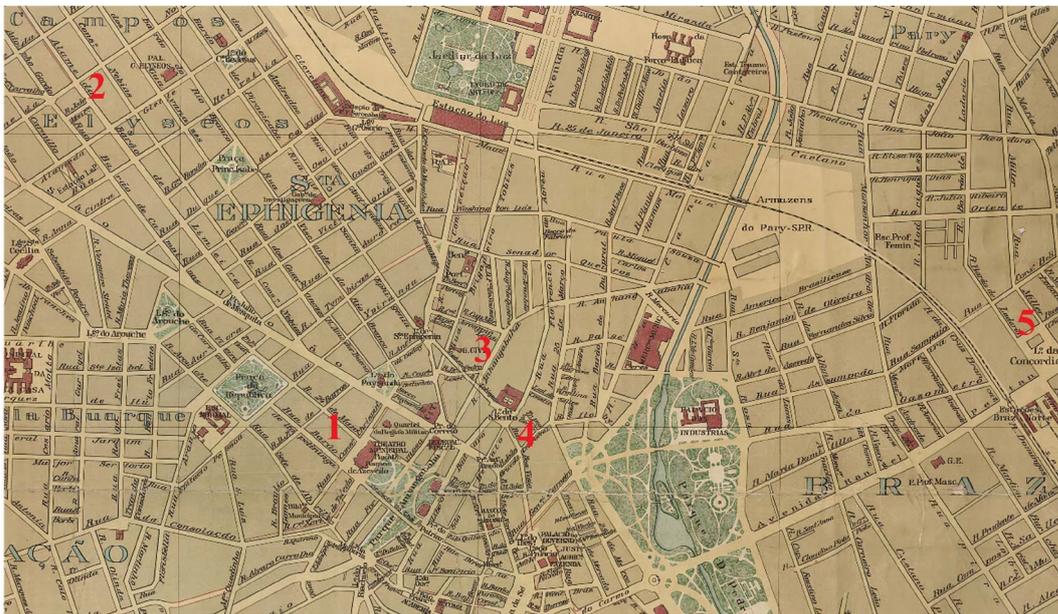
UM GIRO PELOS TEATROS PAULISTANOS

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, enquanto o Theatro Municipal de São Paulo abrigava os três festivais da Semana de Arte Moderna, a programação de outras salas da cidade revelava o caráter multifacetado do público paulistano, contemplando uma diversidade de registros cênicos que iam de modestas representações de companhias nacionais itinerantes a montagens estrangeiras de recentes sucessos europeu. Quatro companhias ofereceram espetáculos teatrais diários naquela semana, ocupando cinco salas da cidade: três nas proximidades do Theatro Municipal, uma no arrabalde operário do Brás e outra no elegante bairro dos Campos Elíseos (mapa 1). Juntas, essas companhias atendiam a um público potencial de seis a sete mil pessoas por dia³, mais de 1% do número de habitantes

3 O número refere-se à soma das lotações dos teatros Santana (1.378), Casino Antártica (1.850), Boa Vista (734) e Colombo (2.190), que funcionaram nos dias 13 e 15. No dia 17, a companhia que ocupava o Santana migrou para o Coliseu dos Campos Elíseos, cuja lotação era de 2 mil pessoas, promovendo um leve aumento do público potencial.

de São Paulo. Naquela mesma semana, a oferta de espetáculos teatrais no Rio de Janeiro atingia potencialmente um público diário de 8.566 expectadores⁴, ou aproximadamente 0,8% da população carioca. Se tais cifras, restritas a uma única semana, são insuficientes para sustentar uma comparação confiável entre as duas cidades, elas ao menos indicam que a cena teatral paulistana nada ficava a dever à carioca, ao menos em termos quantitativos. Qualitativamente, um breve passeio pelos teatros paulistanos nas três noites da Semana nos ajudará a traçar um panorama menos impressionista do que o comumente propagado pela historiografia.

Mapa 1. Salas que ofereciam espetáculos teatrais em São Paulo durante a Semana de Arte Moderna.



1 Teatro Santana 2 Coliseu dos Campos Eliseos 3 Casino Antarctica 4 Teatro Boa Vista 5 Teatro Colombo

Fonte: São Paulo, 1929, folha nº 1.

Começemos nosso giro pelo centro. Saindo do Theatro Municipal pela rua Conselheiro Crispiniano e entrando na rua 24 de Maio, logo à esquerda poderíamos avistar o Santana, novo e elegante teatro inaugurado havia menos de um ano. Ali se apresentava a Companhia Portuguesa de Comédias, que tinha à frente a atriz e dramaturga Aura Abranches. Filha de Adelina Abranches, atriz dramática portuguesa que vinha realizando inúmeras turnês pelo Brasil desde 1886, no contexto do “teatro transatlântico” que se estabeleceu entre os dois países (WERNEK; BRILHANTE,

4 Soma das lotações dos teatros Recreio (1.431 x 2 sessões), São José (1.047 x 3 sessões) e Trianon (1.800 x 2 sessões), que, segundo a imprensa carioca da época, ofereceram espetáculos diários no Rio de Janeiro durante a Semana de Arte Moderna. Dos dados sobre as lotações extraídos de Dias, 2012.

2016), a jovem Aura firmou-se como um dos principais nomes do teatro português da primeira metade do século XX, conquistando, como sua mãe, um público cativo no Brasil. Sua companhia era a única que, naquelas noites, levava aos palcos paulistanos peças de teatro declamado. O repertório alternava velhas e espirituosas farsas de boulevard⁵ a frescas traduções de comédias de costumes que, se não primavam pela inovação cênica ou dramaturgicamente, alinhavam-se com o que havia de mais recente nos cartazes europeus.

Na segunda-feira, dia 13 de fevereiro, a companhia levou à cena a comédia *Sonho duma noite de agosto*, do dramaturgo espanhol Gregorio Martínez Sierra, em tradução portuguesa de Antônio Guimarães. Tratava-se de uma reprise, já que a peça havia sido levada pela primeira vez aos palcos paulistanos em dezembro de 1921, pela mesma trupe, mantendo-se quatro dias consecutivos em cartaz. Por ocasião de sua estreia, o crítico teatral d'*O Estado de S. Paulo* afirmou que, na temporada anterior de Abranches em São Paulo, “as novas peças do teatro espanhol contemporâneo foram as que maior sucesso obtiveram e as únicas que conseguiram conservar-se por alguns dias consecutivos nos cartazes” (TEATRO, 1921). Poeta modernista e diretor de teatro, considerado um dos principais representantes da renovação teatral espanhola do início do século XX, Martínez Sierra atuava também como empresário, ocupando com seu Teatro de Arte o Eslava de Madri. Foi ali que, em novembro de 1918, estreou *Sonho duma noite de agosto*, um dos maiores sucessos da temporada (CHECA PUERTA, 1998, p. 835). Ele também era o responsável pela comercialização de suas obras, o que explica o relativamente curto intervalo entre a estreia da peça na Espanha e sua montagem portuguesa em São Paulo. A tripla atividade de Sierra — dramaturgo, diretor e empresário bem-sucedido — revelava que o grau de inovação a que havia chegado o teatro espanhol no início do século não se assentava apenas na genialidade de seus autores. Antes, devia-se ao “equilíbrio entre o artístico e o econômico” levado a cabo por seus empresários (ibidem, p. 822), pondo por terra a oposição entre vanguarda e comercialismo teatral, tão recorrente nas discussões sobre o teatro do início do século XX. Do mesmo modo, a boa recepção em São Paulo dos textos de Martínez Sierra, que nos anos 1920 figurou no repertório não só da companhia de Aura Abranches, mas também nas de Procópio Ferreira e Oduvaldo Vianna, mostrava que os

5 Surgido na França em meados do século XIX, o teatro de boulevard se caracterizava pelo texto leve, malicioso (geralmente envolvendo um triângulo amoroso) e sem pretensões literárias, bem como por seu caráter fortemente comercial. Recebeu esse nome em função das salas onde era exibido, localizadas inicialmente nos boulevards du Temple e Saint-Martin, em Paris.

paulistanos recebiam bem o teatro moderno, quando a seus produtores não faltasse certo tino comercial.

Ainda mais recente era a comédia levada ao palco do Santana pela Companhia Aura Abranches na quarta-feira, dia 15, *A oitava mulher de Barba-Azul*. O texto do franco-polonês Alfred Savoir, com tradução de João Luso, fora introduzido ao público paulistano na noite anterior, apenas um ano após sua *première* parisiense, em janeiro de 1921. Conhecido como “Bernard Shaw do Boulevard”, Savoir mesclava em suas farsas o elemento burlesco do teatro para divertir com tramas psicológicas que, não raro, tratavam abertamente de questões sexuais. Características bem diferentes daquelas da peça representada na sexta-feira, 17. Nesse dia, a trupe portuguesa afastou-se do centro da cidade para ocupar por poucos dias o Coliseu dos Campos Elíseos, teatro de madeira e zinco localizado na esquina das alamedas Nothmann e Barão do Rio Branco, a cerca de mil metros do Santana. Ali foi encenada *Primerose*, de Robert de Flers e Gaston Caillavet, mestres soberanos do vaudeville francês — típica comédia de amor em que o casal, separado por uma sucessão de quiproquós, acaba por se unir. A peça, estreada em 1911 em Paris e um dos cavalos de batalha de Adelina e Aura Abranches desde 1913, revelava o resquício da supremacia cultural francesa do século XIX (YON, 2008), e talvez combinasse melhor com um público aristocrático ou mais afeito ao repertório da Belle Époque.

Continuemos nosso giro retornando à rua Conselheiro Crispiniano e caminhando em direção à avenida São João. Se entrássemos à direita e seguissemos até a Praça do Correio, para dali descer a rua Anhangabaú (hoje desaparecida, tendo cedido lugar à avenida Prestes Maia), avistaríamos à esquerda o Casino Antarctica, logo após passar por baixo do viaduto Santa Efigênia. Construído em 1913 pela cervejaria homônima para funcionar como music-hall, a sala acabou abrigando muitas companhias teatrais nos anos seguintes. A trupe que ali se apresentava em fevereiro de 1922 era estrangeira como a de Aura Abranches, mas se dedicava ao repertório musicado, tendo à frente a atriz e cantora espanhola Elena d’Algy. Como tantos artistas da época, d’Algy se iniciara no teatro por influência de sua mãe, a soprano lírico espanhola Blanca Drymma, que ao notar a inclinação da filha para a opereta embarcara com ela para o Brasil em 1919, na companhia da estrela mexicana Esperanza Iris (BARREIRO, 2021). Depois de se desligarem da trupe durante turnê pela América do Sul, mãe e filha fundaram companhia própria em Buenos Aires, onde foram contratadas para uma turnê ao Brasil.

O repertório que apresentavam no Casino era igualmente variado, abarcando de antigas zarzuelas a novíssimas operetas. No dia 13, levaram ao palco do Casino a opereta alemã *Gri-Gri*, de Paul Linke. Estreada

na cidade de Colônia ainda no pré-guerra, em 1911, ela havia sido apresentada pela primeira vez ao público paulistano pela Companhia D'Algy naquela mesma temporada. No dia 15, foi a vez de *Última valsa*, recente opereta do austríaco Oscar Straus. Estreada em Berlim em fevereiro de 1920, ela também tivera sua *première* em São Paulo pela companhia espanhola, que a apresentara duas semanas antes, anunciada como “maior sucesso dos últimos tempos na Europa”, onde havia alcançado centenas de representações (UMA OPERETA, 1922). Finalmente, no dia 17, foi encenada *La Verbena de la Paloma*, estreada em Madri em 1894 e pertencente ao velho repertório de zarzuelas que, nas primeiras décadas do século XX, continuava a atrair o público paulistano.

Centro consumidor de zarzuelas desde o último quartel do século XIX (ARAÚJO, 2000), a capital paulista recebia quase todos os anos, até o início da década de 1930, companhias espanholas e hispano-americanas de teatro musicado, as quais foram paulatinamente substituindo o *género chico* espanhol pela revista cosmopolita em seu repertório. Os imigrantes espanhóis, que formavam a segunda maior colônia estrangeira do estado de São Paulo, atrás apenas da italiana (CÁNOVAS, 2007, p. 12), tiveram papel importante, mas não decisivo na longevidade desse trânsito, que foi igualmente impulsionado pela modernização das companhias. Trupes como as mexicanas Esperanza Iris e Rivas Cacho, ou as espanholas Úrsula López e Velasco, que frequentemente incluíam São Paulo em suas longas turnês internacionais, desenvolveram um sistema empresarial de gerenciamento que inspirou companhias brasileiras. A Velasco, que visitaria a capital paulista pela primeira vez em 1923, foi apontada pelos contemporâneos — e pela historiografia — como uma das responsáveis pela modernização cênica das revistas locais (VENEZIANO, 1991, p. 43). Ao lado da Ba-Ta-Clan francesa, ela teria modificado as concepções de beleza feminina e inspirado mudanças na cenografia, no figurino, na iluminação e na música dos espetáculos.

Mas prossigamos nosso percurso. Se retornássemos à Praça do Correio, atravessássemos o Vale do Anhangabaú pela avenida São João em direção à praça Antônio Prado, trajeto hoje cortado pelo corredor norte-sul, e virássemos à esquerda na rua João Brícola, logo nos depararíamos com o teatro Boa Vista, na esquina entre a rua homônima e a Ladeira Porto Geral. Fundado em 1916 pelo grupo O Estado de São Paulo, cuja redação ocupava o prédio contíguo, o Boa Vista foi uma das salas mais populares de São Paulo nas décadas de 1920 e 1930. Ali se apresentava em fevereiro de 1922 a companhia dirigida pelo tenor napolitano Raimondo de Angelis, encenando peças do incipiente repertório operetístico italiano e operetas austro-húngaras e alemãs vertidas para a língua de Dante, algumas delas em explícitas apropriações. Era o caso de *A duquesa do Bal*

Tabarin, levada ao palco na sexta-feira, dia 17. Sua autoria era atribuída ao compositor e libretista italiano Carlo Lombardo, mas não passava de um pastiche da opereta *Majestät Mimi*, do austríaco Bruno Grainichstaedten. Estreada na Itália em 1915, *A Duquesa do Bal Tabarin* teve sua estreia no Brasil no ano seguinte e tornou-se a opereta mais representada em São Paulo até 1934, atingindo nesse período quase duzentas representações na cidade.

No dia 13, a trupe havia levado ao palco *Mercado de muchachas*, opereta do húngaro Victor Jacobi. Traduzida em Portugal como *Mercado de raparigas* ou *Mercado de donzelas*, a peça ficou mais conhecida em São Paulo pelo título em espanhol, com que foi apresentada pela primeira vez na cidade em montagem da companhia mexicana Esperanza Iris, em 1916, cinco anos após sua estreia em Budapeste. Daí De Angelis decidir mantê-lo, embora a representação fosse em italiano. No dia 15, foi a vez de *Addio Giovinezza!*, de Giuseppe Pietri, um dos principais compositores de opereta da Itália. Inspirada na comédia homônima de Sandro Camasio e Nino Oxilia, a opereta fora apresentada pela primeira vez em São Paulo em 1916, um ano após sua *première* na Itália. Logo se tornou um dos títulos mais representados pelas inúmeras companhias de origem italiana que transitaram pela capital ao longo dos anos 1910 e 1930.

A trajetória de Raimondo De Angelis é bastante representativa desse trânsito. O tenor se apresentou pela primeira vez em São Paulo em 1917, com a Companhia Italiana de Operetas La Giovanissima, com a qual também excursionaria ao Rio de Janeiro, Buenos Aires e outras cidades latino-americanas. Após a eclosão da Primeira Guerra, a América do Sul, que já era destino de muitas companhias italianas de opereta desde o final do século XIX, tornou-se um mercado teatral bastante seguro, não só porque não fora atingida pela conflagração, mas também porque possuía um enorme contingente de imigrantes italianos sedentos por espetáculos em sua língua materna, que formavam um público garantido. Daí muitos artistas permanecerem no continente após o término de suas excursões. Foi o caso de De Angelis, que não retornou à Itália após a dissolução da La Giovanissima, em 1918. No ano seguinte, ele integrou a companhia de operetas Clara Weiss, recém-fundada em São Paulo com artistas italianos radicados na América do Sul. Participou ainda da Companhia Cooperativa Italiana de Operetas, em 1921, antes de fundar companhia própria, no ano seguinte, com a qual circulou durante quase três anos pelo subcontinente, tendo São Paulo como base. A trupe de De Angelis era uma das dezenas de companhias ítalo-sul-americanas fundadas no Brasil após a Primeira Guerra, as quais alimentaram uma intensa indústria operetística entre Itália e América do Sul (BESSA, 2021), na qual São Paulo desempenhava um papel central.

Finalmente, para concluir nosso giro pelos teatros da cidade, tomaríamos a linha de bonde que ligava a praça Clóvis Bevilacqua, na Sé, ao bairro da Penha, passando pela avenida Rangel Pestana. Descendo no Largo da Concórdia, logo avistaríamos o Teatro Colombo, no popular bairro do Brás, habitado sobretudo por operários. Ali a companhia nacional Pinto Filho encenava, em funções de palco e tela (projeção cinematográfica seguida de espetáculo ao vivo), burletas e revistas que faziam o deleite da plateia paulistana. Oriundo de uma família de atores, Pinto Filho se iniciara como ator em um grupo amador no Rio de Janeiro, tendo em seguida ingressado em elencos mambembes como os de Leite e Pinho e de Leoni Siqueira, antes de integrar trupes fixas como a famosa Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José do Rio de Janeiro. À frente de sua própria companhia, fundada em meados dos anos 1910, excursionou por capitais e pelo interior de diversos estados brasileiros (Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Maranhão), numa atividade meio mambembe, meio empresarial.

O repertório apresentado pela trupe naquela semana de 1922 incluía a burleta *O homem da Light*, com texto e música de Freire Junior, levada à cena no dia 13, dois anos após sua estreia Rio de Janeiro; *Tiro familiar*, burleta de Gastão Tojeiro com música de Sofonias d'Ornellas, encenada no dia 15, meses após sua estreia na cidade pela própria Companhia Pinto Filho; e a revista *O 21 na zona*, apresentada no dia 17. Esta última era uma espécie de colcha de retalhos, misturando cenas e músicas extraídas de peças como *Pra burro*, *O 21* e outras revistas conhecidas do público paulistano. Cavalos de batalha de Pinto Filho, *O 21 na zona* tinha seu texto e montagem constantemente remodelados pela trupe, adaptando-se ao público e às circunstâncias da encenação. Essa, aliás, era a característica principal do gênero revista, que buscava revisar, de forma crítica e humorística, os eventos, personagens e temas em evidência no momento de sua representação.

Formada por uma sucessão de quadros independentes, que incluíam de esquetes humorísticos a números de cortina ou de canto e dança, unidos por uma dupla ou trio de personagens conhecidos como *compères* (ou compadres), a revista só fazia sentido para o público quando era atual, o que não impedia que um título permanecesse anos, ou mesmo décadas, em cartaz. Para tanto, era necessário que fosse constantemente atualizado, de modo a manter o frescor da estreia. O mesmo procedimento era adotado nas burletas, espécie de opereta de costumes nacionais que se diferenciava da revista, entre outros aspectos, pela existência de um enredo e se aproximava dela pelo eventual enxerto de cenas independentes ou pela utilização de personagens-tipo. Gêneros preferidos do público paulistano nas

primeiras décadas do século XX, burleta e revista possuíam características dos produtos culturais da modernidade, tais como a fragmentação, a repetição e o ritmo acelerado. Ao mesmo tempo, preservavam características dos tradicionais espetáculos circenses e do teatro de rua, marcados por certa interação e cumplicidade dos artistas com o público. Características presentes, ambas, no repertório encenado pela Companhia Pinto Filho.

Findo nosso breve giro pelos teatros de São Paulo nas noites da Semana de Arte Moderna, o que se revela é a ampla gama de espetáculos oferecidos na cidade, os quais traziam um repertório variado, tanto tradicional como contemporâneo, ofertado a um público numeroso e diverso, localizado no centro e nos bairros. Longe de se ater “aos limites estreitos da comédia de costumes” (PRADO, 1988, p. 14), que teriam feito dos palcos brasileiros uma “cidadela conservadora” (ibidem, p. 27), a cena teatral paulistana era dinâmica, cosmopolita e potencialmente inovadora.

UM SISTEMA DE TEATROS

O dinamismo teatral que pudemos constatar naquelas três noites de fevereiro de 1922 também era notado pelos contemporâneos, admirados com a brusca transformação pela qual São Paulo havia passado nos anos anteriores. Em entrevista ao jornal paulistano *O combate* em 1922, o ator Pinto Filho lembrou o fracasso de sua primeira turnê à cidade, em 1907, como membro da companhia mambembe Leite e Pinho: “o teatro vivia às moscas. O resultado financeiro desta excursão foi tão precário, que acabamos dormindo todos no Viaduto” (UMA PALESTRA, 1922). O cômico contrapunha esse passado não muito distante à São Paulo de 1922, que se lhe afigurava “uma nova terra da promessa” (ibidem). É provável que o ator tenha se confundido, já que não há registro na imprensa da passagem da Leite e Pinho em 1907 pela capital. As primeiras menções à Companhia datam de 1912, quando se apresentou no Bijou Salão. Independente da veracidade dos fatos, o discurso do ator não deixa dúvidas: a atividade artística e cultural da capital paulista, ou ao menos sua imagem, havia se transformado profundamente nos primeiros anos do século XX.

Essa percepção também ressoava entre os artistas estrangeiros que a visitavam. Nas memórias de Adelina Abranches, escritas por sua filha Aura, as transformações das cidades brasileiras entre o final do século XIX e início do seguinte mereceram destaque: “A penúltima vez⁶ que estive no Brasil, mais uma vez o encontrei com outra fisionomia... Que cidade maravilhosa estava o Rio! Que espantosa mudança se operara em São

⁶ Provavelmente, a atriz se refere à temporada de 1924, que antecedeu sua última visita ao Brasil, em 1932, pouco antes de abandonar definitivamente os palcos.

Paulo! Não sei de país que mais se modifique de ano para ano!” (ABRANCHES, 1947, p. 395). A atriz afirmava ter feito mais dinheiro na capital paulista do que no Rio: “São Paulo aprecia muito o teatro sério. O Rio gosta mais de comédia” (ibidem, p. 398) E chamava atenção para a grande quantidade de salas paulistanas: “Fizemos depois uma tournée, não só por outros Estados do Brasil, como dentro da própria cidade de São Paulo que tem bastantes teatros em diversos bairros afastados uns dos outros” (ibidem, p. 399).

Os teatros de bairro mencionados pela artista surgiram na cidade a partir da primeira década do século XX, intimamente associados ao desenvolvimento do cinema. Até 1900, São Paulo contava com apenas duas salas que ofereciam espetáculos teatrais com certa regularidade: o Politeama, barracão de madeira e zinco construído em 1892 à rua São João, abrigando de circo de cavaleiros e artistas de café-concerto a companhias líricas e dramáticas, até desaparecer num incêndio em 1914; e o velho Santana (não confundir com o novo, que acolheu Aura Abranches em 1922), construído em 1900 na rua da Boa Vista e demolido para a construção de um viaduto em 1912 (AMARAL, 1979). A eles se somava uma infinidade de cafés-concerto e outras casas de espetáculos que abrigavam trupes de variedades⁷ e cinematógrafos ambulantes.

Tal situação se alteraria em 1907, quando o prédio contíguo ao Politeama, que já abrigava desde 1899 um café-concerto (o antigo Eldorado, rebatizado Casino Paulista e depois Éden), foi totalmente reformado para dar lugar ao Bijou Theatre, primeira sala fixa de cinema de São Paulo, voltada unicamente para a exibição de filmes. Ocupado por Francisco Serrador, espanhol radicado no Brasil que apenas começava no ramo cinematográfico, o Bijou Theatre deu início a uma fórmula de sucesso que faria do hispano-brasileiro o principal empresário de cinema não só em São Paulo como no Rio de Janeiro, além de possuir salas nas principais cidades do país. Apesar do nome, o espaço não oferecia representações teatrais, a palavra inglesa *theatre* sendo usada, na época, para designar qualquer casa de espetáculos. Sua inauguração, contudo, deu ensejo à multiplicação de salas de cinema na cidade, muitas delas dotadas de palcos que recebiam companhias teatrais. Foi o caso do Bijou Salão, construído em 1908 pelo próprio Serrador no terreno contíguo ao Bijou Theatre, no lado oposto ao Politeama. A casa se especializaria em filmes cantantes — películas em que cantores dublavam as cenas por trás da tela (SOUZA, 2016, 268) — e abrigaria igualmente trupes de teatro e de variedades, inaugurando uma

7 As variedades eram espetáculos ligeiros em que se mesclavam diversos gêneros de tradição teatral ou circense, como esquetes cômicos, números de canto, dança, acrobacia, ilusionismo etc.

frutífera associação entre palco e tela que transformaria a cena teatral paulistana nos anos seguintes.

Naquele mesmo ano de 1908, inaugurou-se o já citado teatro Colombo, no Brás, num prédio onde antes funcionara um mercado de verduras, totalmente reformado para se transformar em casa de diversões. Embora sua inauguração tenha sido com um espetáculo dramático, pela Companhia Italiana dirigida por Antonio Bolognesi, menos de um mês após sua inauguração o Colombo foi arrendado por Pascoal Segreto para exibição do cinematógrafo Richebourg (SOUZA, 2016, p. 272), que passou a se alternar com espetáculos teatrais. Empresário experiente, tendo iniciado em 1901 a exploração do ramo de diversões em São Paulo, após já ter se estabelecido no Rio de Janeiro (AZEVEDO, 2006), o italiano Pascoal Segreto permaneceu no Colombo até 1911, quando a sala foi arrendada à Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), de seu concorrente Francisco Serrador. A nova empresa manteve os cartazes cinematográficos, o que ensejou críticas na imprensa. Em nota publicada em dezembro daquele ano, o jornal *Correio Paulistano* afirmava que “diversas pessoas residentes neste bairro [do Brás] nos têm pedido sejam intermediários junto à (...) empresa, arrendatária do teatro Colombo”, no sentido de “dar uma nova orientação aos espetáculos nesta casa de diversões” (TEATRO, 1911). Segundo o jornal, tal pedido se devia ao grande número de cinemas já existentes no bairro, todos dotados de um bom salão, requisito suficiente para aquele gênero de espetáculo.

Assim sendo, entendemos que o belo teatro do largo da Concordia podia ser melhor aproveitado com outro gênero de divertimento, sendo transformado num teatro de variedades. (...) Não levamos as nossas exigências ao ponto de pedir àquela empresa trazer companhias líricas ao Colombo, mesmo porque, sendo este bairro geralmente habitado por operários, seria difícil a manutenção de companhias dispendiosas. (ibidem.)

A nota deixa entrever que, se nem todos os salões cinematográficos da cidade eram dotados de palco, a existência deste não implicava necessariamente o oferecimento de espetáculos ao vivo. Também revela certo preconceito do jornalista em relação ao público operário do Brás, ao sugerir a oferta de espetáculos de variedades, e não teatrais ou de ópera. Embora alegue motivações econômicas (os espetáculos líricos seriam muito dispendiosos para um público trabalhador), é muito provável que por trás de sua sugestão figurasse certa discriminação de gosto (trabalhadores não seriam afeitos à ópera ou ao teatro dramático). O fato é que, nos anos seguintes, contrariando a expectativa do jornalista, o Colombo ofereceu funções de palco e tela, tanto com companhias teatrais quanto com trupes

de variedades, além de espetáculos teatrais por sessões (geralmente duas por noite, às quais se somava uma matinê aos domingos) e completos (uma única representação por noite, sem o complemento cinematográfico). Entre estes últimos, figuraram espetáculos dramáticos e óperas, dadas por companhias líricas populares como a de Arturo de Angelis, a de Carmen Eiras e Reis e Silva (Lírica Ítalo-Brasileira) e a de Santiago Guerra. O fato é que, sem jamais ter abandonado a função de cinema, o Colombo, como outras salas de São Paulo, dinamizou a vida teatral do bairro, levando a seu público um repertório variado e, a julgar pela longevidade do empreendimento, que só se encerrou em 1950, bastante lucrativo.

Além do teatrinho do Brás, dezenas de outros cinematógrafos se espalharam pela cidade, muitos deles dotados de palco onde eram dadas funções ao vivo. A tabela a seguir arrola, se não todas, ao menos as principais salas de cinema construídas entre 1908 e 1922 que, em algum momento de sua existência, ofereceram espetáculos teatrais. Estes podiam ser por sessões, de palco e tela ou completos. Uma infinidade de outros cinemas se espalhou por São Paulo no mesmo período, igualmente dotados de palco. Se não aparecem na lista, é porque sua atividade cênica se restringia a espetáculos de variedades.

Tabela 1. Cinemas paulistanos que também ofereceram espetáculos teatrais entre 1908 e 1922

| Nome(s)* | Abertura | Endereço | Bairro |
|---------------------------------------|----------|---|----------------|
| High Life; Brasil (após 1914) | 1908 | Praça Alexandre Herculano, próximo ao Largo do Arouche. | Vila Buarque |
| Coliseu dos Campos Elíseos | 1911 | Esquina da alameda Nothmann com a alameda (hoje avenida) Rio Branco, em local antes ocupado por um pavilhão. | Campos Elíseos |
| Variedades; Avenida (após 1914) | 1911 | Rua São João (futura avenida), quase esquina com a rua Dr. José de Barros, em frente ao Largo do Paissandu, em local antes ocupado pelo café-concerto Moulin Rouge. | Santa Ifigênia |
| Isis Teatro | 1911 | Rua do Gasômetro, entre o beco (hoje rua) do Lucas e a rua da Alfândega. | Brás |
| Minerva; Guarani (após 1917) | 1912 | Rua da Consolação, do lado oposto ao cemitério, de frente para a rua Sergipe. | Consolação |

| | | | |
|---|------|---|---------------|
| Palace Theatre* | 1913 | Avenida Brigadeiro Luís Antônio, no local ocupado mais tarde pelo Cine Paramount e atualmente ocupado pelo Teatro Renault. | Bela Vista |
| Pathé Palace | 1913 | Rua Rodrigo Silva, de frente para a praça João Mendes | Sé |
| Barra Funda | 1913 | Rua da Barra Funda, esquina com a rua Albuquerque Lins (lado ímpar). | Barra Funda |
| Roma | 1913 | Rua Barra Funda, esquina com a Lopes de Oliveira. | Barra Funda |
| Marconi | 1913 | Rua Correio de Melo, esquina com a Ribeiro de Lima. | Bom Retiro |
| Royal | 1913 | Rua Sebastião Pereira. | Santa Cecília |
| Teatro da Paz; Colombinho (após 1922) | 1914 | Rua João Teodoro, quase esquina com a rua (atual avenida) Vautier. | Brás |
| São Paulo | 1914 | Largo de São Paulo, em local onde antes funcionava um tendal de carnes. | Liberdade |
| Espéria* | 1914 | Rua Conselheiro Carrão, entre Manoel Dutra e Conselheiro Ramalho. Nos anos 1950, mudou a entrada para a rua Rui Barbosa, dando origem ao Teatro Bela Vista, atual Sérgio Cardoso. | Bela Vista |
| América | 1916 | Rua da Consolação, entre a rua Maceió e a rua do Cemitério (atual rua Coronel José Eusébio). | Consolação |
| Mafalda | 1917 | Av. Rangel Pestana, entre a av. Martin Buchard e a rua Piratininga. | Brás |
| São Pedro* | 1917 | Rua da Barra Funda, esquina com a rua Albuquerque Lins (lado par). | Barra Funda |
| Olimpia | 1922 | Av. Rangel Pestana, esquina com a rua Caetano Pinto. | Brás |
| Brás Politeama | 1922 | Av. Celso Garcia, entre as ruas Progresso e Carlos Botelho. | Brás |

* Os asteriscos indicam salas cujos prédios, atualmente, ainda abrigam teatros.

A atividade teatral nesses cinemas era bastante heterogênea. Em alguns deles, como High-Life (futuro Brasil), Variedades (futuro Avenida), Palace Theatre, Royal, São Paulo, São Pedro, Mafalda, Olimpia e Brás Politeama, ela foi bastante regular, em temporadas que se repetiam quase todos os anos, algumas vezes com espetáculos completos. Outras salas, como Espéria, Coliseu dos Campos Elíseos, Roma, Pathé, América, Barra

Funda e Teatro da Paz, tiveram atividade teatral mais esporádica, ou mesmo rara, como foi o caso do Minerva. De todo modo, a grande oferta de palcos dinamizou a atividade teatral da cidade, permitindo turnês como a mencionada por Adelina Abranches, que após estrearem no centro prosseguiram pelos bairros da cidade. Em 1914, por exemplo, a atriz iniciou sua temporada em São Paulo no Apolo, então arrendado pela empresa Pascoal Segreto. Em seguida, circulou pelos bairros nos cinemas Pathé, Coliseu dos Campos Elíseos, São Paulo e Colombo, todos administrados pela concorrente CCB. Provavelmente, o empresário da Companhia Abranches, o português José Loureiro, valeu-se da concorrência entre as empresas para estimular Francisco Serrador a abrigar a trupe em sua turnê pelos bairros. Do mesmo modo, o fato de os cinemas pertencerem todos à mesma empresa pode ter facilitado a negociação com o exibidor. O fato é que, já em meados dos anos 1910, São Paulo contava com um verdadeiro sistema de teatros, ou seja, um conjunto de salas articuladas entre si, seja por pertencerem à mesma empresa, seja por compartilharem a mesma programação. Tal realidade diferia bastante daquela que predominara até a primeira década do século XX, quando os teatros tinham um funcionamento relativamente autônomo, e revela a modernização (ao menos em termos empresariais) da cena teatral paulistana.

Outro aspecto digno de nota é a concentração de teatros no bairro do Brás, o que revela a sede por espetáculos da classe trabalhadora: 5 das 19 salas arroladas se encontravam nesse bairro, que nos anos seguintes passaria a abrigar o Coliseu do Brás (1926), o Variedades (1928) e o Oberdan (1929), todos oferecendo espetáculos teatrais. Vale destacar, ainda, que a lotação das salas era muito superior às de hoje, variando, em média, entre 2 e 4 mil lugares, o que garantia uma enorme assistência às peças e filmes ali exibidos.

Os cinemas não dinamizaram apenas o teatro de São Paulo, sendo igualmente importantes para a vida musical da cidade. Isso porque, em sua primeira fase, eram dotados de pequenas orquestras que acompanhavam os filmes mudos, bem como de um grupo musical que tocava no hall de espera, nas casas mais elegantes. Os músicos que ali trabalhavam eram, em sua maioria, arregimentados pelo Centro Musical São Paulo, associação de classe criada em 1913 para reunir “professores” (como eram chamados na época os instrumentistas de orquestra) e regentes que atuavam profissionalmente na capital⁸. Em 1921, por iniciativa de seu presidente Armando Belardi, o sindicato fundou a Sociedade de Concertos Sinfônicos (SCS), que por quase uma década manteve o único corpo sinfônico

8 Sobre a agremiação, ver Bessa, 2012, p. 139 e ss.

profissional e estável da cidade, oferecendo concertos regulares nos quais propunha divulgar tanto “as obras dos grandes mestres do passado” quanto “os trabalhos da nova geração de compositores, de preferência nacionais” (BELARDI, 1921, p. 2).

Formada exclusivamente por músicos do Centro Musical, a orquestra da SCS era mantida tanto por sócios efetivos (os próprios professores que a compunham, cujo número chegou a 82 nos tempos áureos da sociedade), que pagavam uma mensalidade de 5 mil réis cada (o equivalente ao preço médio de uma cadeira num espetáculo teatral), quanto pelos sócios assistentes, que mediante a mensalidade de 10 mil réis tinham direito a duas entradas para assistir aos concertos mensais (idem, 1986). Uma parcela menor dos custos da orquestra era coberta pela bilheteria e por um pequeno subsídio oferecido pela prefeitura. É interessante notar que foi o crescimento do mercado do entretenimento paulistano, em função da multiplicação das casas de espetáculos nas primeiras décadas do século XX, que permitiu aos membros do Centro Musical se dedicarem à música de concerto sem se preocupar com um retorno financeiro, já que ganhavam a vida tocando em cinemas e teatros. Essa porosidade entre o universo da música erudita e o do entretenimento ficou ainda mais evidente no final dos anos 1920, quando a chegada do cinema sonorizado promoveu a demissão em massa dos músicos da cidade, promovendo a desestabilização da orquestra da SCS e dando origem a uma querela entre Belardi, representante dos interesses profissionais dos músicos, e Mário de Andrade, defensor do projeto de construção de uma música nacional, incompatível, em sua visão, com o comercialismo musical (BESSA, 2020). Exemplo isolado entre tantos outros, a trajetória da Sociedade de Concertos Sinfônicos revela que o mundo do teatro transcendia o espaço dos palcos, influenciando diversas manifestações da vida cultural da cidade⁹.

Mas retornemos ao circuito das casas de espetáculos de São Paulo. Fora dos cinemas, a oferta de palcos para companhias teatrais era escassa, embora os primeiros anos do século XX tenham sido marcados pelo surgimento de novas salas que funcionavam exclusivamente como teatro, as quais vieram se somar ao Politeama e ao velho Santana. Já em 1909, na esquina das ruas Xavier de Toledo e Barão de Itapetininga, inaugurou-se o Teatro São José. Construído para receber espetáculos líricos, abrigava igualmente companhias dramáticas e de teatro musicado, algumas

9 Nesse sentido, é importante destacar que, além da música de concerto, o teatro também esteve intimamente associado mercado editorial de música, à indústria fonográfica e ao universo das bandas civis e militares, que não só atuavam nos espetáculos teatrais, mas incorporavam os principais sucessos dos palcos a seu repertório. Sobre o circuito teatro-bandas-partituras-fonografia, ver Bessa, 2012, pp. 182-205.

delas bastante populares. Sua vida, porém, foi breve, estando já desativado por ocasião da Semana de Arte Moderna. Demolido alguns anos depois, cedeu espaço ao novo edifício da Companhia Light and Power, atualmente ocupado pelo Shopping Light. Ainda em 1909, na rua Dom José de Barros, esquina com a 24 de maio, inaugurou-se o café-concerto Casino. Embora tenha exibido sessões de cinematógrafo em seus primórdios, seguindo a moda da época, logo abandonou a tela e passou a se dedicar apenas aos espetáculos de variedades, sendo renomeada Apolo em 1911. Nos anos seguintes, tornou-se um dos principais palcos de São Paulo, abrigando igualmente trupes de variedades e companhias teatrais. Em 1911, inaugurou-se o Theatro Municipal, palco principal das elites paulistanas. Construído para receber companhias de ópera, sediando as temporadas líricas oficiais subvencionadas pela prefeitura, o Municipal também abrigava companhias dramáticas, majoritariamente estrangeiras, além de acolher concertos, espetáculos amadores e outros eventos patrocinados pelos grupos mais abastados da cidade, como foi o caso da Semana de Arte Moderna. Permanecia, porém, a maior parte do ano de portas fechadas. Dois anos mais tarde, em 1913, surgiu o já mencionado Casino Antártica, destinado a espetáculos teatrais, de variedades e de *music-hall*, tendo acolhido, principalmente, companhias de teatro musicado. Embora fosse dotado de projetor cinematográfico, as sessões de cinema foram raras (SOUZA, 2014). Seguiram-se os igualmente citados Boa Vista, construído em 1916 e dedicado principalmente ao teatro musicado, embora também abrigasse companhias de comédia, e o novo Santana, construído em 1921. A inauguração deste último fora sucedida por uma grande discussão na imprensa acerca de sua possível destinação para cinema. Após negociações com as empresas D'Errico, Lopes, Bruno & Figueiredo (principal concorrente de Serrador após a saída de Pascoal Segreto do mercado de cinema paulista) e com a CCB, a condessa Álvares Penteado, proprietária do edifício, renunciou às propostas cinematográficas, e o Santana seguiu como teatro.

Vale destacar que nem todas as casas de espetáculos mencionadas funcionavam ao mesmo tempo como teatro. Nas noites da Semana de Arte Moderna, como vimos, apenas quatro delas abrigaram companhias teatrais concomitantemente, sendo duas cineteatros. As demais ofereciam apenas projeções, enquanto o Apolo exibia uma trupe de variedades. Ao longo de todo o ano de 1922, as 36 companhias teatrais que visitaram São Paulo ocuparam 15 salas (Mapa 2), trazendo um repertório não muito diferente daquele apresentado em paralelo à Semana de Arte Moderna. Dentre essas trupes, 25 ofereceram espetáculos musicados (revistas, operetas, óperas, burletas etc.), representados em diversos idiomas, já que 14 delas eram estrangeiras (italianas, espanholas, francesas e alemãs). As

11 companhias restantes eram de teatro declamado, oferecendo majoritariamente comédias encenadas em português, embora um número pequeno de récitas tenha se dado em francês e em alemão. Essa intensa e cosmopolita atividade teatral perduraria até a primeira metade dos anos 1930, quando o cinema falado suplantara o teatro popular como gênero predileto do público paulistano e a presença de companhias estrangeiras diminuiria sensivelmente. Essa mudança não pôs um fim definitivo ao teatro popular de São Paulo, que permaneceu ativo nas poucas salas da cidade que continuaram funcionando como teatros, bem como nos pavilhões que proliferaram nos bairros e pelo interior do estado. Pouco a pouco, porém, esses espetáculos perderiam sua vitalidade e seu caráter moderno, o que talvez explique a memória que deles foi preservada na historiografia.

Mapa 2. Salas paulistas que ofereceram espetáculos teatrais durante o ano de 1922.



Fonte: São Paulo, 1929.

MODERNIDADE TEATRAL?

Avaliar quão moderna era a cena teatral paulistana do início dos anos 1920 requer superar algumas ideias e práticas que costumam povoar a historiografia do teatro no Brasil. A primeira delas é a identificação do teatro moderno com o teatro modernista, que propunha a atualização do teatro nacional por meio da aplicação de processos dramáticos e cênicos importados da Europa a assuntos e performances locais. Essa leitura, que

presumia um único caminho possível a ser trilhado para o desenvolvimento teatral, projetava no passado uma concepção de modernidade que só se tornaria vitoriosa nos anos 1940, justamente com o declínio da vida teatral intensa e constantemente renovada que marcou as primeiras décadas do século passado. Vale destacar que boa parte do teatro praticado nos anos 1920 era visto como moderno por seus contemporâneos, inclusive os gêneros musicados e ligeiros, que levavam para os palcos temas, debates e representações sociais que traduziam os dilemas e questões impostos ao público pelo mundo em que viviam. Em segundo lugar, há que se superar certa distinção entre teatro comercial e teatro inovador, ou entre diversão e proposta estética, como se o riso do público e o gerenciamento empresarial da atividade teatral minassem qualquer possibilidade de reflexão e crítica tanto na plateia quanto nos bastidores. Finalmente, é preciso superar a ausência de pesquisa, que leva à repetição de ideias preconcebidas sobre o teatro do início do século XX, construídas sem qualquer lastro empírico. Examinar o funcionamento dos teatros paulistanos, identificar as companhias que os frequentavam, avaliar seu repertório, conhecer seus elencos, produtores, empresários e agentes é fundamental para a compreensão da vida teatral e cultural paulistana, e constitui uma tarefa que apenas se inicia.

REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, Adelina. *Memórias de Adelina Abranches*. Apresentadas por Aura Abranches. Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1947.
- AMARAL, Antônio Barreto. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- ARAÚJO, Vitor Gabriel de. *Zarzuela: O teatro musical espanhol em São Paulo*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Pascoal Segreto em São Paulo”. *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: Abrace, 2006, pp. 218-19.
- BARREIRO, Javier. “De Rodolfo Valentino a Carlos Gardel. La historia artística de Helena D’Algy, primera española actriz en Hollywood”. *Materiales por derribo*, Madri, n. 7, pp. 110-25, jan. 2021.
- BELARDI, Armando. “Sociedade de Concertos Sinfônicos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1921, p. 2.
- _____. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

- BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- _____. “A Política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930”. *Revista de História*, n. 179, pp. 1-33, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.156828. Disponível em: <www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/156828>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- _____. “Imigração italiana e indústria operetística entre Europa e América do Sul: o caso de São Paulo (1914-1934)”. In: ELI RODRIGEZ, V.; MARÍN LÓPEZ, J.; VEJA PICHACO, B. (org.). *En, desde y hacia las Américas: Músicas y migraciones transoceánicas*. Madri: Dykinson, 2021, pp. 605-20.
- _____. (coord.). *Teatro musicado em São Paulo de 1914 a 1934*. Base de dados online, 2018. Disponível em: <teatromusicadosp.com.br>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- CÁNOVAS, Marília Dalva Kaumann. *Imigrantes espanhóis na pauliceia: trabalho e sociabilidade urbana (1890-1922)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.
- LEAL, Carlos. *Demolindo*. Segundo volume das memórias do artista. Lisboa: Galhardo e Costa, 1921.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930–1980*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988.
- SÃO PAULO – Prefeitura Municipal. *Planta da cidade de São Paulo*. São Paulo, 1929. Escala 1:5000. 4 folhas.
- SCENAS e telas. *Diário de Pernambuco*, Recife, 31 jan. 1925, p. 3.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA, Alberto. *Estudos demográficos: a população de São Paulo no último decênio, 1907-1916*. São Paulo: Typographia Piratininga, 1917.
- SOUZA, José Inácio de Melo. “Cassino”. In: *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. Online, 2014. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine3p/historico/00295.pdf>>.
- _____. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo: o cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora Senac, 2016.
- TEATRO Colombo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 dez. 1911, p. 11.
- UMA OPERETA de grande sucesso. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1922, p. 5.

UMA PALESTRA com o popular ator Pinto Filho. *O Combate*, São Paulo, 25 jan. 1922, p. 3.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.

_____. *De pernas pro ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Nacional, 2006.

WERNEK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. “Art and Trade in a Postcolonial Context: In Search of the Theatre Routes Linking Brazil and Portugal (1850–1930). *Journal of Global Theatre History*, v. 1, n. 1, pp. 78-92, 2016.

A MÚSICA DA SEMANA DE ARTE MODERNA E SEUS DESDOBRAMENTOS

Camila Fresca¹

RESUMO

Este artigo se propõe a acompanhar as atividades da Semana de Arte Moderna, com destaque para a programação musical e a participação de Heitor Villa-Lobos. Apresentando-se pela primeira vez em São Paulo, Villa-Lobos trouxe do Rio de Janeiro músicos de sua confiança para interpretar vinte peças de câmara. O compositor se preocupou tanto com a seleção de obras apresentada quanto com seu encadeamento ao longo dos três festivais, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Os impactos da Semana de Arte Moderna na música de Villa-Lobos e de outros compositores brasileiros só podem ser dimensionados olhando-se a produção intelectual e a atuação de um de seus organizadores, Mário de Andrade. A partir de sua militância, os pressupostos de criação de uma arte nacional, que já se esboçavam na Semana, seriam definitivos para os caminhos da música brasileira no século XX.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna. Heitor Villa-Lobos. Modernismo Musical. Mário de Andrade.

ABSTRACT

This article aims to follow the activities of the São Paulo Modern Art Week, highlighting the musical program and the participation of Heitor Villa-Lobos. Performing for the first time in São Paulo, Villa-Lobos brought trusted musicians from Rio de Janeiro to interpret twenty chamber pieces. The composer was concerned both with the selection of works presented and its chaining over the three festivals, on February 13, 15 and 17, 1922. The impacts of the Modern Art Week on Villa-Lobos' music and other Brazilian composers can only be measured by looking at the intellectual production of one of its organizers, Mário de Andrade. Based on his militancy, the presuppositions for the creation of a national art, which were already outlined in the 'Semana', would be definitive for the paths of Brazilian music over the 20th century.

Keywords: São Paulo Modern Art Week. Heitor Villa-Lobos. Musical Modernism. Mário de Andrade.

1 Jornalista e pesquisadora musical, mestra e doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).
E-mail: camilafresca@gmail.com.

A Semana de Arte Moderna se fixou na memória cultural brasileira como um divisor de águas. Ainda que, mais recentemente, seu legado e sua importância estejam sendo debatidos, é um dos eventos artísticos mais discutidos e estudados de nossa história. Na música, a Semana de Arte Moderna revelou a São Paulo aquele que viria a ser o maior compositor brasileiro de todos os tempos: Heitor Villa-Lobos. Villa-Lobos não se impressionou muito com o evento, mas a partir dele e de sua viagem a Paris, em 1923, sua carreira mudaria para sempre. A Semana também representou, para compositores da geração posterior à de Villa-Lobos, uma mudança de paradigma.

Não existe consenso sobre quem teria proposto agrupar as obras de jovens artistas paulistas e cariocas num festival de arte. No futuro, o pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976) reivindicaria em mais de uma ocasião a ideia para si (CARTA, 1972, p. 24). Segundo ele, foi conversando com Guilherme de Almeida (1890–1969) e o livreiro Jacinto Silva sobre o mau resultado de uma exposição individual que teve a ideia de fazer uma mostra de arte coletiva. De início, pensou-se numa reunião com uma série de conferências, concertos e exposição de obras. Algo desprezioso, quase que um encontro entre amigos. Mas a participação de Graça Aranha (1868–1931), escritor respeitado, ex-embaixador em Paris, e o apoio de Paulo Prado, daria outra dimensão ao evento.

Rico comerciante de café, filho do conselheiro Antonio Prado (primeiro prefeito de São Paulo), Paulo da Silva Prado (1869–1943) tinha um ano a menos que Aranha e era também um intelectual e apoiador das artes. Graça Aranha é quem teria levado os rapazes até a casa de Paulo Prado e, durante uma das discussões sobre o formato do evento, a francesa Marinette, sua esposa, sugeriu: “Por que não se faz uma semana, como em Deauville?”. Ela se referia à *Semaine de Fêtes de Deauville*, festival de moda, pintura e música, com declamação de poemas e outras atividades (ibidem, p. 24). Patrocinado por Prado e outros barões do café, o evento poderia ser maior e trazer gente do Rio. Paulo Prado sugeriu o Theatro Municipal. Esboçava-se assim a Semana de Arte Moderna.

UM MÚSICO PARA A SEMANA

Ao grupo paulista, faltava um músico da mesma geração cujas ideias fossem coincidentes e que, ao mesmo tempo, já tivesse uma produção para mostrar. Quais seriam os jovens que, nas primeiras décadas do século XX, poderiam finalmente tocar o projeto de criação de uma música brasileira? Para José Miguel Wisnik (1983, p. 51), existiam dois perfis de compositores que poderiam figurar na Semana: aqueles que pertenciam a

uma geração já estabelecida, que andava pela casa dos sessenta anos, quase todos ligados ao Instituto Nacional de Música, como Henrique Oswald (1852–1931) e Francisco Braga (1868–1945); e músicos que, na casa dos 30 anos, haviam começado a produzir na década de 1910.

Pertenceria a esta segunda geração, se não tivesse morrido precocemente, um compositor que durante o curto espaço em que atuou marcou profundamente seus contemporâneos: Glauco Velasquez (1884–1914). Quando morreu, Velasquez era o jovem talento no qual a comunidade musical carioca mais apostava. Sua projeção e reputação eram bem maiores que a de outro jovem que despontava: Heitor Villa-Lobos (1887–1959). Tendo passado pelo Instituto Nacional de Música, era natural que Glauco recebesse apoio de seus ex-professores. Mas os mestres também eram generosos com Villa-Lobos. Ainda que, no futuro, ele gostasse de se declarar um músico independente e autodidata, Villa-Lobos reconheceu não só o incentivo, mas a importância dos conselhos e aulas informais que lhe deram Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga.

Da mesma forma que Glauco Velasquez, as obras da primeira fase de Villa-Lobos, escritas na década de 1910, absorvem a forte influência da música francesa da virada do século, introduzida no Rio de Janeiro pelos professores do Instituto Nacional de Música e por artistas europeus que se apresentavam em turnê. Para Darius Milhaud, compositor francês que viveu no Rio entre 1917 e 1919, se a geração de músicos brasileiros na casa dos sessenta compunha num neorromantismo *à la* Saint-Saëns, a geração de trinta anos era inspirada por Debussy (WISNIK, 1983, p. 52).

A partir de meados da década de 1910, Villa-Lobos passa a compor obras de fôlego, como sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e poemas sinfônicos. E, em 1918, escreve um pequeno conjunto de obras que chamaria atenção de um famoso pianista da época. Nas oito breves peças que compõem *A prole do bebê*, Villa-Lobos utiliza canções do universo infantil como “A canoa virou” ou “Fui no Itororó”, sobrepondo a elas material de base de sua autoria. Seja pela temática, seja pela técnica de composição, há, como notado por Milhaud, uma evidente proximidade com as peças para piano de Debussy. Tendo a mesma idade de Villa-Lobos, o virtuose polonês Arthur Rubinstein (1887–1982) é um dos primeiros artistas internacionais a se interessar pela obra do compositor carioca e, em 1920, parte para a Europa levando debaixo do braço *A prole do bebê*.

Glauco Velasquez estava morto desde 1914, e Villa-Lobos projetava seu nome como um dos mais importantes autores da nova geração. Mas ele não estava sozinho. Ernani Braga (1888–1948) e Fructuoso Vianna (1896–1976) despontavam como intérpretes e participariam da Semana

de Arte Moderna como pianistas, embora mais tarde se aventurassem na composição. Já Francisco Mignone (1897–1986) e Lorenzo Fernandez (1897–1948) eram estudantes com uma produção diminuta.

Seis anos mais novo que Villa-Lobos, o também carioca Luciano Gallet (1893–1931), no entanto, poderia ter sido uma opção. Pianista acompanhador e já autor de algumas obras, ele se aproximava do ideal modernista ao se ocupar de questões voltadas à modernização e nacionalização da linguagem musical. Peças suas poderiam ter constado nos festivais da Semana se não tivessem nessa época restritas a poucas apresentações particulares (WISNIK, 1983, p. 52).

A verdade é que não havia muitas alternativas além de Villa-Lobos para representar a música no grandioso evento que se programava em São Paulo para fevereiro de 1922. Ao longo da década de 1910, no Rio, o jovem compositor costumava ser “acusado” pela imprensa de moderno. No dia 12 de maio de 1919, comentando a estreia do *Concerto para violoncelo* de Villa-Lobos, que acontecera dois dias antes pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, Júlio Reis, no jornal *A Rua*, afirmava que Villa-Lobos encarava a música a partir de uma “escola moderna”. Reconhecia que era “rapaz dotado de talento invejável, ousado nas suas criações”. O problema é que a obra apresentava muitas dificuldades de ritmo e trechos ingratos tanto para a orquestra quanto para o solista, sem jamais deixar o instrumento “cantar”: “Pensamos que o *Concerto*, como todas as composições conhecidas do sr. Villa-Lobos, nada mais é que o desperdício de um extraordinário talento, a que falta única e exclusivamente a necessária disciplina na observância das regras da estética, e a sinceridade no desenvolvimento das ideias” (GUIMARÃES, 1972, pp. 37-38). Para o crítico, Villa deveria desprezar “a nefasta influência do modernismo, que nada mais é que o pedantismo mascarado”.

Fica claro, por estas e outras manifestações, que Villa-Lobos era visto como um autor moderno, alguém que dava um passo além com relação a estéticas já absorvidas pela crítica carioca da época. Não é de se estranhar, portanto, que em outubro de 1921, em meio aos preparativos para a Semana, os amigos Mário e Oswald de Andrade tenham tomado um trem até a capital da República com um objetivo específico: ouvir a música de Villa-Lobos. O compositor, no entanto, tinha outra prioridade: viabilizar uma viagem à Europa para se fazer conhecer e editar suas obras. Para isso, organizava concertos, costurava apoios e contava com a boa vontade de colegas, como o respeitado regente e compositor Francisco Braga, ou artistas de carreira internacional, como a cantora Vera Janacopulos (1892–1955) e o pianista Arthur Rubinstein.

Segundo Villa-Lobos, foram Graça Aranha e Ronald de Carvalho que, em visita a sua casa, expuseram o projeto da Semana e o convidaram a participar. Villa selecionou obras e preparou um orçamento com cachê de músicos e solistas, além de despesas como transporte e hospedagem. Submetido a Paulo Prado, o valor foi aprovado sem ressalvas. O compositor participava do evento, portanto, numa situação muito diferente das condições que até então havia tido no Rio de Janeiro, onde tinha de mover mundos e fundos cada vez que queria organizar uma apresentação com obras próprias.

PREPARATIVOS FINAIS

No dia 29 de janeiro de 1922, uma das primeiras notícias sobre o evento era publicada no *Correio Paulistano*. Informava que a partir da iniciativa de Graça Aranha diversos intelectuais de São Paulo e do Rio organizavam uma Semana de Arte Moderna, mostrando ao público o que havia de mais atual em escultura, pintura, arquitetura, música e literatura. Após enumerar os participantes, terminava informando que a parte musical apresentaria a São Paulo “o extraordinário compositor brasileiro Villa-Lobos”, que viria do Rio com seus músicos (BOAVENTURA, 2008, p. 399).

Nos primeiros dias de fevereiro de 1922, Villa-Lobos desembarcava em São Paulo acompanhado de sua esposa Lucília e de alguns de seus mais fiéis intérpretes. Ficaram hospedados no grandioso Hotel D’Oeste, no largo São Bento, uma das regiões mais nobres da cidade. Junto veio também um dos irmãos de Lucília, Luiz Guimarães. Era oficialmente o “secretário”, mas tomou a viagem como um prêmio que ganhava do cunhado. Suas funções limitavam-se às de um moço de recados: comunicava os intérpretes sobre mudanças nos ensaios, transportava instrumentos e partituras, ia à casa de Guiomar Novaes, na avenida Angélica, levar bilhetes. Com 16 anos, Luiz não conhecia São Paulo e nunca havia se hospedado num hotel. Guardou a experiência vívida na memória e muitos anos depois ainda se lembraria dessa passagem de sua vida como um “deslumbramento” (GUIMARÃES, 1972, p. 225).

A São Paulo na qual a trupe carioca desembarcou crescia de forma vertiginosa desde o último quartel do século XIX, tendo praticamente quadruplicado sua população entre 1890 e 1900, e mais do que dobrado entre 1900 e 1920 (IBGE, 2010). Dos milhares de imigrantes europeus que chegavam para trabalhar nas lavouras de café, no interior do estado, alguns acabavam por se fixar na capital, empregando-se no comércio ou na indústria. Por sua vez, a elite da cidade, formada pelos industriais e grandes cafeicultores, adotava hábitos e costumes estrangeiros como símbolos de sofisticação e civilidade, seja consumindo em grande escala produtos importados ou organizando em São Paulo a primeira competição automobilística da América do Sul (SEVCENKO, 1992, p. 36).

O espaço urbano era incrementado com prédios modernos e palacetes, construídos em largas vias recém-abertas, como a avenida Paulista, em 1891, primeira via pública da cidade a ser asfaltada, em 1909. Dentro desse mesmo espírito foi erguido o Theatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911, quase ao mesmo tempo que seu homônimo carioca.

É verdade que, com cerca de 600 mil habitantes em 1922, São Paulo tinha praticamente metade da população do Rio. Mas já contava com um circuito de arte movimentado havia pelo menos uma década, alimentado pelo mecenato e subvenções do governo estadual (GONÇALVES, 2012, p. 69). Assim é que se viabilizavam concertos, exposições, espetáculos cênicos e expandia-se a rede de cinemas.

Desde que fora inaugurado, o Municipal tornou-se a principal sala de espetáculos da cidade. Nascido com a missão de replicar as melhores casas da Europa, foi projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo, responsável pela maioria das residências da elite paulistana da época e por prédios públicos como a Pinacoteca do Estado, o Instituto Pasteur e a agência central dos Correios. Para o Municipal, Ramos de Azevedo baseou-se na Ópera de Paris.

Além da imponente arquitetura externa, o edifício impressionava já no hall de entrada: colunas, vitrais, esculturas em bronze, dourados e uma grande escadaria em mármore. Inspirado na Galeria dos Vidros do Palácio de Versailles, o Salão Nobre trazia, nos ornamentos, a lembrança da elite cafeeira que o patrocinara, com discretas guirlandas de ramos e frutos de café. A sala principal, com cerca de 20 metros de altura, possuía palco italiano, com a disposição dos balcões em forma de ferradura. Piso e poltronas eram de madeira com acabamento em veludo, acompanhando as cortinas. Entre a profusão de elementos, destacava-se, no alto, um medalhão com a figura de Carlos Gomes, escolhido patrono do Theatro.

Pois foi esse mesmo Carlos Gomes, verdadeiro herói nacional, utilizado por Oswald de Andrade para atizar os ânimos às vésperas da Semana. Enquanto os músicos realizavam ensaios, na imprensa vários dos escritores que participariam do evento tratavam de propagandear-lo, criando polêmicas e expectativa. Com textos diários no *Jornal do Commercio*, Oswald de Andrade escrevia na véspera da abertura um artigo no qual contrapunha Carlos Gomes a Villa-Lobos. “Carlos Gomes é horrível”, provocava. “Todos nós o sentimos desde pequeninhos”. Villa-Lobos, em contraposição, era o gênio imprevisto, o “filho comovido de seu tempo” (BOAVENTURA, 2008, p. 74). Renovava a música brasileira como outros o faziam em seus países. São Paulo, que iria ouvi-lo pela primeira vez, certamente se renderia ao genial compositor.

ABREM-SE AS CORTINAS

Apesar do céu nublado, tinha sido um dia quente e o calor beirava os 30 graus quando, na segunda-feira, dia 13, cercado de muita expectativa, Graça Aranha dava início às atividades da Semana de Arte Moderna. Rodeado no palco pelos demais participantes, tratou da “emoção estética na arte moderna” numa conferência ilustrada com poemas declamados por Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida e por peças musicais executadas pelo pianista Ernani Braga. Na percepção de Villa-Lobos, Graça fez uma fala “violentíssima, derrubando quase por completo todo o passado artístico, só se salvando as imperecíveis colunas dos diversos templos de arte da Idade Média” (VILLA-LOBOS, 1969, p. 105).

Iniciava-se assim a primeira das três noites — ou três festivais de arte — da Semana de Arte Moderna. Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, o evento incluiu palestras, exposição de artes plásticas no saguão do Municipal, concertos, um número de dança moderna, recitação de poemas e música — praticamente toda a música ouvida foi de autoria de Villa-Lobos. Ele foi o único compositor presente e o único brasileiro com peças executadas na Semana. Foram, no total, vinte peças de câmara interpretadas nos três dias. Nenhuma delas foi composta especialmente para o evento, mas todas foram escritas a partir de 1914, momento em que sua produção aumenta de volume e complexidade.

Após a fala de Graça Aranha, o violoncelista Alfredo Gomes e a pianista Lucília Villa-Lobos davam início à programação musical com a *Sonata n.2 para violoncelo e piano*. A esta seguiu-se o *Trio n.2* com a violinista Paulina d’Ambrósio, Gomes e o pianista Frutuoso Vianna. Ambas as obras seguem um padrão formal específico de suas formações e fazem parte da produção de Villa-Lobos que dialoga com a música francesa da virada do século. O compositor iniciava sua participação na Semana e seu primeiro concerto em São Paulo, mostrando ao público local que dominava os códigos da música de concerto. A escolha de obras não era aleatória: ainda que já apontado como o principal compositor de sua geração, Villa-Lobos estava longe de ser uma unanimidade. Seus detratores, como o temido crítico Oscar Guanabara (1851–1937), costumavam usar o fato de ele não ser um músico formado pelo Instituto Nacional de Música para justificar o que consideravam “falhas”, “excesso de modernidade” ou, simplesmente, falta de conhecimento técnico.

A segunda parte da noite começou com uma conferência de Ronald de Carvalho sobre a pintura e a escultura moderna no Brasil. A seguir, o pianista Ernani Braga tocou peças solo de Villa-Lobos: *Valsa mística*, *Rodante* e *A Fiandeira* que, de forma descritiva, evoca uma moça trabalhando numa roca de fiar, com os dedos passeando pelo teclado em alta

velocidade. A peça era dedicada ao pianista que, dias antes, tocou-a numa audição privada na casa de Luigi Chiaffarelli, então o maior mestre do piano de São Paulo, professor de Guiomar Novais e outros alunos de destaque. Villa-Lobos estava presente e, ao contrário dos demais, não gostou da interpretação, já que Braga não tinha atendido à indicação de utilizar o pedal durante toda a peça, principalmente no final. O pianista tocou novamente a obra, da forma como previa o compositor. Desta vez, foi Chiaffarelli quem não ficou satisfeito. Puxou-o num canto e aconselhou: “Use o pedal como da primeira vez: o Villa não é pianista, você é quem está com a razão”.

Quando chegou a hora de interpretar a peça na Semana, Ernani Braga, nervoso, ficou sem saber o que fazer. Com pedal ou sem pedal? Villa-Lobos ou Chiaffarelli? Ainda em dúvida, atacou a peça e, turbado pelos sentidos, perdeu-se no meio. Quando se deu conta, estava já na última página, terminando precocemente. O público gostou daquela peça tão viva, extravagante e tão curtinha e aplaudiu muito. Villa-Lobos não teve tempo de protestar e Chiaffarelli parabenizou o pianista por ter encontrado a fórmula exata de resolver o problema (BRAGA, 1966, p. 69).

A noite se encerrava com três *Danças características africanas*. O germe da obra estava em 1914, com “Farrapós”, uma das primeiras peças importantes de Villa-Lobos para o piano. A esta seguiu-se, em 1915, “Kankukus” e “Kankikis” que, juntas, formaram as *Danças Características*, cuja versão para oito instrumentos fora ouvida pela primeira vez em 1920 no Instituto Nacional de Música. Ao contrário da maior parte da música de Villa-Lobos mostrada na Semana, as *Danças* carregam elementos da música popular, o que o público deve ter percebido logo no início. Elas encerraram com sucesso a primeira noite, sendo descritas pela *Folha da Noite* como “curtas e encantadoras”, revelando “um artista excepcional” (BOAVENTURA, 2008, p. 444).

Sob o ponto de vista musical, pode-se dizer que Villa-Lobos pensou num programa que combinou uma primeira parte densa, explorando gêneros consagrados da música de câmara (sonata e trio), seguida de obras curtas, que habitualmente fazem sucesso junto ao público (peças virtuosísticas para piano solo), e finalmente um encerramento de maior originalidade na escrita e instrumentação (um octeto de ritmo bem marcado).

As histórias que se formaram ao longo do tempo sobre a Semana de Arte Moderna dão conta de vaias estrondosas, escândalos, polêmicas. Não parece ter sido este o caso, ao menos no primeiro dia. Houve queixas sobre a duração excessiva do evento, e alguns se irritaram quando Ernani Braga, que ilustrara a palestra de Graça Aranha, tocou *D'Edriophthalma*, de

Erik Satie, na qual o músico francês parodiava a *Marcha Fúnebre* de Chopin — para os tradicionalistas, um desrespeito com um gênio da música.

Villa-Lobos, no entanto, pintou com cores mais vivas este primeiro festival, ao narrá-lo em carta ao amigo Iberê Lemos: “Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros” (VILLA-LOBOS, 1969, p. 105).

AS EMOÇÕES DO SEGUNDO DIA

Liderada por Paulo Prado, a elite econômica que patrocinou a Semana de Arte Moderna sofria com o desconforto das poltronas do Theatro Municipal, alugado em nome do empresário René Thiollier por 847 mil réis, mas não consta que seus representantes tenham se revoltado ou deixado a sala no meio do evento. É verdade que estavam mais interessados em fechar naquela semana a exportação de dois milhões de sacas de café para a França e que pouco ou nada entendiam de arte moderna. Mas devem ter se sentido orgulhosos em mostrar a pujança econômica e a modernidade de São Paulo, que naquele momento ambicionava ser o centro político e cultural do país.

O segundo festival parece ter sido mais animado. Havia mais público, atraído pela possibilidade de assistir à já consagrada Guiomar Novaes. A própria pianista, inclusive, havia enviado uma carta ao jornal *O Estado de S. Paulo* após a primeira noite, esclarecendo que não comungava das mesmas crenças que os organizadores da Semana com relação ao desrespeito a Chopin — o que também deve ter despertado nos presentes alguma expectativa de escândalo no palco. Oswald de Andrade, por sua vez, avaliando que o primeiro dia havia sido um tanto morno, convocou estudantes que pudessem tumultuar o ambiente ao se manifestarem da plateia.

Menotti Del Picchia, autor do já famoso livro-poema *Juca Mulato*, de 1917, abriu o segundo dia com uma palestra sobre arte moderna. A seu lado, muitos dos participantes da Semana, como Luís Aranha, Sergio Miliet, Ribeiro Couto e o próprio Oswald, leram poesias e trechos de prosa.

Na sequência, os espectadores assistiram a um número de dança por Yvonne Daumerie e, finalmente, à grande atração da noite. Guiomar Novaes (1894–1979) interpretou um programa de inspiração eminentemente francesa e de autores contemporâneos: do suíço Émile-Robert Blanchet (1877–1943), *Au Jardin du Vieux Serail*, de 1913; de Villa-Lobos, “O ginete do Pierrozinho”, peça que integrava um dos primeiros ciclos do compositor baseados no universo infantil, o *Carnaval das crianças*, de 1919; e,

do francês Claude Debussy (1862–1918), *La Soirée dans Grenade* (1903) e *Minstrels* (1910).

Como se pode observar, a pianista foi bastante coerente com os pressupostos gerais da Semana, interpretando um repertório contemporâneo cuja obra mais antiga não tinha vinte anos. Apesar dos insistentes pedidos para tocar Chopin, Guiomar resistiu à pressão e, no bis, interpretou *Arlequin* (c.1916), do também suíço Henri Stierlin-Vallon (1887–1952). O público, que ouviu a pianista em silêncio respeitoso, não perdoou quando ela deixou o palco sem atender ao pedido e explodiu em vaias.

No intervalo, enquanto observava as esculturas de Victor Brecheret, os quadros de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Zina Aita, quem estava no Municipal pôde ouvir Mário de Andrade, nervosíssimo, falar sobre artes plásticas — ou ao menos tentar, já que parte dos presentes reagia com gozações e vaias. Vinte anos depois, fazendo uma espécie de balanço crítico da Semana, ele afirmaria: “Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Theatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?...” (ANDRADE, 1974, p. 232).

Após a tumultuada palestra, na sala principal iniciou-se outra sessão com música de Villa-Lobos. Lucília acompanhou o barítono Frederico Nascimento Filho nas canções “Festim pagão”, com versos de Ronald de Carvalho, “Solidão”, a partir de poema de Ribeiro Couto, e “Cascavel”, com poema de Costa Rego Jr. Enquanto Frederico Nascimento, apelidado pelos colegas de “Pequenino”, cantava, um gaiato nas galerias gritou: *Ride pagliaccio*. O barítono se irritou: “Desce pra eu te ensinar como se canta!”. Num gesto rápido, Villa-Lobos espetou-o com a ponta do guarda-chuva para que se calasse. Reza a lenda que, no dia seguinte, Nascimento apareceu com um olho roxo, produto de sua singular lição de canto (D’AMBROSIO, 1965, p. 175).

Villa-Lobos, que acompanhava o andamento das obras e dava instruções aos músicos, foi outro motivo de polêmica. Por estar de casaca, chinelo no pé esquerdo e portando um guarda-chuva que fazia as vezes de bengala, acharam que ele estava querendo mostrar rebeldia ou vanguardismo. Tratava-se, na verdade, de algo mais prosaico: um de seus ataques de gota, que costumavam acontecer quando ficava nervoso. Mas Villa não se abalou: diferentemente dos demais participantes, que circulavam principalmente nas redações de jornais e revistas, ele era um artista afeito ao palco e que sabia se impor (TONI; FRESCA, 2022, p. 38). O segundo dia se encerrou com o *Quarteto de cordas n.3*. Escrito em quatro partes, traz uma série de temas curtos que podem aparecer em mais de um momento. O segundo movimento foi apelidado pelo próprio compositor de “Pipocas e potocas”, já que é construído a partir de *pizzicati*, a técnica de pinçar as

cordas com os dedos. Vez por outra, um *pizzicato* mais forte parece pular como uma pipoca.

NO TERCEIRO 'FESTIVAL', A CONSAGRAÇÃO DE VILLA-LOBOS

Se o segundo dia foi o que teve menor presença da música de Villa-Lobos, o terceiro e último festival, no dia 17, nada mais foi do que um longo concerto todo dedicado a suas obras, que teve início com o *Trio n. 3*, interpretado por Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos. Foi mais um dia animado, com uma plateia majoritariamente composta por estudantes. Vez por outra, um espectador assobiava o tema principal junto ao instrumento que o tocava. Os músicos ficaram nervosos: Lucília e Paulina queriam parar de tocar; Alfredo Gomes, irritado, bufava. Villa-Lobos ria do insólito da situação e estimulou os amigos a seguirem até o fim (VILLA-LOBOS, 1969, p. 106).

Lucília continuou no palco para acompanhar a soprano Maria Emma nas três canções em francês do ciclo *Historietas*, com texto de Ronald de Carvalho: “Lune d’octobre”, “Voilà la vie” (mais tarde, Villa-Lobos retiraria essa canção desse ciclo, integrando-a a outro, *Epigramas Irônicos e Sentimentais*) e “Jouis sans retard, car vite s’écoule la vie”.

A plateia continuava barulhenta e, enquanto Paulina D’Ambrosio ajeitava a alça do vestido para iniciar a peça seguinte — a *Sonata Fantasia n. 2*, ao lado de Frutuoso Vianna —, alguém gritou: “Quem tem um alfinete aí?”. Paulina começou a chorar de nervosismo, sendo acalmada por Villa-Lobos. Afinal os músicos tocaram e conseguiram uma ótima interpretação dessa que era uma obra cara ao compositor, escolhida para abrir o primeiro concerto organizado exclusivamente com peças suas, no já distante novembro de 1915, no Salão do Jornal do Commercio.

A segunda parte desse longo concerto teve solos de piano com Ernani Braga: “Uma camponesa cantadeira”, de *Suíte Floral*, “Num berço encantado”, de *Simples Coletânea*, e *Bailado Infernal*, que talvez tenha sido a única a ser estreada na Semana — o *Bailado* é um dos dois excertos sobreviventes da nunca concluída ópera *Zoé*.

Subintitulado “Impressões da vida mundana”, o *Quarteto simbólico* encerrava a Semana de Arte Moderna. A peça, que abrira o último recital de Villa-Lobos no Rio, em outubro de 1921, deve ter impressionado a plateia por seu clima de mistério, sua formação inusitada e o complemento luminoso que demandava. As vozes femininas foram arregimentadas por Mário de Andrade entre as alunas de canto do Conservatório Dramático e Musical, onde ele acabara de assumir como professor catedrático. A ousadia quase lhe custou o novo emprego, já que seu ex-professor de canto e

um dos fundadores da instituição, João Gomes de Araújo, não se conformou com o convite feito às alunas, sugerindo que o escritor abandonasse o novo cargo. Já que pregava abertamente ideias futuristas, Mário deveria pensar em se envolver em um “Instituto de Futurismo das Artes” (TONI; FRESCA, 2022, p. 42).

Villa-Lobos ficou bastante satisfeito, considerando a execução perfeita, com projeção de luzes e cenários que forneciam ambientes “estranhos”, de bosques místicos e sombras fantásticas. Porém, num momento de introspecção da música, eis que um gaiato imita um galo com perfeição. Segundo o compositor relatou a Iberê Lemos, toda a concentração da plateia transformou-se em hilaridade, e a confusão tomou conta a ponto de a polícia intervir e retirar os graçolas, encarapitados nas torrinhas (VILLA-LOBOS, 1969, p. 106). Com eles estavam latas cheias de batatas e até ovos podres. Seriam atirados ao palco ao final, coroando os promotores da Semana como se fossem flores e palmas. Não haviam sido usados ainda porque naquele dia até então só houvera música e, segundo declararam ao jornal *O Estado de S. Paulo*, “não era contra a música que se revoltavam” (BOAVENTURA, 2008, p. 450).

Tal como no primeiro dia, nota-se a engenhosidade de Villa-Lobos ao construir o programa da terceira noite. A abertura ficou com uma obra tecnicamente virtuosística e musicalmente complexa (*Trio n.3*), que demonstra um compositor maduro cuja música “moderna” para os padrões brasileiros, se não era revolucionária, estava dando passos adiante em relação à linguagem mesmo antes de o compositor ir a Paris. Villa-Lobos entremeou esta e a outra obra calcada em gêneros tradicionais da música de câmara (a *Sonata n.2*) com três canções curtas — lembrando que o gênero canção com piano, ao lado do piano solo, era o preferido do público. E foi, aliás, com três peças virtuosísticas para piano que ele abriu a segunda parte do concerto. O elemento original, que no primeiro dia ficou por conta das *Danças características africanas*, aqui era garantido pelo *Quarteto simbólico*, que combinava sons e luzes e incluía um coro feminino “oculto” que não cantava textos, mas sons e onomatopeias.

Segundo o *Correio Paulistano*, o último dia da Semana foi bem mais concorrido que os anteriores e teria sido excelente não fossem hostilidades vindas de uma pequena parte da audiência no começo e no final do concerto, embora a atitude tenha sido condenada pela maioria do público. Para o jornal, as composições de Villa-Lobos tinham deixado, em conjunto, uma ótima impressão, ainda que aqui e ali se observassem algumas extravagâncias e “preocupações de modernismo”. Tanto Villa como seus intérpretes haviam merecido “farta messe de aplausos” (ibidem, pp. 455-6).

Villa-Lobos trouxe a São Paulo o que de melhor havia escrito em música de câmara nos anos anteriores. Era provavelmente o mais independente dos artistas que participava da Semana. Embora conhecesse o grupo modernista carioca e até aparecesse em alguns encontros, não era do tipo que seguisse escolas. Rubens Borba de Moraes, que não compareceu à Semana por ter ficado doente, mas que trabalhou intensamente por sua realização, conta que não foi fácil convencer o compositor a aderir, pois ele não tinha interesse “em participar de manifestações que não adiantavam nada” (MORAES, 2011, p. 137).

Artista essencialmente prático cujas composições nasciam do trato direto com a música — e do retorno que recebia do meio social em que eram apresentadas —, Villa-Lobos não via sentido em discutir teorias ou submeter sua música a grandes ideias prévias. Sem dúvida, viu o evento como uma oportunidade de se fazer ouvir em São Paulo, e queria deixar uma boa impressão. Talvez por isso mesmo privilegiou, ao invés de obras inéditas, peças já testadas em sua cidade natal e para as quais tinha intérpretes que as conheciam bem. Era a garantia de uma boa execução. O próprio compositor sempre frisou que sua carreira não dependera da Semana. Em 1956, Menotti Del Picchia (1966, p. 156) recordou “velhos tempos” com Villa-Lobos num jantar e relatou que ele fez questão de dizer que não havia sido a Semana de Arte Moderna que o lançara. “Eu já era revolucionário na música muito antes”, afirmou.

DEPOIS DA SEMANA: VILLA-LOBOS EM SÃO PAULO

Após a Semana de Arte Moderna, Villa permaneceu em São Paulo para reger concertos sinfônicos. A estadia na capital paulista permitiu que ele estabelecesse contatos importantes entre a elite econômica e a intelectualidade local, o que lhe foi útil em diversas ocasiões. Villa-Lobos foi acolhido com entusiasmo e chamado a retornar diversas vezes. No futuro, sempre que precisar organizar trabalhos para ganhar algum dinheiro, ele recorrerá aos contatos paulistas. E não é exagero dizer que a participação na Semana foi o impulso final que lhe permitiu, pouco tempo depois, realizar o desejo de ir à Europa mostrar sua produção.

O compositor também contará, a partir de então, com o apoio de mecenas paulistas. Além de Paulo Prado, uma das mais fiéis será Olívia Guedes Penteado (1872–1934), a quem deve ter conhecido durante a Semana ou nos dias subsequentes. No dia 7 de março, a Sociedade de Cultura Artística anunciava um grande concerto sinfônico de composições do maestro Villa-Lobos. A apresentação inaugurava a temporada de 1922 da Sociedade em seu décimo aniversário de fundação, e o próprio Villa-Lobos

regeu a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, com cerca de setenta instrumentistas. Segundo os jornais, o público, que de início o recebeu friamente, acabou arrebatado por suas obras.

São Paulo de novo proporcionava ao compositor uma situação diferente da que ele tinha no Rio de Janeiro: um concerto sinfônico exclusivamente dedicado a suas obras no qual ele não corria nenhum risco financeiro. Pelo contrário, era contratado, recebendo cachê pela regência e peças apresentadas. Três dias depois, a própria Sociedade de Concertos Sinfônicos incluiu o prelúdio de *Izahit* em um de seus concertos. Recebida com palmas calorosas, a obra encerrou a apresentação, que Villa-Lobos acompanhou de um dos camarotes.

O compositor partiu para o Rio de Janeiro apenas no dia 18 de março e menos de um mês depois já estava de volta a São Paulo. Com a Sociedade de Concertos Sinfônicos, em 14 de abril, mostrou novamente obras orquestrais, incluindo a estreia do divertimento *Verde velhice*, dedicado ao conselheiro Antonio Prado. Lucília atuou como solista na peça de encerramento, a *Suíte para piano e orquestra*. No dia 17 ainda houve um segundo concerto, dessa vez com música de câmara.

EPÍLOGO: A SEMANA DE ARTE MODERNA E A MÚSICA BRASILEIRA

Mais do que o evento em si, foram os desdobramentos da Semana de Arte Moderna e do modernismo no Brasil que marcaram de forma indelével a música brasileira ao longo do século XX. Para avaliar sua contribuição e impactos na música brasileira, é imprescindível conhecer a atividade intelectual de Mário de Andrade voltada à música. Ainda que escrevesse sobre períodos anteriores, o interesse de Mário como crítico de jornal, professor e musicólogo era direcionado aos músicos seus contemporâneos: Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, entre muitos outros. Militante da causa, Mário empenhava-se em convencê-los de que era preciso criar uma música brasileira de caráter nacional.

Não seria exagero relacionar a maior realização de Villa-Lobos na década de 1920 — a série dos *Choros* — ao estímulo das ideias de Mário de Andrade, somado ao impacto da música de Stravinsky, que ele ouviria em versões originais a partir de 1923 em Paris. Villa-Lobos abre a série dos *Choros* com uma peça para violão solo dedicada a Ernesto Nazareth. Instrumento, dedicatário e também a estética da peça já anunciam as características principais do conjunto. Não por acaso, o *Choros n.2*, escrito em 1924, é dedicado a Mário de Andrade.

Dentre os vários livros e muitos artigos que Mário de Andrade escreveu sobre música, há uma obra fundamental: o *Ensaio sobre música brasileira*, de 1928, em que o autor explicita, de forma incisiva, suas opiniões. Esta é sua obra de maior repercussão entre os músicos e musicólogos da época, espécie de manifesto que deixou marcas profundas no pensamento musical e na historiografia sobre música brasileira ao longo do século XX.

As ideias de Mário de Andrade, de criação de uma música de concerto brasileira a partir de fontes populares, ecoarão nos mais diversos compositores: do “Batuque” de Oscar Lorenzo Fernandez, trecho mais célebre de sua suíte sinfônica *Reisado do pastoreio*, de 1930, à harmonização de melodias tradicionais do Sul do Brasil feitas na década de 1940 por Ernani Braga — o mesmo Braga que participara como pianista da Semana de Arte Moderna em 1922.

No entanto, nenhum músico ilustra melhor o projeto musical de Mário de Andrade do que Camargo Guarnieri (1907–1992). Nascido em Tietê, interior de São Paulo, em 1907, filho de um imigrante italiano louco por óperas que batizou seus filhos com nomes de compositores, Mozart Camargo Guarnieri mudara-se com a família para a capital para seguir os estudos musicais. Em 1928, aos 21 anos, ele conhece Mário de Andrade e mostra suas composições *Dança brasileira* e *Canção sertaneja*. O entusiasmo do escritor é imediato; tornam-se mais que amigos: segundo Guarnieri, Mário era quase como um outro pai, além de seu mentor intelectual.

Camargo Guarnieri foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX. Deixou um extenso catálogo de obras, com óperas, sinfonias, concertos e música de câmara e quase toda sua obra é influenciada, em diferentes níveis, pelo ideário andradiano. Além disso, Guarnieri foi um influente professor, que durante décadas orientou seus alunos de composição tendo como livro-base o *Ensaio sobre música brasileira*.

Por outro lado, se em 1922 a Semana de Arte Moderna começava a balançar os alicerces artísticos do Brasil, procurando atualizar o que se praticava aqui com o que de mais recente se fazia na Europa, no caso da música o que de mais moderno se ouviu foram obras do impressionismo francês, além de peças de Villa-Lobos influenciadas por essa estética. Claude Debussy havia morrido em 1918 — quando, mesmo em seu país, era considerado “ultrapassado” pela geração mais jovem —, e Arnold Schönberg chocava o meio cultural pelo menos desde 1912, ano de composição de seu *Pierrot lunaire*.

Os ventos da vanguarda musical europeia só passariam a soprar por aqui no final da década de 1930, com a chegada ao Brasil de um personagem fundamental: Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005). Nascido em

Freiburg, Alemanha, Koellreutter havia estudado com o compositor Paul Hindemith e os regentes Kurt Thomas e Hermann Scherchen, e já era um flautista conhecido quando decidiu vir ao Brasil, em 1937, fugindo do nazismo. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro e passou a reunir em torno de si jovens interessados em novas técnicas e estéticas musicais, entre as quais o dodecafonismo.

Segundo o pesquisador Carlos Kater (2001, p. 50), Koellreutter não tinha, a priori, a intenção de difundir o dodecafonismo entre os músicos brasileiros. Isto acontece mais por conta das contingências: com sua atuação didática, ele pôde responder aos desejos de renovação que partiam dos jovens compositores do país. É em torno de Koellreutter que surge o Música Viva, movimento de vanguarda que atuou no Rio de Janeiro e em São Paulo a partir de 1939.

O Música Viva tinha entre suas preocupações a difusão da música contemporânea. Além do aspecto estritamente estético, o movimento incluía um forte componente ideológico. No manifesto que o grupo lançou em 1944, afirmava-se que “Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência” (apud KATER, 2001, p. 55).

Um dos primeiros brasileiros a empregar o dodecafonismo em suas composições foi Claudio Santoro (1919–1989). Além dele, também passariam pelo Música Viva compositores notáveis como César Guerra-Peixe (1914–1993), Eunice Katunda (1915–1990) e Esther Scliar (1926–1978). Todos eles, no entanto, abandonarão o dodecafonismo em algum momento em favor de uma linguagem tradicional, buscando uma comunicação direta com o público. Guerra-Peixe irá declarar que a influência definitiva para essa tomada de posição foi a leitura dos textos de Mário de Andrade, nos quais conclamava os compositores a colaborar para a criação de uma música erudita de caráter nacional. Dodecafonismo e nacionalismo foram duas correntes que dividiram as gerações de compositores surgidas entre as décadas de 1930 e 1950 (NEVES, 2008, pp. 149-60).

Em 1963, uma nova geração, igualmente interessada numa renovação da linguagem musical, assina o Manifesto Música Nova. Nomes como Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, Régis e Rogério Duprat propunham um “compromisso total com o mundo contemporâneo”, o que significava, entre outras, coisas, militar por um “desenvolvimento interno da linguagem musical” e buscar a “transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos”. Com relação à cultura

brasileira, propunham uma “tradição de atualização internacionalista”, libertando-a das “superestruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global” (NEVES, 2008, p. 255). Sutilmente, fica registrada a postura antinacionalista, vista como uma amarra à livre criação e algo que afastava os jovens da “realidade global”. O manifesto foi um desdobramento do festival de mesmo nome, fundado pelo compositor Gilberto Mendes em 1962 na cidade de Santos.

Poucos anos depois, no entanto, o Movimento Armorial, surgido em 1970 no Recife e liderado pelo escritor Ariano Suassuna, ecoaria os desejos de Mário de Andrade ao propor a criação de uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro. Na música, o Movimento Armorial tinha ideias ambiciosas: ia além de sugerir o aproveitamento de melodias ou ritmos populares, inserindo-os em estruturas instrumentais e linguagens europeias. Segundo Antônio Madureira — compositor, violonista e fundador, ao lado de Susassuna, do Quinteto Armorial —, o movimento propunha a criação de obras com instrumentos e gêneros característicos da música tradicional do Nordeste.

Nós iríamos partir das próprias raízes da música autêntica, da música tradicional, da música mais antiga, principalmente do Nordeste. E, de dentro dela, aprender o seu vocabulário, a sua linguagem, como aquelas músicas eram construídas, como eram criadas as melodias, a instrumentação (...) e daí criar essa música erudita. (SANTOS, 2021, p. 4.)

O diálogo com o nacionalismo e o legado de Mário de Andrade foram constantes na música brasileira ao longo do século XX. A corrente nacionalista criou adeptos fervorosos (basta pensarmos na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita em 1951, por Camargo Guarnieri, como uma resposta à disseminação do dodecafonismo entre os jovens compositores), bem como opositores. A influência das ideias do escritor foi tão forte que movimentos ou artistas que procuraram se distanciar dessa estética sentiram a necessidade de combatê-la nominalmente. A partir da militância de Mário de Andrade, os pressupostos de criação de uma arte nacional, que já se esboçavam na Semana de Arte Moderna, seriam decisivos para os caminhos da música brasileira ao longo do século XX.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5a. edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2a. edição revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2008.

- BRAGA, Ernani. “O que foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo”. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966, pp. 67-9.
- CARTA, Mino. “Uma Semana 2600 semanas depois: 50 anos de arte moderna”. *Revista Realidade*, São Paulo, n. 70, pp.14-28, jan. 1972.
- D’AMBROSIO, Paulina. “Semana de Arte Moderna de São Paulo”. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965, pp. 175-6.
- DEL PICCHIA, Menotti. “Em casa de Souza Lima, com Villa-Lobos”. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966, pp.155-6.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Sinopse do Censo Demográfico 2010*. IBGE. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>>. Acesso em: 20 mar. de 2022.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa / Através, 2001.
- MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular (Recordações)*. Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 2011.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2a. edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- SANTOS, Marília. “Ecos Armoriais: Marília Santos entrevista Antônio Madureira”. *Per Musi*, n. 41, pp. 1-18, 2021.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- TONI, Flavia Camargo; FRESCA, Camila. “‘Três festas de arte’ ou a Semana que sacudiu São Paulo”. In: *Toda Semana: música e literatura na Semana de Arte Moderna (livro-CD)*. São Paulo: Sesc, 2022, pp. 22-43.
- VILLA-LOBOS, Heitor. [Carta de Heitor Villa-Lobos a Arthur Iberê de Lemos relatando sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922]. In: *Presença de Villa-Lobos*. vol. 3. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969, pp. 105-6.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2a. edição. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SÓ ME INTERESSA QUEM NÃO SOU EU: CULTURAS POPULARES E MODERNISMO PAULISTA

Caio Csermak¹²

RESUMO

Abordo neste artigo o papel que as culturas populares tiveram no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922, sobretudo nos seus desenvolvimentos posteriores. Combinando a análise de textos dos próprios modernistas com revisões historiográficas sobre a Semana de 1922 e sobre o Modernismo Paulista, investigo como os modernistas estabeleceram visões e usos diversos das culturas populares que vão desde a constituição de discursos nacionalistas com elementos autóctones até o desenvolvimento de ferramentas de criação estética. Analiso que lugar as culturas populares tiveram e têm nos vários desdobramentos estéticos e políticos do Modernismo Paulista, dando especial atenção aos trabalhos de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade e à ocupação do espaço do Theatro Municipal de São Paulo. Em seguida, abordo os mesmos temas a partir de uma perspectiva reversa, interpretando o Modernismo Paulista através de categorias das epistemologias populares.

Palavras-chave: Culturas populares. Semana de Arte Moderna de 1922. Modernismo Paulista. Antropofagia. Folclorismo.

ABSTRACT

In this article I address the role played by popular cultures in the context of the '1922 Modern Art Week' and, especially, in its subsequent developments. Combining text analysis of Brazilian modernists with historiographic reviews of the '1922 Week' and of the São Paulo's Modernism, I investigate how Brazilian modernists established diverse views and uses of popular cultures in the country, which range from the constitution of nationalist discourses comprising autochthonous elements to the development of tools for aesthetic creation. I analyze which position popular cultures occupy since then in the various aesthetic and political developments of the São Paulo's Modernism, paying special attention to the work of Mário de Andrade and Oswald de Andrade and to the occupation

-
- 1 Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e professor substituto do curso de Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: caio.csermak@gmail.com
 - 2 Agradeço a Nina Graeff, Flávia Prando, Lorena Avellar, Roberto Mendes e Bruno Goulart pelos diálogos e sugestões que contribuíram para dar forma a algumas ideias deste artigo. Dedico esse artigo à Dona Nicinha do Samba, *in memoriam*.

of the Theatro Municipal de São Paulo. Afterwards, I approach the same issues from a reverse perspective, interpreting the São Paulo's Modernism itself through categories coming from popular epistemologies.

Keywords: Popular Cultures. 1922 Modern Art Week. São Paulo's Modernism. Anthropophagy. Folklorism.

INTRODUÇÃO

É moeda corrente apontar que o Modernismo Paulista *abrasileirou* a produção artística e assentou as bases para a construção de um nacionalismo autóctone no Brasil a partir da década de 1920 e, com mais intensidade, a partir da modernização varguista dos anos 1930–1945. Desde bem antes da efeméride dos 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, as revisões historiográficas têm nos mostrado que há uma série de limites, mitificações, apagamentos e contradições no modo como o papel do Modernista Paulista foi interpretado por seus contemporâneos e sucessores. Como costumamos saber por experiência própria, nada melhor do que uma festa de aniversário para criar uma boa confusão.

Dentre os temas que têm sido revistos pela literatura, um deles ainda carece de maior atenção: a relação entre as culturas populares e o Modernismo Paulista. Dedico parte desse artigo à análise do papel que as culturas populares tiveram no contexto da realização da Semana de 1922 e, sobretudo, nos seus desenvolvimentos posteriores, buscando identificar que lugar ocupam nos vários desdobramentos estéticos e políticos do Modernismo Paulista. Para tanto, dou especial atenção aos trabalhos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e à ocupação do espaço do Theatro Municipal de São Paulo. Feito isso, faço o exercício de olhar para os mesmos temas a partir de uma perspectiva reversa, deslocando a análise para possíveis perspectivas do modernismo desde as epistemologias populares, sabendo dos riscos e limites de fazê-lo através de um artigo curto e em linguagem acadêmica.

A escolha de utilizar culturas populares como categoria estruturante deste artigo não é gratuita, sobretudo ao se levar em consideração que nos textos e debates modernistas as referências às manifestações culturais tradicionais se davam a partir de termos com ranço colonial e romântico, como “folclore”, “exótico” e “primitivismo”. Há, no entanto, um motivo ainda mais relevante: mesmo que também carregue uma carga colonial, a categoria de “culturas populares” tem sido apropriada politicamente por sujeitos coletivos que passaram a se utilizar dela em uma agenda positiva de atuação pública, naquilo que Lorena Avellar (2018) definiu como uma forma específica de fazer política através da cultura.

Além disso, a ascensão das culturas populares como sujeitos políticos e a sua relação de alteridade com processos de construção de Estados nacionais são fenômenos que conectam diversos países da América Latina (SEGATO, 2007). No Brasil, foi sobretudo a partir dos anos 2000 que as culturas populares se tornaram uma categoria de identificação e articulação em rede que conectou manifestações culturais, comunidades e instituições de todo o país. Com isso, comunidades e grupos de setores marginalizados da sociedade brasileira e que sofrem formas de exclusão sobrepostas, principalmente raciais, étnicas e de gênero, puderam cada vez mais acessar novos espaços de participação e de conexão em rede, seja fazendo parte de processos de patrimonialização, festivais, políticas culturais e projetos de circulação e registro audiovisual, seja criando alternativas de atuação política e autorrepresentação (CSERMAK, 2014).

Antes de começar, contudo, é relevante apontar o que compreendo por culturas populares. Trago aqui uma definição com a qual tenho trabalhado nos últimos anos:

Culturas populares são sujeitos coletivos indissociáveis de seus territórios — organizados em comunidades tradicionais ou grupos e/ou associações culturais — nas quais manifestações culturais — como música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade, sexualidade, culinária e técnicas de uso de recursos naturais — se articulam de maneira íntima e indissociável de modos de vida que abarcam religiosidade, relações de parentesco, relações econômicas, concepções de natureza e território, organização comunitária, memória coletiva, línguas e métodos não institucionalizados de transmissão de saberes. (Idem, 2013, p. 123.)

Tenho consciência dos limites dessa categorização um tanto quanto engessada. No entanto, tal definição tem me sido útil por trazer à tona a dimensão das culturas populares como uma categoria ampla que engloba sujeitos coletivos diversos, que vão desde comunidades tradicionais, quilombolas e indígenas, até grupos e coletivos artísticos das periferias urbanas e zonas rurais brasileiras. Mais do que isso, a definição associa tais sujeitos coletivos a territórios específicos. Temos, portanto, uma indissociabilidade entre manifestações culturais, sujeitos coletivos e territórios que será imprescindível para analisarmos o legado e as relações entre os modernistas paulistas e as culturas populares.

Em alguns casos, veremos que a categoria de culturas populares coincide com outras como culturas afro-brasileiras, culturas indígenas ou conhecimentos tradicionais, sem, contudo, perder sua característica de categoria “guarda-chuva”, ou seja, de abarcar sob si uma variedade

relevante de outras categorias. As fronteiras das culturas populares, no entanto, são esfumaçadas e a sua própria definição é instável, posto que tem sido disputada historicamente por diferentes grupos sociais, tanto que, se nos anos 1960–1970 era utilizada majoritariamente por folcloristas e pesquisadores, hoje é reivindicada por comunidades e grupos artísticos tradicionais.

Finalmente, utilizo o termo Modernismo Paulista para me referir a um conjunto heterogêneo de artistas e intelectuais que se aglutinou antes e durante a Semana de Arte Moderna de 1922, mas que depois dela agregou novos nomes e deu origem a correntes diversas e mesmo contraditórias. Trata-se, naturalmente, de uma redução, porém o escopo do artigo não permite um aprofundamento maior nas dinâmicas internas do Modernismo Paulista, dada a complexidade do tema. Por outro lado, o interesse aqui é compreender a relação dos modernistas com as culturas populares e como ainda podemos enxergar o legado de tal relação 100 anos depois da Semana de 1922. Além das referências mais gerais ao Modernismo Paulista, um diálogo mais cuidadoso é feito com Oswald de Andrade e, sobretudo, Mário de Andrade, dada a relevância da trajetória e obra de ambos para o tema deste artigo.

O BRASIL VISTO DO ALTO DA SERRA DO MAR

No contexto da efeméride de 100 anos da Semana de Arte Moderna, muito tem se discutido sobre dois aspectos correlacionados: primeiro, o paulistocentrismo não apenas do modernismo resultante da Semana de 1922, mas também das análises sobre o movimento das décadas subsequentes aos anos 1920 (CARDOSO, 2022; FISCHER, 2022); segundo, como o Modernismo Paulista obliterou tanto a obra de artistas contemporâneos — que, a exemplo de Lima Barreto, passaram a ser rotulados pela categoria-limbo de “pré-modernistas” — como também cenas modernistas de outras regiões do país (ALBERTIM, 2022; CARDOSO, 2022; SCHWARCZ, 2022a).

Ainda que tais questões sejam pertinentes, para compreender a relação entre o Modernismo Paulista e as culturas populares proponho um deslocamento deste debate. Com relação à primeira delas, mais do que discutir sobre o paulistocentrismo da Semana de Arte Moderna *em* São Paulo³, é necessário perguntar qual era o diferencial de lançar uma empreitada modernista na metrópole interiorana em formação e não desde uma das estabelecidas capitais litorâneas do país. Já com relação à

3 E não *de* São Paulo, como já pontuado por Lilia Schwarcz (2022b), posto que cariocas ilustres como Di Cavalcanti e Villa-Lobos marcaram presença na programação.

segunda, faz-se necessário questionar que tipo de relação a metrópole em formação ensejava com a construção de uma identidade nacional e com aquilo que era então considerado autóctone ou folclórico.

Com relação ao paulistocentrismo da Semana de 1922, Cardoso (2022, p. 25) aponta que os modernistas paulistas se propuseram a repensar ou mesmo refundar a cultura brasileira em sua totalidade, não percebendo a presunção de fazê-lo a partir de São Paulo e invisibilizando outras cenas modernistas como as de Minas Gerais, Pará, Pernambuco e Rio Grande do Sul. O argumento de Cardoso nos remete à recorrente percepção dos modernistas paulistas de que estariam “descobrimo o Brasil” desde a famosa viagem às cidades históricas mineiras em 1924, passando pelas viagens de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste em 1927–1928 e chegando às Missões Folclóricas dos anos 1930. Trata-se de um Brasil que ali sempre esteve, apesar ou a despeito de São Paulo. No entanto, é necessário pontuar que pensar o Brasil de modo localizado a partir de qualquer lugar é uma redução metonímica e uma ameaça de invisibilização de outros brasis, o que aconteceu muitas vezes ao longo da história em nossas principais cidades e, sobretudo, nas capitais litorâneas como Recife, Salvador e Rio de Janeiro. O que haveria de diferente, portanto, em pensar o Brasil a partir de São Paulo na década de 1920?

Coelho (2021, p. 29), propõe o paradoxo de que “ao mesmo tempo que a centralidade do modernismo paulista apagou os demais modernismos brasileiros, talvez só possamos pensar nesses outros modernismos porque o modelo paulista se espalhou como vetor histórico e estético sobre os demais espaços modernos ao redor do país”. O Modernismo Paulista, portanto, operaria como epítome e catalisador de diversos modernismos que, paradoxalmente, ofusca. Isso se dá não pela força da Semana de 1922 como evento, pois sabemos hoje que o seu alcance imediato foi limitado e que o seu culto foi construído a posteriori por mais de uma geração de artistas e críticos. Tampouco se dá apenas pela força econômica e política de São Paulo como metrópole em ascensão, já relevante em 1922, mas que não seria capaz de apagar as produções do Rio de Janeiro, capital de herança cortesã, e mesmo de outras capitais estaduais de menor porte, porém de intensa produção artística, como Belém, Recife, Salvador e Porto Alegre.

Proponho aqui que, das grandes cidades brasileiras que abarcavam movimentos ou coletivos de artistas modernistas, São Paulo era aquela que não apenas desejava, como necessitava equacionar o problema da identidade nacional de costas para o oceano Atlântico e de frente para o interior do país. Até o rio Tietê nasce em Mogi das Cruzes, no contraforte oeste da Serra do Mar e a poucas dezenas de quilômetros do litoral, mas corre caprichosamente em direção ao interior do continente, somando-se à

Bacia do rio da Prata. Como o Tietê, São Paulo transcorre para dentro do Brasil, para os sertões que concentravam encruzilhadas de caminhos indígenas e que serviriam de rota comercial para bandeirantes que saíam à captura de indígenas desde o Século XVI (FURTADO, 2005), os mesmos bandeirantes que depois seriam mitificados como heróis fundadores de uma nacionalidade com sotaque paulista por figuras oriundas da Semana de 1922 (GONÇALVES, 2012).

Em 1922, no entanto, o gigantismo de São Paulo era ainda recente. Apenas cinquenta anos antes, no Censo de 1872⁴, o primeiro de escopo nacional no Brasil, São Paulo contava com 31.385 habitantes, em contato com 116.671 de Recife, 129.109 de Salvador e 274.972 do Rio de Janeiro, então as três cidades mais populosas do país. São Paulo abrigava uma população menor não apenas em comparação com outras capitais e com a vizinha Campinas, mas mesmo em relação a diversas cidades do interior de Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro. Tal cenário muda de modo rápido e intenso: no Censo de 1890, São Paulo já teria 64.934 habitantes; no de 1900, somaria 239.820; no de 1920, chegaria nas vésperas da Semana de 1922 à soma expressiva de 579.033; e desembocaria no Censo de 1940 com 1.326.261 habitantes. A metrópole não apenas se agigantava, como o fazia muito depressa. Não era só São Paulo que crescia, mas a riqueza nacional que se deslocava: ainda na primeira metade do Século XIX, o cultivo de cana-de-açúcar havia sido suplantado em volume de renda pelo do café e o eixo econômico do país logo migraria da região Nordeste para a Sudeste (FURTADO, 2005). São Paulo era, já em 1922, uma cidade de multidões urbanas (NAKANO, 2022), de modo que a coletividade se tornava uma personagem em si mesma (SEVCENKO, 1992).

A busca por uma identidade nacional brasileira era uma tarefa a que intelectuais românticos e racistas científicos se dedicavam com afinco desde, pelo menos, a década de 1870 (CAVALCANTI, 2012; CSERMAK, 2013), porém tal empreitada se dava a partir da civilização litorânea, prenhe de passados, referências históricas e heranças arquitetônicas. São Paulo era uma experiência urbana mais radical, uma pequena cidade colonial no alto de um platô que em poucas décadas converteu-se em metrópole dos barões do café, solapando as suas referências históricas sob novas e suntuosas construções: “não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado” (SEVCENKO, 1992, p. 31). Mais do que a transformação urbana, era em São Paulo que o capital do café paulatinamente migrava para a indústria, o que já era uma realidade em 1922 e se tornaria um processo mais intenso após a Crise de 1929 (PAIVA DE ABREU, 2014). Tratava-se

4 Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/Recenseamento_do_Brazil_1872/Imperio%20do%20Brazil%201872.pdf>.

da combinação improvável de acúmulo de capital, transição da atividade agroexportadora para a indústria e a nova elite que buscava uma identidade nacional autorreferente para a qual as soluções das cidades litorâneas não serviam.

Café e indústria, no entanto, não representavam elites e interesses contraditórios. Pelo contrário, em seu clássico argumento sobre a industrialização brasileira, Celso Furtado (2005) nos mostra como foi a defesa dos interesses dos cafeicultores que, mesmo que indiretamente, criou o cenário de industrialização por substituição de importações da década de 1930. Analogamente, o Modernismo Paulista e a elite da Velha República tampouco representavam interesses contraditórios: defendendo a ruptura estética e incomodando uns quantos críticos conservadores, o Modernismo Paulista serviu a uma elite rural-urbana em ascensão que buscava um Brasil para chamar de seu. O Brasil dos paulistas precisava dos seus próprios mitos e personagens, assim como de uma concepção própria de nação — e foi isso que o modernismo lhes deu, ainda que de modo fragmentado e, muitas vezes, dissonante entre as suas principais vozes.

Neste contexto, Berriel (1998) enxerga a influência decisiva dos Prado, uma rica família de cafeicultores que não apenas era mecenas de artistas, como teve dois intelectuais que influenciaram os modernistas: Eduardo Prado, tio, e Paulo Prado, sobrinho. Paulo Prado não só foi imprescindível para o financiamento da Semana de 1922, como também desenvolveu uma concepção de nacionalismo paulista que estaria na gênese da empreitada nacionalista do Modernismo Paulista e à qual se somaria a influência de Afonso Arinos. Segundo Berriel (1998, p. 83), as ideias dos Prado resultariam em uma “exigência estética, que só poderá ser cumprida após o acúmulo da experiência de vanguarda europeia e a sua posterior absorção por uma geração de literatos e artistas brasileiros capazes de gerar um movimento nascido da simbiose de duas vertentes: o tradicionalismo nacionalista e a ruptura experimental moderna”. Se de início a parte ilustrada da burguesia cafeicultora se contentara em acertar o passo com a Europa fomentando uma cena artística moderna, ainda seria necessário buscar a originalidade da experiência nacional a partir de São Paulo e através de um primitivismo que criaria novos mitos nacionais, como o heroísmo bandeirante (GONÇALVES, 2012). Tal processo fomentaria na nova geração de intelectuais o interesse pelas culturas populares, que seriam colocadas a serviço deste novo projeto de nação propulsionado desde São Paulo.

Essa nova concepção de Brasil a partir de São Paulo se inicia como um movimento futurista, importando com alguns anos de atraso o Manifesto Futurista de Filippo Marinetti (ibidem) e propondo uma retórica de ruptura com um passado enquanto a própria Semana de Arte Moderna

de 1922 era financiada por intelectuais das famílias tradicionais paulistas, como o próprio Paulo Prado. Tal ruptura estética, porém não política, com o passado aos poucos se conjugou com um primitivismo que olhava com crescente interesse para o Brasil profundo, um Brasil a ser descoberto e cujo folclore sedimentaria um passado autóctone para a empreitada de construção de uma nacionalidade moderna.

O primitivismo dos paulistas é um dos elementos que, segundo Cardoso (2022), diferencia o modernismo do Rio de Janeiro do de São Paulo, tornando este mais interessante para os modernizadores europeus, seduzidos pelo exotismo. Curiosamente, o primitivismo estético paulista não significou, ao menos em um primeiro momento, uma maior proximidade física com os sujeitos das culturas populares, proximidade que Schwarcz (2022a) enxerga na relação dos modernistas cariocas com figuras do samba e choro urbanos, como Tia Ciata, Ismael Silva, Donga, João da Bahiana e Pixinguinha.

Como propõe Moraes (1978), de 1919 a 1922 os modernistas paulistas estariam preocupados com a renovação estética e o acerto dos ponteiros com a arte europeia para, a partir de 1924, esboçarem um projeto de brasilidade. Assim, os modernistas de 1922 estavam ainda distantes tanto das tradições rurais como da própria cultura popular urbana de São Paulo, que pulsava em bandas filarmônicas, pregões, sambas, choros e festas populares de rua (VINCI DE MOARES, 1995). É notável, inclusive, a ausência da música popular dos textos e produções dos primeiros anos do Modernismo Paulista e da própria programação da Semana de 1922. Além disso, pouco ou nada havia das culturas populares brasileiras na Semana, a não ser inspirações temáticas esparsas nas obras de alguns artistas, como Anita Malfatti. É apenas na segunda metade da década de 1920 que os modernistas paulistas “descobrem” de fato o Brasil, descoberta coetânea à desarticulação do grupo e ao afastamento irremediável entre dois de seus principais personagens — Oswald de Andrade e Mário de Andrade —, ao mesmo tempo em que Menotti Del Picchia migra para um nacionalismo conservador. E é exatamente ao redor deles que surgirão três correntes contrastantes de interpretação e relação com as culturas populares.

TRÊS ABORDAGENS DO POPULAR NO MODERNISMO PAULISTA

Cardoso (2022) identifica três facções oriundas da Semana de 1922: a Antropofagia, aglutinada ao redor de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral; o grupo que se formou em torno de Mário de Andrade, que, além de outros artistas, incluiria também folcloristas e cientistas sociais; e o Movimento Verde-Amarelo, que adotaria um nacionalismo conservador e

aproximaria Menotti Del Picchia de Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e, posteriormente, do Integralismo. Como aponta Wisnik (2022b), “o arco das questões do movimento modernista ampliou-se, dos anos 1920 aos 1940, abrindo-se às interpretações do Brasil, à pesquisa e ao engajamento social, ao mesmo tempo que se abriam suas rachaduras internas e suas fraturas políticas”. Vemos, portanto, que não apenas o grupo que se uniu em 1922 era heterogêneo e de identidade instável, como os participantes da Semana tomaram rumos muito distintos logo nos primeiros anos após o evento fundador do grupo.

Em depoimento à TV Cultura, em 1977, Menotti Del Picchia⁵ afirmaria que “a Semana de Arte Moderna não criou uma escola com regras, não impôs uma técnica, não formulou um código, mas formou uma consciência, um movimento libertador a integrar nosso pensamento e nossa arte na nossa paisagem, no espírito de nossa autêntica brasilidade”. Além do movimento Verde-Amarelo, que depois se converteria em Escola da Anta, outros nomes da Semana de 1922 também migrariam para um nacionalismo ufanista — *nossa autêntica brasilidade* — em que o lugar do popular limitava-se a um nativismo conformador de mitos fundadores, como a valorização retórica dos indígenas, porém vazio de conteúdo e, sobretudo, dos elementos estéticos populares propriamente ditos. São nomes como Ronald de Carvalho e Graça Aranha — além do próprio Menotti Del Picchia —, integrantes do que Prado (2010) nomeou como “falsa vanguarda”.

Neste círculo conservador oriundo parcialmente da Semana de 1922, as culturas populares eram colocadas a serviço de um nacionalismo autoritário em que o colorido autóctone era o verniz de uma apropriação homogênea: não havia a preocupação de antropofagizar ou de inventariar a diversidade das culturas populares, mas sim de criar um nacionalismo hegemônico com algumas cores locais. É este nacionalismo ufanista que, em 1972, será colado ao Modernismo Paulista por ocasião das comemorações de 50 anos da Semana de 1922 em plena Ditadura Militar e com a colaboração de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, ainda vivos àquela altura, enquanto as obras de Oswald e Mário estavam sendo reinterpretadas justamente por movimentos contrários ao regime (WISNIK, 2022b).

Considerando o lugar limitado e violentado das culturas populares no discurso verde-amarelista, nesta seção irei me debruçar com mais atenção sobre as abordagens das duas outras “facções”: a Antropofagia de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e os estudos folclóricos de Mário de Andrade. Ainda que contraditórias e passíveis de críticas nas relações

5 Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/5Mv6yPvM2DxtuHBj5KkMgI?si=92734d24ce3648d8>>, minuto 1:06.

que ensejaram com as culturas populares, há em ambas as propostas o potencial de uma agenda positiva para as culturas populares. A primeira abordagem corresponde, portanto, à proposta antropofágica de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade através das artes plásticas e do texto, respectivamente. Embora ambas estejam intimamente conectadas, focarei na segunda. É curioso observar que, embora um desdobramento de 1922, a Antropofagia significa também uma ruptura com as propostas e mesmo com muitos dos participantes da Semana de Arte Moderna (CARDOSO, 2022).

A proposta antropofágica de Oswald de Andrade será lida e reinterpretada inúmeras vezes ao longo do tempo e em diversos âmbitos: música, teatro, poesia, filosofia, crítica literária e antropologia. Em meio a tantas possibilidades, focarei em duas perspectivas antropológicas sobre o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade e, sobretudo, em duas interpretações distintas sobre a premissa de que “só me interessa o que não é meu”. De uma perspectiva crítica, José Jorge de Carvalho (2005) aponta para as armadilhas políticas do antropofagismo oswaldiano, afirmando que o discurso antropofágico seria permitido àqueles que controlavam os meios de difusão do produto cultural resultante de uma suposta síntese estética nacional. Indígenas e afro-brasileiros também seriam antropófagos, porém o poder relativo de quem teria capacidade para legitimar o seu discurso não era colocado em questão. Por isso, seria necessário questionar quem tem o poder de definir o “só interessa o que não é meu”, já que a canibalização retira as expressões simbólicas de seus contextos em nome da arte de um grupo social em detrimento de outros.

Ao tomar como ponto central de sua análise as culturas populares que foram historicamente apropriadas — canibalizadas, para o autor — pelas elites brancas que buscavam construir uma nacionalidade hegemônica, Carvalho (ibidem) faz emergir contradições e apagamentos da postura oswaldiana — e modernista em geral — com relação ao popular. Assim, a Antropofagia teria uma dimensão unilateral, em que a elite branca modernista propunha uma nacionalidade que desafiava a prévia nacionalidade romântica — igualmente elitista e branca. A ruptura era, portanto, mais uma desavença no andar de cima da renda nacional do que propriamente uma ruptura social. Aos sujeitos das culturas populares, em sua maioria não brancos, pobres e distantes dos salões formuladores da nacionalidade oficial, não se perguntava se queriam ser devorados e incluídos marginalmente em uma identidade nacional moderna. Em resumo, a premissa do “só me interessa o que não é meu” permitia uma incorporação da alteridade sem que, com isso, os sujeitos outros da elite antropofágica

fossem incorporados a políticas públicas e espaços de poder. Era uma alteridade assimétrica e de mão única.

Se o foco da análise de José Jorge de Carvalho se dá na contradição entre a apropriação de elementos estéticos populares por uma elite intelectual e a marginalização de sujeitos populares por essa mesma elite, Eduardo Viveiros de Castro irá recuperar o potencial filosófico da proposição oswaldiana de “só me interessa o que não é meu”. Para Viveiros de Castro (2007a, p. 114), “o perspectivismo é a retomada da Antropofagia oswaldiana em novos termos” e, ainda mais, seria a “única contribuição realmente anticolonialista que geramos” (2007b, p. 168). A Antropofagia de Oswald de Andrade estaria entre a metáfora e a literalidade, operando no campo difuso das possibilidades múltiplas, um lugar similar àquele em que opera o perspectivismo ameríndio, ambos geradores de ontologias múltiplas, de formas de ser não redutíveis ao híbrido ou ao sincrético. Segundo Sztutman (2007, p. 13), a Antropofagia oswaldiana é “uma metafísica que imputa um valor primordial à alteridade e, mais do que isso, que permite comutações de ponto de vista, entre eu e o inimigo, entre o humano e o não-humano”. Como dito e repetido por Oswald no próprio Manifesto Antropofágico, “Nunca fomos catequizados” (ANDRADE, 1976 [1928]). Para Viveiros de Castro,

(...) se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade. O que seria uma boa definição da antropologia. E também uma boa definição da antropofagia, no sentido que este termo recebeu em certo alto momento do pensamento brasileiro, aquele representado pela genial e enigmática figura de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Lei do antropólogo. (2007a, p. 118.)

Vemos aqui uma perspectiva positiva sobre o potencial de pluralidade ontológica da proposta antropofágica de Oswald de Andrade, condenada ao ostracismo por quase quatro décadas, mas que encontrará ecos em movimentos artísticos e conceitos acadêmicos como a poesia concreta, o tropicalismo e o perspectivismo ameríndio. Curiosamente, o potencial de multiplicidade ontológica da obra de Oswald coincide com seu distanciamento do Brasil popular. Suas fontes eram literárias e documentais e sua relação com os sujeitos contemporâneos das culturas populares e povos indígenas era nula. Como aponta Viveiros de Castro (2007b), Oswald de Andrade não fez trabalho de campo, como o fez Mário de Andrade: se o primeiro foi o grande teórico da multiplicidade, o segundo foi inventariante da diversidade.

Vemos que, embora contrastantes, as visões de Carvalho e Viveiros de Castro coincidem em reconhecer que à antropofagia de Oswald de Andrade faltava carne, ou melhor, faltava a relação em carne e osso com os sujeitos que representavam a alteridade desejada pela proposição do “só me interessa o que não é meu”. Soma-se a isso que a Antropofagia não demonstrava interesse pela busca de um passado comum e romântico, de modo que o popular era, antes que uma reminiscência passada fundante do nacionalismo, uma identidade instável ou um combustível de novos futuros. Assim, havia uma preocupação em distinguir o primitivo e o selvagem, afastando-se dos discursos primitivistas: a apropriação do popular pelos antropófagos não visava a manutenção da pureza, mas sim a incorporação “da alteridade para afirmar a modernidade do Eu colonizador” em um processo no qual o Outro ocupa um lugar subalterno e colonizado (CARDOSO, 2022, p. 233).

Enquanto alimentado pelas publicações da *Revista de Antropofagia*, o movimento antropófago dura apenas dois anos, sendo atropelado pela Crise de 1929, a separação de Tarsila e Oswald e a nova relação deste com outra integrante do grupo, a militante e escritora Patrícia Galvão, a Pagu. A Antropofagia entraria, então, em um período de latência, aprofundado pelo ostracismo que o próprio Oswald enfrentou em seus últimos anos de vida. No entanto, o seu legado seria recuperado nos anos 1960 por várias frentes, que iam do Concretismo à Tropicália: poesia, teatro, canção popular e artes visuais, chegando aos dias de hoje ainda causando sentimentos contraditórios em diversas áreas, da poesia periférica à antropologia (AGUILAR, 2022).

É justamente no mesmo período da produção do Manifesto Antropofágico que Mário de Andrade não apenas rompe relações com Oswald de Andrade, mas também passa a realizar viagens ao interior do Sudeste, Nordeste e Norte do país, buscando “descobrir” um Brasil que já existia *per se*, mas que ainda não existia aos olhos da elite intelectual paulistana. José Miguel Wisnik (2017) divide a produção de Mário de Andrade em três fases: na primeira, ligada à Semana de 1922, Mário se conecta ao grupo paulista que pensou o Brasil por sua entrada no mundo urbano industrial e pela ruptura com o passado; na segunda, que se inicia por volta de 1926 e vai até meados da década de 1930, o autor irá trabalhar pela nacionalização da cultura brasileira e irá “descobrir o Brasil”, em oposição ao cosmopolitismo da primeira fase; já nos últimos anos de sua vida, Mário entrará em uma fase de engajamento político, abandonando a postura conciliadora da segunda fase e demonstrando incômodo com a divisão da sociedade de classes.

Abordarei algumas questões que atravessam, sobretudo, as duas últimas fases do trabalho de Mário, já que é nelas que o autor estabelece um método de estudo e apropriação estética das culturas populares que, no entanto, passa por algumas mudanças significativas na transição dos textos da segunda para a terceira fase. Em *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 2006a [1928]), Mário critica um gosto leviano pelo exotismo, enquanto defende a nacionalização da arte através da cuidadosa interpretação do material popular pela arte erudita, dado que uma arte nacional já estaria feita de modo inconsciente pelo povo, sendo responsabilidade do artista a transposição erudita. É importante notar que a produção de *Ensaio sobre a música brasileira* se dá nos mesmos anos em que Mário de Andrade escreve e publica *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), o que mostra não apenas o desenvolvimento de um método de estudo das culturas populares a serviço da arte erudita, mas, de fato, uma estratégia de criação erudita a partir da apropriação de elementos tradicionais, levando a que Florestan Fernandes (2003) visse em Mário a indissociabilidade entre literato e folclorista. Segundo Elizabeth Travassos (1997), neste período Mário estava fascinado pelas sobrevivências do primitivismo no folclore brasileiro, mas o que lhe interessava não era o aspecto étnico específico, senão como ele contribuiria para uma brasilidade em formação.

Já em *A música e a canção populares no Brasil* (ANDRADE, 2006b [1936]), vemos uma interpretação mais complexa do popular: o Brasil seria ainda uma nacionalidade de formação recente e não propriamente autóctone, de modo que não teríamos as canções populares que o Romantismo havia colhido na Europa, mas teríamos, sim, música popular⁶. O autêntico desta música popular seria representado não pelas canções em si, que não sobreviviam na memória coletiva, mas pelo modo de criação e execução próprios do Brasil. Trata-se de um deslocamento significativo, passando da análise do material popular enquanto substância para as técnicas de composição e execução de músicos tradicionais — ou seja, o material folclórico ganha carne e osso.

Passados alguns anos, Mário de Andrade dá mais alguns passos relevantes no estabelecimento de um método de trabalho e pesquisa das culturas populares, que é o ensaio *O folclore no Brasil* (idem, 2019a [1942]). Nele Mário denuncia que o folclore ainda não é concebido como um processo de conhecimento no Brasil, mas, antes, como uma forma burguesa de

6 Conforme já apontou Wisnik (2022a), ao utilizar a categoria música popular, Mário de Andrade se refere às culturas populares rurais, não à música popular urbana cuja existência o autor não ignora em seus escritos, porém que está ausente de seus estudos.

prazer, defendendo que os estudos folclóricos sejam feitos com rigor científico. Em sua trajetória, esforços como a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore (1936–1939) e das Missões Folclóricas (1938) mostrariam a preocupação de Mário com o rigor na coleta e análise dos materiais folclóricos, preocupação também externada por ele em carta de 1937 a seu amigo e folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo⁷: nela, Mário o convida a contribuir com dois estudos anuais para a *Revista do Arquivo Público de São Paulo*, mas desde que o amigo apresentasse maior rigor científico nos métodos de coleta e análise de dados, dando como exemplo o trabalho de Luís Saia, um dos principais pesquisadores das Missões Folclóricas (ANDRADE, 2000, pp. 148-9).

Ainda em *O folclore no Brasil*, Mário de Andrade (2019a [1942]) analisa a obra de Silvio Romero, concluindo que o Romantismo ignorou a vida material e a organização social do povo, olhando apenas para sua vida espiritual. Assim, havia no folclorismo brasileiro uma combinação desastrosa de amadorismo, ausência de estudos sobre a cultura material e falta de sistematização da cultura espiritual. Além de sanar esses problemas, era necessário ainda alargar o conceito europeu de folclore para que ele coubesse nos países americanos, de civilização recente e base pluriétnica. Vemos nessa proposta mais um passo em relação ao texto de 1938: já não bastava compreender os modos de criação para além das próprias músicas populares, mas era também imprescindível abordar a vida material e a organização social dos grupos humanos por elas responsáveis.

Os sujeitos folclóricos na obra de Mário, portanto, passam a ter nome e endereço, mesmo que em uma relação assimétrica de pesquisa. Mais que isso, Mário deixa em seus textos diversos registros de afeto por mestres das culturas populares, ainda que resultante de encontros efêmeros, como o almoço com o coquista Chico Antônio, no Rio Grande do Norte, em 1928. Mário assim relata a despedida, acalentada pelo ganzá que o mestre lhe dera de presente: “Parto seco, bancando indiferença, com uma vontade danada de falar besteira, êh coração nacional!” (idem, 2020, p. 239). O afeto não impede o abismo entre mundos: Chico Antônio iria depois tentar a vida no Rio de Janeiro, onde trabalhou como pedreiro justamente quando Mário de Andrade também morava na capital, sendo coabitantes da cidade por dois anos sem saberem e sem jamais se encontrarem novamente (CARVALHO, 2005). Eram mundos que não se cruzavam fora do ambiente controlado da pesquisa de campo — mas já havia pesquisa de campo.

Mesmo considerando os seus limites, é necessário reconhecer as inovações e contribuições que Mário de Andrade trouxe para a relação entre as

7 A quem chamava carinhosamente de “Cascudinho”.

culturas populares e as elites intelectuais e políticas. Para Maria Laura Viveiros de Castro (2012), para além da nacionalização da arte, o folclore em Mário de Andrade passa a ter valor em si, o que se alia à necessidade de um conhecimento direto do fato folclórico e, logo, à uma relação direta entre pesquisadores e sujeitos das culturas populares — que resultará em um corpo robusto de obras como *As danças dramáticas do Brasil*, *Os cocos*, *O samba rural paulista*, entre outras. Além de propor um método de pesquisa, Mário também contribuiu para a criação de instituições culturais que travariam novas relações com as culturas populares e influenciariam profundamente os rumos da institucionalização das políticas culturais no Brasil (ALVES, 2012). Mário de Andrade (2019b [1938]) também defendeu a inserção de uma perspectiva racial na análise das culturas populares que, embora limitada, já diferenciava a discriminação social da racial e era fruto de um intenso diálogo missivo com africanistas de diversos países (FERREIRA, 2018).

Ainda que tenham tomado caminhos intelectuais, políticos e pessoais irreconciliáveis, é notável que as propostas de Mário, Oswald e Tarsila para a abordagem das culturas populares se diferenciam do nacionalismo tacanho e ufanista que tomou parte dos intelectuais modernistas na década de 1930. Mesmo que Mário de Andrade tenha contribuído marginalmente para o desenvolvimento das instituições culturais do Estado Novo, sua atuação foi muito distinta do engajamento político de outros intelectuais no projeto conservador da ditadura varguista. Em lugar dos projetos arrojados de Mário, Oswald e Tarsila para a relação entre modernismo e culturas populares, o projeto nacionalista do Estado Novo compreendeu uma incorporação de elementos populares sob o controle das instituições culturais do Estado, como no caso de uma parcela do samba urbano, enquadrada pela lógica do mercado fonográfico (SANDRONI, 2001) e do projeto de nacionalização de Getúlio Vargas (GARRAMUÑO, 2007). Por isso, mesmo que reproduzam relações de apropriação e exotização das culturas populares, a Antropofagia de Oswald e Tarsila e o folclorismo de Mário de Andrade abriram novas possibilidades não somente para o estudo das culturas populares, mas para as futuras relações que seus sujeitos travariam com a academia, o Estado e as instituições culturais. Voltarei a este tema, mas antes abordarei um personagem relevante que não saiu de cena desde 1922: o Theatro Municipal de São Paulo.

AS CULTURAS POPULARES E O THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Fred Coelho (2021) pergunta que futuro semearam os modernistas, recorrendo ao próprio Mário de Andrade para compreender em que medida o grupo atuou deliberadamente para a projeção de um legado. Neste

sentido, mais que uma ruptura com o passado brasileiro ou que um acerto de ponteiros com o presente europeu, o Modernismo Paulista seria um semeador de futuros, constituindo um projeto nacional. Em um texto de 1940, Mário de Andrade afirma que “o Modernismo foi um toque de alarme. Todos acordaram e viram perfeitamente a aurora no ar. A aurora continha em si todas as promessas do dia, só que ainda não era o dia” (ANDRADE apud COELHO, 2021, p. 32). É razoável supor que o Mário de Andrade da década de 1940 olhava para as cerca de duas décadas pós-Semana de 1922 já com uma perspectiva avaliativa, buscando identificar os efeitos de longo prazo dos projetos modernistas que emergiram de 1922.

No entanto, Wisnik (2022a) identifica essa preocupação com o legado modernista já no jovem Mário de Andrade através da análise do poema “As enfibraturas do Ipiranga”, texto épico que fecha o livro de poemas *Pauliceia Desvairada*, publicado em 1922, porém escrito ainda em 1921, logo, antes da Semana de Arte Moderna. No poema, toda a população da cidade — a multidão como uma personagem em si mesma (SEVCENKO, 1992) — performa um gigantesco oratório profano em que as clivagens sociais urbanas determinam os locais e os papéis deste drama desvairado que se desenrola no Vale do Anhangabaú, ou seja, espaço cênico contíguo e externo ao Theatro Municipal. O drama se converte numa batalha campal em que sucumbe o grupo modernista das “juvenilidades auriverdes”. Trata-se, porém, de uma morte prenhe de ressurreição, ensejando “o futuro renascimento das *sementes-perséfontes* modernistas, enterradas na fenda que divide o centro da cidade e a sociedade brasileira, à espera de que sua fertilidade seja resgatada na estação propícia” (WISNIK, 2022a, p.177, grifos do autor).

Poderíamos aí enxergar o diagnóstico feito por Néstor García Canclini (2006) de um modernismo exuberante no interior de uma modernização falha na América Latina: por aqui, os modernismos vicejaram no deserto de processos precários, desiguais e violentos de modernização, processos em que as culturas populares foram excluídas materialmente, porém integradas de modo estratégico nas narrativas de construção nacional (SEGATO, 2007). Para Mário de Andrade (1942), o movimento espiritual teria precedido as mudanças de ordem social e o movimento modernista não havia sido gerador de tais mudanças, mas sim um preparador, criando um estado de espírito revolucionário que, ao final dos anos 1920 e por diferentes vias, acometeria ao próprio Mário, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral — em contraposição à migração de nomes do Modernismo Paulista para um nacionalismo conservador, como no caso de Menotti Del Picchia (GONÇALVES, 2012).

Para Wisnik (2022a, p. 180), tal semente modernista encontrará expressão no trabalho de Emicida, que, construindo uma ponte sobre a fenda do Anhangabaú a partir das periferias, produziria em 2020 o show-documentário *AmarElo: tudo é pra ontem*. Nele, em diálogo direto com Mário e Oswald — mas também com Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, Candeia e outras figuras relevantes das culturas afro-brasileiras —, Emicida alcançaria a “maturação das forças dissipadas e semeadas no poema final da *Pauliceia Desvairada*” (ibidem). Na perspectiva de Coelho (2021), *AmarElo* é sintomático de como a Semana de 1922 se cristalizou em nosso imaginário, mesmo que em um contexto de crítica pelo apagamento das culturas negras na história da cidade. Se Emicida leva ao palco do Theatro Municipal um show de *hip hop*, também as escadarias da frente do teatro são ocupadas pelo público que assiste ao espetáculo em um telão.

É justamente nas escadarias do Municipal que outro evento relevante para as culturas afro-brasileiras aconteceria: o ato do Movimento Negro Unificado de 7 de julho de 1978. Vemos que o palco e os arredores do Theatro Municipal seguiram a representar um espaço de disputa entre grupos sociais distintos e assimétricos, como já prenunciado na clivagem de forças do poema de Mário de Andrade. A chegada das culturas populares ao Theatro Municipal de São Paulo, no entanto, remete a alguns anos antes da Semana de 1922. Segundo Gonçalves (2012), em 1915 a montagem da peça *Reisadas*, de Affonso Arinos, levou ao palco do Municipal o compositor e cantor Catulo da Paixão Cearense e o bumba-meu-boi⁸. O autor mineiro era, desde havia muito, um defensor das tradições populares brasileiras, levando a que Sevcenko (1992) afirme que “Arinos se constituiria no vértice do movimento de ‘redescoberta’ do Brasil ‘popular’, ‘folclórico’ e ‘colonial’” (p. 238). Tal defesa chega ao ápice com a série de conferências *Lendas e tradições Brasileiras*, proferidas em São Paulo em 1915. Mário de Andrade foi um dos frequentadores das conferências e, embora não as referencie em seus escritos, Ricardo Souza de Carvalho (2008) especula a hipótese de que elas tenham contribuído para despertar no jovem poeta o interesse pela cultura brasileira.

É na montagem de *O contratador de diamantes* — obra póstuma encenada em 1919 como uma homenagem da elite paulistana a Affonso Arinos, falecido em 1916 — que um grupo de congada se apresenta no palco do Theatro Municipal. Os congadeiros vinham de Atibaia, Bragança e Juqueiri (GONÇALVES, 2012) e davam à peça uma característica nativista que,

8 Não fica claro em Gonçalves (2012) se o bumba-meu-boi era performado por um grupo tradicional ou se era apenas a manifestação cultural executada pelos atores e músicos da peça. Não encontrei outras fontes confiáveis sobre o episódio.

embora inusitada para o palco do principal teatro da cidade, era já recorrente na obra e nos interesses de Affonso Arinos. De acordo com Sevcenko (1992), a mescla entre elementos da elite e a presença da congada criou um “vínculo simbólico profundo entre distinção social, sofisticação, passado colonial e raiz cultural popular”, fazendo com que o espetáculo operasse “como cristalização e catalisador de uma fermentação nativista que adquiria densidade crescente em direção aos anos 1920” (pp. 244-7). No entanto, as culturas populares aí aparecem como um elemento exótico para o deleite e a afirmação nacional de uma elite paulistana.

Voltando ao Movimento Negro Unificado, é relevante lembrar duas das principais figuras que estiveram envolvidas em sua criação: Lélia Gonzalez e Abdias do Nascimento. Em uma obra pouco conhecida⁹, Lélia Gonzalez (1987) escreve uma série de textos sobre as culturas populares, dando destaque para a ancestralidade negra de tradições brasileiras. Em outro texto, González (2020, p. 147) já havia apontado para uma lógica perversa de exploração da população negra, que combinava rendimentos mais baixos pelo trabalho com a apropriação lucrativa por outros grupos sociais da produção cultural afro-brasileira, assim transfigurada em nacional.

Por sua vez, Abdias do Nascimento (1980) propôs o *quilombismo* como um conceito científico que emergiu do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras, um passado comum que permite a construção de novos futuros e que engloba formas associativas, religiosas e culturais que vão desde os quilombos militarizados até formas de “quilombismo legal” — que incluem terreiros de Candomblé, irmandades, associações culturais, confrarias, afoxés, escolas de samba, gafieiras, entre outros. Em ambos os autores, há uma centralidade das culturas populares afro-brasileiras, seja pelo viés da apropriação cultural por uma elite artística branca, seja pela perspectiva do associativismo cultural como uma forma de resistência antirracista. É sintomático tanto que Abdias do Nascimento tenha criado em 1949 o Teatro Experimental do Negro em resposta à falta de representatividade da população negra nos palcos, como que o ato de fundação do Movimento Negro Unificado tenha se dado nas escadarias frontais do Theatro Municipal.

Chegamos, portanto, a um evento que passou despercebido nas análises sobre o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, mas que, ao subverter o elitismo exotizante da presença de congadeiros na montagem do drama colonial *O contratador de diamantes*, fecha um ciclo da relação

9 *Festas Populares do Brasil* (1987), um *coffee table book* de fotos e textos bilíngue português-inglês financiado pela Coca-Cola.

entre as culturas populares e o espaço elitista do Theatro Municipal. Em maio de 2018, o Sesc São Paulo e a produtora Arueira Expressões Brasileiras trouxeram da Bahia o grupo responsável pelo auto dramático popular *Nego Fugido de Acupe*, distrito de Santo Amaro da Purificação¹⁰. O *Nego Fugido* acontece pelas ruas de Acupe durante os domingos do mês de julho e reencena a escravidão que, no auto, não acaba com a assinatura da Lei Áurea, mas com a conquista da carta de alforria através da ação ativa do povo negro e pela prisão do braço armado do Estado, representado pelos capitães do mato.

Em 2018, eu fiz parte da produção que trouxe o *Nego Fugido* para São Paulo e a escolha da área externa do Theatro Municipal como espaço da performance foi um desejo de todos os envolvidos, mas, sobretudo, do próprio grupo. Como afirma um dos seus brincantes, o também pesquisador Monilson dos Santos¹¹, o *Nego Fugido* é um auto dramático que lida com as feridas ainda abertas da escravidão e seu lugar é a rua, por onde transitam corpos marcados pela clivagem racial brasileira. Encenar o *Nego Fugido* em frente às escadarias do Theatro Municipal de São Paulo foi, portanto, uma forma de adaptar o auto para o contexto urbano paulistano, assim como de romper com a dicotomia entre o dentro e o fora do teatro, mostrando que a manifestação popular enquanto parte da vida de uma comunidade não poderia ser apropriada de modo simplista pelos palcos.

É corrente que o palco de grandes teatros seja louvado por artistas como um espaço sagrado, como se os muitos espetáculos ali encenados ritualizassem aqueles metros quadrados, sacralizando-os. O que o ato do Movimento Negro Unificado, o *Nego Fugido* e tantas outras manifestações populares realizadas do lado de fora do teatro fizeram também foi a sacralização de um espaço, porém não o espaço do palco, mas sim o espaço da vida coletiva, aqui representado pelo chão cotidianamente pisado pelos pés dos trabalhadores que sobem e descem as ruas do centro da cidade.

Aproveito este ensejo para abordar a diferença entre as posturas de Abdias do Nascimento e Lélia Gonzalez em relação aos modernistas de São Paulo. Primeiro, a questão racial é estruturante da ideia que os autores fazem de cultura, o que difere inclusive da postura de Mário de

10 Para a apresentação do *Nego Fugido* na área frontal do Theatro Municipal, ver o curta documental *Nego Fugido de Acupe – da Bahia para o Centro de São Paulo*, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f2S6DiiVqhM>>. Ficha Técnica: Produção executiva: Paula Rocha e Caio Csermak - Arueira Expressões Brasileiras; Assistente de produção: Joice Temple; Realização: Sesc São Paulo; Filmagem e edição: Felipe Scapino (Goppala Filmes); e Captação de som: Alexandre Amêndola.

11 Ver entrevista de Monilson dos Santos no documentário *Sobre Sonhos e Liberdade* (2019), dirigido por Márcia Paraíso e Francisco Colombo. Disponível em <https://canalcurta.tv.br/filme/?name=sobre_sonhos_e_liberdade>.

Andrade, em que a dimensão racial era relevante, porém subsumia entre outras questões. Segundo, há um *continuum* entre as culturas populares rurais e urbanas e, ainda que elas não se confundam, não há uma graduação de autenticidade que as separe. Terceiro, há uma circularidade temporal entre ancestralidade, presente e futuro, já que não são as formas estéticas que sobrevivem, mas a tecnologia social para produzi-las, criando uma conexão possível entre o quilombo colonial e a escola de samba, por exemplo. Quarto, as manifestações culturais são indissociáveis dos coletivos e territórios dos quais emergem, de modo que não é o popular que está a serviço de uma única narrativa de nação, mas a nação que deve reconhecer a heterogeneidade dos grupos sociais que a conformam.

Tais diferenças nos ajudam a enxergar os limites do projeto modernista para as culturas populares, sobretudo se levarmos em conta a dimensão racializada da clivagem entre erudito e popular no Brasil. É sintomático que o evento mítico fundador do modernismo tenha acontecido da porta para dentro do teatro, ao passo que os eventos relevantes para a população negra do lado de fora. Ainda que o show de Emicida ou o Nego Fugido tenham o potencial de esfumçar essa divisão entre dentro e fora do teatro, ainda há uma clivagem fundamental que permanece: a cultura como espetáculo versus a manifestação popular como expressão da vida coletiva de grupos e comunidades tradicionais brasileiros. Tal clivagem transcende o espaço do Teatro Municipal e de seus arredores, tornando-se representativa do modo como as culturas populares ainda são encaradas pelas instituições culturais.

POTENCIAIS PERSPECTIVAS A PARTIR DAS CULTURAS POPULARES

Se em minha formação escolar aprendi a mitologia heroica da Semana de 1922 para depois desconstruir suas obras e personagens, é também verdade que sempre olhei com uma intimidade tímida para o Modernismo Paulista. Criado no Sul de Minas Gerais, sou neto de imigrantes europeus que tentavam a vida nas indústrias de São Paulo justamente quando a elite intelectual da cidade fazia essa bagunça toda. Enquanto isso, na periferia da Grande São Paulo, a minha avó materna gostava mesmo era das companhias de Folia de Reis e dos sanfoneiros, e eu peguei esse gosto convivendo e tocando com os violeiros mineiros desde minha infância. Aí já estava sedimentado o interesse que me levaria à pesquisa das culturas populares na vida acadêmica. O destino guardaria, como de praxe, uma surpresa: na Diadema dos anos 1950, minha avó era vizinha da “dona Anita”, uma pintora que vivia no casarão da esquina com a irmã Georgina e de quem a minha avó se lembrava com muito carinho, já que foram as únicas vizinhas que passaram a madrugada velando o corpo do meu avô.

A descoberta de que a dona Anita da esquina era Anita Malfatti só veio quando eu, já pesquisando culturas populares, cruzei informações de livros sobre a obra de Anita e as memórias relatadas pela minha mãe, que brincava de esconde-esconde com as crianças da rua no ateliê de dona Anita e tinha pesadelos com alguns de seus quadros sacros, já produzidos no período de rompimento com as escolas de vanguarda (GONÇALVES, 2012). Daí a intimidade tímida que me faz pensar na modernidade periférica da qual o Modernismo Paulista foi fruto, modernidade que alcançou de modo tardio e incompleto minha família e que chegaria de modo ainda mais precário às famílias não brancas ou aos rincões distantes dos grandes centros urbanos.

Faz-se necessário, portanto, pensar o modernismo a partir da sua dimensão periférica e esta tem sido a tônica de muitos trabalhos acadêmicos e artísticos no contexto do centenário da Semana de 1922. Uma das periferias constituintes da mal-acabada modernidade brasileira – e sobretudo do Modernismo Paulista – é representada, justamente, por sujeitos das culturas populares que, atualmente, disputam o protagonismo de suas próprias representações. Embora este cenário tenha se intensificado a partir dos anos 2000 (AVELLAR, 2018), é pelo menos desde os anos 1970 que os grupos de cultura popular e as comunidades tradicionais têm se institucionalizado e furado bloqueios de participação política e produção cultural, como minha própria pesquisa de doutorado exemplifica no caso da cidade de Cachoeira, Bahia (CSERMAK, 2020).

Por isso, ainda que eu não seja um representante das culturas populares, proponho o exercício de olhar para o Modernismo Paulista a partir das epistemologias populares, fazendo com que a lógica da apropriação da alteridade se faça em mão dupla — ou melhor, múltipla. Para tanto, utilizarei algumas categorias trazidas de meu trabalho de campo do doutorado, realizado junto aos sambadores de várias localidades do Recôncavo Baiano. Para os sambadores, *moderno* é uma categoria relacional que não designa um período determinado ou uma estética específica. O *moderno* é o período da juventude de uma pessoa ou coletivo e que se combina com outra categoria local, a de *tempo antigo*, que designa o tempo difuso dos ancestrais. Embora o *tempo antigo* remeta ao passado, ele pode ser reatualizado no presente em contextos variados e cotidianos, como em um sonho, uma reza, um samba ou uma festa de caboclo em que entidades do *tempo antigo* se apossam de corpos *modernos* e cantam, dançam comem e bebem através deles (ibidem). São seres de tempos distintos, porém contemporâneos.

Dito de outro modo, *moderno* é um estado do ser que enseja relações potenciais com a dimensão circular do tempo do Recôncavo Baiano.

Continuidade ou ruptura não são, portanto, duas possibilidades irreconciliáveis, senão dois modos distintos de colocar em relação seres e eventos que dividem um mesmo tempo *por algum tempo*. Arriscando uma analogia, o modernismo no Brasil tampouco é uma categoria específica e estável pela qual a historiografia contemporânea possa medir qual cena local foi mais ou menos moderna, mais ou menos visível. Aquilo que chamo de Modernismo Paulista é um modo de estar no mundo em um determinado período da vida de artistas e intelectuais modernistas em relação a outros artistas ou grupo sociais — trata-se de quando *eram modernos*. Os organizadores da Semana de 1922 conviveram e trocaram impressões, experiências ou farpas com figuras como Lima Barreto e Monteiro Lobato, que foram classificados de anti ou pré-modernos. Trata-se da criação de uma relação de oposição entre *tempo antigo* e modernidade, de modo que a solução — mais retórica do que prática — era a ruptura com figuras contemporâneas com as quais os modernistas, não raro, colaboravam.

Por outro lado, havia outro *tempo antigo* que passou a interessar os modernistas: aquele das culturas populares. A relação com este tempo não era de ruptura, senão de apropriação, desde que as culturas populares permanecessem em um passado que não denunciasses que modernistas e sujeitos tradicionais eram também contemporâneos. Como afirma Cardoso (2022, p. 26), a configuração do subalterno por meio da folclorização “logrou excluir da modernidade, à qual aspiravam os agentes que conduziram esse processo, os objetos de suas incursões etnográficas”. Aí está a improvável equação de modernidades primitivas, resultante da análise que Florencia Garramuño (2007) faz das modernidades na Argentina e Brasil, constituídas pela relação instável e unilateral entre vanguardas e tradições autóctones. O modernismo operava, portanto, como um jogo de incluir e excluir do presente as estéticas e grupos sociais. Ao contrário de uma diversidade de tempos presentes e passados contemporâneos, como no Recôncavo Baiano, o Modernismo Paulista trabalhou por um único tempo presente em que apenas o que fosse moderno teria futuro — *juvenilidades auriverdes* semeando o Vale do Anhangabaú.

Por sua vez, à proposição oswaldiana de “só me interessa o que não é meu” é possível responder com o “quem vem lá sou eu”, verso recorrente em sambas de caboclo da Bahia e em cantigas de Jurema da Paraíba, a exemplo de “quem vem lá sou eu, quem vem lá sou eu, a cancela bateu, boiadeiro (ou cavaleiro) sou eu”. Nestes versos opera-se um deslocamento ontológico do sujeito que canta — e muitas vezes tal sujeito é um boiadeiro, caboclo ou mestre incorporado em seu “cavalo”¹² —, que passa a ver a

12 O termo “cavalo” se refere à pessoa que em transe religioso tem o seu corpo possuído por uma entidade espiritual.

si vindo em sua própria direção sem que nenhuma de suas duas formas de existência momentânea se desfaça para, ao final, afirmar ainda ser outra coisa: um boiadeiro ou cavaleiro. Trata-se da multiplicidade ontológica e da fluidez existencial que é marca das cosmologias afro-brasileiras, como já discutido por Gomes dos Anjos (2006) e Goldman (2017): uma experiência radical de alteridade em que o ser transita constante e coetaneamente entre distintas formas de existência, o que contrasta com a alteridade limitada e unilateral do Modernismo Paulista. Nela, não apenas a relação de apropriação ou inventariação se dava em uma única direção — a dos intelectuais que se apropriavam do popular, mesmo na ousadia antropófaga —, como a diversidade ontológica das culturas populares se via subsumida na construção de uma narrativa erudita e moderna de nação ou de facção intelectual.

Talvez o maior limite do Modernismo Paulista seja o reconhecimento dos sujeitos das culturas populares — e dos sujeitos da alteridade em geral — como interlocutores válidos e protagonistas de suas histórias para além do contexto da pesquisa acadêmica ou da produção estética. Neste sentido, a limitação dos herdeiros da Semana de 1922 fica evidente mesmo se a compararmos com os modernistas do Rio de Janeiro, que transitavam de modo mais intenso entre diferentes grupos sociais (SCHWARCZ, 2022a). Esse limite está tanto na proposta epistemológica transgressora da Antropofagia — porém vazia de outros sujeitos que não o intelectual branco de elite —, quanto na proximidade curiosa e, por vezes, afetiva de Mário de Andrade com mestres tradicionais, proximidade que não abriu de imediato às culturas populares espaços de participação política. É claro que Mário de Andrade esteve mais próximo dos sujeitos das culturas populares do que qualquer um de seus colegas da Semana de 1922 — e isso está longe de ser um detalhe. No entanto, nem Mário conseguiu superar a distância dos sujeitos das culturas populares com aquela elite intelectual ávida por se apropriar, inventariar e ressignificar as suas manifestações artísticas.

Talvez a forma mais potente de reverter esse olhar seja a obra *ReAntropofagia*, do artista plástico indígena Denilson Baniwa¹³. *ReAntropofagia* traz sobre uma bandeja de palha uma cabeça que sintetiza Mário de Andrade e Grande Otelo¹⁴, entregue para um banquete indígena junto a mandiocas, a primeira edição do romance *Macunaíma* e um bilhete. Nele,

13 Parte da exposição homônima *ReAntropofagia*, realizada em 2019 no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, de curadoria do próprio Denilson Baniwa e Pedro Gradella.

14 Intérprete de *Macunaíma* na adaptação ao cinema feita por Joaquim Pedro de Andrade em 1969.

pode-se ler: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimê e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas” (BANIWA apud DINIZ, 2021). Ao lado da bandeja há milho, pimenta e urucum para completar e temperar o banquete.

A obra, além de uma crítica à apropriação da cultura indígena pelos modernistas, é também uma homenagem não apenas a Mário, mas também a Oswald de Andrade: ainda que a partir de um olhar eurocêntrico, ambos dialogaram com as culturas indígenas de uma nova perspectiva que era muito diferente da idealização romântica. Segundo o próprio Baniwa¹⁵, em entrevista ao podcast ARTEQUEACONTECE,

A gente não come nada do que a gente não gosta, então se eu servi a cabeça do Mário, o livro e todo esse pensamento da antropofagia e da arte brasileira, foi porque eu gosto desse prato. Então ofereci aos meus amigos indígenas é porque gostaria de compartilhar esse prato com todos. Claro, com outros temperos agora, o prato sozinho não tem o sabor talvez que eu gostaria de provar nessa antropofagia europeia. (...) O Macunaíma, o ser Macuxi que foi primeiro registrado e capturado pelo Theodor Koch-Grünberg e depois pelo Mário de Andrade, na verdade, diferente do que a gente imagina, essa captura foi permitida pelo *Macunaíma*, teve que ser, para que hoje a gente tivesse condições de re-presentá-lo. Então esse trabalho é, ao mesmo tempo, uma crítica de uma captura à revelia da cultura indígena pra deglutição pela arte, sendo devorada pela sociedade brasileira, mas ao mesmo tempo é uma homenagem e uma retomada a partir dos povos indígenas e artistas indígenas de hoje. Bom, é um prato. Está servido.

Na obra e na fala de Denilson Baniwa há uma inversão da lógica antropofágica: em lugar da ação ativa do viajante alemão que recolhe e inventaria mitos indígenas e do escritor modernista que os transforma em um romance que redefine a nacionalidade, vemos a ação ativa do personagem mitológico que se deixa capturar sabendo que tal captura será necessária para reaparecer enquanto arte indígena cerca de um século depois. Em outras palavras, foi Macunaíma quem capturou Theodor Koch-Grünberg e Mário de Andrade. *ReAntropofagia* não apenas retoma *Macunaíma*, mas o converte em agente da deglutição da própria antropofagia modernista a partir da perspectiva indígena. Assim, não basta mais denunciar a unilateralidade modernista ao tratar dos povos indígenas, das cosmologias

15 Disponível em <<https://open.spotify.com/episode/12sRdfYyMEMmzc8IxPHiqV?si=e9f1cb3cd5e24f73>>.

afro-brasileiras ou das culturas populares. É preciso construir espaços representativos de participação política e expressão artística e deixar que, a partir de agora, o Modernismo Paulista e a própria Antropofagia sejam devorados por aqueles povos que até pouco tempo atrás não eram levados a sério como sujeitos de suas próprias narrativas. Só assim o modernismo seguirá a ser *moderno*.

CONCLUSÃO

É inegável que o Modernismo Paulista deixou legados de longo prazo e que até hoje eles ressoam nas relações que pesquisadores, artistas de vanguarda e instituições culturais constituem com sujeitos das culturas populares. Se o Modernismo Paulista criou uma narrativa inovadora de Brasil arcaico para requisitar a si um Brasil moderno, foi também porque em um país de sobrevivências coloniais a modernidade era um projeto excludente e limitado a certa elite. No entanto, o seu modelo popular de nacionalismo — sobretudo se ficarmos restritos às proposições de Mário, Oswald e Tarsila — era muito mais heterogêneo do que o nacionalismo romântico ou do que o projeto modernizador oficial que vingou com a ditadura do Estado Novo.

Pelo prisma dos modernistas, as culturas populares saíram do lugar relegado ao passado mítico dos românticos e ascenderam a interesse folclorista com pretensões científicas, potencial filosófico de novos movimentos estéticos ou ainda objeto de políticas públicas que não fossem exclusivamente as de segurança pública. Modernistas aproximaram irrevogavelmente as culturas populares das vanguardas artísticas e do Estado. Ademais, o modernismo contribuiu para que as culturas populares fossem percebidas como sujeitos, ou seja, como pessoas e comunidades que tinham nome, no que o papel de Mário de Andrade foi fundamental. As influências do Modernismo Paulista não se limitariam ao estado de São Paulo e ao tempo de vida de seus principais nomes. Pelo contrário, essa influência se desdobrou sobre as mais variadas correntes intelectuais, movimentos artísticos e coletivos políticos.

Mário de Andrade, por exemplo, influenciou folcloristas de gerações posteriores tanto pelo empenho em dotar o folclore de rigor científico, como em inserir as pesquisas e eventos folclóricos na agenda e no orçamento das instituições públicas de cultura. Além disso, contribuiu para que o folclorismo transitasse dos estudos genéricos de gabinete para pesquisas de campo dedicadas a temas específicos, como foi reconhecido por outro folclorista de grande porte, Edison Carneiro (2008). Essas estratégias viariam a ser centrais para os integrantes da Comissão Nacional do Folclore – CNFL (1947) e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958)

e ajudariam a constituir o que Vilhena (1997) identificou como um *ethos* missionário dos folcloristas na defesa das culturas populares. Por um lado, tal *ethos* contribuiu para uma maior circulação de grupos tradicionais por espaços de produção e fruição cultural, gerando oportunidades econômicas e visibilidade. Por outro, a inclusão das culturas populares se deu através de seus elementos performáticos reconhecidos como autênticos, inserindo grupos tradicionais em um circuito de eventos e festivais culturais que estabeleceu um modelo específico de espetáculo – o que constituiria uma paisagem adequada para as culturas populares nos palcos (GOULART, 2017).

Esse movimento também contribuiu para que as políticas públicas voltadas às culturas populares migrassem dos órgãos de segurança pública — responsáveis por proibições e pela regulação de eventos —, onde estavam alocadas até os anos 1920 a 1940, para as pastas de turismo e educação entre os anos de 1950 e 1980, quando as culturas populares passam a fazer parte de uma agenda positiva de políticas públicas, ainda que colocadas a serviço da promoção do turismo em eventos que sobrevalorizavam seus aspectos exóticos e performáticos. É com timidez nos anos 1990 e com maior escopo apenas nos anos 2000 que as culturas populares terão como *locus* as pastas de cultura do Governo Federal e de alguns estados e municípios, principalmente pela institucionalização das políticas culturais no âmbito das gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura (AVELLAR, 2018; CSERMAK, 2020). Aí veremos muitos ecos do anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan (GONÇALVES, 1996), no qual a dimensão das manifestações culturais como parte da vida comunitária e da organização social já apareciam.

Além disso, não pode ser esquecida a influência da Antropofagia para movimentos que constituíram novos diálogos entre vanguardas artísticas e culturas populares, como a Tropicália, a Vanguarda Paulista e o Manguebeat, movimentos que, em maior ou menor grau, dialogaram com o legado do Modernismo Paulista. Não é apenas na relação entre a vanguarda e o popular que reside a herança modernista, mas também no foco da dimensão performática das culturas populares. Por um lado, isso permitiu um diálogo mais intenso entre vanguardas e culturas populares, resultando em inovações de grande potencial estético e na longa prática de grupos que fazem pesquisa artística com as culturas populares — a exemplo do grupo Viva Bahia, criado nos anos 1960 por Emilia Biancardi, ou do grupo A Barca, formado em São Paulo nos anos 1990 por músicos inspirados pelo legado de Mário de Andrade. Por outro lado, tal foco contribuiu tanto para aquilo que José Jorge de Carvalho (2010) caracteriza

por espetacularização das culturas populares — um produto da redução das culturas populares a sua dimensão performática —, como para o que ele entende por canibalização — uma consequência da apropriação das culturas populares que, no seu limite, resulta na incorporação completa e mimética das manifestações culturais tradicionais, como no caso dos grupos de maracatu formados por brancos universitários.

Em resumo, o Modernismo Paulista contribuiu para a constituição de um ambiente artístico e institucional em que as culturas populares ganharam relevância estética e trânsito social, ao mesmo tempo que tal relação se deu de modo unilateral e resultou em processos de apropriação e espetacularização das culturas populares. Tal relação será desafiada com a emergência das culturas populares enquanto sujeitos políticos já desde os anos 1970 e, com mais força, a partir dos anos 2000. Nesse sentido, Avellar (2018) nos mostra como espaços de participação política e instituições culturais passaram também a ser ocupados por representantes das culturas populares, que criaram um modo específico de fazer política através da cultura. Esse processo não reverte completamente a persistente marginalização desses sujeitos nos espaços de poder, mas contribui para a mitigação das heranças problemáticas do modernismo.

No entanto, a enunciação de discursos legítimos sobre modernismo, cultura e identidade nacional ainda é uma barreira para as culturas populares, o que fica mais evidente no ano em que completamos o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e o bicentenário da Independência do Brasil. Por isso, este artigo não buscou solucionar as questões da relação entre culturas populares e Modernismo Paulista, mas sim salientar a aspereza das suas arestas: não se contentar apenas em analisar as culturas populares pelo prisma do Modernismo Paulista, mas também discutir o legado de 1922 a partir de conceitos de epistemologias populares, colocando a alteridade não como um destino do pensamento hegemônico em reformulação, mas como um ponto de partida para pensar toda e qualquer possibilidade de nos considerarmos uma nação.

Não se trata de nenhuma novidade, já que Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Sonia Guajajara, Txai Suruí e muitos outros têm analisado o Antropoceno e o Brasil de uma perspectiva indígena; pensadores como Antonio Nego Bispo, José Gomes dos Anjos e Luiz Antonio Simas têm reinterpretado o Brasil a partir de cosmologias afro-indígenas; mestres e brincantes das culturas populares têm produzido artigos e dado palestras em que desafiam perspectivas acadêmicas sobre suas próprias tradições, como o fazem Mestra Ana do Coco do Novo Quilombo, Jorge dos Santos da Comunidade Negra dos Arturos, Monilson dos Santos do Nego Fugido, Any Manuela de Freitas do Samba de Roda de Dona Dalva e tantos outros.

Que nesta efeméride dos 100 anos da Semana de 1922 possamos fazer isso com mais profundidade e maior abertura para as vozes das culturas populares, inexplicavelmente ainda marginalizadas neste debate, que tem sido feito por artistas e intelectuais que, em sua maioria, coincidem com a elites que fizeram o modernismo dos anos 1920.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. “Os herdeiros da antropofagia”. In: ANDRADE, Gênese. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp.723-53.
- ALBERTIM, Bruno. *Pernambuco modernista: a visão de artistas da região em meio à semana que mudou padrões culturais*. Recife: CEPE, 2022.
- ALVES, Valéria. “Mário de Andrade: inventário e memória”. *Revista O Menelick 2º Ato*, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/mario-de-andrade>>.
- ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, fev. 1942. Disponível em: <<https://www.cedem.unesp.br/Home/documentodasemana/o-movimento-modernista---mario-de-andrade.pdf>>.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Garnier, 2000.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006(a) (1928).
- _____. “A música e a canção populares no Brasil”. In: _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006(b) (1936).
- _____. *O turista aprendiz*. 2a. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2020.
- _____. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2019(a) (1942).
- _____. “Estudos sobre o negro”. In: _____. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2019b (1942), pp. 83-120.
- ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a. ed. Petrópolis, Brasília: Vozes / INL, 1976 (1928).
- AVELLAR, Lorena M. *Políticas da cultura: trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2018.
- BERRIEL, Carlos Eduardo. “Paulo Prado, Modernismo e a Geração de 70”. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 32, pp.69-83, 1998.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890–1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARVALHO, José Jorge de. “As artes sagradas afro-brasileiras e a preservação da natureza”. *Série Antropologia*, Brasília, n. 381, pp.1-20, 2005.
- _____. “‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina”. *ANTHROPOLÓGICAS*, v. 21, n. 1, pp. 39-76, 2010.

- CARVALHO, Ricardo S. “Através do Brasil com Afonso Arinos”. *Revista do IEB*, n. 46, pp. 201-16, 2008.
- COELHO, Fred. “A semana de cem anos”. *ARS*, v. 1, n. 41, pp. 26-52, 2021.
- CSERMAK, Caio. *Pro povo é festa, pra gente é outra coisa: cultura popular, raça e políticas públicas na Comunidade Negra dos Arturos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- _____. “Culturas populares e políticas culturais no Brasil”. *Sociais e Humanas*, v. 27, n. 1, pp. 37-57, 2014.
- _____. *Reinventar a roda: a circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- DINIZ, Clarissa. “Vivos e aqui”. *DasQuestões*, v. 11, n. 1, pp.85-108, 2021.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FERREIRA, Lígia F. “Mário de Andrade, africanista”. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2019, pp.171-98.
- FISCHER, Luís Augusto. “Consagração da Semana de 22 impôs falsa ideia de que São Paulo foi o berço do modernismo”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 dez. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/12/consagracao-da-semana-de-22-impos-falsa-ideia-de-que-sao-paulo-foi-o-berco-do-modernismo.shtml>>.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 32a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4a. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultural Económica, 2007.
- GOLDMAN, Marcio. “Contradiscursos afroindígenas sobre mistura, sincretismo e mestiçagem”. *Revista de Antropologia da Ufscar*, São Carlos, v. 9, n. 2, pp. 11-28, 2017.
- GONÇALVES, José R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan, 1996.
- GONÇALVES, Marco A. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GONZÁLEZ, Lélia. *Festa populares do Brasil*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Index, 1987.
- _____. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GOMES DOS ANJOS, José. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- GOULART, Bruno M. S. *Encontros de culturas populares e tradicionais: mudança de contexto da cultura popular como política cultural*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- NAKANO, Anderson K. “São Paulo em movimento: a cidade no modernismo e o modernismo na cidade”. In: ANDRADE, G. *Modernismos 1922–2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp.13-45.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- PAIVA DE ABREU, Marcelo. Crise, crescimento e modernização autoritária, 1930–1945. In: _____ (org.). *A ordem do progresso: cem anos de política econômica republicana 1889–1989*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014, pp.79-103.
- PRADO, Antonio A. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia M. “O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência”. In: ANDRADE, Gênese. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022(a), pp.297-322.
- _____. “Semana de 22: destaque da Jornada Modernismos”. Rádio Companhia, podcast #178, 20 fev. 2022(b). Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/3l0eJ1vpZ9f0FYDF4OGvFF?si=554d96c913404ae8>>.
- SEGATO, Rita. *La nación y sus otros: Raza, etnicidad, diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SZTUTMAN, Renato. “Apresentação”. In: _____ (org.). *Eduardo Viveiros de Castro: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, pp. 6-19.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte / Zahar, 1997.
- VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947–1974*. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- VINCI DE MORAES, José G. *Sonoridades paulistas: do final do Século XIX ao início do Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O perspectivismo é a retomada da Antropofagia oswaldiana em novos termos”. In: SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007(a), pp.114-29.
- _____. “Temos que criar um outro conceito de criação”. In: SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007(b), pp.162-87.
- VIVEIROS DE CASTRO, Maria L. *Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- _____. “Mário de Andrade, folclorista”. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2019, pp.147-70.

- WISNIK, José Miguel. “Mário de Andrade e a construção da cultura brasileira. *PODCAST instituto CPFL*, mar. 2017. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/4K527H1u18QbvulE52jl6d?si=2b796723533340ec&nd=1>>.
- _____. A república musical modernista. In: ANDRADE, G. *Modernismos 1922–2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp.170-95.
- _____. “Semana de 22 ainda diz muito sobre a grandeza e a barbárie do Brasil de hoje”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, “Ilustríssima”, 2 fev. 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml>>.

MODERNISMOS, NO PLURAL

Luís Augusto Fischer¹

RESUMO

O artigo postula a tese de que o emprego do termo Modernismo no Brasil precisa ser revisto, uma vez que ele foi por assim dizer privatizado pela crítica e pela historiografia dominantes para designar a obra e as ideias apresentadas por autores e críticos paulistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, em particular Mário de Andrade. Esta será a condição para poder repensar a posição de uma série de autores e obras, de Norte a Sul do país, autores e obras que muitas vezes apresentaram características renovadoras claramente modernizantes mesmo tendo entrado em circulação antes de 1922. Depois, discute o viés rupturista do Modernismo paulista, em geral tomado como paradigma inquestionado. Finalmente, apresenta breve perfil de dois casos modernistas em Porto Alegre.

Palavras-chave: Modernismo no Brasil. Modernismo Paulista. Tyrteu Rocha Vianna. Ernani Fornari.

ABSTRACT

This article postulates the following thesis: the use of the term Modernism in Brazil needs to be reviewed because it was somewhat privatized by dominant criticism and historiography to indicate the work and ideas presented by authors and critics from São Paulo associated with the 1922 Modern Art Week — especially Mário de Andrade. Based on that thesis, it will be possible to rethink the position of many authors and works in Brazil, from north to south, which often showed renewing, clearly modernizing characteristics, even when they started to circulate before 1922. It then discusses the disruptive aspect of São Paulo Modernism, generally taken as an unquestioned paradigm. Finally, it presents a brief profile of two modernist cases in Porto Alegre.

Keywords: Modernism in Brazil. São Paulo Modernism. Tyrteu Rocha Vianna. Ernani Fornari.

1 Doutor pela UFRGS, com estágio sênior pela Sorbonne Nouvelle — Paris VI, professor titular de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da UFRGS. E-mail: fischerl@uol.com.br

UM

Nas artes e nas ciências humanas, o debate crítico sério depende quase sempre de um trabalho prévio de identificação de inimigos invisíveis. Bem ao contrário da luta em campo aberto que é a regra no campo da matemática, em que os interessados parecem sempre seguros acerca do que está em jogo, e muito diferentemente do que ocorre na generalidade das ciências duras, que em regra conseguem balizar o processo por confrontos segundo parâmetros objetivos, mensuráveis e compartilhados, no mundo das artes e das humanidades o mais comum é os debates ocorrerem de modo caricato, ou porque há coisas disparatadas em jogo (de tal forma que os debates são indecidíveis, ficando tudo sempre no campo da opinião, e quase nada além disso), ou porque a luta ocorre sem regras, nem valores, nem horizontes objetivos, mensuráveis e compartilhados, ou porque, como disse no começo, porque não se explicita com clareza quais valores, ideias, sentidos estão de fato em jogo.

Resulta que em nosso universo artístico e intelectual o mais comum é algo entre dois limites: ou os debates ocorrem de modo infrutífero, aleatório, no limite até mesmo histórico, com cada um falando o que quer sem ouvir ou levar em conta o que o outro disse, ou as conversas transcorrem dentro de âmbitos muito restritos, estruturados em bolhas de crenças estritamente compartilhadas, do que resulta alguma concordância, naturalmente inútil se a intenção fosse a de iluminar racionalmente o objeto em disputa.

Essa lamentação vai como preliminar para uma reflexão acerca de um desses inimigos invisíveis, típicos do debate artístico e intelectual brasileiro. Sua existência, porém, é trazida aqui, na medida das capacidades do autor, para a luz do dia, com vistas a avaliar o raio de ação que esse inimigo tem sido capaz de atingir. O assunto aqui é o Modernismo brasileiro, especialmente em sua face literária, envolvendo gêneros propriamente ligados ao mundo das letras, assim como a circulação de ideias críticas, ensaios, memórias.

Para começo de conversa, é preciso reconhecer que, ao ouvir a palavra “modernismo”, o brasileiro escolarizado mobilizará uma série de conteúdos em sua memória. Pensará na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em fevereiro de 1922. Lembrará de algum nome, muito em especial o de Mário de Andrade, protagonista não apenas da Semana, mas também do processo que se lhe seguiu, para nem falar de sua obra mais famosa, *Macunaíma* (1928). E por certo considerará esse conjunto de coisas como sendo a inauguração da modernidade, da liberdade, da autonomia no país. Complementarmente, pensará que, não fosse esse pacote paulista, o Brasil literário (e artístico em geral) estaria ainda chafurdado nas trevas de

um passado subordinado mentalmente, sem viço nem criatividade, situação da qual o Modernismo paulista nos teria livrado — tal é, em essência, a interpretação corrente nas histórias da literatura e da cultura brasileiras, desde os anos 1970 até agora.

Mas nada disso é enunciado com essa clareza — e aqui está um daqueles inimigos invisíveis acima mencionados. Para a reação típica dos brasileiros escolarizados, sob liderança do jornalismo cultural dominante e da produção acadêmica mais forte, não existe o problema que aqui eu quero criar, ou melhor, que eu quero desvelar, para depois criticar. Para começar o trabalho de elucidação, será preciso distinguir entre (1) a Semana famosa, (2) a carreira dos escritores (e pintores e intelectuais) ao longo dos anos e, finalmente, (3) o processo de consagração de uma certa ideia de Modernismo, processo no qual atuaram forças de elogio e de exclusão (tirando do horizonte tanto os paulistas que derivaram para a direita e/ou não produziram obra considerada relevante, tanto quanto os cariocas que haviam participado na primeira hora, como Ronald de Carvalho). Tratar essas três dimensões como uma coisa só resulta num desses embaralhamentos que impedem o debate crítico produtivo.

DOIS

Vale antes de mais nada um mergulho na palavra “moderno”, que dorme lá no coração de nosso problema. Como se sabe, é daqueles termos que serve para quase qualquer tarefa: ao longo dos séculos e ao largo da geografia ocidental, tem se prestado para conteúdos variados. Sem ir muito longe, lembremos que no mundo hispano-americano se chama “modernismo” aquela literatura, particularmente aquela poesia, que se estabeleceu como moda dominante no último quarto do século XIX, na sucessão da moda romântica. Foi o caso notável de Rubén Darío, o poeta nicaraguense de tanto sucesso em todo o mundo hispânico. Pois bem: o *modernismo* de Darío se traduziria, em português brasileiro, como o *parnasianismo* de Darío, eis que essa foi a regra estética por ele seguida, de mescla com algum simbolismo, como era regra entre os bons poetas do período, em geral.

Se recuarmos mais, encontraremos o latim *modernus* (*a, um*) em uso desde o século IV da era cristã, já naquele momento para distinguir entre o que era novo, daquele momento, e o que era antigo, passado. Uma associação rápida com a história aponta para a sincronia entre esse uso e a novidade do Império Romano, que se cristianizou sob Constantino e, ao que tudo indica, imediatamente reconheceu-se como algo distinto do passado — como algo moderno. Bem depois, mas em sentido próximo, vai-se

chamar Idade Moderna ao período aberto com as grandes navegações, no Ocidente, cujo apogeu estético é chamado de Renascimento, em mais um movimento de designação do presente como distinto do passado, o presente sendo então moderno. (A Idade Moderna é sucedida, na cronologia dos manuais de história ocidental, pela Idade Contemporânea, cujo marco inicial é a Revolução Francesa: mais uma nomeação que quer enfatizar a diferença entre o presente, novo, moderno, e o passado, velho.) Em dimensão de tempo mais larga mas na mesma frequência semântica, vai-se chamar Modernidade ao período começado no Renascimento e cujo apogeu teria ocorrido no século XVIII, mas não teria se encerrado com a Queda da Bastilha, eis que vai-se falar de modernidade no século XIX também.

Bem, chegamos ao Brasil, e aqui deparamos com o termo “modernismo” para designar, com exclusividade, um conjunto de novidades estéticas que teriam sido inauguradas na Semana de Arte Moderna de 1922, evento paulistano que de fato só décadas depois assumiu a centralidade que hoje tem. Por que em nosso país calhou de chamarmos isso, a vanguarda paulistana, de modernismo, e não usamos o mesmo termo para a literatura pós-romântica? Lembremos de José Veríssimo, que em sua *História da literatura brasileira*, de 1916, reservou um capítulo inteiro, o XV, para o que chama de “O Modernismo”, abrigando sob esta categoria o movimento de ideias associado ao positivismo, o darwinismo, o evolucionismo, o “intellectualismo de Taine” e o socialismo. Essa nomeação, muito próxima daquela que se consagrou no mundo hispano-americano, perdeu força para a tomada da palavra pelos que fizeram a Semana e/ou a confirmaram criticamente, numa operação bem-sucedida, do ponto de vista historiográfico, a um ponto tal que hoje ainda parece que a palavra modernismo nasceu para designar Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Aqui entram outras perguntas: por que a palavra se ligou apenas às posições e práticas estéticas dos paulistas, em prejuízo de algumas outras atitudes renovadoras que efetivamente tiveram lugar nas décadas desde 1900, ou mesmo antes, até 1930? Por que o melhor Simbolismo é visto como *pré-modernista*, quando ele é matriz da talvez melhor poesia dita moderna na Europa? E o que dizer dos escritores de tema rural anticonformistas, poucos mas valorosos, como os desiguais Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto? E a prosa de João do Rio, em que é que ela poderia ser tida como regressiva ou passadista? E o romance de Júlia Lopes de Almeida, com sua bem realizada vocação para o panorama de época, o que tem de pré-moderno? Por que raios se deve pensar em Lima Barreto como pré-alguma coisa, quando ele é um romancista de temperamento naturalista mas com ímpeto crítico moderno? Por que infâmia um caso sublime como o de Euclides da Cunha, que retorceu a linguagem parnasiana para

relatar uma barbárie e produzir aquele monumento chamado *Os sertões*, merece ser rebaixado a pré-o-que-quer-que-seja, se ele é, simultaneamente, a realização plena e a superação cabal de toda uma concepção antiga de linguagem e pensamento?

A realidade dos manuais escolares de história da literatura brasileira, assim como a dos livros acadêmicos dedicados ao tema, indica que se naturalizou totalmente o emprego de “modernismo” para designar aquilo que foi feito pela obra dos paulistas vanguardistas agrupados a partir de 1922. Agora, aquilo é modernismo, e nada mais o é. Se mais problema crítico não houvesse, há um dos grandes implícitos nessa consagração: a nomeação vitoriosa corporifica uma perspectiva de tipo teleológico, que relata o transcurso dos eventos com fraquíssima noção das contradições presentes nos processos e com abundante noção de um devir inevitável, o modernismo mesmo, é claro, que organiza de trás para diante todo o relato do passado. Ou pior: aquilo é o modernismo, e no mais o que há tende a ser visto como fruto de indigência intelectual, pouca ousadia, atraso – para essa visada, o que existe de válido, no século XX e ainda agora, primeiras décadas do século XXI, é ainda e sempre modernismo: teríamos tido um “pré-modernismo”, nos primeiros vinte anos do século passado, mero anúncio da revelação que em seguida despontaria no horizonte, o “modernismo”, este tão forte que teria uma primeira fase, dita iconoclasta, e uma segunda fase, dita construtiva, tanto quanto uma terceira fase; e tudo isso seria sucedido pelo “pós-modernismo”.

Essa monstruosidade analítica não parece aborrecer, naturalmente porque seus beneficiários são fortes e influentes, a ponto de apagarem da arena crítica o debate sobre o quadro. Mas trata-se de um quadro que mostra sua precariedade a qualquer observador: se uma palavra, neste caso “modernismo”, é tão plurívoca a ponto de parecer descrever todo o século e tanto entre o último Machado de Assis e o que se faz agora, é porque se trata de uma palavra fetichizada, uma palavra que enfeitiçou a inteligência anulando-a. Ao negar que outras obras e ideias sejam qualificadas como dignas, como modernistas neste sentido fetichista, privatiza-se o direito de circular como iniciativa válida qualquer outra coisa que não o previamente sancionado. É uma forma de oligopólio, quase monopólio, abominável tanto quanto qualquer outro concentracionismo.

Para o autor destas linhas, há uma referência que merece ser evocada no combate a tal fetichização: foi no trabalho de Sérgio Miceli (1977), intitulado *Poder, sexo e letras na República Velha*, que li a primeira crítica analítica capaz de desmanchar o encantamento a que me refiro. Diz ele, na página inicial de seu trabalho:

A história literária adotou tal expressão [pré-modernismo] com vistas a englobar um conjunto de letrados que, segundo os princípios impostos pela “ruptura” levada a cabo pelos modernistas, se colocariam fora da linhagem estética que a vitória política do modernismo entronizou como dominante. (MICELI, 1977, p. 12)

Aí estava o ponto: vitória política do modernismo, aliás, de um certo modernismo (paulista, de feição vanguardista, seja pelo lado nacional-popular de um Mário de Andrade, seja pelo lado cosmopolita e irônico de um Oswald), como matriz do uso do nome pré-modernismo, assim como dos outros nomes cognatos. Este é o ponto mínimo da conversa. Miceli anota “ruptura” entre aspas, a marcar distância entre o que é propalado e o que o analista mesmo considera ter acontecido. Guardemos essa palavra para mais adiante.

Essa privatização do termo, a restrição do alcance da noção de modernismo ao que aconteceu em São Paulo ou foi por ali abençoado, é um desses inimigos invisíveis que inviabilizam a conversa crítica. E mesmo quando se joga luz sobre essa obscuridade não se obtém necessariamente uma arena limpa para a discussão. Uma das maneiras de renegar o que acima se acabou de tentar mostrar criticamente é rasteira, mas impressiona e até conquista aliados: consiste em xingar quem apresenta o problema. O xingamento principal? Chamar de provinciano ou bairrista o problema, ou o autor da crítica. Quem aqui escreve tem presenciado essas reações, já há bastante tempo. Acusa-se o crítico de estar vinculado a um ponto de vista fraco, parcial, local, que não pode aspirar à totalidade, a qual só é disponível, pensa ele, para quem está no comando do sentido.

O Brasil é vítima desse mesmo mal desde sempre, desde antes de sempre, quando o Império português se estruturou. Depois, na Independência e ao longo do Império brasileiro, se manteve e até se aprofundou a mesma estrutura ultracentralista, sediada no Rio de Janeiro, os paulistanos, herdeiros da mesma terrível lógica, que impugna os pontos de vista das províncias pelo simples fato de serem províncias. São Paulo, com todo o movimento de contestação modernista, com aquela espuma de transgressão que na maior parte das vezes foi apenas um *aggiornamento*, o que quis foi avocar para si o direito de ocupar esse centro, de vir a ser esse centro, a partir do qual tudo faria sentido, e sem o qual nada teria sentido. Assim, esse mal do centralismo, naturalizado como se fosse o nascer do sol, e não uma construção histórica, beneficia agora, neste momento histórico que vivemos, a visão centralista que consagra aquilo que os paulistanos fizeram e/ou abençoaram como sendo, excludentemente, o modernismo; tudo o que houver sido concebido e praticado fora desse restrito parâmetro vira pré ou pós alguma coisa — nunca a coisa.

Dito isso, fica fácil entender de quê, afinal, eu tento falar aqui: da necessidade de desprivatizar o significado de “modernismo”. Não por pinimba com a arte concebida e/ou produzida naquela São Paulo dos anos 1920 em diante, mas a favor de outros tantos esforços de modernização, de atualização, de ousadia, no pensamento e na ação, de que o Brasil tem sido bastante bem servido, desde bem antes daquele episódio provincianamente barulhento da Semana de Arte Moderna. Episódio (na Semana) e processo (na carreira dos escritores e na consagração) que tiveram sucesso e agora dominam a cena crítica porque representam o *soft power* correspondente ao *hard power* da economia paulista, que passou a dominar o cenário brasileiro mais de cem anos atrás.

TRÊS

Houve várias modalidades de modernismo na literatura brasileira, se tomarmos o termo não como associado exclusivamente ao pacote Semana + carreira de Mário e Oswald + consagração crítica, e sim como indicando renovação crítica, abertura de novas frentes temáticas e estéticas, atenção para gente até então negligenciada etc. A lista seria imensa, com gente de muitas partes do país. No meu panteão modernista, o primeiro da fila é Machado de Assis, que em 1881 publicou as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um feito estético de imenso alcance. Haveria gente em Pernambuco, Ceará, Minas, Rio Grande do Sul e, naturalmente, no Rio de Janeiro. Mas esse sentido que estou aqui atribuindo à palavra modernismo só tem força se abandonarmos a ideia da ruptura (ou a alegação de ruptura à moda paulista) como essencial.

Um parágrafo para ela, a “ruptura”. A tese de que apenas a vanguarda produz modernismo, vitoriosa no Brasil, tem contornos históricos definíveis. Uma publicação recente, *A saga dos intelectuais franceses: 1944–1989* (DOSSE, 2021), repassa parte da trajetória dos debates intelectuais no período, na França, Sartre à frente, mostrando que o modelo dominante da atividade no campo era o do intelectual profético. “Independente de serem gaullistas, comunistas ou progressistas cristãos, todos têm a convicção de realizar ideais universalizáveis”, assinala Dosse (p. 15). Trazido para os meus fins, essa tese explica a força discursiva de tais intelectuais, que se acreditavam portadores exclusivos do sentido que no futuro seria triunfante; com base nessa certeza, se dirigiam ao presente mediante desafios de estilo rupturista, que no fim das contas dizia: ou vocês me acompanham, já que eu sei o que vai valer no futuro, ou vocês ficam para trás, irremediavelmente.

O caso é que no processo de consagração do Modernismo paulista — envolvendo um trabalho crítico e historiográfico sistemáticos, que passou

a controlar discursivamente a história da literatura brasileira e seu ensino no miúdo da vida escolar — se pode perceber claramente que a vanguarda chegou ao poder. Ou melhor, de fato a vanguarda modernista paulista nasceu e se desenvolveu no ventre do poder (econômico, político, social) da província paulista, em arrancada para triunfar como dominante no contexto do país. Assim, os enunciados vanguardistas presentes em obras de Mário e de Oswald (eles, não outros) sugeriam a necessidade de ruptura, mas nasciam em condição prestigiada, confortável, poderosa. Parece haver uma contradição entre a alegação de ruptura e o ninho entre as elites. Qual o mistério?

Nenhum: os inimigos alvejados por aqueles enunciados não coincidiam com o poder que apoiava a ruptura. Os inimigos estavam basicamente na capital federal de então, o Rio de Janeiro, e os aliados pertenciam à aristocracia paulista. A briga que sugeria ser ruptura era contra alvos remotos, como a Academia Brasileira de Letras, ou irrelevantes, já em 1922, como Bilac e Coelho Neto. Mas nada disso esconde o fato de que há uma contradição forte entre ser ou postular ser vanguarda e ao mesmo tempo participar da dominação de mãos dadas com as elites.

Os modernistas e os modernistófilos paulistas encantaram a muitos com os enunciados vanguardistas em si — orientados por eles, finalmente conseguiríamos ser livres para criar, para ser mais brasileiros do que antes, para dispor de mais inteligência e cosmopolitismo do que antes etc. —, a ponto de praticamente não haver dúvidas sobre essas supostas virtudes. E mesmo as omissões (Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto, João do Rio, para voltar a gente já citada), os apagamentos (a obra e as ideias de Ronald de Carvalho, praticamente o único a alertar para a perspectiva americana no momento) ou os cadáveres escondidos no armário (a deriva à direita de gente que participou da Semana, como Plínio Salgado), nada disso chegou a incomodar o processo de entronização do Modernismo paulista como sendo a única porta de entrada do Brasil na modernidade².

QUATRO

Admitida, então, a hipótese dessa desprivatização do significado do termo, podemos passar a avaliar autores e obras que até aqui são invisíveis, não por deméritos específicos, mas porque a lente não os detectava.

2 No livro *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração* (Todavia, 2022), exponho com certo detalhe essa entronização, num processo de um século de duração, mostrando os agentes principais e assinalando os processos de exclusão e de olvido implicados.

Vou aqui me cingir a mencionar dois casos da poesia produzida no Rio Grande do Sul, gente que nem mesmo em seu estado natal tem leitura corrente, creio eu que pela hegemonia da mentalidade paulista no cenário crítico e historiográfico: se os autores sulinos não foram acolhidos no cânone modernista, que passa necessariamente pelo filtro da USP e de outras instâncias de consagração, então eles nem devem mesmo ter valor considerável. (Como eu disse desde o começo; é preciso desentocar o inimigo mental para poder avançar na conversa.)

Vejamus uma perspectiva de época, na capital gaúcha. (Talvez não precisasse dizer o que vou dizer, mas nunca se sabe: não estou aqui pretendendo sugerir que o processo do modernismo no Rio Grande do Sul seja melhor, mais interessante ou mais relevante do que aquele ocorrido em São Paulo, ou em Belo Horizonte, ou em Recife, em Fortaleza ou no Rio de Janeiro. Exponho alguns fatos, algumas percepções, algumas experiências que, na minha visão das coisas, merecem receber a luz do sol, ao lado dos demais.)

Em agosto de 1926, Augusto Meyer assina no *Correio do Povo*, importante diário da cidade, vários textos, num conjunto que forma uma interpretação forte do movimento modernista, em sentido amplo. Ao resenhar um livro de um promissor poeta, Ruy Cirne Lima, Meyer enxerga ali, numa poesia ainda não totalmente realizada, um sonho seu, “a estilização de motivos gauchescos” — quer dizer, a modernização. Cirne Lima requintava a “imaginação crioula” [vale sublinhar que este adjetivo, no Rio Grande do Sul, era e ainda é usado ao modo dos castelhanos, como sinônimo de nativo] mediante a assimilação de refrões populares” (apud LEITE, 1972, p. 97).

Por outra parte, a resenha briga ainda com o passado, na figura do já velho Alcides Maya, o autor de *Tapera*, e prevendo um ótimo futuro:

O Rio Grande não será um jardim com taperas artificiais. Há de ser uma feira viva de contrastes fecundos. O rancho e a locomotiva, os tratores e a carreta, a usina e o rodeio, o laço e a obra de arte, que floração nos promete essa realidade? Só uma certa barbárie conseguirá plasmar em formas belas e transitórias o seu ritmo vital. (Ibidem.)

Dá para traduzir Meyer dizendo que para ele a “barbárie” formal — no contexto, a forma modernista — é necessária e mesmo indispensável para enunciar esse mundo de contrastes, que fazem lembrar algo do ritmo da

Antropofagia, que em 1928 se apresentaria claramente³. Mas ele parece isolar o mundo estético e intelectual do mundo econômico, o que enfraquece a previsão de Meyer, muito embora, com a ascensão de Getúlio, algo dessa intuição da força rio-grandense se apresente como real.

Outro texto de grande interesse para o retrato da cena modernista gaúcha é de setembro de 1926, no mesmo jornal de Porto Alegre. Meyer comenta um questionário que lhe foi enviado, indagando sobre a existência e as características de “um movimento de renovação estética no Brasil”. O crítico desenvolve todo um raciocínio de interesse, começando por dizer que fez bem em não responder logo, “para evitar o bombo de Graça Aranha, um tanto falso, e a grandiloquência verde-amarela”, isto é, para não cair na esparrela dessas duas sendas (talvez traduzíveis como a nefelibata, de Aranha, e a nacionalista trivial, a verde-amarela), que ele considera equivocadas.

O que chama a atenção são percepções, ainda mais profundas, sobre a natureza do que ocorre no Sul. Diz que há sim “influência platina” na literatura do estado gaúcho, pelo trato corriqueiro com o Prata, mais comum do que com a Corte e o Rio de Janeiro por muito tempo — essa influência será motivo de debate forte nos anos 1950, e nos interessa aqui porque será uma das marcas distintivas da literatura produzida no Rio Grande do Sul, marca que nada tem a ver com qualquer coisa de relevante no Modernismo paulista. Mas diz mais:

O Rio Grande é, na hora atual, a mais arrojada esperança brasileira. Ora, isso que eu acho no Rio Grande, concordância entre o homem e a terra, tendência para a unidade social e, por conseguinte, para uma arte própria (...), não saberei achar com a mesma facilidade no brasileiroismo dos novos. (...) Enquanto a literatura brasileiroista adoece constantemente de um cerebralismo patriótico (*Pauliceia desvairada*, *Pau-brasil*, *O estrangeiro*, Guilherme e Cassiano em alguns poemas e o próprio Ronald em *Toda a América*), a nossa escassa mas homogênea

3 Vale uma nota lateral para lembrar que o estado gaúcho não está todo contemplado na série de pares enumerados pelo crítico. O que ali se vê é quase só o mundo da pecuária — rancho, carreta, rodeio, laço —, e nada do mundo da pequena propriedade colonial imigrante, germânica ou italiana, que já era próspera, com um singular processo de enlace de produção primária com a secundária, um vetor de agroindústria bastante nítido. É como se o Rio Grande do Sul fosse a pecuária, com alguma agricultura extensiva associada, e a cidade que se industrializava, apenas, ficando de fora a zona colonial imigrante. A nota ganha sentido ainda maior quando atentamos para o fato de Meyer descender de germânicos também, embora letrados e urbanos. De certo modo, o mundo colonial imigrante custará ainda uma geração depois da modernista para se fazer notar culturalmente e se expressar no plano intelectual. Raymundo Faoro, descendente de italianos, talvez tenha sido o primeiro a atentar para o fato, em textos para a revista *Quixote*, entre 1949 e 1952.

produção regionalista é espontânea como um arroio. (...) O meu desejo, enfim, é mostrar que já agora não devemos nada aos brasileiros. (...) Sobre o verde-amarelo um tanto frio, nós colocaremos a mancha quente e vermelha do nosso orgulho. (Apud LEITE, 1972, pp. 102-3)

Três aspectos merecem atenção, sempre no sentido de entender a percepção dos escritores do Sul, nos anos iniciais do Modernismo paulista. Primeiro é o argumento favorável ao Rio Grande, com uma ponta de ufanismo localista mas que não se limita a isso: aqui Meyer enxerga uma organicidade social (a tal “unidade”) que, por contraste, não existiria nem em São Paulo nem no Rio de Janeiro. Derivando um pouco, por contraste, poderíamos dizer que para Meyer o Modernismo, talvez mais o paulista do que o carioca, mas também este (na lembrança de Ronald de Carvalho), dependia de uma maior diferenciação social, talvez mesmo de atritos entre diferentes e mais nítidas classes sociais. E não custa acrescentar que quem defende organicidade social entre arte e sociedade está longe de aplaudir o paradigma da ruptura.

Em seguida, uma tese: o que ele chama aqui de “literatura brasileira”, que é o que agora se chama de literatura modernista brasileira, essa literatura é vítima de certo “cerebralismo”, acusação que só entendemos claramente por contraste com o que Meyer julga encontrar na literatura feita em seu estado, “espontânea como um arroio”, quer dizer, com virtude oposta ao cerebralismo, a virtude da espontaneidade, da (perdão pela repetição) organicidade, que está na literatura regional tanto quanto no arroio natural.

Meyer tem em mente a obra de Simões Lopes Neto, que por sinal estava sendo em 1926 republicada pela primeira vez fora de Pelotas, a cidade natal do escritor, agora na Globo de Porto Alegre, que se lançava como editora de fato e se preparava, com esse gesto, para tonar-se a grande editora que viria a ser nas décadas seguintes. Simões Lopes Neto é o arroio escrito, na comparação.

O terceiro traço tem um tanto de teatral, poderíamos dizer de hispânico, de platino, na imagem do vermelho (que de fato existe na bandeira sul-rio-grandense, ao lado do verde e do amarelo), que esquentaria o panorama verde-amarelo. A equação sumária de seu texto é: a literatura brasileira, feita por São Paulo ou pelo Rio, tinha o defeito do cerebralismo

patriótico, ao passo que a literatura regionalista feita pelo Rio Grande do Sul tinha a virtude da espontaneidade, ou do efeito de naturalidade⁴.

Este artigo de Meyer se desdobra em outro, publicado em outubro do mesmo ano, no mesmo jornal. Segue buscando explicar a distinção entre as duas tendências, o cerebralismo brasileiro e o regionalismo espontâneo. Aponta Oswald como vítima do primeiro, e Mário como o único caso de poeta que conseguiu criar estilo a partir do mesmo viés. Diz que há poetas genuínos em poesia nacionalista (Castro Alves, Walt Whitman); afirma que José de Alencar e Gonçalves Dias padeciam de um brasileiro teórico, ao passo que Afonso Arinos e Simões Lopes Neto haviam realizado um nacionalismo regionalista correto. Em sua visão, o regionalismo era o caminho, e por ele se chegaria ao nacionalismo. E explicita um argumento sociológico para as virtudes que vê na literatura regionalista gaúcha: a “lenta evolução do clã rural”, associada com a organização guerreira e o culto quixotesco do gauchismo (apud LEITE, 1972, p. 106).

Mais uma vez se pode atribuir o elogio a uma certa organicidade social e mental, no Rio Grande do Sul, o que se oporia ao panorama de São Paulo e do Rio. Se olharmos desde São Paulo para o Rio Grande do Sul, as estruturas sociais mais antigas e mesmo arcaicas, como o tal “clã rural” mencionado por Meyer, seriam um sinal de atraso, portanto de algo fora da retórica modernista, mas são tidas pelo intelectual gaúcho como fiadoras da correta realização literária, esse regionalismo espontâneo. (Mas não custa reparar, com direito a ironia, que o modernismo paulista dependeu, para sua viabilização e permanência, da fração mais rica e mais sofisticada do clã rural paulista.)

Não se trata, aqui, como mencionado acima, de considerar como corretas ou como incorretas as ideias de Meyer, mas sim de descrever a percepção de uma fina inteligência como a dele, que se distinguia bastante da visão modernista paulista e, pelo que ele diz, também da carioca. Era o ano de 1926, repitamos, dois anos antes de *Macunaíma* e do “Manifesto Antropófago” (e da *Revista de Antropofagia*), assim como do ensaio de Paulo Prado *Retrato do Brasil*, que mudariam um tanto esse cenário, fixando um novo momento de síntese da jornada modernista.

4 Os motivos estéticos implicados nessa disjunção, que não são matéria central para este estudo, podem ser vistos com clareza quando observamos a arquitetura narrativa inventada por Simões Lopes Neto — um narrador-testemunha, Blau Nunes, figura de velho gaúcho campeiro, que “fala” num texto escrito de modo visivelmente orgânico, sem mediação de um narrador externo, nem filtrado por uma perspectiva crítica e/ou irônica que se encontra nos textos e autores, paulistas e carioca, citados por Meyer. Essa invenção de Simões se desenvolveria até os limites superiores na obra madura de Guimarães Rosa.

CINCO

Também no Rio Grande o ano de 1928 apresentaria ao menos dois notáveis livros modernistas, lamentavelmente pouco conhecidos, inclusive no estado sulino: *Trem da serra*, de Ernani Fornari, e *Saco de viagem*, de Tyrteu Rocha Vianna. Ainda em 28, sairiam outros livros de poesia modernista em Porto Alegre: de Augusto Meyer, *Giraluz e Duas orações*; de Theodemiro Tostes, a *Novena à senhora da graça*; de Ruy Cirne Lima, *Colônia Z*; de Vargas Netto, *Gado Xucro e Tu*; e de Manoelito de Ornellas, *Rodeio de Estrelas*. Foi mesmo um ano marcante.

Vejam os casos de Tyrteu. Autor de um único livro, o citado *Saco de viagem*, de que se tiraram pouquíssimos exemplares (parece que apenas dez exemplares, por idiosincrasia do autor, ao que se saiba), Tyrteu é figura totalmente singular. Herdeiro de vasta propriedade rural, nascido em 1898 em cidade próxima da fronteira com a Argentina, foi um adepto de novidades e de algumas excentricidades. cursou Direito em Porto Alegre, na juventude, e faleceu em 1963, depois de forte decadência econômica e social. Seu livro foi reeditado apenas uma vez, em 1993, pela editora da PUC-RS, sem o devido cuidado.

O primeiro poema do livro dá o tom de sua inventividade:

Críticos
Passadistas
Tende piedade amém
Destes
Oswaldandradeanos
Futurismismos
Poupai-os do manejável porrete
Critical
Lembra-vos sempre ao lê-los
Deste pedido introdutorial amém de novo
E de que a liberdade de fazer versos
Nestes Brasis
Não foi regulada pela lei Adolpho Gordo
(VIANNA, 1993, p. 32.)

Entre o que então se chamava “passadista” e “futurista”, Tyrteu convoca Oswald de Andrade, autor rejeitado ou ao menos ignorado pela poesia gaúcha (e brasileira) da época, ousando ainda avançar na fórmula católica de contrição para torcê-la em favor de uma tese libertária, que vem cifrada e requer explanação: a lei Adolpho Gordo, editada em janeiro de 1913, regulamentava a expulsão dos estrangeiros envolvidos em atividades sindicais e políticas; e para a consciência dos letrados conservadores — “passadistas”,

hegemônicos naquela altura e por isso mesmo alvo declarado desse poema-plataforma de Tyrteu —, as teses “futuristas” tinham as máculas da origem estrangeira e da intenção subversiva, pelo que deveriam ser tão expulsas quanto os militantes anarco-sindicalistas indesejados por Gordo.

Outro exemplo: em linha do poema-piada de Oswald, de mistura com o registro afetoso com que modernistas vários trataram as memórias da meninice (lembramos logo o mesmo Oswald e Manuel Bandeira), o poema “Mau hábito” reproduz um diálogo entre o guri e sua mãe, seguindo-se uma breve consideração metafísica do guri:

Em que lugar que mora a Mãe d'Água mamãe
É lá na fonte da vovó
Como é que ela é
É uma mulher bonita de cabelo verde
Corpo de peixe vestida de estrelas rabuda
Por que é que eu não vejo ela
É porque ela não se mostra aos meninos
Que tiram ranho do nariz com os dedos
E durante todo o tempo em que
Eu podia crer na vida da Mãe d'Água
O meu nariz foi o único culpado
Dela não ter aparecido
(VIANNA, 1993, p. 51.)

Boa parte das marcas modernistas está aí, na linguagem como na concepção; e interessa também ressaltar ainda uma vez a singular contemporaneidade espiritual e estética entre aquilo que no centro do país se produzia na ponta mais radical da vanguarda literária, com Oswald, e Tyrteu, que viveu a maior parte da vida no interior do Rio Grande.

Vejamos um segundo e último caso, o de Ernani Fornari. Filho de imigrantes italianos, nascido no Brasil em 1899, estreou como poeta simbolista com *Missal da ternura e da humildade* (1923), mas dessa concepção estética migrou para o conto e o romance ocupados com a vida na cidade que crescia, vindo depois a publicar muito teatro, metiê em que teve relativa consagração. Publicou o *Trem da serra*, uma joia, em 1928, e nos anos 1930 foi para o Rio de Janeiro, como funcionário federal, e lá veio a falecer, em 1964.

O *Trem da serra* não cabe nas equações triviais costumeiras, aquelas que levam alguns a lamentar “não tivemos Modernismo”, ou “nosso Modernismo foi fraco”, para os daqui do Sul, ou aquelas que, absolutizando a visada paulista, simplesmente ignoram o que não caiba nos padrões entronizados. Ocorre que o livro de Fornari é um excelente livro de poesia vanguardista, com dicção que nada deixa a desejar para os padrões

renovadores dos anos 1920, mas acrescenta a essa condição toda uma perspectiva de conjunto: o livro alinha uma série de poemas que vão como que fotografando (e mesmo filmando) cenas do percurso de um trem que sobe de Porto Alegre para a cidade serrana de Caxias do Sul.

(A visão parcial das coisas, para louvar ou para desprezar, deixa de constatar o movimento específico das coisas no Rio Grande (ou em qualquer outra parte do país), deixa de entender como é que as coisas se passaram, como é que os escritores negociaram, dentro das circunstâncias históricas específicas, as condições, os temas, a linguagem, enfim aquilo que constituiu a literatura. Uma visão mais abrangente e produtiva implica uma leitura dos poetas que se apresentaram no cenário local a partir de suas obras, naturalmente em contraste e em aproximação com outras obras, do centro do Brasil e talvez de outras latitudes e longitudes.)

É notório que não poucos poetas modernistas no Brasil começaram sendo simbolistas ou em alguma região próxima do Simbolismo: Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes. Isso já é bem diferente do padrão paulista: nem Mário, nem Oswald tiveram afinidades com a estética penumbrista e soturna. (Mário teve mais afinidade intelectual com os parnasianos.) No Sul, além do caso de Fornari, vale ler a obra de Felipe d'Oliveira (1890–1932), cujo primeiro livro tinha o sombrio nome de *Vida extinta* (1911), e depois, já vivendo na capital de então, o Rio de Janeiro, passará para os lados modernistas, com *Lanterna verde* (1926).

Do livro de Fornari, vejamos o poema “Cinematógrafo”:

CINEMATÓGRAFO

Vesperial infantil
dos meus olhos de homem feito!

Aboletado no banco vascolejante
do meu cinema ambulante,
fico olhando para a tela *Pathé-Baby*⁵ da vidraça,
onde a paisagem dispara, assustada, para trás.
Os postes telefônicos se sucedem,
junto dos trilhos,
formando uma paliçada interminável...

5 *Pathé-Baby*: Pathé (nome de família dos donos, franceses) foi a principal fábrica de equipamentos para cinema e para reprodução de sons no começo do século XX. *Pathé-Baby* era a designação de uma tela para projeção de filmes menor que as convencionais.

É aqui que a terra-zebu principia aos tombos
a fazer calombos.
Na distância andam homens depilando
a giba⁶ dromedária de uma montanha peluda...

Olha,
aquele morro recém-queimado que se vê ali,
não parece um enorme crânio encarapinhado
de tio-mina⁷ até às orelhas enterrado?

Olha
aquele ventruado monte chico-boia⁸,
muito lá,
caminhando devagar

no “retardador”⁹ esfumado da distância...

O marco geral do poema, sua por assim dizer moldura, é a comparação entre a janela do trem e a tela de projeção do cinema, pauta moderna por excelência. Os elementos que vão aparecendo na paisagem vão sendo comparados a sucessivas figuras, mantida sempre a perspectiva de trazer para o olho moderno os itens da natureza ou da ação humana. Outro belo poema do livro se chama “Conquista da serra”, que faz um relato fantasista do encontro entre o imigrante loiro e a índia, a “china” na linguagem local, numa simbolização idealizada da experiência real, a qual terá sido por certo muito mais tensa, contraditória, violenta:

CONQUISTA DA SERRA

O gringo veio do mar...

A china estava na terra quando o gringo chegou
Louro e cheio como a guaiaca cheia de onças
de um mascate,
Acordando a mataria com a voz empostada,
e fazendo calar os inhambus:
“La donna è móbile...”

-
- 6 Giba: corcova. Por isso a composição “terra-zebu”, em alusão à raça bovina que apresenta uma corcova, e depois a menção ao dromedário.
7 Tio-mina: alusão a um homem negro e velho, da nação mina (um dos grupos étnicos de origem dos escravos brasileiros).
8 Chico-bóia: parece comparar o “ventruado monte” a um sujeito barrigudo.
9 Retardador: parece referir-se ao mecanismo da máquina projetora de filmes que é capaz de desacelerar o ritmo da exibição; o poema contrasta a velocidade das imagens próximas ao trem com a lentidão das imagens mais distantes.

Ela não compreendia, mas pensava
que ele trazia para a Terra Nova,
transformada em esperança, a desilusão de seu País...
E a china ficou espiando atrás do pinheiral
O gringo que chegava, loro como o Sol — que era o deus dos seus avós.

— Buenas tardes pra vancê!
— Bona sera!

— Que é que ele disse?

E o gringo construiu uma casa com o telhado de tabuinhas...
(O rancho da china era de santa-fé!)

E o gringo plantou trigo na montanha,
— milagrou aquele chão que era só pedra...
E a china ficou espiando aquele estranho que plantava
Também cabelos louros no cocuruto da montanha.
E gostou tanto da maciez estranha da seara
Que quis deitar-se sobre ela e adormecer...
(Até parecia os cabelos dele!)

Liberdade, incorporação da língua diária, comentário direto sobre as coisas da vida, neste último caso ainda uma fabulação sobre a mistura entre o sangue aborígene e o estrangeiro, a discutir o passado, são enfim muitos os itens que podem caracterizar o livro de Fornari no campo modernista. A rigor, procederão assim muitos dos escritores modernistas, nascidos nos últimos anos do século XIX e primeiros do XX. E o que é que eles *não* apresentam, se vistos desde a ótica paulista, a atestar uma falta que explicaria sua desconsideração? São talvez menos vanguardistas do que deveriam, por não atacarem claramente o alvo preferencial da ideologia modernista paulista, a saber, o mundo letrado do Rio de Janeiro. Ademais, não obstante a forma renovadora, serão talvez menos agudamente vanguardistas do que o tanto adequado. Por certo, terão quase nada do viés por assim dizer bandeirante que anima parte não pequena das obras de Mário e Oswald, que em poesia ou no romance, assim como no ensaio, parecem sempre empenhados em enunciar uma interpretação de conjunto para nada menos que o Brasil todo, ao passo que aqui há foco numa experiência específica, não hegemônica, não generalizável para o Brasil.

Seja como for, o certo é que poetas como Tyrteu e Ernani Fornari, e bem assim boa quantidade de outros, do Sul e de outras partes do país, deveriam compor um grande painel das tentativas de renovação da linguagem que se chama, no sentido aberto que aqui sigo, modernismo. Desprivatizar o termo, como disse, é tarefa para já.

REFERÊNCIAS

- DOSSE, François. *A saga dos intelectuais franceses: 1944–1989*. Volume I: *À prova de história (1944-1968)*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.
- FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022
- FORNARI, Ernani. *Trem da serra*. Porto Alegre: Globo, 1928.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: IEB, 1972.
- MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VIANNA, Tyrteu Rocha. *Saco de viagem*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

A SEMANA QUE O RIO IGNOROU: OUTROS MODERNISMOS...

Leandro Garcia Rodrigues¹

RESUMO

Neste centenário da Semana de Arte Moderna, inúmeras revisões têm sido feitas no sentido de avaliar este evento de grande importância para a história cultural do Brasil. Sabemos que o Rio de Janeiro não compartilhou muito da proposta modernista que chegava de São Paulo, fato compreensível, já que a então Capital Federal se modernizou por vias e experiências bem diferentes, não seguindo a tendência vanguardista explorada pela intelectualidade paulista. Inclusive, no Rio de Janeiro, organizou-se um importante grupo de escritores modernistas de orientação espiritualista em torno do Centro Dom Vital, instituição que congregava intelectuais e artistas católicos, cuja revista *A Ordem* ajudou a divulgar esta modernidade mais conservadora. Esse “outro modernismo” mais conservador e distante da vanguarda será o objeto analisado neste artigo.

Palavras-chave: Modernismo. Vanguarda. Semana de 22. Rio de Janeiro. São Paulo.

ABSTRACT

In this centenary of the Brazilian “Week of Modern Art,” numerous reviews have been made in order to evaluate this event of great importance for the cultural history of Brazil. We know that Rio de Janeiro did not share much of the modernist proposal that arrived from São Paulo. This fact is understandable, since Rio modernized itself through very different ways and experiences, not following the avant-garde trend explored by São Paulo’s intellectuals. Even in Rio de Janeiro, an important group of modernist writers of spiritualist orientation was organized around the Dom Vital Center, an institution that congregated catholic intellectuals and artists, whose journal *A Ordem* helped to divulge this more conservative modernity. This “other modernism,” more conservative and distant from the vanguard, will be the point critically analyzed in this paper.

Keywords: Modernism. Vanguard. Week of 22. Rio de Janeiro. São Paulo.

1 Doutor em Estudos Literários pela PUC-Rio; realizou pesquisas de pós-doutorado em Estudos Literários (PUC-Rio) e em Teologia (FAJE-BH). Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. E-mail: prof.leandrogarcia@hotmail.com.

O ano de 2022 está sendo singular na história cultural brasileira por conta das diversas efemérides que se celebram: os bicentenários da nossa Independência e do nascimento da imperatriz Teresa Cristina, o centenário de fundação do Partido Comunista Brasileiro, do Tenentismo e da Semana de Arte Moderna, bem como outras comemorações paralelas. Este clima de revisionismo histórico tem provocado defesas apaixonadas e não raras provocações entre alguns pesquisadores, cada um clamando para si a chave de compreensão da nossa modernidade². Fato é que a Semana paulista não foi unânime em termos de aceitação e, na maior parte do país, foi completamente ignorada quando de sua ocorrência. Tal fato ficou claro especialmente no caso do Rio de Janeiro, que praticamente desconheceu os acontecimentos de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, seguindo com a sua própria lógica de modernidade. Aliás, o Rio foi realmente um caso à parte em termos de evolução cultural e histórica, desenvolvendo uma experiência própria de modernidade que não estava alinhada com a receita vanguardista vinda de São Paulo. Inclusive, podemos até mesmo falar de um “modernismo mais espiritualista” e conservador que se praticou na antiga capital federal, por força de algumas instituições tradicionais localizadas naquela cidade, como foi o caso do Centro Dom Vital³, que foi importante na arregimentação de poetas e escritores modernistas, bem como na divulgação de suas obras. Este artigo quer apresentar e tentar compreender estas particularidades: o não efeito imediato da Semana Futurista de 22 em terras cariocas e as dinâmicas próprias de um certo modernismo mais tradicionalista, tão legítimo quanto a proposta

2 Tais disputas, que considero positivas, pois abrem um saudável debate, têm sido especialmente entre especialistas cariocas e paulistas. Tal situação já era percebida por Mário de Andrade e Manuel Bandeira, no início do nosso Modernismo, que a registraram em sua correspondência. Escrevendo a Bandeira, em 18 de abril de 1924, Mário afirmou: “O que são as vaidades, meu Deus! Essa gente do Rio nunca perdoará a São Paulo ter tocado o sino. Não falo de você. Você já não é do Rio. Você já é como eu: do Brasil”. (MORAES, 2000, pp. 201-202). Num outro momento, foi a vez de Bandeira comentar e ponderar com o amigo paulista: “Não creia que haja por cá afastamento, indiferentismo pelos artistas de São Paulo. Ao contrário, desde que eles aparecem são prezados e queridos. Haja vista você, inédito e já de reputação feita aqui. O que há é uma dispersão formidável de metrópole. Não há aqui esse aconchego que permite a província. Por isso mesmo reputo São Paulo um ambiente excepcionalmente propício à cultura: perto do Rio e fora do Rio. Não pertencendo nem à Liga Metropolitana nem à Associação Paulista, estou, como pernambucano qualificado para referir... Já vivi em São Paulo onde cursei o 1o ano da Escola Politécnica (ia estudar arquitetura) e posso dizer: São Paulo é uma coisa e o Rio é uma mistura de coisas onde também a coisa paulista entra” (ibidem, p. 66).

3 Neste ano de 2022, o Centro Dom Vital também comemora o seu centenário. Foi fundado em 1922 pelo escritor e intelectual católico Jackson de Figueiredo, como órgão cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro, cuja missão era fazer o diálogo entre a Igreja e o mundo cultural e político da época.

vanguardista praticada por São Paulo, mas ainda desconhecido e pouco investigado.

I — A SEMANA QUE O RIO IGNOROU

A efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna, em algumas de suas revisões e comemorações, tem provocado um verdadeiro ufanismo em relação à experiência paulista. A impressão que temos, ao ler e/ou ouvir certos especialistas, é que aquele evento teve uma repercussão nacional e alcançou os distantes rincões deste vasto país, provocando diferentes manifestações e orientando mudanças e rupturas culturais⁴.

É importante lembrar que o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, já era uma cidade cosmopolita e desenvolvida, bem complexa e variada na sua constituição. Culturalmente, abrigava as principais entidades culturais do Brasil⁵, concentrava a rede de embaixadas estrangeiras creditadas no Brasil, bem como as maiores editoras e livrarias nacionais, os grandes jornais e revistas que circulavam (alguns) nacionalmente. Isso fazia da cidade um verdadeiro centro irradiador de cultura e tendências — vanguardistas ou conservadoras. Em relação às particularidades culturais do Rio,

4 O historiador e crítico de arte Rafael Cardoso, em recente artigo na *Revista de Estudos Avançados* da USP, fez uma importante e aprofundada contestação desse mito ufanista em torno da Semana de Arte Moderna: “Ao longo dos últimos 50 anos, a Semana de Arte Moderna virou uma espécie de unanimidade intocável, quase sagrada. Para alguns, a Semana não se debate; se celebra. O curioso é que nem sempre foi assim. No aniversário de 20 anos do evento, a unanimidade era outra. Já nessa época, a Semana ‘parecia pronta para ser enterrada’, nas palavras de Francisco Alambert (2012, p. 112). No dia 30 de abril de 1942, Mário de Andrade, voz mais que autorizada, proferiu a conferência ‘O movimento modernista’ na biblioteca do Itamaraty, no Rio de Janeiro, onde sentenciou: ‘Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição’ (Andrade, 1974, p. 255). Essa dura condenação tem ecoado de forma enviesada pela historiografia. (...) O notório *mea-culpa* de Mário não foi a primeira condenação da Semana por um de seus integrantes ou apoiadores, e muito menos seria a última. O próprio já havia se distanciado dela em 1924, na revista *América Brasileira*, na qual qualificou a Semana de ‘Precipitada. Divertida. Inútil’ (Andrade, 1924, p. 115). Em 1929, na *Revista de Antropofagia*, Oswald Costa desancou a Semana como ‘falso modernismo’, entre uma saraivada de recriminações, certamente com o aval de Oswald de Andrade (Tamandaré, 1929, p. 12). Ao longo das décadas seguintes, o evento e sua recepção foram postos em questão por Sérgio Milliet, René Thiollier, Blaise Cendrars, Di Cavalcanti, Yan de Almeida Prado, entre outros. Com tantas críticas e reparos vindos do seio do movimento, cabe a pergunta: em que momento se forjou o mito triunfal da Semana? É comum imaginar que isso só tenha ocorrido em torno das celebrações do cinquentenário em 1972” (CARDOSO, 2022, p. 17).

5 Lembro aqui da Academia Brasileira de Letras, da Academia Fluminense de Letras, da Sociedade dos Homens de Letras, da Sociedade Felipe d’Oliveira, da Biblioteca Nacional, do Centro Dom Vital, do Real Gabinete Português de Leitura, dentre tantas outras entidades.

na década de 1920, é interessante o que Frederico Moraes afirmou sobre o universo da pintura e dos pintores, o que nos possibilita — por metonímia — ter uma ideia maior em relação àquele momento cultural:

O ambiente cultural no Rio, na década de 20, era de uma modorrenta pobreza. Pontificavam ainda os pintores acadêmicos, os quais presos ao tipo de ensinamento ministrado na Escola Nacional de Belas Artes, reagiam a toda inovação. O debate artístico estava reduzido a questões técnicas, à maior ou menor submissão aos cânones do ensino oficial, sendo a preocupação dominante os prêmios anuais de viagens ao estrangeiro concedidos no Salão Nacional. (...) Dez anos antes, Goeldi confessava, também, ao retornar ao país, após longa permanência na Europa, que se sentia mais ou menos como Gauguin na “ilha”, chocado com o ambiente social e artístico do Rio. “De fato” — explica José Maria dos Reis Jr., seu biógrafo —, “por volta de 1920, o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, nenhum dos movimentos artísticos que agitaram os centros europeus e cujos corifeus eram familiares de Oswaldo tinham aqui repercussão. Começava-se a falar em Impressionismo”. (MORAIS, 1979, pp. 27-28.)

Fato é que, não obstante a complexidade dessa questão levantada por Frederico Moraes, devemos lembrar que o conceito de modernidade passava — obrigatoriamente — pelo debate acerca da ideia de nação/nacionalismo, tão em voga naquele momento e potencializado pela comemoração dos 100 anos da nossa Independência. Tal data festiva despertou uma verdadeira onda patriótica em todo o país, as cidades se vestiram de verde e amarelo, as instituições desenvolveram seus programas comemorativos, os governos investiram pesado na organização de feiras, seminários, publicações e exposições. Em 1922, o Rio de Janeiro abrigou vários eventos celebrativos, como a Exposição do Centenário, em parte financiada pelos governos estrangeiros que mantinham relações diplomáticas com o Brasil. Foi neste clima que, em São Paulo, organizou-se a Semana de Arte Moderna, inicialmente chamada de Semana Futurista por alguns jornalistas ainda perdidos em relação ao que realmente significava aquele evento.

A imprensa teve papel relevante na divulgação — ou omissão — da Semana modernista. Uma leitura obrigatória sobre este assunto é o livro *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, organizado por Maria Eugênia Boaventura (2008). Nesta pesquisa de fôlego, Maria Eugênia compilou as matérias — elogiosas ou não — sobre aquele evento. Todavia, a investigação se deu mais em relação à imprensa paulista, não avançando muito a respeito dos jornais e revistas dos outros estados. É aqui que retorno ao Rio de Janeiro e seu sintomático silêncio em relação à Semana de São Paulo.

A imprensa carioca das primeiras décadas do século passado era bem variada e diversa (o contrário de hoje em dia!), havendo grandes veículos (jornais e revistas) de considerável circulação. Lembro aqui de *O Paiz*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *O Imparcial*, *A Manhã* e outros, ainda, de menor porte. E não nos esqueçamos das revistas: *Kósmos*, *A Avenida*, *O Rio Chic*, *Selecta*, *A Semana Ilustrada*, *A Ilustração Brasileira*, *Revista da Semana*, *A Rua*, *Renascença*, *O Gato*, *Rio Ilustrado*, *Rio Cosmopolita*, *O Rio em Foco*, *O Carioca*, *O Malho*, *A Cigarra* (com maior circulação em São Paulo), *Fon-Fon*, *Don Quixote*, *Para Todos*, *Careta*, *A Lanterna*, *Tagarela* e algumas outras de efêmera existência e circulação.

Destas tantas opções jornalísticas, apenas a revista *Para Todos* publicou um pequeno artigo na edição número 166, de 18 de fevereiro de 1922, trazendo ao público leitor carioca algumas informações a respeito da *Semana de Arte Moderna*⁶. Até mesmo por este certo caráter de raridade, opto por transcrevê-lo integralmente:

Semana de Arte Moderna

Teve início, segunda-feira, em S. Paulo, a *Semana de Arte Moderna*, bela ideia de Graça Aranha que encontrou, para realizá-la, o patrocínio dos nomes mais eminentes da cultura do Estado exemplar.

A *Semana de Arte Moderna* consta de uma exposição permanente de pintura, escultura e arquitetura; de concertos de música de câmara, leitura de poemas e páginas literárias e de várias conferências sobre a nova orientação do espírito brasileiro. Graça Aranha disse da emoção na Arte Moderna; Ronald de Carvalho, das últimas tendências da Arte, a propósito das expostas e da música de Villa-Lobos, e Renato de Almeida falou sobre a Filosofia Moderna no Brasil. A *Semana* é o grande assunto do alto mundo de S. Paulo, e o teatro Municipal esgota a sua lotação, todas as noites.

Percebe-se o alto grau de desinformação do autor deste texto, já que a matéria afirma um enorme equívoco conceitual: de que foi de Graça Aranha a ideia/iniciativa de organizar aquele evento. Sabe-se que Graça Aranha participou da mesma proferindo a conferência “A Emoção Estética na Arte Moderna”, mas não foi o seu idealizador e muito menos o seu

6 A bem da verdade, o *Jornal do Brasil* publicou, na sua edição de 14 de fevereiro de 1922, um pequeno release falando do evento cultural paulista: “Começou ontem, em São Paulo, a *Semana Futurista*, que tem a participação de Mário e Oswald de Andrade e das pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral”. Vemos aqui um considerável erro, uma vez que Tarsila do Amaral estava em Paris quando da *Semana* e, portanto, não participou da mesma.

organizador. Devemos a Paulo Prado e ao pintor Emiliano Di Cavalcanti o conceito e a realização da Semana de Arte Moderna, conforme afirmou o próprio Di Cavalcanti no seu livro de memórias *Viagem da Minha Vida* (Tomo I – “O testamento da alvorada”):

Encontrou-se Graça Aranha na minha exposição com Oswald, Mário, Guilherme e Menotti. Sua habilidade de diplomata, seu *savoir faire* de mundano, sua autoridade de mais velho agiam como uma música sedutora. Ele prometia unir-nos aos modernistas do Rio, levar o nosso movimento ao Norte e ao Sul de todo o Brasil.

Era preciso uma base econômica para a realização do plano de conferências, exposições e concertos que se projetava nas reuniões da livraria O Livro ou no apartamento de Graça Aranha, na Rôtisserie Sportsman do Largo do Patriarca.

Graça Aranha tinha uma ligação de amizade com Paulo Prado, personalidade que nenhum de nós conhecia e muito menos sabíamos ser um erudito em História do Brasil e um escritor excelente. Graça Aranha explicou quem era Paulo Prado e suas disposições em relação ao nosso movimento. Partindo para o Rio, Graça deu-me um cartão de apresentação a Paulo Prado e fui eu, do grupo modernista, o primeiro a conhecer aquela figura nobre e elegante de civilizado paulista, educado pelo tio Eduardo Prado, por Eça de Queirós, amigo de Claudel, homem que conheceu Oscar Wilde, dançarinas do tempo de Degas e o próprio Degas.

Lá fui eu me encontrar com Paulo Prado na Avenida Higienópolis e, da conversa com aquele grande homem que possuía um passado de vida intelectual e de boa vida parisiense, nasceu a ideia da Semana de Arte Moderna. (CAVALCANTI, 1955, pp. 114-5.)

Embora longo, fiz questão de reproduzir todo este relato a fim de trazer ao nosso debate esta figura fundamental do nosso modernismo que foi Di Cavalcanti. Pelo seu minucioso relato, percebemos o quanto o articulista da revista *Para Todos* estava equivocado em relação à logística da Semana paulista.

Por fim, estas primeiras considerações (e revelações) demonstram a diversidade do nosso processo de modernidade, o que nos possibilita falar em “modernismos”, com uma forte ênfase no plural. Assim, reproduzo aqui uma afirmação de Mônica Velloso, no seu livro *Modernismo no Rio de Janeiro*, que conclui bem o que defendo em relação à identidade e à cultura da antiga Capital Federal:

Na vida social carioca, as ruas são a arena do confronto, o local do trabalho ambulante, do convívio social, da ajuda mútua e da troca de informações. É nesse espaço que as camadas populares constroem seus canais de participação e de organização. A modernização do Rio de Janeiro não teria produzido uma reestruturação significativa da sociedade, na medida em que esta se mostrou incapaz de proceder a incorporação dos intelectuais e das camadas populares. Estas últimas seriam constantemente identificadas com o “aspecto da desordem”, incompatível com a imagem de uma cidade que se pretendia moderna. Enquanto cidade-capital, o Rio de Janeiro viveu de maneira particularmente sensível o clima controverso da instauração da modernidade. Em suma: não foram construídos os canais necessários de participação e expressão social. Esse fato acabou fortalecendo a fragmentação social: as camadas populares passaram a desenvolver seus próprios canais participativos, gerando uma “cidadania paralela”. Desta forma, a associação, às vezes involuntária, que frequentemente se estabelece entre os conceitos de *moderno*, *modernidade* e, especialmente, *modernismo*, de um lado, e a experiência paulista de 1922, de outro, acabou produzindo visões demasiado generalizantes. Em decorrência, tem-se as ideias de “pré- modernismo” ou “vazio cultural”, que aplicariam ao período da virada do século XIX para o século XX. Nestes conceitos, está subjacente a ideia de um referencial externo: “pré” e “vazio” em relação a quê? (VELLOSO, 1996, pp. 26-27.)

Desta forma, podemos afirmar que o desejo pela modernidade era comum e unânime aos diferentes grupos, mas os caminhos, as opções artísticas e os métodos para alcançá-la foram deveras heterodoxos, criando uma espécie de cisão estética e ideológica entre artistas e intelectuais dessas duas grandes metrópoles — fato este que só enriquece o debate e o resgate histórico que ora se faz sobre a Semana de Arte Moderna e o seu legado.

II — O CENTRO DOM VITAL E UM MODERNISMO CONSERVADOR

Já que falamos das efemérides de 2022, é preciso lembrar que neste ano também comemoramos o centenário de fundação do Centro Dom Vital (doravante, CDV), importante órgão de difusão cultural e acadêmica vinculado à Arquidiocese do Rio de Janeiro. Tendo o CDV uma rica trajetória secular, meu objetivo é pensar um pouco sobre a dimensão literária da sua história — como o órgão atraiu e conviveu com escritores e poetas modernistas de diferentes linhagens ideológicas e estéticas —, problematizando a existência de outros modernismos para além, unicamente, da experiência paulista.

Quando foi fundado, em 1922, o seu objetivo principal era arregimentar a intelectualidade católica ou a outra parcela não (tão) católica, mas que dialogava com aquela. Ainda que não muito divulgada, a produção intelectual católica dos anos 1920 revelou alguns escritores de considerável importância, como Jackson de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima, Sobral Pinto, Jônatas Serrano, Perilo Gomes, Hamilton Nogueira, Alcebiades Delamare, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Jorge de Lima e tantos outros. Além destes em nível nacional, também circulavam por aqui inúmeros literatos católicos estrangeiros, tais como Georges Bernanos, G. K. Chesterton, John Newman, Paul Claudel, Léon Bloy, Jacques Maritain, Charles Péguy, Clarisse Bader, J. R. R. Tolkien, Flannery O'Connor e outros. Estes chegavam ao contexto literário brasileiro via publicações, resenhas, crítica literária especializada, imprensa, correspondência e outras formas de intercâmbio próprios daquela época.

No ano anterior, fora criada a revista católica *A Ordem*, por iniciativa do escritor Jackson de Figueiredo e do então cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, D. Sebastião Leme. Tal revista não publicava apenas textos de temática doutrinária, mas também era aberta à crítica literária e à divulgação cultural. Desta forma, o CDV e a revista *A Ordem* foram passagens obrigatórias do modernismo brasileiro, pelo menos através do seu direcionamento carioca.

Tais fatos exemplificam bem o que aconteceu no Rio de Janeiro: um modernismo mais conservador, alinhado politicamente à direita⁷, com algumas aproximações às ideologias fascistas, bem afastado do que propunham as vanguardas artísticas, com diversos representantes ligados ao pensamento católico de então, grupos simpáticos a um certo espiritualismo um tanto panteísta (como a revista *Festa*⁸) e outras opções e práxis literárias que se distanciaram sobremaneira do poema-piada (bem ao gosto

7 Em alguns casos, houve um alinhamento à ultradireita de então, pois sabemos que muitas lideranças do Integralismo e do movimento Patrianovista (de orientação monarquista) foram membros do Centro Dom Vital.

8 A respeito desta publicação, Mário de Andrade fez alguns comentários um tanto céticos, no seu artigo “O grupo de *Festa* e sua significação”, publicado no número 6 dessa mesma revista, em março de 1928: “Talvez mesmo devido a preocupações de ordem espiritual um pouco abstrata que o animam, tem um grupo de literatos no Brasil que vai passando por demais na sombra. Esse grupo afinal resolveu chamar a atenção do brasileiro leitor para ele e está publicando uma revista, *Festa*. Faz muito bem. Se mais ou menos ele vivia na sombra, não se pode culpar disso os que viviam chamando a atenção, conseguindo em um momento quase monopolizar a preocupação literária brasileira. (...) A agitação, a vida nova principiou com essa gente. É possível que o pessoal de *Festa* não carecesse do movimento modernista para ser o que é. Mas, é incontestável que viva apagado, numa torre de marfim, muito orgulhosa e isolada” (apud RODRIGUES, 2012, p. 112).

de Oswald de Andrade), do experimentalismo estético e expressivo, do nativismo e da blague, opções próprias da performance paulista⁹.

Foi assim que o CDV atraiu os mais diferentes escritores ao seu convívio e contato, inclusive, com estes publicando regularmente nas diversas edições da revista *A Ordem*. Tal aproximação foi mais intensa a partir de 1928, quando o crítico literário Alceu Amoroso Lima assumiu a presidência do Centro, logo após a trágica morte de Jackson de Figueiredo, ocorrida em 4 de novembro de 1928.

Por conta unicamente do limite de extensão deste artigo, opto por compartilhar apenas um exemplo prático dessa aproximação entre os modernistas, o Centro Dom Vital e o universo católico carioca. Foi o caso de Mário de Andrade.

Graças à imensa parcela da sua correspondência já publicada, sabemos que Mário de Andrade foi um correspondente comprometido e contumaz, autor de uma vasta e diversificada obra epistolográfica que foi pensada e construída ao longo de sua vida. Na verdade, o autor de *Macunaíma* utilizou a sua epistolografia como uma oportunidade para a construção de conhecimento e problematização dos mais peculiares assuntos da vida literária e também da sua própria vida pessoal. Dessa forma, Mário de Andrade manteve uma longa e sintomática correspondência pessoal com Alceu Amoroso Lima, já publicada (in RODRIGUES, 2018), que testemunha os principais debates em torno de temas como questões pessoais, religião, a formação de grupos, intrigas próprias do meio cultural de então, política, crítica literária e modernismo artístico. Entretanto, Mário era totalmente contrário à publicação de cartas, as pessoais e aquelas conhecidas como “cartas abertas”, algo assaz corriqueiro na imprensa daquele momento; tal iniciativa — das cartas públicas — era muito utilizada para suscitar polêmicas e debates, alguns acalorados e outros até violentos. Até

9 Na revista *Boletim de Ariel* de agosto de 1935, encontramos um artigo intitulado “A Esquerda e a Direita Literária”, de autoria de Miranda Reis, que faz esta constatação: “O palco literário tem, portanto, uma direita e uma esquerda. A família literária está desunida, dividida, bipartida. Há, dentro dela, duas tendências contrárias, dois partidos adversos e não há como furtar-se a gente a uma posição definida, sem incorrer na pecha de oportunista. Enquanto a esquerda insiste no primado do social, a direita sobrepõe ao sentido do social o sentido do humano: que, enquanto a esquerda prega misticamente a revolução, a direita descobre ‘a verdadeira mística’; que, enquanto a esquerda deblatera contra as desigualdades e as injustiças sociais, contra a exploração do homem pelo homem, a direita perscruta o ‘verdadeiro sentido da vida’ e se perde em particularidades, em profundidades, em densidades, em superposição de planos e outras sutilezas; que, enquanto a esquerda critica os preconceitos sociais, a direita, emprestando a um não-sentido, a uma imbecilidade, um sentido profundo, alude ao ‘preconceito de não ter preconceito’” (apud RODRIGUES, 2012, pp. 118-9).

onde sabemos, a única carta aberta de Mário de Andrade foi publicada na revista *A Ordem*, periódico que o mesmo admirava e do qual era assinante, a respeito de um artigo anteriormente publicado, o qual deixara Mário realmente contrariado:

S. Paulo, 17-III-1933

Sr. Tristão de Ataíde, diretor da revista “A Ordem”.

No número de janeiro de vossa revista, leio à página 36, a seguinte afirmação a respeito da igreja católica de Porto Velho: “Mas no alto duma elevação, na parte brasileira da cidade e bem perto da vasta loja maçônica, se eleva uma grande igreja em construção, até, por sinal, o escritor Mário de Andrade, passando por Porto Velho, disse que era uma igreja em ruínas. Isso num artigo em que pretendia provar a decadência do sentimento religioso no Brasil (o grifo é meu).

Sem fazer ao sr. Publio Dias a injúria de imaginar que pretendeu me injuriar, me dando por mentiroso, o certo é que a frase deturpa o que afirmei, pois parece por ela que o que já fora templo, era agora abandono. Argumento aliás fragilíssimo para quem pretendesse provar a “decadência do espírito religioso no Brasil”, e não apenas estudar de que maneira se manifestava a religiosidade do brasileiro, que foi o que eu pretendi.

Mas, pelo meu texto, v.s. verá melhor o que afirmei: “Quando estive em Porto Velho (em 1927) para conhecer a Madeira–Mamoré, notei na cidade importante e nova, umas ruínas, paredões descobertos e imponentes. Me falaram que era a única igreja católica da cidade. Não foi possível acabar, estava abandonada, porque a religião local era a protestante” (*Rev. Nova*, n. 3, p. 492)¹⁰.

Resta saber se eu tinha o direito de chamar de ruínas a construção não continuada. Mas v.s. sossegue que não vou lhe fazer nenhuma digressão etimológica sobre o conceito da palavra. Apenas ajunto a esta carta o negativo tirado por mim, do que vi e chamei de ruínas, e de que, seis anos passados, o sr. Publio Dias nos dá notícia de que está em construção outra vez. V.S. terá todo o tempo que exigir para autenticar esse negativo, até que o meu amigo Prudente de Moraes Neto passe por essa redação para buscar um documento que já agora não quero perder.

10 Tal fragmento é parte de um longo artigo escrito por Mário de Andrade e publicado na *Revista Nova*, volume 1, número 3, edição de 15 de setembro de 1931, pp. 485-97. Mário fez uma sintomática análise da obra crítica de Alceu, do seu pensamento estético-religioso e das tradições católicas brasileiras. Mais tarde, Mário incluiu este ensaio no seu *Aspectos da Literatura Brasileira*, com o título “Tristão de Ataíde”.

Sem mais, na esperança de ler no seu mensário esta retificação que me é devida.

Seu muito cordialmente,

Mário de Andrade (RODRIGUES, 2018, pp. 175-6.)

Para uma melhor compreensão desse episódio, Mário se refere ao artigo “Notícia de Porto Velho (Amazonas)”, publicado na edição de janeiro de 1933 de *A Ordem*, no qual o médico Publio Dias fez um minucioso relato das condições (precárias) de vida naquela região amazônica. Ao falar sobre as práticas de religiosidade local, assim afirmou:

Os pretos brasileiros, conservando tradições indo-africanas, se reúnem uma vez por ano numa festa dançante, chamada de Santa Bárbara, em que há uma mistura de ritos cristãos e práticas espírito-fetichistas em que a alma do Caboclo e o Divino Espírito Santo são igualmente invocados. Só muito tarde vieram os padres católicos instalar-se em Porto Velho, onde, de início, não havia nenhum culto. A igreja é um barracão inestético sem nenhum sinal exterior de culto católico, lembrando muito esses templos protestantes brasileiros. Mas, no alto duma elevação, na parte brasileira da cidade e bem perto da vasta loja maçônica (que o bom padre João Nocolletti dizia ser a sede do futuro bispado) se eleva uma grande igreja em construção. Até, por sinal, o escritor Mário de Andrade, passando por Porto Velho, disse que era uma igreja em ruínas. Isso, num artigo em que pretendia provar a decadência do sentimento religioso no Brasil. O que veio reafirmar o pensamento de Blaise Cendrars, de que nada se parece mais com um edifício em ruínas do que um edifício em construção. (DIAS, 1933.)

Por consequência, a carta aberta de Mário de Andrade respondia — publicamente — a estas considerações de Publio Dias, fazendo d’*A Ordem* um espaço democrático para debates, questionamentos, novidades, levantamento de polêmicas, divulgação de novos escritores e poetas, bem como a sua tradicional missão: ser porta-voz dos intelectuais católicos brasileiros (e até estrangeiros), de forma particular, aqueles ligados ao Centro Dom Vital.

Devemos ressaltar que outros importantes nomes da literatura brasileira circularam nesse espaço de divulgação intelectual carioca, além dos já citados: Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Rubião, Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Adalgisa Nery, José Lins do Rego, Jorge Amado, Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, Álvaro Lins, Álvaro Moreyra, Lúcia Miguel-Pereira, Agripino Grieco, Otto Maria Carpeaux e tantos outros que hoje figuram no cânone modernista brasileiro — prosa, poesia, teatro e crítica.

CONCLUSÃO EM ABERTO...

A história do modernismo brasileiro é deveras rica para ser enquadrada e compreendida apenas numa perspectiva heroica e, por isso mesmo, canônica. Fruto de diferentes processos de atualização e de modernização do nosso país e da nossa cultura, percebemos as inúmeras “rachaduras” que este movimento teve, o que, na minha opinião, só o enriquece.

Minha abordagem, neste artigo, demonstrou que existiram diferentes projetos de modernidade convivendo num mesmo contexto histórico: uns à esquerda e outros à direita, alguns bem avançados e outros mais conservadores, porém todos concomitantes. Uma investigação honesta, aberta e sem preconceitos ajuda justamente a revelar e desvendar essas particularidades, trazendo a lume os avanços e até as idiosincrasias de um movimento complexo e multifacetado.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Gênese de. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- AZZI, Riolando. *Os pioneiros do Centro Dom Vital*. Rio de Janeiro: Educam, 2003.
- _____. *História da Igreja no Brasil: Terceira Época 1930–1964*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.
- BULHÕES, Antonio. *Diário da cidade amada Rio de Janeiro 1922*. Volume I. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARDOSO, Rafael. “A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 36, n. 104, pp. 17-34, 2022.
- _____. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: Era Modernista*. São Paulo: Global, 1997.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida: memórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- DIAS, Publio. “Notícia de Porto Velho (Amazonas)”. *A Ordem*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 35, pp. 34-36, jan. 1933.
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários I*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.
- _____. *Memórias improvisadas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *Memorando dos 90*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Notas para a história do Centro Dom Vital*. Rio de Janeiro: Educam/ Paulinas, 2001.
- LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *A presença da Igreja no Brasil: história e problemas 1500–1968*. São Paulo: Giro, 1977.
- MATOS, Henrique Cristiano José. *Nossa História: 500 anos de presença da Igreja Católica no Brasil*. Tomo 3 – Período republicano e atualidade. São Paulo: Paulinas, 2003.
- MORAES, Marcos Antônio. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.
- MORAIS, Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares, 1979.
- MOURA, Dom Odilon. *Ideias católicas no Brasil: direções do pensamento católico do Brasil no Século XX*. São Paulo: Convívio, 1978.
- NICOLA, José de; NICOLA, Lucas de. *Semana de 22: antes do começo, depois do fim*. São Paulo: Estação Brasil, 2022.
- PARA TODOS [revista]. Rio de Janeiro, 18 fev. 1922, ed. 166.
- RODRIGUES, Cândido Moreira. *A Ordem: uma revista de intelectuais católicos 1934-1945*. São Paulo: Autêntica / Fapesp, 2005.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. *Alceu Amoroso Lima: cultura, religião e vida literária*. São Paulo: Edusp, 2012.
- _____. (org.). *Drummond & Alceu: correspondência Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- _____. (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*. São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/PUC-Rio, 2018.
- SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro / São Paulo: FGV / Paz e Terra, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. *O pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

A FORTUNA CRÍTICA (DA EXCLUSÃO): MAKUNAIMÍ NA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Julie Dorrico¹

RESUMO

Este texto tem por objetivo pensar a fortuna crítica de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), obra do escritor modernista Mário de Andrade, como ferramenta de exclusão indígena. Meu argumento consiste em mostrar que a fortuna crítica redundante sobre o processo criativo de Mário de Andrade, apagando as origens indígenas ou sem nenhum compromisso com elas. Para tanto, dividirei esse ensaio em três partes: na primeira apresentarei brevemente o que chamo de Literatura Indígena Contemporânea; na segunda, a manifestação de Makunaimí na literatura indígena representado de forma positiva; e na terceira mostrarei que a fortuna crítica de teóricos brasileiros redundante na metodologia da exclusão sem dialogar com os povos indígenas. Concluo que tal tratamento epistêmico tem consequências reais e negativas para os sujeitos indígenas e proponho o estudo concomitante e urgente da Literatura Indígena Contemporânea de modo comparado com o cânone literário brasileiro.

Palavras-chave: Macunaíma. Modernismo. Makunaimí. Literatura Indígena.

ABSTRACT

This text aims to analyse Macunaíma's critical fortune: the hero without any character (1928), the work of the modernist writer Mário de Andrade, as a tool of indigenous exclusion. My argument is to present that the critical fortune takes place on the creative process of Mário de Andrade, erasing the indigenous origins or without any commitment to them. To this, I will divide this essay into three parts: in the first I will briefly present what I call Contemporary Indigenous Literature; in the second, the manifestation of Makunaimí in indigenous literature represented in a positive way; and in the third I will show that the critical fortune of Brazilian theorists results in the methodology of exclusion without dialoguing

1 Julie Dorrico pertence ao povo Macuxi. Doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS. Mestre em Estudos Literários e licenciada em Letras - Português pela UNIR. É poeta, escritora, palestrante, pesquisadora de literatura indígena. Venceu em 1o lugar o concurso Tamoios/FNLIJ/UKA de Novos Escritores Indígenas em 2019. Administradora do perfil @leiamulheresindigenas no Instagram. Curadora da I Mostra de Literatura Indígena no Museu do Índio (UFU). Autora da obra *Eu sou macuxi e outras histórias* (Caos e Letras, 2019). E-mail: juliedorrico@gmail.com.

with indigenous peoples. I conclude that such epistemic treatment has real and negative consequences for indigenous subjects and I propose the concomitant and urgent study of Contemporary Indigenous Literature comparing to the Brazilian literary canon.

Keywords: Macunaíma. Modernism. Makunaimí. Indigenous Literature.

RITUAL DE INICIAÇÃO

Assim como meus antepassados pedem licença para entrar na mata, peço licença para entrar nesta terra da crítica literária, tão hostil para nós, povos indígenas. Antigamente, eu, Julie Dorrico, escreveria esse texto em terceira pessoa e buscaria suprimir toda emoção que me invade enquanto escrevo estas linhas. Porém, na condição consciente de mulher indígena pertencente ao povo Macuxi, não posso fazê-lo. A minha escrita coaduna-se com a luta política presente na minha vida, com a identidade indígena, anterior à identidade brasileira do Estado-nação Brasil.

Nesse sentido, escreverei em primeira pessoa, com a minha voz de primeiro, macuxi e mulher, para concomitantemente usar a voz de pesquisadora, pois sou certificada no nível de doutorado em uma instituição acadêmica brasileira, a PUCRS, o que me permite estar nesse lugar do diálogo acadêmico e social defendendo os povos indígenas. Também tentarei honrar as vozes das matas, de nossos antepassados e ancestrais que garantiram minha passagem pela terra, nesse tempo do mundo.

Dito isto, gostaria de compartilhar um profundo incômodo que me habita. Durante os onze anos de formação acadêmica, da graduação ao doutorado, não participei de nenhum curso de literatura indígena, tampouco tive disciplina, ou cursos de extensão, de modo que tive muita dificuldade para conhecer a literatura indígena, não obstante sua existência de cerca de três décadas. A ausência de disciplinas ou cursos impedem a visibilização dessa literatura de resistência dos povos indígenas. Como não há institucionalmente cadeiras ou currículo direcionados à promoção da literatura indígena, pesquisa-se no Brasil autores brasileiros. Estes que escrevem obras com referências indígenas, tal como o autor do modernismo brasileiro, Mário de Andrade, é estudado desde uma ótica brasileira e/ou eurocentrada, como se os povos indígenas já fossem extintos, ou estivessem inacessíveis.

Os teóricos que ignoram a presença indígena ignoram, ainda, que os povos indígenas são produtores coletivos e ancestrais das muitas referências que são usadas pela estética brasileira para legitimar a identidade nacional. Quando um crítico retoma esses textos para afirmar a inteligência nacional sem os povos indígenas, tacitamente acorda que os indígenas

não devem existir em sua própria terra. Imagens como preguiça, antropofagia, feiura são aceitáveis na representação brasileira, mas quando utilizadas para tratar dos povos indígenas são elementos de desumanização de nossos corpos, modos de vida e sociedades.

O silêncio sobre nossas existências reais ou a exaltação do elemento exótico e primitivo para se referir a nós, tudo isso colabora para o etnocídio indígena. Dessa forma, é urgente que a crítica literária brasileira ocupe de fato o lugar de produtora de conhecimento desde a perspectiva que apresenta no território nacional, do lugar que congrega diversidade étnico-racial indígena, negra, branca, amarela e cigana. Discutir cânones sem levar em conta a história e a construção da fortuna crítica repete a exclusão de séculos passados no presente. O “tempo do racismo”, como chamamos a metodologia que se recusa a discutir os conceitos racistas que os escritores brasileiros crivaram no imaginário nacional, não ficou nem fica congelado no passado, mas avança no tempo, sutil ou descarado, sobre nós. Reivindicamos o nosso direito à liberdade de construir outras imagens que fortaleçam nossa existência, reivindicamos a revisão de imagens desumanizantes e, ainda, a revisão das fortunas críticas que não dialogam com nossos intelectuais e contrapõem imagens fantasiosas sobre nós. Não precisamos de permissão para ser livres, mas estamos sempre pedindo.

A LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Para o leitor que desconhece a Literatura Indígena Contemporânea, esta surge para a sociedade envolvente a partir da década de 1990, após a promulgação da Constituição Federal de 1988. O advento constitucional permitiu aos sujeitos indígenas o direito à cidadania brasileira sem que para isso os sujeitos nativos precisassem negar sua identidade, podendo legalmente exercer quaisquer ofícios ou ter qualquer contato com a sociedade nacional. Dessa forma, podemos dizer que os povos indígenas foram os últimos povos a se tornarem brasileiros, brasileiros com cidadania brasileira e identidades indígenas concomitantemente. Isso naturalmente permitiu que os sujeitos indígenas pudessem ocupar as terras da literatura brasileira, ainda não semeadas por escritores originários que demandavam protagonismo para afirmar suas identidades de nações e denunciar as políticas de extermínio e o incentivo delas sobre seus corpos e territórios.

O regime anterior não permitia essas simultaneidades. Durante a República, o Estado ensejou a política indigenista de perseguição, de nome integração/assimilação. A política da integração figurou no âmbito legal e normativo desde 1910, com o SPI, passando pelo Código Civil, de 1916, a Funai, em 1967, o Estatuto do Índio, em 1973, até ser superada na nossa última Constituição. A obra *Povos Indígenas e a Lei dos “Branços”*: o

direito à diferença (ARAÚJO, 2006) explanará a truculência do governo brasileiro ao longo do regime republicano e a resistência indígena em manter-se como povos étnicos.

A literatura indígena contemporânea é fruto de sucessivas lutas indígenas em prol dos direitos originários. A articulação do Movimento Indígena concentrada nas décadas de 1970 e 1980 é um exemplo de que nossos antepassados sempre resistiram para que estivéssemos aqui hoje. O escritor e intelectual Daniel Munduruku analisou o impacto do movimento político em sua tese de doutorado, publicada posteriormente com o título *O caráter educativo do movimento indígena* (Paulinas, 2012). Para ele, “o surgimento do movimento indígena organizado na década de 1980 foi fundamental para mudar a relação das comunidades com a sociedade brasileira” (DANIEL MUNDURUKU, 2010, p. 68). Isto porque somou-se à luta pela demarcação das terras, direito à saúde, educação que considerasse as diferenças étnicas/de povos, desenvolvimento de projetos de economia alternativa, a preocupação com a formação técnica e universitária dos indígenas, que se realiza até os dias atuais.

Nesse contexto surgem os primeiros ensaios de uma literatura indígena. Justifica o autor que:

... isso se deu justamente pela constatação de que os indígenas, apesar do avanço político obtido, não conseguiam ainda falar por si mesmos. Eram sempre representados por estudiosos, antropólogos, cientistas. Esses parceiros assumiam um papel de paladinos dos direitos indígenas, mas acabavam tornando-se uma barreira para o aparecimento de vozes nativas. (ibidem, pp. 68-9.)

A posição de Daniel Munduruku expressa gratidão pela postura de parceiros em defender os povos indígenas ao longo dos séculos, mas denuncia a limitação desses parceiros em lutar pela autonomia dos sujeitos indígenas. Se houve um conjunto de autores que dissertaram sobre a precarização das condições nativas no Brasil, sinalizando os impactos negativos da colonização e o estabelecimento do Estado-nação, esses mesmos foram incapazes de capacitar ou convidar os sujeitos indígenas para a autoria, para ocupar esse lugar de direito nas letras e no mercado editorial. Nesse sentido, a literatura indígena surge da autoria, do momento que os indígenas passaram a ocupar na sociedade brasileira o ofício de escritores sem que para isso precisassem negar suas identidades originárias, aliás, afirmando tais identidades. Escrevo em terceira pessoa, pois apesar de me sentir representada pelos primeiros escritores nativos, por meus parentes, que irromperam no país, não fiz parte desse movimento inicial ocorrido na década de 1990.

A literatura indígena contemporânea no Brasil expressa-se tanto em obras de autoria coletiva que surgiram em meados de 1980, no contexto da educação escolar indígena, quanto em “escritos autorais indígenas [individuais que] aparecem apenas na década de 1990, de forma tímida, e vão ganhando forças à medida em que a sociedade brasileira se abre para receber a memória escrita de nossa gente” (DANIEL MUNDURUKU, 2010, p. 69).

O nome “Literatura Indígena Contemporânea” que emprego neste texto é uma tentativa de nos conectarmos com o movimento continental, em Abya Yala² (América). A expressão já utilizada por Graça Graúna³, escritora e pesquisadora potiguara, alinha-se a intelectuais que trabalham pela soberania indígena na representação e sistemas literários, tais como Emil’ Keme (Maya Kiché/Guatemala)⁴. O termo “contemporânea” demarca o tempo de 1990 como a década que os escritores nativos alcançam a autoria e mais visibilidade com suas obras editoriais, mas não deixa de reconhecer a existência da literatura originária na oralidade e escrituras para além da alfabética de origem latina.

MAKUNAIMÃ NA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Makunaimã, Makunaimî, Makunaima ou Macunaima são formas diferentes de escrever o nome do demiurgo Macuxi e dos demais povos que habitam o circum-Roraima⁵, região fronteiriça que congrega Brasil, Venezuela e Guiana. Makunaimî ou Makunaimã têm sido as grafias mais recorrentes nas últimas publicações porque têm o som de “mã” no final do nome, fonética que mais se aproxima das línguas macuxi e wapichana, mas variam conforme os autores indígenas e os projetos de que participam.

-
- 2 No artigo “Para que Abiyala viva, las Américas deben morir”, o pesquisador Maya Kiché, Emil’ Keme desvela por que nós, indígenas, chamamos Abya Yala o continente conhecido como América (do Sul, Central e do Norte) e as implicações políticas para nós, indígenas (KEME, 2018).
 - 3 Graça Graúna, em 2013, publicou o livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (Mazza Edições). O livro, resultado de sua tese de doutorado, foi pioneiro em afirmar que a autoria individual indígena também existia no Brasil, na cidade, e carecia ser verificada, estudada e levada a sério, em contraponto a pesquisas que afirmavam a literatura indígena, mas apenas em contexto de comunidades e terras indígenas, de âmbito rural.
 - 4 Emil’ Keme organizou em 2015 a obra *Teorizando las literaturas indígenas contemporâneas* (A Contracorriente), expondo a produção de autoria indígena realizada no Chile, Peru, Colômbia, Guatemala, Estados Unidos, entre outros.
 - 5 Os povos indígenas que habitam o estado de Roraima, fronteira com Guiana e Venezuela, para citar alguns, são Macuxi, Wapichana, Wai Wai, Patamona, Ingaricó, entre outros. O monte Roraima é a referência geográfica e sociocultural de Makunaimî, por isso esses povos têm em sua cosmologia a presença de Makunaimî, seja como deus, seja como personagem de criação, seja como pai dos irmãos Anikê e Insikiran, dois criadores, dois vós ancestrais.

Aqui vou mostrar como o vô Makunaimã é retratado em algumas obras de autoria indígena das quais que tive conhecimento.

Jaider Esbell foi o primeiro autor indígena, em minhas pesquisas, a publicar um livro autoral em caráter individual afirmando o pertencimento de Makunaima ao povo Macuxi. Em sua obra *Terreiro de Makunaima: mitos, lendas e histórias em vivências* (Funarte, 2012), Makunaima é o dono, o vô, o criador do lavrado e das serras, etnoterritório⁶ ancestral. No capítulo “Cavalos selvagens”, lemos: “Dessa forma pulavam golpeando coices no ar. Assim, o cavalo entrou pela primeira vez no labirinto de serras do terreiro de Makunaima. Há algum tempo” (ESBELL, 2012, p. 60). A enunciação explícita do território como pertencendo a Makunaima, na literatura de Jaider, reitera a reivindicação indígena de que muito antes das fazendas, de o estado de Roraima instituir-se “oficial”, tais territórios eram habitados por povos originários, que inicialmente se encontravam em contexto de isolamento, depois passa[ra]m a ser mão de obra nessas fazendas que cercam as terras originalmente nativas.

Nesse capítulo, o curumim vê cavalos e os descreve como selvagens, animais nunca vistos por aquela região. Lemos o seguinte trecho da narrativa:

A promessa foi mantida e ainda hoje aquele lote vive livremente por lá. São os cavalos selvagens. Indomáveis como a força da natureza. Vivem soltos no alto das serras mais distantes no pé do monte Roraima. Ariscos, raramente aparecem perto das malocas mais isoladas. Somem do mesmo jeito que o curumim viu naquele dia. (ibidem, p. 63).

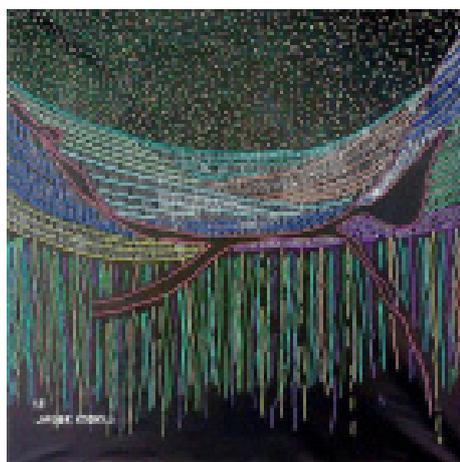
Não obstante o emprego do termo selvagem, em nenhum momento sentimos a condução à desumanização indígena. O atributo de selvagem se refere à liberdade e até ao caráter mágico dos cavalos encontrados pelo curumim. O autor também usa o rio Uraricoera como referência geopolítica que localiza o povo, implicando uma relação geopolítica, espiritual e profunda, como ele diz no ensaio “Makunaima: o meu avô em mim!”, publicado na revista acadêmica *Iluminuras*:

6 Enoterritório é um conceito do Ministério da Educação, mas me refiro aqui aos territórios em caráter geopolítico. Na definição do MEC: “Os Territórios Etnoeducacionais são áreas definidas a partir da consulta aos povos indígenas e estão relacionadas à sua mobilização política, afirmação étnica e garantia de seus territórios e de políticas específicas nas áreas da educação, conforme determina a Constituição de 1988. Os TEE compreendem (...) independentemente da divisão político-administrativa do país, as terras indígenas, mesmo que descontínuas, ocupadas por povos indígenas que mantêm relações intersocietárias caracterizadas por raízes sociais e históricas, relações políticas e econômicas, filiações linguísticas, valores e práticas culturais compartilhados (Decreto 6.861/2009. Parágrafo único, art. 6º).” (ME-CGEEI, 2015). Emprego o termo aqui para reconhecer os territórios indígenas além das fronteiras de estados e Estados-nação em que se encontram.

Devo lhe avisar que estas estórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia. (ESBELL, 2018, p. 12.)

Em sua arte visual, Jaider dialoga diretamente com as imagens que ensinou Mário de Andrade, em sua obra *Macunaíma*, de que falarei no segundo tópico deste artigo. Mas gostaria de antecipar a crítica que Jaider faz, no mesmo artigo, à alusão da preguiça e da improdutividade atribuídas ao indígena como peso negativo. Ele lança a pergunta retórica de que “o desconhecimento mínimo do *status quo* como nascer, viver e trabalhar na floresta” (ibidem, p. 28) não seriam pré-conceito? Vemos o contraponto direto com as imagens desumanizantes que pesam sobre nós, mas que na literatura brasileira são atributos celebrados. A sua arte intitulada *Makunaima - V*, que veremos a seguir, não reitera a imagem do personagem preguiçoso, mas justamente a refuta:

Makunaima - V. Acrílica e pincel posca sobre tela, 90 x 90cm, 2018.



Fonte: Esbell, 2018, p. 28.

Neste tempo, a obra literária de Jaider Esbell — que encantou recentemente — não está disponível no mercado editorial, e todas as suas artes estão sob responsabilidade da Galeria Jaider Esbell. Quando adquiri o livro, em formato PDF, com o próprio autor, tinha expectativas de que tal obra fosse abraçada por alguma editora que percebesse sua potencialidade para afirmação da literatura indígena.

Quando publiquei, em 2019, a obra *Eu sou macuxi e outras histórias* (Caos e Letras), optei por grafar Makunaima com k, pois a grafia predominante do povo Macuxi encaminha-se para adotar a letra k como oficial,

e embora ainda não exista essa unificação, razão de eu ter grafado macuxi com a letra C, quis nomear o demiurgo com k. No conto “Makunaima e os manos deuses” (DORRICO, 2019, p. 33), invoco a pesquisa do professor Devair Fiorotti sobre aspectos da cultura macuxi, no artigo “Erenkon do circum-Roraima ou uma poética da repetição”, publicado na revista acadêmica *O Eixo e a Roda*, em 2017, tais como o *Piatai Datai* (tempo ancestral), *Makunaima* (pai), *Anikê* e *Insikiran* (filhos), *erenkon* (cantos), *pantonkon* (histórias), *tarenpokon* (cantos de cura). Porém, da página 35 a 38, exercito a criatividade e a imaginação para mostrar o perigo de um deus único e uma história única.

Nesse sentido, o Makunaima de que falo é uma referência ficcional que foge à cosmologia macuxi para criticar a colonização/cristianismo/história brasileiros sobre os povos indígenas que habitam o território nacional. Quando escrevo “– Decidi que não sou ‘nós’. Não vou ser pronome. Eu vou ser verbo! Eu vou ser Deus. Os manos acharam aquilo tudo estranho, todo mundo ali era deus com letra minúscula” (ibidem, p. 35), busco mostrar que nós, indígenas, coexistimos com uma pluralidade de religiões, diferentemente da religião cristã, que se empenha na homogeneização da fé, muitas vezes demonizando nossas espiritualidades. As consequências, em minha opinião, são violentas simbólica e fisicamente, por isso digo:

Os massacres aos pajés, caciques, chefes, guerreiros, cunhãs, curumins fazem escorrer o sangue dos filhos originários pela Mãe-Terra, mas nunca morremos: dela mais uma vez nascemos como flor, fruto, pimenta, onça, cobra ou de novo sob a forma de homem e mulher indígena. Cartas, diários, ofícios, leis e livros contam essa história. Estão nas linhas invisíveis, nas sombras das folhas, no silêncio dos parágrafos. (Ibidem, p. 38).

Acredito firmemente, olhando o passado e o presente de nosso povo, que a colonização/demonização de nossa espiritualidade é a ação mais perversa. A demonização nos desloca para um lugar marginal, perigoso, sem valor, sem moral, e com isso nosso corpo, nosso povo, nosso território também paga as duras consequências. Quando escrevi sobre Makunaima ser um deus, procurei e procuro reaver uma dignidade, uma subjetividade deturpada na literatura de Mário de Andrade e perseguida socialmente pelas igrejas católica e pentecostais.

A obra *Panton Pia’*: a história de Makunaima, autoria de Clemente Flores, do povo Taurepang, e Devair Fiorotti, não indígena, com ilustrações de Mário Flores, do povo Taurepang, publicada pela Editora Wei, em 2019, narra a história da origem de Makunaima, com uma linguagem que busca valorizar a oralidade. Nessa versão, Makunaima tem família,

esposa e dois filhos: Makunaima e Xicö. Ao enredo somam-se a velha sapa, a onça, a cutia, a garça, a origem do anzol e a bananeira. Nas histórias de origem, uma árvore repleta de frutas é cortada — em algumas versões, por Makunaima, em macuxi; outras por Kamuu, em wapixana; aqui é por Makunaima e Xicö, em taurepang, mas variam conforme as comunidades e os povos. O fato é que essa árvore cortada tem referência geográfica material, pois é o Monte Roraima. Neste enredo compartilhado pelo parente Clemente, a árvore, a Wadaká, é uma bananeira, pois segundo sua lógica, e por consequência de seus pais, avós e comunidade, a bananeira possui muita água, e essa água inundou o mundo e depois disso o configurou tal como o conhecemos hoje. A seguir um trecho desse momento originário:

Os outros Makunaima, Xicö não, não se preveniram. O que é que eles fazem? Aí começou cair pé de banana. Tu sabe que tem muitas árvores, também grande igual a ele. Engatou. O cipó aguentou na ponta. Aí obrigaram o coitado do Quatipuru: “Vai torar aquele cipó, senão não cai”. Ele, tu sabe que ele rói também ligeiro. É um roedor. “Tchan”. Torou. Caiu a árvore, Wadaka. Saiu muita água do pé de banana. Tu sabe que banana tem muita água. Sim. Aí tinha muita água (FLORES; FIOROTTI, 2019, s. p.).

Após o dilúvio do mundo, Makunaima e Xicö ficam em cima de duas palmeiras esperando as águas secarem. A cutia ganha a cor dourada no lombinho por causa da fumaça no oco da árvore que vedou com mel para não se afogar, e o toco da wadaka aparece no monte Roraima até os dias de hoje. Makunaima continuou caminhando pelo território, chegando à Pedra Pintada, no Parimé, onde os irmãos escreveram, onde até hoje existem as letras de Makunaima.

A obra traz a perspectiva ancestral e histórica, mostrando que as ações dos irmãos possuem vinculação com a memória do povo Taurepang, vinculação com o território que é ancestral e com a língua indígena. As referências são localizadas no espaço e no tempo e diferenciam a diversidade étnica, embora a referência da árvore e Makunaimã seja compartilhada pelos povos indígenas vizinhos. A mensagem transmitida é que, embora o ancestral seja comum aos povos, suas formas de dar sentido ao mundo são diferentes porque os povos possuem suas próprias organizações sociais, políticas e culturais, sendo, por isso, também diversos. Até o momento, testemunhamos os autores respeitarem Makunaimã sem apagar as origens indígenas, o espaço geopolítico e as línguas nativas. Nenhuma das obras conduziu o leitor à nacionalidade brasileira. É isso que discutiremos no tópico a seguir, acerca da homogeneização/racialização dos sujeitos indígenas na obra *Macunaima*, e, ainda, como a fortuna crítica o apoia, contribuindo para a manutenção da ideia nacionalista antidemocrática.

O autor Kamuu Dan, que pertence ao povo Wapichana, publicou também, em 2020, a obra *Makunaimã Taani*: presente de Makunaimã (Editora Aua), com texto bilíngue. Nesta obra, primeira que eu vejo tematizar a entrada do agrotóxico e da monocultura do milho nas terras indígenas, Makunaimã é citado no final, aparecendo como demiurgo e personalidade que dá o milho ao homem wapichana: “Naquele dia, o Tuxaua ordenou que as pessoas da comunidade abandonassem os milhos karaiwenau e voltassem a cultivar novamente as sementes que Makunaimã lhes tinha dado de presente” (KAMUU DAN WAPICHANA, 2020, s. p.). Aqui, o pajé, liderança espiritual, cumpre o difícil ofício de lembrar à comunidade o valor do alimento dado pelos nossos antepassados ancestrais, no caso, Makunaimã.

Essa obra me fez viajar para a terra de Makunaimã, e lá cheguei à conclusão que não sonho muito porque como alimentos sem espíritos, como compartilhou meu parente Kamuu Dan. Na cidade, a monocultura impera e os agrotóxicos avançam sobre nossa mesa, fica difícil sonhar, viver bem e saudável em contextos assim. Talvez seja por isso que fico triste na cidade e feliz quando volto para meu território ou quando visito o território de parentes de outros povos, porque eles ainda se empenham em cultivar o alimento com espírito.

Makunaimã, contemporaneamente, ainda aparece na obra de Gustavo Caboco, que pertence ao povo Wapichana, e nos poemas de Sony Ferseck, que pertence ao povo Macuxi. O vô manifesta-se nas letras dos seus netos, reverenciado como espiritualidade, como aquele que possui e/ou nos legou nossa identidade e território. Nesse sentido, a literatura indígena contemporânea propõe outras imagens, imagens que não borram nossas origens, imagens que não demonizam, nem homogeneízam nosso avô. A literatura indígena reapropria-se politicamente, o conceito de Rodney William (2019)⁷, do vô para desfazer o deslocamento que nos empurraram para o espaço da desvalorização. É uma poderosa ação para desmascarar a exploração de nossos conhecimentos, usada justamente para nos desumanizar em cadeia.

7 Segundo o autor, “pensar em uma noção de reapropriação política, na qual os valores culturais seriam usados como instrumentos de luta por direito e cidadania, é o que nos permite analisar as reações cada vez mais firmes, nos casos de apropriação cultural, como uma resposta a todas as formas de opressão e uma contestação do poder hegemônico” (WILLIAM, 2019, p. 122).

FORTUNA CRÍTICA (DA EXCLUSÃO)

A obra *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade (1893–1945), foi publicada em 1928, mas se tornou canônica e reverbera entre nós até os dias de hoje. A última edição que comprei foi da editora L&PM Pocket, de 2018, com apresentação de Luís Augusto Fischer. O historiador branco e gaúcho compartilha o enredo da obra, elenca a fortuna crítica e associa o protagonista Macunaíma ao povo Maku, a partir da pesquisa antropológica de Jorge Pozzobon, da qual falarei ao fim deste tópico. O resumo do enredo destaco a seguir, pois o leitor de *Macunaíma* pode ter uma visão geral da obra, e aos leitores futuros, uma ideia do que está por vir:

A história relata a passagem do mundo original, na floresta, para a cidade: desde pequeno enganando seus irmãos e outros seres da mata, Macunaíma, junto com seus irmãos Maanape e Jiguê, empreende a grande viagem após matar, por engano, a própria mãe. Logo ele encontra a índia Ci, com quem tem um filho, que no entanto morre — e é após a morte dele que Ci dá a Macunaíma a muiraquitã, pedra talismã em forma de sáurio, e logo desaparece, deixando-o numa grande saudade. A pedra será perdida logo depois, num dos embates do herói; quando ele e os irmãos indagam pelo destino da pedra, ficam sabendo que ela está de posse de Venceslau Pietro Pietra, que se transformará no gigante Piaimã, o grande antagonista do herói, em São Paulo.

Da capital paulista Macunaíma envia a famosa “Carta pras icamiabas”, as índias de sua tribo, num capítulo famoso no qual se pode ver as ironias modernistas contra os letrados pedantes. Na capital paulista sucedem-se muitos episódios de pequenas e grandes trapagens, muitas vezes engraçadas, em busca da muiraquitã. Não faltam viagens impressionantes, em que o herói cruza a geografia brasileira e sul-americana em jornadas só possíveis para a narrativa alegórica. A pedra simbólica perdida é recuperada, num confronto em que morre Pietro Pietra, por astúcia de Macunaíma. A retomada da famosa pedra não implica uma redenção: o protagonista volta para sua terra, perde de novo a pedra, morre e vira uma estrela. Ao final, somos informados pela narrativa de que restou disso tudo uma testemunha, que cantou a história que acabamos de conhecer. (FISCHER, 2018, pp. 10-11).

O resumo do enredo feito pelo historiador é direto e acredito ser importante para conhecer a obra, inclusive para o leitor perceber os pontos divergentes da perspectiva literária indígena. Antes, porém, de ressaltar tais aspectos, gostaria de arrolar a fortuna crítica existente de *Macunaíma*, citada por Fischer: *Roteiro de Macunaíma* (1955), de Manuel Cavalcanti Proença; *Morfologia de Macunaíma* (1973), de Haroldo de Campos;

Macunaíma: a margem e o texto (1974), de Telê Ancona Lopez; e *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (1979), de Gilda de Mello e Souza. Ainda há *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012), de Lúcia Sá; e *Makunaima Macunaíma: contribuições para o estudo de um herói transcultural* (2015), de Fábio Almeida de Carvalho. Acredito na importante contribuição de Fischer para pensarmos porque o personagem literário, a exemplo de Peri e Iracema, de José de Alencar, não deixa descendência, não tem família nessa representação.

Aludo agora a uma referência muito citada na fortuna crítica de *Macunaíma*, a teórica Gilda de Mello e Souza (2003) em sua obra *O tupi e o alaúde*, publicada originalmente em 1979. Ao cotejar *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* com o romance arturiano minimiza — ou descarta a importância — (d)as fontes indígenas, inferiorizando abertamente as propriedades intelectuais coletivas nativas empregadas na obra de Mário de Andrade.

Sobre as propriedades intelectuais coletivas dos povos indígenas, toda comparação ou alusão são empregadas pela crítica para atribuir aos povos originários a visão etnográfica de *primitivos/selvagens*, palavras, aliás, que a autora em seu texto emprega como sinônimos dos povos indígenas. Por exemplo, ao citar a descrição da transformação do *herói*, de criança em adulto, afirma que as intenções ambíguas recorrentes em *Macunaíma* são sinais extremos de desarmonia essencial e “marcam a permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do *primitivo* no civilizado” (ibidem, p. 37, grifo meu). Sua sentença é que Macunaíma é um ser híbrido, cujo corpo já alcançou a plenitude do desenvolvimento adulto, “enquanto o cérebro permanece imaturo, preso aos esquemas lógicos do *pensamento selvagem*” (ibidem, grifo da autora). Guiada pela compreensão de que a rapsódia brasileira considera a propriedade intelectual indígena, com “mascaramentos de toda ordem que despistam ininterruptamente o leitor”, mas que seu núcleo “permanece europeu, ou mais exatamente, universal” (ibidem, p. 79), conclui que a rapsódia possui caráter pessimista no desejo inconfessável de embarcar para a Europa (ibidem, p. 82). Toda sua crítica é permeada pela ambivalência colonial de primitivo x civilizado, alógico x lógico, transposição erudita x populário, construída pelos textos etnográficos europeus que descreveram, com olhos imperiais, povos, modos de vida e narrativas indígenas. Lúcia Sá argumenta que a leitura evolucionista em *O tupi e o alaúde* sustenta “uma estrutura hierárquica que vê a cultura europeia como superior à ameríndia” (SÁ, 2012, p. 104). A fortuna crítica de *Macunaíma* feita por Gilda de Mello e Souza reence-na a exclusão simbólica a que fomos submetidos na literatura brasileira.

A partir da própria conclusão de Gilda de Mello e Souza, reitero que *Macunaíma* é uma obra brasileira que se apropriou de nomes, espiritualidades, enredos e estruturas indígenas para afirmar uma identidade nacional brasileira, desprezando os povos dos quais as *emprestava*. Trago a seguir a diferença entre o “emprestar” do branco e do indígena, explicada pelo tuxaua Joaquim e registrada por Emanuele Amódio e Vicente Pira:

Falando de “*coisa emprestada*”, o tuxaua Joaquim refere-se a algo que, num determinado tempo, precisa ser devolvido. E, além disso, todos os parentes sabem: “*emprestar*”, para o branco, não significa a mesma coisa para o Makuxi. Quando os brancos “*emprestam*”, querem sempre ganhar mais do que aquilo que deram. Mas o que pretendem ganhar dos parentes Makuxi? Querem que os parentes percam a própria língua, esqueçam que são um povo e se transformem em peões a serviço deles. O que desejam mesmo é roubar as terras dos parentes. (AMÓDIO; PIRA, 1983, p. 13).

Como podemos observar na fala do tuxaua Joaquim, para o povo Makuxi é fundamental manter a língua viva, a identidade do povo, para que haja uma possibilidade de termos a nossa terra. Em *Macunaíma*, conforme Souza (2003), na tentativa de lutar por um projeto de identidade nacional, permanente e unida, Mário fez a “desgeografização intencional do clima, da flora, da fauna, do homem, da lenda e da tradição histórica” (p. 83). Esse processo de homogeneização dos povos étnicos, da geografia, das espiritualidades, hoje sabemos, configura-se como processo (e projeto) de racialização, monocultura, apropriação de saberes ancestrais. Lúcia Sá (2012) questiona o tratamento da propriedade intelectual indígena como matéria-prima e contesta que tais textos só passam “à categoria de arte quando devidamente trabalhados pelas mãos engenhosas de intelectuais não indígenas” (p. 85). Longe de estar fazendo um favor para nós, povos indígenas, com a justificativa de elevar o “popular” ao status de literatura estética, o que o escritor fez foi apropriação cultural, com consequências diretas sobre nossos direitos à terra e culturas próprias. Para explicar contemporaneamente o que é apropriação cultural, uma discussão antirracista do nosso tempo, invoco o intelectual Rodney William.

Rodney William (2019) conceitua apropriação cultural como “um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos (p. 47). Diferente de intercâmbio, onde há troca, a apropriação não troca experiência nem a compartilha entre os grupos. Tal lógica é aplicada somente aos povos indígenas e negros e às culturas de algum modo inferiorizadas. Nela são mudados e esvaziados os sentidos, extinguindo os traços culturais

étnicos, pondo em risco o próprio grupo/povo. Portanto, para o teórico, a apropriação cultural faz parte de uma estrutura que tem como base o consumismo, que, além de criar necessidades e significados simbólicos, por vezes alia-se ao racismo e, nesse caso, faz dele um componente fundamental (WILLIAM, 2019, p. 48).

Macunaíma é apresentado por Mário de Andrade como sendo um “índio *tapanhuma*”. Minha pesquisa para apurar a suposta existência dos Tapanhuma resultou, por um lado, em um termo de origem Jê, Tapayuna, que nomeia um povo hoje com cerca de 160 pessoas, abrigadas nas terras Wawi, no estado do Mato Grosso (TAPAYUNA, 2018). Embora a palavra possa ser lida como “tapanhuna”, Mário de Andrade teria incorrido em uma corrutela se quisesse se referir a esse povo ao grafar *tapanhuma*. Por outro lado, na obra de Alfred Métraux *A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribos Tupi-Guaranis*, publicada originalmente em 1928, o antropólogo suíço usa exatamente o nome “tapanhumas”, este de origem Tupi, para aludir ao povo Tupinambá de forma despersonalizada, em decorrência da mestiçagem, a par dos “apelidos” cariboca, mameluco e cuaipira (MÉTRAUX, 1950 [1928], p. 12). Ressalto, portanto, que o Macunaíma, personagem herói de Mário, tem origem indígena, porém apropriada a ponto de o produto, a obra, configurar-se num arquivo de representação pejorativa e desumanizante para todos os povos indígenas. De modo geral, lutamos contra a “preguiça”, contra a “feiura”, contra o “caráter moral duvidoso”, nossas referências que são usadas como estéticas em obras de autores brasileiros, mas que recaem com peso mortal sobre os povos nativos.

Não procuro aqui buscar na obra um fato histórico, por isso reitero que não estou tratando o romance como documento histórico, mas, exatamente, analisando as imagens estéticas que a obra ensejou e que a crítica literária rediscute ao longo dos anos. Aponto também o modo e a finalidade com que a literatura brasileira fez esses “empréstimos”, sem nenhum retorno positivo para os povos indígenas

Estas reflexões me suscitam indignação e revolta ao perceber por que o esforço por evidenciar as fontes indígenas é duramente criticado pelos teóricos não indígenas, mas o contrário, o apagamento de nossas fontes e esquemas de pensamento, é tratado com indiferença. E por fim: por que as imagens da preguiça e da feiura, do abjeto, são tomadas como verdadeiras características dos sujeitos indígenas? Cristino Wapichana, escritor pertencente ao povo que o sobrenome anuncia, neto de Makunaimã, argumenta que:

Se Mário tivesse conhecido os povos indígenas e o seu sagrado Makunaima, talvez teria respeitado o nosso sagrado e poderia ter escrito uma rapsódia, ou qualquer outra coisa tão poderosa quanto *Macunaíma*, e talvez a sociedade brasileira nos veria como pertencentes à mesma e única humanidade colorida no Brasil. (...) Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, não diria “ai que preguiça”, um dos estereótipos que reforçaram o “índio preguiçoso e sujo”, incultos, atrapalhadores do progresso de meia dúzia de desumanos que dizem: “é muita terra pra pouco índio” (...)

Ser indígena é carregar todo o peso de uma sociedade de (meninas) bisavós, pegadas a laços por homens sujos de corpo e podres de alma, que assassinaram seus pais e avós, os quais tentaram protegê-las, e as estupraram e procriaram brasileiros, enquanto elas perdiam toda a sua ancestralidade... (CRISTINO WAPICHANA, 2022, pp. 323-24).

Concluo repetindo que o Macunaíma de Mário é mais um caso de apropriação e folclorização das narrativas indígenas em detrimento de um projeto cultural nacional. Embora Sá (2012), ao comparar as fontes etnográficas com o texto do romance afirme que é “Makunaima, o herói cultural pemon, que[m] cede ao protagonista de Mário de Andrade suas características mais importantes: parcela de malícia, a propensão ao tédio e o estatuto de herói” (p. 90), reiteramos que o caso é apropriação cultural com consequências nefastas para nós, indígenas. Cessão, empréstimo são outros nomes para apropriação cultural.

O Makunaimã, Makunaimê, Makunaima ou Macunaima que conhecemos tem origem Karib e Aruak, pelo menos, com localização na triplíce fronteira entre Brasil, Guiana e Venezuela, distanciando-se, portanto, das culturas de tronco Tupi. Mas já sabemos que a homogeneização, a mistura indiferenciada é um projeto nacionalista de Mário, que mistura entidades homogêneas. Em meus estudos de literatura indígena, aprendi com Cristino Wapichana que Ceuci, como o autor grafou o nome, é indígena, e o enredo da velha gulosa pertence ao povo Anambé, que viveu no norte do Pará; mesmo não sabendo a que tradição pertence o Caipora, sei distinguir que não é a mesma referência da velha gulosa; o Curupira presente na minha cultura macuxi chama-se Tai Tai, mas também pertence ao povo Maraguá, para citar alguns. Com Yaguarê Yamã, também aprendi que a origem do guaraná é um enredo cosmológico, de origem do povo Sateré-Mawé. Tais origens foram borradas e majoritariamente ignoradas pela crítica contemporânea, que é a forma de manter a narrativa e o ponto de vista de Mário de que, para a cultura brasileira tornar-se autônoma, precisa-se fomentar o mito da democracia racial viva.

Lúcia Sá ainda menciona o trabalho etnográfico de Theodor Koch-Grünberg, ao coletar com dois indígenas, Akuli e Mayuluaípu, as narrativas de origem Pemon⁸ publicadas na obra *De Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911–1913*. Em 2019, o projeto *Makunaimã: o mito através do tempo*, publicado em forma de livro, trouxe em um movimento inédito o neto de Akuli, o narrador que compartilhou as narrativas para o viajante alemão. Akuli-pa, o neto, pertence ao povo Taurepang e nessa obra compartilha o conhecimento da entidade cosmológica de seu povo que aprendeu com os mais velhos. Sobre a pronúncia do nome do vô, Akuli-pa explica: “Porque Makunaimã é como Roraimã, grande. O que termina com ‘mã’ é grande, Makunaimã” (TAUREPANG et al., 2019, p. 26).

É preciso reconhecer que o apagamento das fontes, dos nomes, dos enredos, da estrutura de narração etiológica empregadas por Mário em *Macunaíma* foi borrado pelo autor e pela crítica através do tempo. Assim como o autor busca homogeneizar todas as referências de povos diversos tentando constituir um todo monocultural, como se todos os povos fossem iguais, a fortuna crítica especializada o imita. Dessa forma, vemos, na apresentação da edição da obra pela L&PM Pocket (2018), o historiador literário Luís Augusto Fischer confundir as fontes dos povos de origem Pemon com o povo Maku, autodenominado Hupdah, cuja família linguística é do tronco Makú, localizado no noroeste da Amazônia (HUPDAH, 2021). Fischer descreve o estudo feito por Jorge Pozzobon, o antropólogo que pesquisou sobre o povo e fez um trabalho incansável na demarcação das terras Hupdah:

“Trata-se de um povo que vive um duplo ritmo: o da aglomeração das aldeias e o da dispersão na floresta”. Ao contrário de parentes próximos etnicamente, como os Tukano, os Maku são vistos como gente inconfiável, a começar pelo fato de preferirem se casar “entre habitantes das mesmas aldeias em vez de procurarem mulheres nas aldeias vizinhas”. Tão diversos são de outras tribos e grupos, que não hesitam em roubar mandioca de roças alheias, parece que mais para expressar insatisfação do que por fome. (FISCHER, 2018, p. 17.)

8 Os pemons são um grupo étnico-linguístico vinculado à família linguística caribe. Hoje, os povos pemons (ou *pemón*, na grafia em espanhol) distribuem-se pelo sudeste do estado venezuelano de Bolívar, na região da Gran Sabana, no Parque Nacional Canaima, e ao longo tríplice fronteira Venezuela-Guiana-Brasil, onde abrange também a extensão noroeste do estado brasileiro de Roraima (PEMONS, 2021).

Após essa exposição, de caráter duvidoso, o teórico conclui:

Em termos mais objetivos: tratar-se-ia de uma sociedade indígena fluida e cambiante, diferente das demais do Noroeste amazônico e cujo “caráter fluido e instável se exprime na ausência de julgamentos morais coletivamente partilhados sobre os casos de desobediência evidentes às regras enunciadas de exogamia”. A “*nonchalance* Maku em relação a preceitos morais e procedimentos rituais é generalizada. Eles não são um povo que se leva muito a sério”. (FISCHER, 2018, p. 17.)

A confusão de povos e localização geográfica foi um método adotado por Mário de Andrade no século XX, fato que, ao invés de aproximar a sociedade literária dos povos produtores de conhecimento intelectual coletivo, consolidou imagens desumanizantes e ergueu barreiras ainda mais altas e marginalizantes⁹. A confusão contemporânea de povos indígenas, de troncos linguísticos e geografia recrudescem a prática homogeneizadora de que todos os povos são iguais e devem ser balizados pela política nacional de forma assimétrica. Tal postura simbólica e produtora de conhecimentos dominante fragiliza a luta por direitos étnicos à terra, à cultura e aos modos de vida nativos, pois, em vez de mostrar a riqueza de valores — que o mundo de certa forma hoje se mobiliza para apoiar com a pauta em comum da ecologia —, enfatiza valores que fazem a sociedade desconfiar da possível aproximação aos povos originários.

RITUAL DE PARIXARA

Na cultura macuxi, a parixara é um ritmo relacionado “à festa na chegada de uma caçada, a encontros entre comunidades amigas” (FIOROTTI; PEDRO, 2019, p. 10) e envolve o canto; adornos para o corpo; instrumentos como keweí, maracá, tambor; dança; figurinos feitos com fibra de inajá ou buriti. Uma forma de agradecimento à terra, aos alimentos, aos animais, à Mãe Terra. É assim que gostaria de encerrar este texto, fazendo esse convite para que os leitores se unam a nós, indígenas, nessa dança, nesses cantos que celebram a coexistência entre humanos e não humanos, nessa cerimônia da vida.

Historicamente fomos representados nas terras literárias brasileiras como seres folclóricos, como servos, como gente do passado. Isso refletiu diretamente em nossos povos, corpos, modos de vida, uma vez que fomos estigmatizados pelas imagens que, embora escritas em séculos passados, mantiveram-se vivas na fortuna crítica que as reencenaram e reencenam.

9 O IBGE (2010) reconhece no país cerca de 305 povos originários, falantes de 274 línguas nativas.

Para lutar pela demarcação na literatura brasileira, tal como fazemos no Brasil, isto é, para que possamos ter terra, saúde, educação e dignidade humana e não humana, é que escrevemos e publicamos textos literários e acadêmicos, pois entendemos que ambas as áreas políticas e simbólicas estão interligadas mutuamente. Na literatura, celebramos outras imagens, celebramos nossas diversidades étnicas (de povos), nossas belezas, nossos corpos, nossas famílias, nossas origens ancestrais, em suma, nossas subjetividades. E não deixamos de rechaçar as imagens desumanizantes vivas no imaginário nacional, porque elas abatem os nossos parentes, seja pela saúde mental, seja pela violência direta da qual temos de nos defender diariamente.

A nossa existência indígena é recente, lembremos que o direito à identidade indígena e à cidadania brasileira só foi outorgado em 1988. Porém a tradição da fortuna crítica brasileira é antiga e forte. Agora que poucos de nós vão chegando ao doutorado, nível de excelência da educação brasileira, é que podemos adentrar nessa terra — ainda muitíssimo hostil — para contestar o apagamento de nossas origens, a folclorização (diga-se também, a demonização) de nossas espiritualidades (religiões) e fazer a demanda por nossa autoria e pelo reconhecimento de nosso sistema literário existente há muitos séculos, visível, no entanto, para a sociedade brasileira há quatro décadas.

Diante de tudo isso, busquei mostrar como nós, autores indígenas, representamos com cuidado e respeito Makunaimã, nosso vô, na literatura que fazemos e publicamos. Ainda há uma questão sensível, eu sei: como teóricos brasileiros insistem em nos apagar, homogeneizar, folclorizar, em suma, racializar-nos no século XXI. A estratégia aqui sugerida para mudarmos o rumo da história literária brasileira é meu convite para que pesquisadores e produtores de conhecimento teórico estudem sistematicamente a literatura de autoria indígena, os ensaios, artigos e textos teóricos de intelectuais indígenas que versam sobre nossas políticas; para que estudem a política indigenista a fim de perceber que não foi uma opção estarmos à margem do mundo literário nacional.

A fortuna crítica brasileira se reencena, mas nós já estamos cansados desse espetáculo de exclusão. Nós, que sempre estivemos aqui, reverenciando a terra, também queremos ser tratados como gente, como netos de Makunaimã.

REFERÊNCIAS

- AMÓDIO, Emanuele; Pira, Vicente. *Makusi maimu – língua makuxi: guia para aprendizagem e dicionário makuxi*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2007 (1983).
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.
- ARAÚJO, Valéria (org.). *Povos Indígenas e a Lei dos “Branços”*: o direito à diferença. Brasília: MEC/Secad; Laced/Museu Nacional, 2006.
- CRISTINO WAPICHANA. “Makunaima e Macunaímas”. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ilustrações Camile Sproesser. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022, pp. 313-25.
- DANIEL MUNDURUKU. *Mundurukando*. Participação especial de Ceiza Almeida. São Paulo: Ed. do Autor, 2010.
- DORRICO, Julie. *Eu sou macuxi e outras histórias*. Nova Lima: Caos e Letras, 2019.
- ESBELL, Jaider. *Terreiro de Makunaima: mitos, lendas e estórias em vivências*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.
- _____. “Makunaima: o meu avô em mim!”. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, pp. 11-39, jan.-jul. 2018.
- FIOROTTI, Devair A. “Erenkon do circum-Roraima: ou uma poética da repetição”. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, pp. 101-28, 2017.
- _____; FLORES, Clemente. *Panton Pia’*: a história de Macunaima/Macunaimü Pantoni. Boa Vista: Wei, 2019.
- _____; PEDRO, Bernaldina José. *Cantos e encantos: Meriná eremukon*. 1. ed. São Paulo / Boa Vista: Patuá / Wei, 2019.
- FISCHER, Luís Augusto. “Macunaíma: um clássico modernista do Brasil”. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018, pp. 7-22.
- HUPDA. In: *Povos indígenas no Brasil* (on-line). Brasília: ISA, 2021. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Hupda>>. Acesso em: 31 mar. 2022.
- KAMUU DAN WAPICHANA. *Makunaimã Taani: Presente de Makunaimã*. 1. ed. Brasília: aua editorial, 2020.
- KEME, Emil’. “Para que Abiyala viva, las Américas deben morir”. *Native American and Indigenous Studies*, v. 5, n. 1, pp. 21-41, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/38V325T>>. Acesso em: 5 fev. 2022.
- ME/CGEEI – Ministério da Educação/Coordenação Geral de Educação Escolar Indígena. “Territórios Etnoeducacionais”. Brasília: MEC/CGEEI, 2015. Disponível em: <<https://adelco.org.br/wp-content/uploads/2018/06/Territorios-Etnoeducacionais-texto-conceitual-CGEEI.pdf>>. Acesso em: 7 fev. 2022.
- MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribos Tupi-Guaranis*. Tradução e notas, Estevão Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950 (1928).

- PEMONS. WIKIPÉDIA a enciclopédia livre. Wikimedia, 2021. Disponível em:
<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pemons>>. Acesso em: 31 mar. 2022.
- SÁ, Lúcia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*.
Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de 'Macunaíma'*.
São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003 (1979).
- TAPAYUNA. In: *Povos indígenas no Brasil* (on-line). Brasília: ISA, 2018.
Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tapayuna>>.
Acesso em: 30 fev. 2022.
- TAUREPANG et al. *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.
- WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural*. São Paulo: Jandaíra, 2019. Col.
Feminismos Plurais, coordenação de Djamila Ribeiro.

ENTERRAR O SAUDOSISMO DA AUSÊNCIA: NÃO ESTIVEMOS EM 1922, PORÉM ESTAMOS EM 2022

Renata Aparecida Felinto dos Santos¹

RESUMO

A investigação acerca da participação de artistas pretos e pretas na Semana de Arte Moderna de 1922, ou nos seus desdobramentos, tem se amplificado no ano em que se completa o centenário do evento. Contudo, ainda há uma carência de estudos sobre o assunto, portanto, buscamos relembrar, de forma breve, artistas que contribuíram para a construção de uma visualidade fundamentada em princípios históricos, sociais e estéticos negro-africanos durante o século XX, apesar do contexto de intensas tensões étnico-raciais no Brasil, ainda que esse fato seja negado em prol da fantasia do mito da democracia racial. Também focamos a atualidade no campo das artes visuais a partir da escrita de outras narrativas históricas, uma vez que se avulta o número de artistas da diáspora africana no Brasil, que têm apresentado uma vigorosa produção que, cem anos depois, nos desafia a encarar novas abordagens sobre a história das artes visuais no país.

Palavras-chave: Narrativas. Artes Visuais. Afro-Diáspora. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The research into the participation of black artists in the 1922 Modern Art Week or its developments has been amplified in the year that marks the centennial of this event. However, there is still a lack of studies on this subject, so we seek to briefly recall artists who contributed to the construction of a visuality based on historical, social and aesthetic black-African principles during the 20th century, despite the context of intense ethno-racial tensions in Brazil, even if this fact is denied for the sake of the fantasy of the myth of racial democracy. We also focus on the current situation in the field of visual arts based on the writing of other historical narratives, since the number of artists from the African Diaspora in Brazil is increasing, and they have presented a vigorous production that, one

1 Mulher afro-diaspórica, mãe de Benedita Nzinga e de Francisco Madiba. Artista visual, pesquisadora e professora. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp e especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte pelo MAC-USP. É professora adjunta da Universidade Regional do Cariri (CE), associada à Associação Brasileira de Críticos de Arte. Vencedora do 3º Prêmio Select de Arte e Educação do PIPA PRIZE 2020, tendo participado de exposições no Brasil e no exterior. E-mail: renatafelinto78@gmail.com.

hundred years later, challenges us to face new approaches on the history of visual arts in the country.

Keywords: Narratives. Visual Arts. Afro-Diaspora. Contemporary Art.

Desde 2021, profissionais, instituições, coletividades, ou seja, agentes culturais das mais variadas atuações, vêm mostrando uma certa ansiedade com a chegada de 2022, o ano do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922.

Ainda que tivéssemos indícios de um modernismo vindouro nas artes visuais e em outros campos artísticos, alguns dos quais indicaremos a seguir, foi a celebrada Semana que se tornou um divisor de águas. Na atualidade, o evento é tido ora como expressão da soberba e excludente elite paulistana, ora como marco de transformações no campo da representação do povo brasileiro, da visualidade para a realidade.

Contudo, no findar do século XIX e alvorecer do século XX, pintores como Arthur Timótheo da Costa (1882–1922) e seu irmão João Timótheo da Costa (1879–1932), Antônio Parreiras (1860–1937) e José Ferraz de Almeida Júnior (1850–1899) realizavam pesquisas e experimentações a partir da investigação pictórica e de procedimentos que foram e eram empreendidos também por artistas europeus inseridos no contexto de modernização da arte, principalmente da representação pictórica.

Os irmãos Timótheo da Costa estiveram juntos na Europa entre 1910 e 1911, sendo que Arthur foi contemplado com o Prêmio de Viagem ao Velho Continente, em 1907, concedido na Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes, a antiga Academia Imperial de Belas Artes. Viajaram junto de uma comitiva a fim de cumprir uma demanda de trabalho, que era a de “decorar o pavilhão do Brasil, Exposição Internacional de Turim” (ARAÚJO, 2008, p. 42), na Itália, e paralelamente, aproveitaram essa oportunidade para se atualizarem em relação às inovações do campo das artes visuais correntes no período, tais quais os resquícios do impressionismo, o fauvismo e outros movimentos artísticos que se embrenharam nos estudos sobre luz, cor, superfície, texturas, procedimentos e representação do mundo visível.

Arthur Timótheo da Costa, em especial, aos poucos incorporou a representação das pessoas negras como ele aos seus trabalhos, num visível movimento interno de autorreconhecimento como parte desse grupo “étnico-social”. Estamos aqui criando esse neologismo a fim de condensar o fato de que, historicamente no Brasil, cor se atrela à classe. Seus variados retratos, de crianças a idosos, demonstram um redirecionamento dessa

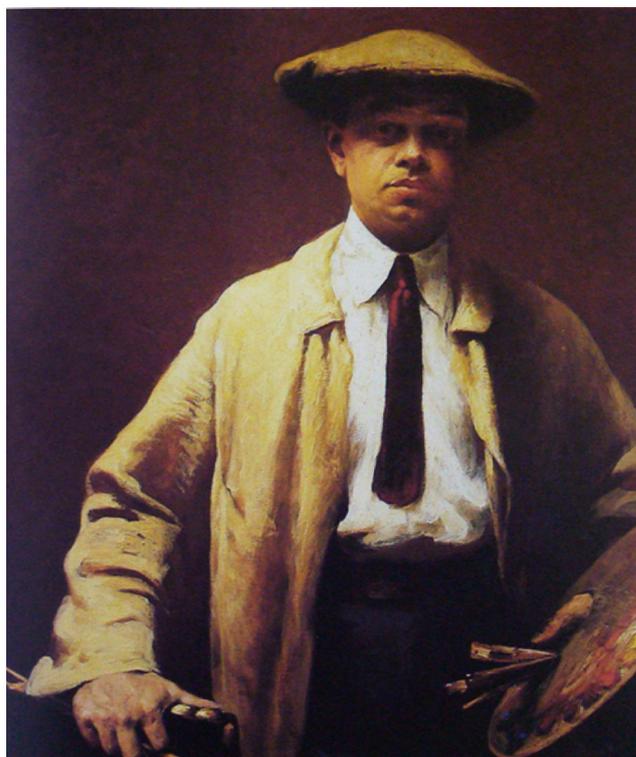
percepção de si e de seu grupo, considerando que outrora o próprio havia se autorretratado de modo fenotipicamente divergente da aparência que possuía em realidade.

Talvez num misto de desconhecimento da história da população africana e afrodescendente, o que implicaria numa recusa de sua própria imagem, situação não tão distante da que vivem muitas pessoas pretas no Brasil de 2022, e/ou ainda influenciado pela hipervalorização de tipos brancos italianos recém-chegados como mão de obra proveniente das políticas de incentivo à imigração dessa população para o Brasil, com um crescente número que adentra o território sudestino. Fato é que Arthur se autorretratou, em pelo menos duas pinturas, com a tez alguns tons mais clara do que em realidade tinha.

Entretanto, como “não nascemos pessoas negras, tornamo-nos”², numa paráfrase com liberdade epistemológica que converge conceitos da francesa Simone de Beauvoir (1908–1986) e da brasileira Neusa Santos Souza (1948–2008), acreditamos que, mesmo que não tenhamos escritos e outras formas de testemunhos que registrem a aproximação do artista de sua identidade étnico-racial, essa transformação pode ser conferida por meio de suas escolhas temáticas. Ele adotou a retratística como uma de suas temáticas e representações de predileção e, neste caso, vai de uma representação de pessoas brancas, comumente mulheres, às de variados tipos negros, como ele.

2 Ver Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1949) e Neusa Santos Souza *Tornar-se negro* (1983). No primeiro livro a feminista e filósofa francesa destrincha os caminhos da construção do gênero feminino, o qual sintetiza a partir da célebre frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”, evidenciando que ser mulher é também um condicionamento aprendido (ou imposto conforme o sexo biológico) e parte de uma performatividade esperada de quem é enquadrada no gênero feminino. Neusa Santos Souza, psicanalista e psiquiatra, revisita a frase de Beauvoir, ainda que a francesa não conste nas referências de sua fundamental obra *Tornar-se negro*, a fim de tratar como ser pessoa negra na afrodiáspora também é uma construção, considerando o embate social com a condição socioeconômica, de aceitação fenotípica e sociocultural, de afirmação, entre outros pontos abordados brilhantemente.

Figura 1. Arthur Timótheo da Costa, *Auto-Retrato*, 1919.
Óleo sobre tela c.i.d., 79 x 86 cm.



Fonte: Costa, 2022b.

Figura 2. Arthur Timótheo da Costa, *Auto-Retrato*, 1908.
Óleo sobre tela, c.s.d, 33 x 41 cm.



Fonte: Costa, 2020a.

As inovações na pintura, os retratos de pessoas pretas dos extratos mais humildes e a abordagem de um Rio de Janeiro popular por parte do pintor, por si, demonstram sua aproximação das linhas gerais do que se tornou o programa modernista para as artes visuais do Brasil, a partir de 1922. Ele não busca desconstruir a imagem figurativa rumo à abstração da forma, contudo, sobressai-se nas experimentações que demarcam a modernidade no labor da pintura.

No caso de seu irmão João, encontramos uma incidência mais tímida desse teor temático, mas em relação às características de seu trabalho, por sua vez, evidencia-se a ênfase na investigação de novos modos de pintar. Em relação a Parreiras e Almeida Júnior, também identificamos indícios da anexação do empenho investigativo em relação aos assuntos abordados juntamente à construção da pintura.

No primeiro, ressaltamos a subversão da memória das personalidades históricas a serem celebradas, como a tela na qual representa Zumbi dos Palmares (1655–1695), *Zumbi*, de 1927, no qual o herói é imaginado como homem ativo e vigilante, já uma contranarrativa histórica visual, na medida em que essa personagem não era rememorada pela hegemonia devido aos seu heroísmo em prol da liberdade de seu povo. Nessa perspectiva, diríamos que Parreiras era um forte aliado dos movimentos negros incipientes ao ressignificar a narrativa histórica oficial.

Enquanto o segundo, Almeida Júnior, optou por registrar o homem caipira em seu ambiente, entendendo a palavra em sua semântica, que se refere à pessoa que vive na zona rural, notoriamente das regiões Sudeste e Centro-Oeste, com enfoque na iluminação solar, na sua cultura e meio.

Ou seja, muito ousados, ambos visitaram outros Brasis e materializaram novos imaginários sobre a resistência negra ao sistema colonial e resistência caipira ao preferir a permanência nos interiores. Duas representações da retratística que questionam os paradigmas desta num Brasil que era empurrado, a partir de seus centros econômicos, para um futuro modernizado, industrializado, europeizado.

Figura 3. Antônio Parreiras, *Zumbi*, 1927. Óleo sobre tela, 115,3 x 87,4 cm.



Fonte: Coleção Museu Antônio Parreiras.

Há outros artistas do primeiro modernismo, como o lituano Lasar Segall (1889–1957) e Anita Malfatti (1889–1964), que formalizaram por meio de suas exposições, a dele em 1913, a dela em 1917, ambas em São Paulo, a inserção do Brasil num programa modernista internacional anteriormente à realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Nos dois casos, o público frequentador de mostras artísticas defrontou-se com a introdução da escola expressionista de origem alemã, com forte acento de crítica social que se manifesta visualmente também via a deformação das representações de figuras humanas, solução que é uma metáfora da distorção das relações humanas na sociedade ocidental que se modernizava numa velocidade hostil.

De modo que o centenário festejado neste ano, em realidade, rememora um evento com uma programação que visou demonstrar como um seleto grupo de artistas, notadamente do Sudeste, ou nesta região estabelecidos e estabelecidas, congregou por meio de viagens de estudos, de acesso às referências europeias, de intercâmbios materiais e imateriais, as transformações estéticas, conceituais, procedimentais, temáticas em curso na Europa a partir das chamadas vanguardas artísticas. O evento assim congregou interesses em comum por parte de um grupo articulado, sendo os mais destacados: o rompimento com uma arte acadêmica verossímil e a adoção de elementos que caracterizassem uma arte própria do Brasil, o que incluiu aspectos de nossa conformação social.

Essa arte genuinamente brasileira já existia há tempos, só não era considerada dessa forma em virtude dos cânones que orientavam o status de arte atribuído a uma manifestação, produção, expressão. O multiprofissional Mário de Andrade (1893–1945), que hoje acolhemos como um irmão negro, inclinou-se ao recolhimento desses registros Brasil afora a partir das Missões de Pesquisas Folclóricas, expedição organizada entre fevereiro e julho de 1938, no Departamento de Cultura de São Paulo, fundado por ele e que viria a tornar-se a Secretaria Municipal de Cultura da cidade. Era dos que percebiam uma certa disparidade no que tangia à pouca visibilização desses outros Brasis, como detectamos no poema “Descobrimento” (1927):

Brasileiro que nem eu

(...) Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus! (...)

Na escuridão ativa da noite que caiu

Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,

Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,

Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu³.

O interesse de Mário de Andrade por revelar agentes culturais que estavam no anonimato é interseccionado pelos gentios brasileiros com os quais ele se deparou já em 1924, quando participou da famosa viagem do grupo modernista pelo Rio de Janeiro e a Minas Gerais e, posteriormente, na viagem que realizou pelo Norte e Nordeste, em 1927 e 1928. De forma que um dos maiores intelectuais do modernismo nos parece sinalizar, por meio dessas diligências, a emergência do rompimento com a noção da genialidade criativa da pessoa branca. Era central conhecer, compreender e documentar as culturas da visualidade, da corporalidade, da musicalidade, enfim, dos sentidos, gestadas em matrizes não brancas, não europeias.

É vasto o patrimônio material artístico e cultural dos povos africanos mantidos e reinventados nas Américas sendo, de modo geral, práticas de natureza multimídia: nem somente música, nem só corpo, nem apenas visualidade, porém múltiplas linguagens e técnicas reunidas a fim de se compor uma expressão, uma manifestação, uma tradição, uma criação. Diríamos que a quebra com a representação do mundo visível de forma mimética, considerando a sintetização ou desmantelamento da estética figurativa a partir da proposição modernista, da eliminação da cópia como protótipo de excelência, não tinha solidez de ser numa leitura de mundo

³ Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/missao/>>. Acesso em: 1 abr. 2022.

afrocentrada, ou mesmo de comunidades autóctones, visto que não nos parece que reproduzir e/ou repetir o que os olhos veem sobre uma superfície ou a partir de uma fisicalidade tenha sido desígnio da arte de povos não brancos.

O que foi registrado no campo das artes como soluções formais “primitivas”, “subdesenvolvidas” e mesmo “atrasadas”, sob o olhar treinado pelos instrumentos de análises das imagens ocidentais ou ocidentalizados, não encontrou sustentação para propagar e resistir junto às coletividades não brancas excluídas das solenizadas inovações modernistas em consequência da modernidade.

Desse modo, a Semana de Arte Moderna de 1922, indica-nos sobre uma parcela das criações em artes daquele momento, sendo equivocada a leitura que reforça a narrativa de que ela se propõe a determinar a arte que representa o Brasil. E mesmo que assim fosse, ela não foi exitosa nesse quesito. Sobretudo porque artistas da diáspora africana residentes nos rincões do país desenvolviam suas produções estético-artísticas a partir de outras condições de educação formal e informal, de outras referências e parâmetros de cosmovisão, não ortodoxamente europeus e brancos. Sem as escolas especializadas em introduzir o ensino de arte a partir dos paradigmas brancocêntricos, então aceitos e reconhecidos como fundantes da “boa arte”, outros entendimentos da arte coexistiram junto das premissas modernistas.

Há artistas visuais que estavam nos grandes centros urbanos, o que possibilitou determinadas circulações, tanto de suas pessoas quanto de suas obras. Especialmente porque para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo afluíram contingentes populacionais expressivos em virtude da expansão industrial em curso, esse desenvolvimento era movido a carvão humano, conforme nos informa Anderson Kazuo Nakano:

o capital cafeeiro induziu, no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922, processos que promoveram a industrialização do estado e da cidade de São Paulo, em estreito entrelaçamento com as frações comerciais e produtivas do capital urbano. (...) a relativização de todas essas atividades industriais requeria o dispêndio de energias de uma multidão de trabalhadores e trabalhadoras. (NAKANO, 2022, p. 34.)

Sabemos que foi o contingente populacional originário dos fluxos de imigração europeia que, preferencialmente, forneceu mão de obra para essa perspectiva desenvolvimentista. Ainda assim, criou-se uma ilusão acerca das capitais sudestinas nas quais supostamente haveria mais disponibilidade de colocação profissional, inclusive para pessoas não brancas. O Sudeste era entendido como uma espécie de “pote de ouro” quanto às

oportunidades de trabalho, todavia, nesta região prevalece a informalidade nas ocupações dessas pessoas, cuja força de trabalho não é considerada qualificada ou passível de aprimoramento técnico e intelectual.

Nas narrativas históricas acerca desse momento, prevaleceu a afirmação de que pessoas pretas não estavam qualificadas o suficiente para serem assalariadas no contexto de reconfiguração da estratificação social em consequência da redistribuição das atividades econômicas-industriais. O mito difundido foi o de que a descendência de pessoas ex-escravizadas não teria condições de se adaptar à classe proletária, diferentemente do grupo que chegou ao Brasil a partir das políticas de promoção de imigração. Fato é que muitas famílias imigrantes também provinham das zonas rurais europeias e, logo, tiveram que ser ensinadas para a operação de um maquinário e uma estrutura de trabalho fabril e industrial, bem como tecnicamente e intelectualmente treinadas para o preenchimento de outras ocupações com maior grau de exigência formativa.

Assim, nos centros urbanos, os grupos não brancos estavam desprovidos de garantia de trabalho formal e, na zona rural, ou possuíam pequenas propriedades, ou trabalhavam para quem as detinha. Esse breve panorama escancara empecilhos que se alinham ao entendimento do materialismo histórico, impactando essas vidas, porquanto a posse de bens materiais segue como uma fragilidade para a organização das famílias pretas e interfere decisivamente na participação consistente dessa parcela populacional em eventos da área da cultura e da arte hegemônicas, como a histórica Semana de Arte Moderna de 1922. Lembremos que tais pessoas estavam, inclusive, ambientando-se às posses de seus próprios corpos e que não dispunham de alternativas de poder de escolha sobre o desenvolvimento de atividades profissionais que desenvolveriam, na medida em que a supervivência era determinante desses desempenhos.

Nesse período, pretas e pretos compreendiam que existiam frações das ordens socioeconômica e étnico-racial em relação às organizações hegemônicas, pois suas críticas à não integração de não brancos e não brancas revelavam as fissuras nacionais no forjamento de uma nação harmoniosa, representando ameaça à noção de “raça brasileira”, que o modernismo em pauta auxiliou a consolidar. Uma das táticas de enfrentamento às investidas de etnocídio e epistemicídio estatal era a promoção do reconhecimento de iguais por meio dos laços de cor e da articulação política via aquilombamento.

Na Primeira República, de 1889 a 1930, mantiveram-se atuantes organizações negras fundamentais, como as irmandades, existentes no Brasil afora, a exemplo da de Nossa Senhora do Rosário. Tais agremiações haviam lutado contra a escravidão, e outras associações foram fundadas, ora com

foco no lazer, como os clubes voltados às pessoas pretas não aceitas nos clubes tradicionais como o Paulistano, ora com foco na consciência de cor e classe, como a chamada imprensa negra, constituída de jornais que circulavam da capital de São Paulo ao interior, nos quais há registros da vida social da comunidade negra, conforme registrou Ivair Augusto Alves dos Santos:

Essa imprensa de negros conseguiu realizar a autoafirmação da comunidade recém-saída da cruel realidade da escravidão, e era representada por jornais como *O Menelick*, criado em 1915; *A rua* e *O Xauter*, em 1916; *O alfinete*, em 1918; *O bandeirante* e *A liberdade*; em 1919; *A sentinela*, em 1920; *O cosmos* e *O getulino*, em 1922.

(...) Reivindicavam sua integração e participação na sociedade e o resgate da história de um povo, com textos que demonstram orgulho de pertencer à comunidade negra e, principalmente, valorizavam a educação como maneira de conseguir ascensão social. (...) O papel desempenhado pela imprensa negra foi fundamental para o despertar da consciência negra, valorizado e exaltando tudo o que era negro. (SANTOS, 2010, pp. 13-4.)

As instituições negras significaram também uma reação à falsa ideia de democracia e paraíso raciais propagadas no Brasil no início do século, uma enorme perversidade ante as proibições e impedimentos de unidade de pessoas pretas aos mais diversos movimentos. Nesse contexto também se configurava a noção de negritude, de raça negra, divergente da que depreciava esse grupo étnico-racial de acordo com as premissas do racismo científico dos séculos XIX e XX, que foram bases para políticas públicas sociais, culturais e educacionais (ver DAVILA, 2006).

Esse quadro sócio-histórico, que se intersecciona com a categoria cor/raça, nos impele à reflexão acerca do que significava o ofício artístico numa cidade grande como São Paulo, oxalá em outras geografias e temporalidades, extrapolando novas formas de educar, de se relacionar, de viver em comunidades tidas como periféricas em comparação aos centros e que, paradoxalmente, cativaram Mário de Andrade, ao consolidarem outros referenciais filosóficos, sociais, culturais, artísticos, estéticos e conceituais.

O modernismo, como oposição revolucionária a uma tradição acadêmica e elitista, não se consagrou referencial para grupos excluídos do propósito de modernidade, isso devido a inúmeros pretextos, dentre os quais destacamos o pós-escravidão, no qual essas pessoas continuaram a ser tratadas como “corpos descartáveis”, ou mesmo o fato de a aspiração à modernidade ter sido abalizada nas pseudociências racialistas com vistas ao branqueamento populacional⁴.

4 Sobre o projeto de supressão da população não branca, ver Schwarcz, 1993.

Inúmeras são as presenças negras no início do século XX, que buscaram a articulação política aliada à cultura e à arte como elaboração consciente de uma conceituação e exercitação de modos afro-diaspóricos de ser no Brasil, e que tinham na estética um instrumento de mobilização. O que significa ser uma pessoa negra, preta, afro-diaspórica, assim nomeada e tratada como se essa condição fosse a de um eterno desajuste no mundo? O que foi erigir uma conceituação sobre negritude no mundo ocidental, inicialmente como movimento literário, tateando a exequibilidade de ser em meio à idealização da branquitude sobre o que ela fixou sob o estatuto de outridade. Atitudes coletivas orientadas pela negritude antecedem o neologismo da palavra: “Conscientização, atitudes, sentimentos, posições políticas, valores morais, espirituais, psicológicos: os sentidos a que remete *négritude* perturbam toda investigação sobre a origem de fenômenos que pré-existiram à criação da palavra, genialmente cunhada por Césaire” (FERREIRA, 2006, p. 172).

O grupo Oito Batutas, do Rio de Janeiro, que incluía, entre outros membros, Pixinguinha (1897–1973) e Donga (1890–1974), e viajou em turnê para Paris justamente em 1922; a pioneira Escola de Samba Deixa Falar, criada no bairro do Estácio de Sá, na mesma cidade, em 1928; a Frente Negra Brasileira, fundada em São Paulo em 1931; as experiências da cena, empreendidas no Teatro do Sentenciado em São Paulo, e no Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro, ambas iniciativas situadas na década de 1940 e idealizadas por Abdias Nascimento (1914–2011), tendo similaridades metodológicas com o Teatro Popular Brasileiro, fundado em Niterói, no ano de 1950, por Edison Carneiro (1912–1972), Maria Margarida de Trindade e Solano Trindade (1908–1978).

Essa tímida listagem é uma amostra de que, paralela à modernidade e ao modernismo de protagonismos de gênese eurocêntrica, as movimentações dos grupos negros se avolumaram e persistiram na primeira metade do século XX.

Tais articulações no campo político-cultural ressaltam o modo de operação afro-diaspórico no qual residem dois aspectos centrais: a ação coletiva e a reeducação, que tem na estética um instrumento de luta. Contrariamente à homogeneidade impressa pelas elites à população não branca, que achatava regionalismos, procedimentos originais e especificidades.

A parca presença de pretos e pretas nesses registros da arte do modernismo brasileiro é sintoma de um projeto de país que consolidou poderosos estereótipos sobre as pessoas não brancas e suas instituições. Afora outros ensejos que, evidentemente, agora não temos espaço para desenvolver numa digressão. É no mínimo nefando que em 2022 tentemos destacar participações pretas ante o panorama genocida exposto.

Poderíamos aqui listar artistas cuja fortuna crítica conversa com as linhas estruturantes do movimento modernista⁵, mantendo a colonialidade nas artes visuais de forma acrítica, sem acenar para outros encaminhamentos do que se produz a partir de realidades afro-diaspóricas já situadas. Em vez disso, arriscamos destacar outros direcionamentos e não corroborar a persistente subalternidade que reside no sistema das artes do Brasil, pois não nos dispomos ao desafio de provar que “também temos modernistas pretas e pretos”. Não é essa narrativa que nos compete disputar agora, sobretudo porque haverá inúmeros textos nesse sentido. Nós também já escrevemos com essa ansiedade de nos incluirmos no que nos excluíram.

Neste toar, a própria palavra modernismo tem sido mencionada de forma plural durante os muitos eventos que visam discutir as suas implicações e desdobramentos, abarcando, dessa maneira, uma multiplicidade de movimentações, iniciativas e acontecimentos que incidiram concomitantemente ao modernismo que a narrativa hegemônica amplificou. É uma pertinente interposição historiográfica que se insere na chave dos reviscionismos e que permitem novas investigações relativas às chamadas minorias políticas no campo das artes visuais.

Nos pós-modernismos, após 1960, é possível constatar nos inicialmente três vertentes de estéticas pretas nas artes visuais. Sem enumerar com o intuito de hierarquizar, há o grupo de artistas que incorreram em poéticas, visualidades e temáticas que sugerem prosa com um certo *modernismo tardio*, ao menos parcialmente, no qual se incluiria a artista Yêda Maria Correia de Oliveira (1932–2016), baiana absolutamente ciente das correntes artísticas cronologicamente organizadas pela historiografia da arte ocidental. Nas suas primeiras pinturas, que eram marinhas, com forte acento geometrizar e rijos contornos pretos demarcando as figuras composicionais, vibra uma veia modernista. A ela soma-se a produção do gaúcho Wilson Tibério (1920–2005), de formação acadêmica, que criou pinturas que retratavam um universo afrorreferenciado ao retratar as coletividades de bairros, de candomblé e de outras vivências comunitárias de matriz africana.

5 Entretanto, podemos mencionar algumas dessas pessoas a fim de contemplar quem acessa esta escrita com a esperança de ampliar esse repertório. Honramos todas elas: Antônio Bandeira (1922–1967), José Cláudio da Silva (1932–), Juarez Paraíso (1934–), José de Dome (1921–1982), Heitor dos Prazeres (1898–1966), Hélio Oliveira (1929–1962), Wilson Tibério (1920–2005) são alguns dos artistas que poderíamos aproximar de uma gramática visual modernista, considerando também uma contiguidade cronológica. Aqui não listamos artistas que se distanciam de uma hegemonia visual das artes e cujas produções estão historicamente inseridas nas categorias naïf, popular, ou ainda, que tenham atividade artística iniciada após 1950.

Também com letramento nos fundamentos da visualidade ocidental e conhecimento das escolas artísticas vigentes naquele momento, mas buscando a justaposição paulatina e explícita com epistemologias afrocen-tradas, estariam o paulista Abdias Nascimento (1914–2011) e o baiano Rubem Valentim (1922–1991), entre outras pessoas, que fundavam uma *abstração afro-diaspórica*. Em ambos os casos, essa abstração afro-diaspórica de fundamento geométrico se apropriava da simbologia da matriz religiosa do Candomblé Ketu, entretanto, outras pessoas desenvolveram suas obras numa vertente do abstracionismo informal.

Há ainda o grupo que outrora foi classificado como *naïf* ou primitivo e que chamaremos de *não hegemônico*, composto por pessoas trabalhadoras de áreas rurais e urbanas, do serviço doméstico, das ocupações informais. Lélia Coelho Frota (1938–2010) organizou uma divisão desse grupo no estado de São Paulo, considerando a delimitação de regiões de atuação, sendo artistas de Osasco, ligados à cultura caipira; artistas de Embu das Artes, com interesse pela temática afro-brasileira; e artistas migrantes da região Nordeste, que reforçavam a origem comum e laços de familiaridade (FROTA, 1975).

Neste grupo não hegemônico situaríamos, por exemplo, a família Silva, proveniente de Minas Gerais, de Maria Auxiliadora da Silva (1938–1974) e João Candido da Silva (1933–); ou ainda a Família Trindade, mencionada anteriormente na menção a Maria e Solano, vinda de Pernambuco para o Sudeste, e Raquel Trindade de Souza (1937–2018), que o destino uniu neste município da região metropolitana de São Paulo. O fato é que em cada subgrupo mencionado existiram pessoas pretas dedicadas às artes, dentro e fora da academia, expondo nas praças públicas e nos museus e galerias, mesmo que as artes visuais, como instrumento de conscientização étnico-racial, social e política, não fossem ainda um consenso entre artistas destas gerações, visto que o sistema da arte hegemônica, por muito tempo, discriminou negativamente a arte vinculada ao ativismo.

Na esteira da busca por uma autenticidade genuinamente brasileira, mas que se dispõe a disfarçar as marcas de nossa pluriétnicidade e tampouco suaviza a ulceração colonial, que vez por outra infecciona e tensiona as relações no campo das narrativas historiográficas, temos, sim, uma potente produção afro-preta-diaspórica-brasileira que representa o corpo negro livre de estigmas ou essencializações.

Coexiste na atualidade o corpo que se apresenta ao mundo em suas conformidades não padronizadas, como observamos na veemência das produções de artistas da performance; e uma geração que se ocupa de modificar e enriquecer o imaginário sobre pessoas pretas, projetando outras realizações para agora e adiante. O corpo preto na arte contemporânea

assume as suas conformações históricas e políticas sem carregar os pesos dos estigmas outrora formulados e a ele confinados.

Esse corpo político problematiza o sistema das artes visuais e os lugares físicos, simbólicos e históricos que também lhes são legítimos, porém que a ele foram interditados pelos bloqueios invisíveis do racismo brasileiro que se estende à área das artes.

Como corpo representado, se no modernismo consolidado nas narrativas históricas, como vimos, poucas são as pessoas negras artistas incorporadas nessa configuração do movimento, também o são as oportunidades de apreciarmos composições nas quais tais artistas representam seus e suas iguais.

Examinar o fosso das representações positivas é estancar o ferimento causado pelas farpas da modernidade, para tratar, para curar, sendo assim necessário tocar nas adversidades que o movimento tentou ocultar em prol de um mal-ajambrado projeto de brasilidade a partir da visualidade, da projeção de uma imagem idealizada do ser brasileiro e brasileira, omitindo complexidades inerentes à imatura condição nacional. Simultaneamente, há quem imagine outras representações de um “devir-negro no mundo” (ver MBEMBE, 2018), e logo, nas artes visuais também, as agremiações políticas e culturais citadas, a temperatura desse comprometimento por imaginar a qual propósito cá estamos.

Nas representações da contemporaneidade, identificamos essas proposições de vida condigna, que se presta a interromper a ciclicidade da escassez à qual o povo preto foi submetido. A promoção de novos imaginários acerca do que é de direito já é em si uma maneira de concretização, considerando as potencialidades que residem nas imagens do gênero retrato e de autorretrato. Como se as figuras fossem os presságios, relacionamos essa gana com as pinturas de Kika Carvalho (1992–), do Espírito Santo, e de Robinho Santana (1983–), de São Paulo, ou, ainda, com o filme da amazonense Keila Sankofa (1985–).

Kika Carvalho colore as pessoas pretas com tinta azul, que a remete a muitas significações:

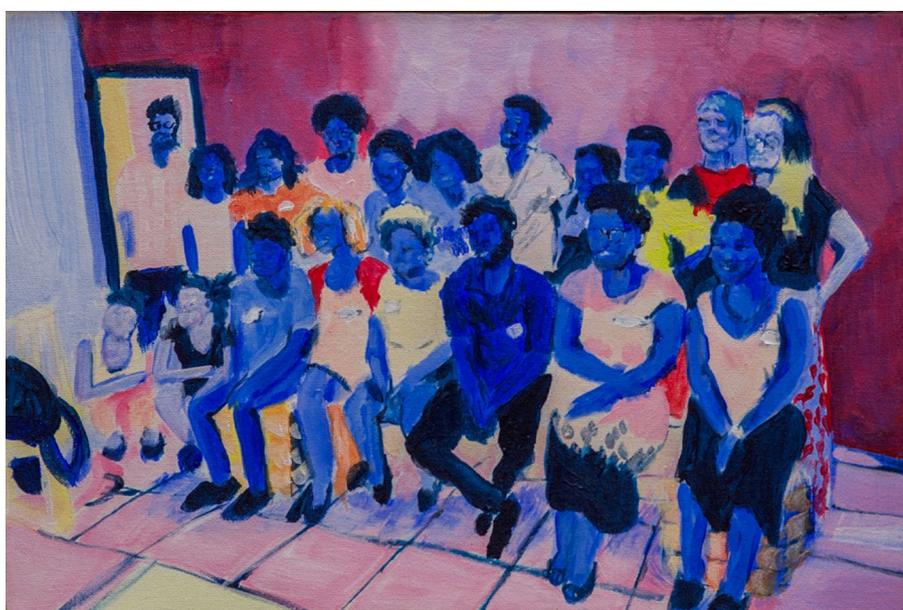
É uma cor que tem relação com a cidade que nasci, cresci e vivo até hoje – Vitória-ES – que é uma ilha, cercada pelo mar. (...) Na disciplina de história da arte no segundo período da faculdade, percebi que o azul aparece muito nas representações das Madonnas e os professores diziam que “a cor, o pigmento era caro, mais caro que ouro” mas não aprofundavam, então fui buscar essa informação por conta própria e identifiquei que a cor azul tem uma forte e potente história ligada ao continente africano (não só, mas também). A partir dessa nova descoberta passei a trazer

ele com mais presença no meu trabalho, inclusive na pele, fazendo um contraponto com a expressão racista “tão preto que chega a ser azul”, reivindicando como uma afirmação já que o azul representa tanta potência e riqueza. (PLEE, 2020.)

A cor em si é uma mensagem política que reafirma as tonalidades das peles enquanto pretas e valiosas. Ainda, Carvalho vem edificando uma poética sobre o aquilombamento como movimento natural entre pessoas pretas, especialmente entre mulheres como na obra *Encontro I* (2020), da série de mesmo nome, na qual as pessoas parecem posar para um registro fotográfico que eterniza a alegria do momento.

Figura 4. Kika Carvalho, *Encontro I*, série Encontro, 2020.

Acrílico sobre tela. 20 x 30 cm.



Fonte: Cortesia da Artista.

Na mesma direção de criação de situações de comunhão, de enaltecimento e, sincronicamente, de revisitação de tradições das comunidades pretas urbanas, encontramos a produção em pintura de Robinho Santana. O seu recorte temático apresenta imagens variadas que compreendemos como forma de reverência ao legado cultural e familiar das mais velhas e mais velhos, reforçando a importância da instituição familiar preta como resistência num país que naturalizou o extermínio de jovens pretos.

Na obra *... pra quando tudo isso passar* (2020), é retratado um casal trajado como quem dança numa festa dentre os seus e as suas, ou mesmo no espaço de uma gafieira. O trabalho de Santana homenageia o legado cultural salvaguardado na corporalidade e na musicalidade, introduzido as gerações mais novas nas oportunidades de reuniões que caracterizam tradições dançantes urbanas e pretas, como o samba rock.

Figura 5. Robinho Santana, ... *pra quando tudo isso passar*", 2020.
Acrílica sobre tela, 80 x 50 cm.



Fonte: Cortesia do Artista.

Obras de arte que tratam da alegria como um direito do povo afro-diaspórico são uma espécie de ato de justiça para com a ampla iconografia edificada entre os séculos XVI e XIX, que nos informam sobre a tristeza, sofrimento, humilhação sobre nossos corpos. É a contranarrativa como mote criativo, corporificando um discurso visual divergente dessas imagens que, nos espaços de educação, insistem em reificar a dor e a inferioridade.

Sobre esse repertório de imagens acerca do período da escravidão, ou ainda muito próximas dele, recordamos os registros em fotografias, litografias, aquarelas e outras técnicas e linguagens que trazem a nós as feições e corpos de mulheres negras, comumente anônimas, observadas ora para estudos chamados científicos, ora para serem *souvenirs* em forma de *carte de visite*. É a essas coleções que Keila Sankofa recorre para desenvolver o filme *Alexandrina – um relâmpago* (2022), no qual resgata a ilustração de uma mulher amazonense cuja face nos chega como objeto de estudo.

Alexandrina, que trabalhou na casa do naturalista suíço Louis Agassiz (1807–1873), quando de sua estadia na Amazônia, é por Sankofa presenteada com voz, e rompe o silêncio do rosto que nos fita firmemente, proferindo uma fala contestatória, ficcionando o desabafo acerca da violência da captura da imagem sem biografia com a consciência de uma história individual que ecoa no coletivo, devido às inúmeras pessoas que foram documentadas a partir dos mesmos objetivos e procedimentos. A cineasta traz imagens da natureza amazonense, de outras mulheres pretas, de objetos rituais e de animais votivos para construir uma narrativa

audiovisual que trata de memória, espiritualidade, união, apagamento, reconhecimento e, por fim, identidade. A produção integra um projeto maior chamado “Direito à Memória”, iniciado em 2021, que pretende o movimento do *adinkra Sankofa* como um princípio que reivindica retornar ao passado para a construção do futuro.

Figura 6. Keila Sankofa, frame do filme *Alexandrina - um relâmpago* (2022), audiovisual parte do projeto “Direito à Memória”.



Registro de João Paulo Machado. Cortesia da Artista.

Figura 7. Keila Sankofa, frame do filme *Alexandrina - um relâmpago* (2022), audiovisual parte do projeto “Direito à Memória”. Da esquerda para a direita: Adria Praiano, Jessica Dandara, Balaclava, Auá, Francisco Ricardo e no colo de Keila Sankofa está sua filha, Maria.



Registro de João Paulo Machado. Cortesia da Artista.

Imaginação é, pois, o que nos resta, e a ela nos agarramos para edificar nos sonhos o que não existe ainda, e mesmo para enaltecer a realidade que é exceção e que nos estimula enquanto população a acessar a equidade e um horizonte mais humano. Nesse pensamento e energia que mira adiante e se nega a insistir na lamentação do que nos impediram ser, proclamemos 2022 como a efeméride do povo preto nas artes visuais.

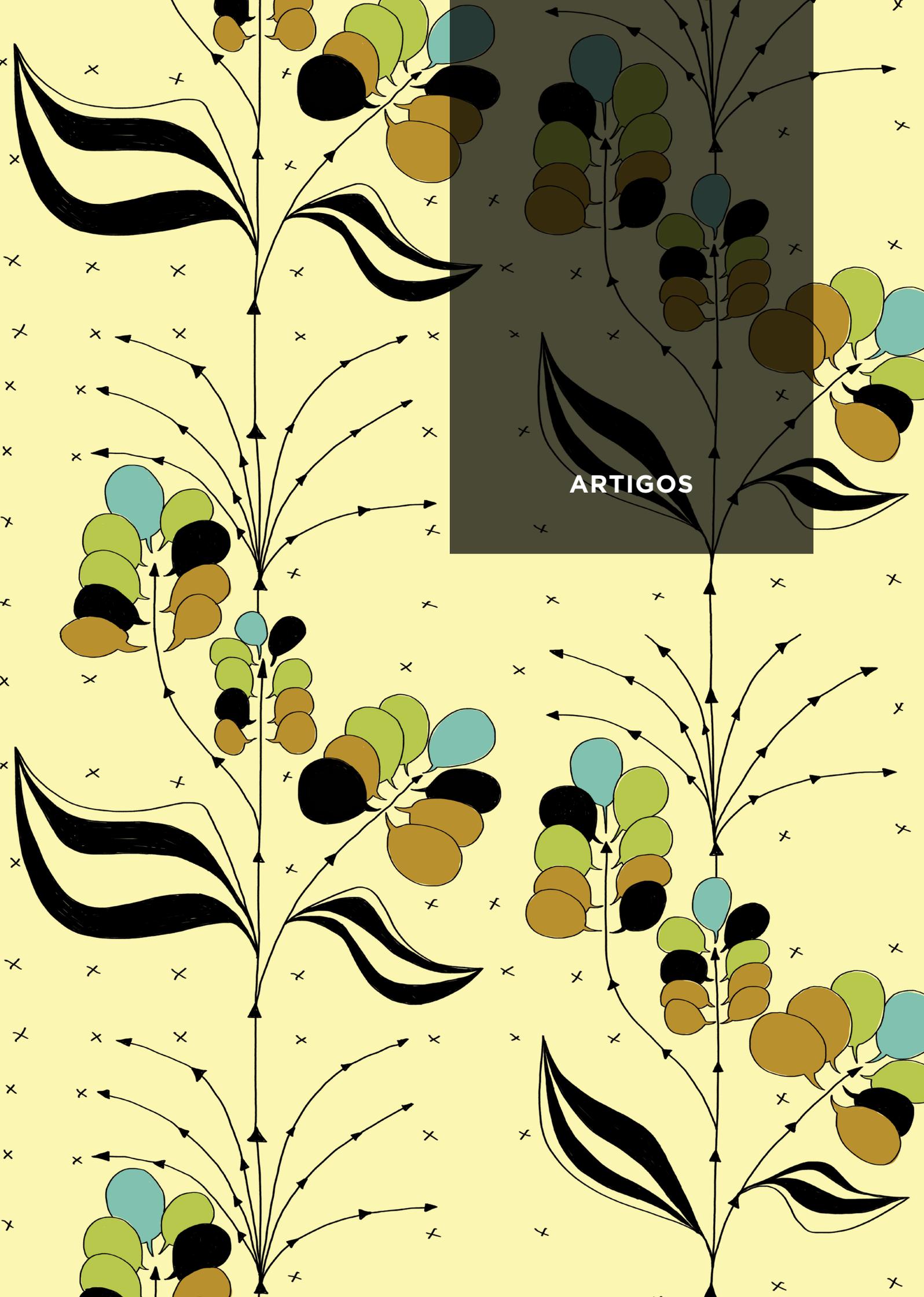
Afinal, há um tanto de pessoas atuando nas criações de curadorias, de obras de arte, de representações (figurativas e imagéticas), de representatividades que sinalizam que é daqui a um século que miraremos este ano como singular. Não existe disputa de narrativas porque esta aqui é uma narração nossa, no tempo presente, simultânea à narrativa hegemônica, ou, quando possível, junto dela, há protagonismos imagéticos afro-diaspóricos em curso. Olhem o que está sendo feito!

Vimos pegar o que é nosso. Não há saudosismo. Não há subterfúgio. Não há anacronismo. Há futuro.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Emanuel (org.). “A mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica”. São Paulo: Imesp / Museu Afro Brasil, 2010.
- ANDRADE, Mário. “Brasileiro que nem eu”. *Ocupação Mário de Andrade*. Itaú Cultural. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/missao/>>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- COSTA, Arthur Timótheo da. *Auto-Retrato, 1908*. Óleo sobre tela, c.s.d, 33 cm x 41 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022 (a). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3317/auto-retrato>>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- _____. *Auto-Retrato, 1919*. Óleo sobre tela, c.i.d, 79 cm x 86 cm. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022 (b). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3314/auto-retrato>>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- DAVILA, Jerry. *Diploma de Brancura: política social e racial no Brasil (1917–1945)*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- FERREIRA, Lígia Fonseca. “Negritude’, ‘Negridade’, ‘Negrícia’: história e sentidos de três conceitos viajantes”. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 1, n. 9, pp. 163-183, jun. 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50048/54176>> . Acesso em 13 abr. 2022.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

- LODY, Raul Giovanni da Motta. *Atlas Afro-Brasileiro: cultura popular*. Salvador: Maianga, 2006.
- MBEMBE, Achille. “O devir-negro no mundo”. In: _____. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, pp. 11-25.
- NAKANO, Anderson Kazuo. “São Paulo em movimento: a cidade no modernismo e o modernismo na cidade”. In: ANDRADE, G. (org.). *Modernismos 1922–2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- PLEE, Paula. “Perfil | Kika Carvalho”. *Piscina*, 2020. Disponível em: <<https://www.piscina-art.com/blog/2020/10/2/perfil-kika-carvalho>>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- SANTOS, Ivair Augusto Alves dos. *O movimento negro e o Estado (1983–1987): o caso do Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra no governo de São Paulo*. São Paulo: Imesp / Coordenadoria de Assuntos da População Negra, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870–1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



ARTIGOS

POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA

Mariana Villaça¹

RESUMO

Este artigo apresenta algumas características dos estudos sobre políticas culturais na América Latina, explorando as hipóteses que envolvem o conceito, a importância da abordagem desse tema no campo da História e alguns exemplos de expressões que, em diferentes momentos do século XX, tensionaram e interferiram nas políticas culturais governamentais, no México, no Uruguai e em Cuba. Ao abordarmos essas experiências, destacamos a relação das políticas culturais de determinadas instituições com as políticas culturais governamentais e os projetos políticos vigentes; seu impacto no meio artístico e intelectual, inclusive em âmbito internacional, e os debates que suscitaram sobre o papel político da arte e do intelectual na América Latina.

Palavras-chave: Políticas Culturais. Muralismo Mexicano. Casa de las Américas. Marcha. Literatura Latino-Americana.

ABSTRACT

This article presents some characteristics of studies on cultural policies in Latin America, exploring the hypotheses that involve the concept, the importance of approaching this theme in the field of History, and some examples of expressions that, at different times of the 20th century, tensioned and interfered in governmental cultural policies in Mexico, Uruguay and Cuba. When approaching these experiences, we highlight the relationship between the cultural policies of certain institutions and the governmental cultural policies and current political projects; its impact on the artistic and intellectual milieu, including internationally, and the debates it raised on the political role of art and the intellectual in Latin America.

Keywords: Cultural Policies. Mexican Muralism. Casa de las Américas. Marcha. Latin American Literature.

NOTAS INTRODUTÓRIAS

As políticas culturais passaram a ser comentadas e discutidas no meio acadêmico, na América Latina, principalmente após a Segunda Guerra

¹ Doutora em História pela USP. Professora de História da América na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: mariana.villaca@unifesp.br.

Mundial, acompanhando um processo de afirmação da necessidade do incentivo e da proteção estatal à cultura, no qual a Unesco, nos anos 1970, teve um papel significativo na promoção de debates (ROCHA, 2016).

Alguns trabalhos já buscaram traçar históricos do conceito e do campo de pesquisa desse tema na América Latina, que é sem dúvida interdisciplinar, pois interessa a áreas como Sociologia, Letras, Artes, Comunicação, ao recente campo dos Estudos Culturais e à História das Américas, à qual nos vinculamos². Autores de especialidades diversas como José Joaquín Brunner, Luis Pulido Londoño, Néstor García Canclini, Ana María Ochoa, entre outros, têm publicações e reflexões importantes sobre as políticas culturais em diferentes países latino-americanos e contribuíram para sistematizar debates e reflexões que ocorreram em âmbito internacional, principalmente a partir dos anos 1980. Nessa década, quando vários países que viveram regimes militares passam por processos de abertura democrática — sob o viés da chamada “transição negociada” —, emergiram algumas importantes publicações sobre políticas culturais na América Latina, em sua maioria coletâneas resultantes de grupos de trabalho, eventos acadêmicos e seminários internacionais³.

No Brasil, nomes como Teixeira Coelho, Sergio Miceli, Antonio Rubim, Renata Rocha, Lia Calabre, entre outros, são referências importantes para quem estuda política cultural, e seus trabalhos vão além da experiência brasileira, uma vez que participam dos debates mais amplos, procurando apreender o histórico desse campo, as dinâmicas internas que perfazem as políticas culturais, as relações com a democracia e o autoritarismo, entre outras questões e problematizações fundamentais ao se considerar o contexto latino-americano.

No campo da História, a valorização desse tema deve ser compreendida no bojo da ressignificação que o campo da cultura sofreu como objeto

2 Em parceria com Tânia da Costa Garcia (Unesp) e Natália Schmiedecke (Universidade de Hamburgo), colegas a quem agradeço o trabalho conjunto, organizamos um livro, intitulado *Políticas Culturais na América Latina*, a sair pela editora da Unifesp, em cuja introdução procuramos esboçar alguns pressupostos teóricos e metodológicos importantes para o estudo desse tema. Também organizamos, as três, o ciclo de mesas “Políticas culturais na América Latina” no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, realizado em formato virtual nos meses de outubro e novembro de 2021. Parte deste artigo se deve às reflexões e trocas ocorridas nessas experiências de trabalho coletivo.

3 O livro publicado em 1987 pelo argentino-mexicano Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, é um exemplo de obra que se vincula às discussões e eventos que ocorreram ao longo dessa década. Alguns desses eventos foram organizados no âmbito de organismos como o Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais (CLACSO) ou a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult).

de investigação nas últimas décadas do século XX. A chamada História Política Renovada (RÉMOND, 2003) e a Nova História Cultural (HUNT, 2001; BURKE, 2005), a partir dos anos 1970, contribuíram sobremaneira para ampliar o olhar dos pesquisadores em direção à potencialidade da análise do meio cultural não apenas como um território, um “palco” onde eventualmente ocorrem ou ecoam conflitos e disputas: percebeu-se que as próprias manifestações e práticas culturais, seus agentes, seus circuitos, seus projetos, enfim, as políticas culturais de modo amplo integram e participam ativamente de batalhas políticas que envolvem o poder, a luta pela conquista de voz e espaço por distintos grupos, na sociedade.

Nesse sentido, a política cultural, ou melhor, as políticas culturais, plural que melhor traduz sua diversidade e a ocorrência simultânea de mais de uma política em um mesmo tempo e espaço, se destacam como objeto instigante de pesquisa. Além de convidar à investigação do elemento “político” que a cultura abriga, permite refletir sobre o papel da cultura, seus sujeitos e seu lugar na esfera pública. Esses elementos podem ser explicitamente enunciados em um projeto estatal, um programa de partido, uma legislação, uma instituição que exerça algum mecenato; ou se manifestar menos formalmente em determinadas agremiações, práticas espontâneas, manifestações artísticas, movimentos ou “formações” de caráter coletivo, mais ou menos regradas em termos institucionais (WILLIAMS, 1980; 1992).

De um jeito ou de outro, perscrutar as políticas culturais, entender suas motivações, seus contornos, seus agentes, seu alcance social, sua repercussão, suas contradições e embates, são grandes desafios para o historiador, que nessa tarefa obrigatoriamente se defronta com mecanismos de legitimação de poder e luta pela ocupação de determinados espaços, afirmação de discursos identitários, resistências políticas, pressões sociais e batalhas de representações que evocam pautas as mais diversas.

Algumas dificuldades na abordagem acadêmica desse abrangente ocorreram, historicamente, em torno da seleção das fontes. Afinal, quais são os “documentos” das políticas culturais que nos permitem investigá-las, considerando não apenas as formulações, mas também os debates que as antecederam, sua execução, sua prática? Quando pensamos em formulações, as fontes que imediatamente nos vêm à mente são os textos “oficiais”, normativos, produzidos pelos governos e Estados, por suas instituições e organismos gestores. Contudo, as políticas culturais extrapolam a esfera estatal ou governamental e vão muito além do conteúdo programático de textos escritos. As formulações de política cultural, além de também poderem proceder de organismos privados, de agências de imprensa, entidades civis e outros órgãos não necessariamente estatais ou

governamentais, não se esgotam em documentos formais: também podem e devem ser avaliadas no âmbito dos debates prévios, das execuções, das ações e reações que estimulam, dos desmembramentos dos projetos iniciais (que quase sempre não correspondem exatamente às prescrições originais), entre outras variantes. Assim, cabe ao investigador se servir, na medida do possível, de um leque amplo de fontes e documentos como debates na imprensa, registros de realização de eventos, distribuição de incentivos e prêmios, indicadores da circulação de obras, dados estatísticos, processos de censura e até mesmo as próprias obras artísticas, entendidas também como lugares privilegiados para dimensionar os dilemas, os embates e os paradoxos das políticas culturais⁴. O cinema, a literatura, a programação museográfica, a produção editorial e fonográfica de uma determinada época, por exemplo, podem dizer muito sobre as concepções de política cultural e suas controvérsias, como inúmeros trabalhos na área de História das Américas já demonstraram, em pesquisas sobre Cuba, Chile, Argentina, México, entre outros países⁵.

O PROJETO DE CONCILIAÇÃO NACIONAL DA REVOLUÇÃO MEXICANA E O MURALISMO

A face política da cultura tem sido desnudada já há algum tempo e são inúmeros os caminhos para essa abordagem. A historiadora Maria Ligia Prado centrou muitos de seus trabalhos na questão da identidade e nos lembra, ao enfrentar uma complexa discussão que envolve a definição desse termo, que as identidades, mesmo quando presumidamente “culturais”, têm caráter político, induzem a determinadas ações e comportamentos, mobilizam causas e paixões políticas (PRADO, 2009, p. 583).

O estudo das políticas culturais tem muito a nos revelar a respeito de mecanismos e estratégias de poder mais ou menos visíveis na sociedade, e também acerca dos processos de construção das identidades, tema muito caro aos historiadores da América Latina. Maria Helena Capelato (2009) analisou os mecanismos de poder do peronismo por meio das

4 Ressaltamos “na medida do possível”, uma vez que, em contextos ditatoriais ou sob governos autoritários, nem sempre essa é uma tarefa simples. Nessas situações, parece-nos especialmente frutífera a análise das obras de arte sob o entendimento aqui exposto.

5 Seguem alguns exemplos (de uma lista muito mais extensa, inclusive se agregamos trabalhos sobre o Brasil) de pesquisas que abordaram políticas culturais em países latino-americanos a partir de produções culturais específicas. No caso de Cuba: Villaça, 2010 (cinema); Miskulin, 2009 (produção editorial); Costa, 2013 (literatura); México: Barbosa, 2006 (fotografia), Vasconcellos, 2007 (museografia); Chile: Dalmás, 2017 (arte mural), Schmiedecke e Silva Jr., 2022 (música popular); Argentina: Garcia, 2021, caps. 4, 5 e 6 (folclore e música popular).

representações iconográficas presentes na propaganda política desse governo, por exemplo. Sabemos, assim, que tais mecanismos e estratégias interagem continuamente com as identidades e imaginários, produzindo representações em processo dinâmicos e conflituosos. Tais processos podem estar representados em obras que nem sempre obedecem aos princípios ou parâmetros previamente indicados por determinadas políticas. São, portanto, tortuosos os caminhos que conectam políticas culturais, poder e identidades, fornecendo-nos, em algumas ocasiões, difíceis quebra-cabeças. Um exemplo disso pode ser encontrado na história do muralismo mexicano: na década de 1920, a partir de uma política promovida pela Secretaria de Educação Pública encabeçada por José Vasconcelos, artistas foram contratados para produzirem murais, em grandes edifícios públicos, que enaltescessem a história mexicana de maneira a representar a Revolução de 1910 como o ápice de um processo evolutivo de conquistas ainda em curso. Buscava-se uma identidade visual monumental para um certo projeto político de nação que legitimasse o governo vigente.

O governo esperava que os murais, cuja linguagem visual presumia-se que pudesse ser mais facilmente assimilada pelos analfabetos, que eram a grande maioria da população, trouxessem novas representações do “mexicano”, incorporando o elemento indígena num ideal de integração nacional que valorizasse a mestiçagem e a harmonia entre raças e classes sociais. Essas aspirações se concretizaram satisfatoriamente nos murais realizados pelos artistas contratados pelo governo, mas muito mais foi feito para além disso. Junto com a propaganda governamental, a dimensão monumental das obras e a perspectiva “conciliatória”, como era inicialmente esperado dessas produções sob encomenda e patrocínio estatais, os muralistas também deram a ver suas concepções de sociedade, suas aspirações políticas (em certa sintonia com as orientações do Partido Comunista Mexicano, ao qual muitos deles haviam se filiado), suas utopias de futuro, suas críticas às oligarquias, sua admiração por líderes populares como Zapata ou seu encantamento com a cultura dos povos originários, que lhes revelava um outro México, diferente daquele projeto oficial de nação “mestiça”. Cabe destacar que tal projeto governamental, sob a roupagem da “incorporação do indígena”, pressupunha uma paulatina aculturação deste por meio da alfabetização, da evangelização e da imposição da leitura de clássicos da filosofia ocidental, como pretendia Vasconcelos, ao projetar um “processo civilizatório” educacional que melhoraria a raça e o próprio país, em sua concepção.

Nesse contexto, a execução dos murais, levada a cabo por artistas nem sempre afinados com a ideologia de Vasconcelos e que possuíam formação eclética, caso dos famosos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, foi atravessada por outros vetores, como a influência da

arte popular em combinação com a bagagem das vanguardas europeias, produzindo conteúdos e estéticas inesperados⁶. Os murais trataram da integração nacional, nos limites de uma sociedade muito marcada por estereótipos do indígena e da mulher, mas também denunciaram mazelas sociais, registraram a hierarquia de poderes e deixaram entrever certa influência do comunismo, tornando-se documentos-monumentos privilegiados das questões históricas de seu tempo.

Fruto de uma política cultural governamental, o muralismo foi além das prerrogativas oficiais e se tornou um movimento de vanguarda da cultura mexicana, “nacional/cosmopolita” ao mesmo tempo, impulsionando a difusão da arte latino-americana no cenário internacional (MOTTA, 2016). Influenciou a produção artística na América Latina em diferentes locais e momentos históricos, repercutindo em outros movimentos muralistas (DALMÁS, 2017) e na produção de fotógrafos, gravuristas, cineastas. No caso da experiência mexicana, compreender essa política cultural, as negociações tácitas entre artistas e governo, bem como os caminhos que ultrapassaram as fronteiras nacionais, ajuda a dimensionarmos as muitas questões que podem advir da análise da produção artística. E, em se tratando da história da Revolução Mexicana, esta nos leva a conhecer as diferentes demandas sociais, os dilemas e as respostas artísticas que acompanharam o processo de institucionalização política de uma revolução não isenta de contradições⁷.

Muitos outros exemplos poderíamos citar na história da América Latina, que nos levam a constatações dos rumos inesperados que assumem certas políticas culturais. Contudo, optaremos, por abordar outros dois casos, quase sincrônicos, nos quais podemos focar outros aspectos e desdobramentos do tema, como a existência de políticas culturais paralelas às formuladas “oficialmente” e as eventuais tensões que podem emergir entre instituições culturais, seus circuitos e os governos vigentes.

Antes disso, cabe esclarecer que em nossa trajetória de pesquisa por temas latino-americanos na segunda metade do século XX, nos interessou vivamente compreender como determinadas políticas culturais

6 Além desses e outros muralistas famosos, vêm sendo estudadas algumas pintoras que também se envolveram com esse movimento, como Marion Greenwood (1909–1970), Aurora Reyes (1908–1985), María Izquierdo (1902–1955) e Rina Lazo (1923–2019), cujas produções e trajetórias são objeto da pesquisa de Iniciação Científica de Letícia Marcolino Pires, desenvolvida na Unifesp com apoio da Fapesp.

7 Para saber mais sobre a história da Revolução Mexicana e as relações entre política e cultura, ver BARBOSA, 2006 e 2010.

promovidas por instituições com um certo grau de autonomia participaram de um jogo de adesão e resistência com aquelas formuladas pelo governo ou pelo Estado, fomentando circuitos próprios (VILLAÇA, 2010, pp. 22-8). No âmbito das políticas culturais, a ideia de circuito sugere a interligação entre vários agentes, mediações, “produtos” e dispositivos de troca com o público. Analisar como surgem e funcionam os circuitos (oficiais e independentes), em suas várias dimensões, identificar as lutas, os “cabos de guerra” formais e informais no meio cultural, visíveis e invisíveis, bem como os improvisos e pactos estabelecidos é um outro desafio do historiador que se debruça sobre esse tema nos países latino-americanos. Nos limites desse artigo, nosso interesse é chamar a atenção para o alcance de experiências de políticas culturais que se deram dentro e fora da alçada do Estado, alimentando circuitos e se desdobrando em ações políticas contundentes por parte dos sujeitos envolvidos.

Ao entendermos que as políticas culturais podem ser múltiplas, coexistindo em um mesmo tempo e espaço, não é raro que essas tensionem, se contraponham ou difiram significativamente de práticas e formulações “oficiais”. Lembremos que o Estado possui vários mecanismos reguladores (leis, agentes, órgãos de censura etc.) e que, diferentemente de outros agentes, o governo pode se servir desse forte aparato. Assim, pressupor que coexistam políticas culturais conflitantes não significa supor uma igualdade de forças.

Examinaremos dois casos latino-americanos de políticas culturais, um em Cuba, outro no Uruguai, que tiveram grande impacto em meios artísticos e intelectuais de esquerda, durante o final dos anos 1960. Por meio deles podemos observar como políticas culturais de determinadas instituições resultaram em circuitos importantes, estimularam conexões entre países e entre redes intelectuais, adquirindo notável peso político, fomentando debates e contribuindo para determinadas tomadas de posição, em nível institucional, coletivo e individual.

A CASA DE LAS AMÉRICAS, EM CUBA: CONFLUÊNCIA DE INTELLECTUAIS E DIVERSIDADE DE OPINIÕES

A Casa de las Américas, fundada em Cuba meses após a Revolução, em 1959, foi concebida como uma instituição cultural voltada à literatura e à promoção de encontros de intelectuais na ilha. Ela, assim como o organismo estatal de cinema criado na mesma época, o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), gozaram, desde o início, de status privilegiado como instituição. Ambos foram criados como organismos-chave no meio cultural, com o propósito de propagandear, dentro e fora do país, a própria revolução cubana e a nova arte que passava a ser

produzida. Seus diretores foram escolhidos a partir de critérios políticos: a acomodação de quadros de confiança, provenientes do M-26 e do Partido Socialista Popular, em um processo de centralização das organizações políticas sob o comando do novo governo. A fundação desses dois organismos ocorreu antes da formulação daquele que foi considerado o primeiro documento da política cultural do governo cubano, *Palabras a los intelectuales* (CASTRO, 1961), uma transcrição dos discursos de Fidel Castro, proferidos na Biblioteca Nacional José Martí, ao longo de três dias, em junho de 1961, após intelectuais e artistas cubanos terem assinado um manifesto contrário à censura a um curta-metragem documental produzido por jovens cineastas amadores, feitos ao estilo do *cinema direto* (MISKULIN, 2009, pp. 33-5; VILLAÇA, 2010, pp. 51-5).

O ICAIC e a Casa de las Américas, que nasceram com certa autonomia, desempenharam um papel importante, como instituições privilegiadas (em termos de recursos recebidos e de liberdade para a execução de projetos próprios), principalmente nos anos 1960. Ambas exerceram pressão sobre as balizas formuladas pelo governo em 1961, de modo direto e indireto, por meio dos debates e produções que promoveram, e da presença de intelectuais e artistas, cubanos e estrangeiros, que estiveram a seu serviço (ou sob seu abrigo) e eram, por vezes, considerados estéticos ou politicamente “polêmicos” em relação às bandeiras e parâmetros defendidos pelo governo.

Especialmente em se tratando da Casa de las Américas havia, por parte do governo, a expectativa de que essa instituição contribuísse para estreitar os laços de Cuba com a América Latina e, de forma mais ampla, com os demais países do Terceiro Mundo. O discurso em prol do *latinoamericanismo*, visível nos contornos dessa instituição, também estava presente em documentos oficiais do governo, como as Declarações de Havana e os discursos que marcaram o prestigiado I Encontro da Organização Latino-americana de Solidariedade (OLAS), em 1967, presidido pela própria dirigente da Casa, Haydée Santamaría.

A história da Casa e da diplomacia cultural que nela se exerceu ao longo de décadas já foi alvo de importantes estudos acadêmicos no Brasil (MOREJÓN ARNAIZ, 2010; COSTA, 2009)⁸. A direção dessa instituição exercida pela já mencionada Haydée Santamaría, ex-guerrilheira, se encerrou com seu suicídio, em 1980, no dia do principal feriado de comemoração da Revolução (26 de julho), tema que vem sendo objeto de pesquisa histórica recente (MÜLLER, 2021). Haydée teve um protagonismo

8 A tese de Adriane Vidal Costa foi publicada, com o mesmo título, pela Alameda Editorial (São Paulo), em 2013.

incomum para uma mulher naquela época, ao ocupar esse cargo, e nos anos 1960 empreendeu ações nem sempre alinhadas às diretrizes do governo, como a proteção exercida a alguns jovens músicos censurados em Cuba, como Silvio Rodríguez e Pablo Milanés.

Essa instituição fomentou concursos literários abertos à participação de escritores estrangeiros e criou uma revista com o mesmo nome, *Casa de las Américas*. Figuras como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Benedetti, autores de *best sellers* nos anos 1960, participavam como jurados dos concursos literários, integravam o Comitê editorial da revista e eram assíduos em diversos eventos culturais e políticos promovidos em Cuba.

A vinculação desses escritores à Casa de las Américas e à Revolução Cubana era benéfica para a imagem do governo e também contribuía para a promoção internacional e a circulação de suas obras. A Casa era um canal aberto para a intelectualidade progressista latino-americana, cumprindo uma função, acalentada pelo governo, de contar com um apoio político qualificado e respeitado internacionalmente. Ao mesmo tempo, servia de espaço para uma arte nova, “revolucionária”, que buscasse a “autenticidade” latino-americana em relação aos grandes centros de influência (Europa e EUA) e fosse politicamente afinada com o anti-imperialismo e a formação do “homem novo”, bandeiras apregoadas pelo governo e reafirmadas em eventos como o Congresso Cultural de Havana, em 1968, e o Semanário Preparatório que o antecedeu.

Nas ocasiões propiciadas pelos concursos, reuniões da revista, seminários e congressos, os intelectuais participantes, além de manifestarem seu apoio à Revolução Cubana (legitimando, com sua presença, as conquistas obtidas pelo governo), discutiam os rumos da literatura na região e suas próprias obras, frequentemente resenhadas na revista *Casa de las Américas*. Tornavam-se cada vez mais lidos mundialmente e eram reconhecidos como parte do *boom* da literatura latino-americana, fenômeno literário vanguardista marcado pelo “realismo mágico”, impulsionado pela Casa e por editoras na Espanha (Seix Barral) e na Argentina (Sudamericana). Adriane Vidal Costa analisou a relação desse fenômeno editorial com a Casa de las Américas:

Nesse contexto, ocorreu aquilo que chamamos de “via de mão dupla”: se, de um lado, a Revolução Cubana ajudou a promover o *boom* da literatura latino-americana e, conseqüentemente, o reconhecimento de vários escritores latino-americanos; de outro lado, o apoio dos escritores mais renomados do *boom* a Cuba foi importante para “legitimar” o processo revolucionário. A revista *Casa de las Américas*, por exemplo,

fez questão de mostrar que o *boom* literário estava estreitamente relacionado com o processo revolucionário cubano. Passou a celebrá-lo em suas páginas, publicando resenhas de obras e artigos de vários autores. (COSTA, 2009, p. 141.)

O interessante a se observar no impacto da política cultural latino-americanista executada pela Casa, com o aval do governo cubano, é que esta, além de ter contribuído para sedimentar uma rede intelectual de apoio constituída em torno da Revolução, fomentou o registro de debates importantes sobre a função do intelectual na América Latina⁹ que, em última análise, contestavam algumas balizas presentes em *Palabras a los intelectuales* e as orientações do Partido Comunista de Cuba, fundado em 1965. As reuniões e encontros internacionais na Casa propiciaram debates sobre a função das vanguardas, os impasses do engajamento político para um artista que prezasse a liberdade de expressão, entre outros temas. Também aproximaram escritores cubanos de autores e críticos estrangeiros que traziam na bagagem suas experiências particulares com o stalinismo soviético ou com outros países socialistas, além de suas próprias concepções políticas, em geral contrárias ao cerceamento da liberdade artística¹⁰.

Um momento crucial desse conflito em Cuba, no âmbito da política cultural, se deu com o episódio conhecido como Caso Padilla. De forma sucinta, esse “caso” foi a reação governamental à premiação de um livro de poesia desse autor, intitulado *Fuera del Juego*, em 1968, pela União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC). Nesta e em outras obras de Padilla havia ironia em relação ao poder centralizador de Fidel ou à necessária celebração que um escritor deveria fazer da Revolução para ser publicado e reconhecido em Cuba. Padilla foi preso em março de 1971, por atitude contrarrevolucionária, acusado de colaborar com a CIA e, na prisão, foi pressionado a delatar colegas, amigos e sua esposa. Redigiu uma confissão pública, um *mea culpa*, reconhecendo sua conspiração contra a Revolução e demonstrando arrependimento por seus erros (MISKULIN, 2009, pp. 215-7).

9 Tema do número 45 da revista *Casa de las Américas*, em 1968 (COSTA, 2009, p. 76).

10 Citamos, a título de exemplo, a amizade entre o poeta cubano Heberto Padilla e o crítico alemão Hans Magnus Enzensberger. Este morou em Cuba com sua esposa, no final dos anos 1960, a convite do governo cubano, com o qual rompeu no início do processo de perseguição política sofrida pelo poeta cubano, a partir de 1968 (ENZENSBERGER, 2009, pp. 159-60).

Houve ampla cobertura desse acontecimento dentro e fora de Cuba, e vários dossiês sobre o caso foram publicados¹¹. A revista *Casa* e sua instituição promotora, que já haviam encabeçado debates sobre o papel do intelectual e da arte na América Latina¹², agora viviam uma intensa discussão sobre a política cultural “da Revolução”. Nesse momento, vemos um claro impasse se impondo à política cultural consideravelmente flexível que até então irradiava da Casa. Sua dirigente, como autoridade do governo, permaneceu favorável à atitude de policiamento que recaiu sobre Padilla. Contudo, o patrulhamento ideológico e a violenta represália promovidos pelo governo, bem como o caráter visivelmente farsesco da confissão “espontânea” de Padilla, provocaram a indignação de muitos intelectuais. Escritores estrangeiros considerados “amigos de Cuba” e que frequentavam a Casa se colocaram contrários a essa atitude do governo, por meio da assinatura de dois manifestos, em 1971¹³. Outros intelectuais, porém, assinaram manifestos favoráveis ao governo cubano¹⁴. Entre os intelectuais *habitués* da Casa, alguns romperam definitivamente com a instituição, caso de Mario Vargas Llosa, que renunciou a seu cargo no Comitê da revista e deixou de ir a Cuba. Outros, como Gabriel García Márquez, permaneceriam fiéis em seu apoio ao governo cubano até o fim da vida.

Se, num primeiro momento, os eventos promovidos pela Casa fomentaram debates amplos e foram palco de uma notória manifestação coletiva de apoio e solidariedade à Revolução, num segundo momento, o escândalo resultante do processo sofrido por Padilla dividiu opiniões e a própria

11 O tema foi abordado no livro *Cuba: “o caso Padilla”*, de H. Padilla, A. de Sousa e S. Ferreira (Lisboa: M. Rodrigues Xavier, 1971) e pelas seguintes revistas: *Casa de las Américas*, n. 67, jul.-ago. 1971; *Cuadernos de Marcha*, n. 49, maio 1971; *Mensaje*, Santiago do Chile, n. 199, jun. 1971 (COSTA, 2009, p. 198).

12 Segundo Costa, são exemplos de artigos sobre o tema publicados pela revista: “El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional”, de Vargas Llosa (1966), e a carta aberta de Cortázar para Roberto Fernández Retamar intitulada “Situación del intelectual latinoamericano” (1967). Além disso, a revista *Casa* publicou uma enquete junto a diversos intelectuais que haviam participado da Conferência da Tricontinental, em Havana, em janeiro de 1966, sobre o tema “El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional”. Essas respostas dos intelectuais também foram publicadas no semanário uruguaio *Marcha* (ibidem, p. 67).

13 “Declaración de los 54” e “Declaración de los 62”, publicadas respectivamente nos jornais *Le Monde* e *Madrid*, em abril e maio de 1971. A primeira delas contou com assinaturas de Julio Cortázar, Juan Goytisolo, Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Fernando Claudín, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Maurice Nadeau, Octavio Paz, Jean-Paul Sartre, Susan Sontag, Mario Vargas Llosa, entre outros (MISKULIN, 2009, p. 218; COSTA, 2009, p. 197).

14 Caso de Hugo Achugar, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rosi, Mario Benedetti; Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, Nicolás Guillén, Manuel Rojas, Antonio Skármeta, Miguel Littín, Carlos Castañeda, David Alfaro Siqueiros (ibidem, p. 200).

intelectualidade “cubanista”. A partir de então, o circuito promovido pela Casa (revista, encontros, concursos) ficou mais restrito aos apoiadores do governo cubano. A política cultural promovida pela Casa, mais aberta nos anos 1960, sofreu uma inflexão em virtude de todos esses acontecimentos e precisou se adaptar aos parâmetros da política cultural governamental, a partir de então.

O JORNAL *MARCHA*, NO URUGUAI, E O CIRCUITO DE RESISTÊNCIA POLÍTICA NO MEIO CULTURAL

Um terceiro exemplo de política cultural que gostaríamos de destacar ocorreu no Uruguai, no mesmo período: final dos anos 1960. Trata-se de um circuito que se formou em torno da política cultural empreendida pela direção de um popular jornal uruguaio, *Marcha*. Nos anos 1960, o jornal divulgou textos importantes acerca do debate sobre a função do intelectual na América Latina, inclusive sobre o Caso Padilla, e acompanhou com entusiasmo o surgimento de várias obras literárias que se tornaram referências do *boom*¹⁵. Além disso, sua direção exercia grande protagonismo na cena cultural ao publicar, além do semanário, livros (coleção *Biblioteca de Marcha*), uma revista monotemática conhecida internacionalmente (*Cuadernos de Marcha*), além de promover mostras de cinema, mesas-redondas, apoiar saraus, espetáculos teatrais, exposições e até um programa de televisão.

Alguns estudos já analisaram em detalhe o papel exercido por *Marcha*, em âmbito nacional e latino-americano, visto que o jornal congregava, entre seus colaboradores fixos e ocasionais, intelectuais e personalidades referenciais para as esquerdas de diversos países, inclusive aqueles escritores frequentadores dos encontros da Casa de las Américas (MACHÍN; MORAÑA, 2003; PEIRANO BASSO, 2001; REIS, 2012). Em um período marcado por gradativo acirramento do autoritarismo, dadas as “medidas de segurança” que antecederam a efetivação do golpe civil-militar de 1973, decretadas durante o governo do presidente Pacheco Areco, a direção deste jornal tomou a iniciativa de promover eventos marcados por um forte discurso contestatário, terceiro-mundista, anti-imperialista, que insistia na denúncia das mazelas sociais e políticas da América Latina, apoiava a Revolução Cubana e buscava assegurar a democracia no Uruguai, então ameaçada, inclusive pela sombra exercida pelo regime militar brasileiro.

15 Antes da publicação de *Cem anos de solidão*, *Marcha* chegou a publicar trechos deste livro, ainda inédito, sob o título *Diluvio en Macondo* (COSTA, 2009, p. 153). Além disso, Ángel Rama, um dos principais críticos literários da América Latina, que acompanhou de perto o *boom*, era colaborador frequente do periódico.

Um desses eventos, que já analisamos mais pormenorizadamente em outros trabalhos, foi o Festival de Cine de Marcha, que contou com edições, em 1967 e 1968, especialmente voltadas à difusão de produções fílmicas latino-americanas de explícita denúncia social e política. Nesses anos, as sessões do Festival tiveram recorde de público, e seu sucesso repercutiu na gravação de LPs com músicas dos filmes exibidos e na realização de mostras em várias cidades do interior do país, em parcerias com cineclubes (VILLAÇA, 2017). A organização do Festival, pela equipe de *Marcha*, nesse período, foi acompanhada de uma gradual articulação, pelos colaboradores responsáveis pela seção de cinema do periódico, para que fosse fundado um Departamento de Cinema no jornal e, logo em seguida, uma nova cinemateca no Uruguai, a ser chamada de Cinemateca del Tercer Mundo.

Essa cinemateca, que foi efetivamente criada em 1969 junto com uma revista própria, intitulada *Cine del Tercer Mundo*, objetivava reunir um grande acervo de filmes de claro teor político, chamados à época de “filmes de combate” ou cinema urgente. Estes, em geral independentes, eram produzidos fora do *mainstream* e do circuito mercadológico. Também eram objetivos da cinemateca fomentar a produção documental nacional e promover debates com o público, após as sessões de exibição. Esse projeto, amparado por *Marcha*, foi bastante festejado por cineastas uruguaios e estrangeiros identificados com o *nuevo cine latinoamericano*. Sua inauguração contou a presença do famoso documentarista holandês Joris Ivens (idem, 2012).

Essa realização de *Marcha* integrava um conjunto de ações que, além do cinema, impactavam a música, o teatro, as artes plásticas e outros setores da cultura. A direção e a equipe de *Marcha* passam a figurar, assim, como responsáveis por uma política cultural paralela à do Estado. Seus eventos (mostras, debates, espetáculos teatrais, saraus, apresentações de canções de protesto etc.) são frequentados basicamente por um público de esquerda, em grande parte composto por estudantes, secundaristas e universitários, que se mobilizavam cada vez mais politicamente (MARKARIAN, 2012; REY TRISTÁN, 2006). Havia, entre esses jovens, diferentes filiações políticas (comunistas, tupamaros, socialistas), fragmentação que se acentua com a crescente difusão da ideia de que a luta armada, revolucionária, era a saída contra um provável golpe militar (DE GIORGI, 2011). O gradual engajamento político dos estudantes, em um contexto autoritário, colaborou para que esses eventos artísticos fossem, além disso, espaços possíveis de mobilização e conclamação à resistência, reunindo centenas — por vezes milhares — de jovens que estavam proibidos de se manifestarem nas ruas.

Nesse contexto, não tardou para que o cerco fosse se fechando sobre esse circuito e os eventos ficassem cada vez mais perigosos e escassos. A Cinemateca foi invadida, teve equipamentos e acervo destruídos, nos anos de 1971 e 1972. O próprio periódico *Marcha* passou a sofrer sanções, tendo edições recolhidas ou sua circulação proibida até o total encerramento das atividades do jornal, em 1974, acompanhado do exílio de muitos membros de sua direção e equipe editorial.

De todo modo, os eventos produzidos e apoiados por *Marcha*, entendidos como parte de uma política cultural que contou com ampla divulgação em suas páginas, bem como com discussões sobre as opções e iniciativas tomadas, colaboraram para que se desenhasse um espaço de resistência civil, fortalecendo a ideia da necessidade da pronta reação ao autoritarismo vigente. Em 1971, *Marcha* seria um pilar importante do lançamento de uma campanha de apoio à Frente Ampla, coligação formadas por diversos partidos em torno da candidatura de Líber Seregni, de centro-esquerda. Essa iniciativa visava enfrentar, pela via eleitoral e democrática, o fortalecimento do autoritarismo no país apoiado por setores do empresariado e militares. Ainda que essa Frente não tenha sido vitoriosa, foi um marco fundamental da resistência à ditadura e derivou na fundação de um partido que, após o fim do regime civil-militar uruguaio e passados mais de trinta anos do golpe de 1973, esteve por cerca de 15 anos no poder, com os mandatos exercidos pelos presidentes Tabaré Vázquez (2005–2010, 2015–2019) e José Mujica (2010–2015).

Ainda que essa política cultural empreendida por *Marcha* não tenha resistido ao início da ditadura, marcou profundamente as gerações que a viveram e a história desses anos, impactando, inclusive, na organização da esquerda uruguaia e na afirmação de uma cultura política de esquerda. Sua existência não está desconectada da influência da Revolução Cubana e até mesmo dos debates que atravessaram a Casa de las Américas, como vimos, envolvendo o papel da arte e do intelectual na América Latina.

Com os três exemplos aqui focados, de políticas culturais empreendidas no México, em Cuba e no Uruguai, esperamos ter mostrado o leque de questões e problemas diversos que o enfoque desse tema pode suscitar. Vimos que as políticas culturais não são unívocas ou previsíveis, mesmo quando amparadas pelo Estado: podem enfrentar resistências e ressignificações, sendo elas próprias passíveis de negociações e acomodações. Em outras situações, emergem de debates e conflitos, escapam ao controle de seus formuladores, extrapolam os limites das fronteiras nacionais ou alimentam circuitos de resistência política, ao emergirem em oposição a governos autoritários. Nesse sentido, procuramos também enfatizar o

território de conflitos políticos que a cultura abriga e dos quais participa ativamente, sendo a arte um importante ator e, ao mesmo tempo, palco das lutas políticas incessantes e necessárias na América Latina.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Carlos A. S. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900–1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- _____. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- BRUNNER, José Joaquín. *América Latina: Cultura y modernidad*. México: Grijalbo/Conaculta, 1992.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CALABRE, Lia. “História das Políticas Culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia”. *Escritos*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 7, pp. 323-45, 2013.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2a. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.
- CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. Havana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.
- COELHO, José Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 1999.
- COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958–2005)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- DALMÁS, Carine. *Imagens de uma revolução alegre. Murais e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970–1973)*. São Paulo: Alameda, 2017.
- DE GIORGI, Ana Laura. *Las tribus de la izquierda. Bolches, latas y tupas en los 60. Comunistas, socialistas y tupamaros desde la cultura política*. Montevideu: Fin de Siglo, 2011.
- ENZENSBERGER, Hans M. *Tumulto*. Trad. Sonali Bertuol. São Paulo: Todavia, 2019.
- GARCIA, Tania C. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MACHÍN, Horacio; MORAÑA, Mabel (org.). *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / University of Pittsburgh, 2003.

- MARKARIAN, Vania. *El 68 uruguayo*. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2012.
- MISKULIN, Silvia. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961–1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.
- MÜLLER, Carolina A. “A representação da atuação política de uma heroína da Revolução Cubana: o caso de Haydée Santamaría no documentário cubano ‘Nuestra Haydée’”. In: CALEGARI, A. P.; GENEROSO, L. M. A. (org.). *Revolução Cubana: perspectivas históricas e desafios atuais*. Belo Horizonte: Initia Via, 2021, pp. 298-314.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. *Política y polémica en América Latina: Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. México: Educación y Cultura, 2010.
- MOTTA, Romilda Costa. “Vanguardas estéticas mexicanas: embates e polêmicas envolvendo o binômio identidade e alteridade”. *Projeto História*, São Paulo, v. 57, pp. 171-206, 2016.
- OCHOA, Ana María. *Arenas movedizas: Arte, cultura, política*. Bogotá: ICANH, 2003.
- PEIRANO BASSO, Luisa. *Marcha de Montevideo y la formación de la conciencia latinoamericana a través de sus cuadernos*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2001.
- PRADO, Maria Ligia. C. “Identidades latinoamericanas (1870-1930)”. In: MORA, E. A. (dir.); CARBÓ, E. P. (codir./org.). *Historia General de América Latina - Volumen VII: Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870–1930*. Paris: Unesco / Trotta, 2009, pp. 583-615.
- PULIDO LONDOÑO, Hernando. “Políticas culturales: la producción historiográfica sobre América Latina en la primera mitad del siglo XX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, v. 44, n. 1, 2017, pp. 363-91, 2017.
- REIS, Mateus F. *Políticas da leitura, leituras da política: uma história comparada sobre os debates político-culturais em Marcha e Ercilla (Uruguai e Chile, 1932–1974)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Trad. Dora Rocha. 2a. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.
- REY TRISTÁN, Eduardo. *A La vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya 1955–1973*. Montevideo: Fin de Siglo, 2006.
- ROCHA, Renata. “Políticas culturais na América Latina: uma abordagem teórico-conceitual”. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 9, n. 2, jun.-dez., pp. 674-703, 2016.
- _____; RUBIM, Antonio A. C. (org.). *Políticas Culturais*. 1a. ed. Salvador: Editora UFBA, 2012.

- SCHMIEDECKE, Natália A.; SILVA JÚNIOR, José Antonio F. “Entre la Revolución Cubana y la ‘vía chilena’: intelectuales, cultura y política en las páginas de Casa de las Américas y La Quinta Rueda”. *Cuadernos de Historia*, v. 54, pp. 175-205, 2021.
- _____. *Chilean New Song and the Question of Culture in the Allende Government: Voices for a Revolution*. Lanham: Lexington Books, 2022.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1997.
- VASCONCELLOS, Camilo de M. *Imagens da Revolução Mexicana*. O Museu Nacional de História do México (1940–1982). São Paulo: Alameda, 2007.
- VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.
- _____. “O ‘cine de combate’ da Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)”. In: MORETTIN, E. et al. (org.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, pp. 237-72.
- _____. “Os Festivais de Cinema de *Marcha* e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968)”. In: MORETTIN, E. et al. (org.). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017, pp. 275-304.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. “Tradiciones, instituciones y formaciones”. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

REFLEXÕES SOBRE O CIRCO (QUE TEM SIDO REIVINDICADO COMO) CONTEMPORÂNEO

Maria Carolina Vasconcelos-Oliveira¹

RESUMO

A partir do ponto de vista de uma pesquisadora que também é realizadora circense, este artigo discute o circo que vem sendo reivindicado como contemporâneo, buscando refletir sobre quais práticas sociais, poéticas e políticas ancoram esse tipo de classificação. Propondo uma reflexão mais geral, com base em análise de literatura, o artigo reflete sobre o caráter escorregadio da própria definição de circo, para depois trazer informações sobre alguns movimentos ou modos de fazer que a literatura nomeia na história do circo moderno (clássico, novo e contemporâneo). Por fim, é proposto um conjunto de perguntas que funcionam tanto como dimensões analíticas como disparadoras de processos artístico-pedagógicos, e que ajudam a compreender a diversidade de circos e circos contemporâneos possíveis.

Palavras-chave: Circo Contemporâneo. Artes Circenses. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The article brings a discussion about the circus forms that have been claimed as *contemporary*, from the point of view of an author who is both a circus-maker and researcher. Seeking to reflect on which social, poetic and political practices this type of classification is anchored, the article proposes a reflection based on literature analysis. It brings a reflection on the slippery nature of the very definition of circus, and then discuss some movements or modes of production that other authors name in the history of the modern circus (classic, new and contemporary). Finally, a set of questions is proposed both as analytical dimensions and as dispositives for artistic-pedagogical processes, aiming at understanding the diversity of possible forms of circus and contemporary circus.

Keywords: Contemporary Circus. Circus Arts. Contemporary Art.

1 Realizadora circense e pesquisadora de temas relacionados a artes e cultura. Mestre e doutora em Sociologia pela USP, atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp, sobre poéticas, políticas e modos de fazer do circo contemporâneo, sob supervisão do professor doutor Mario Bolognesi. Com formação de nível básico em dança e formação livre em circo, atua como artista circense profissional há mais de vinte anos. É realizadora do coletivo A Penca, que trabalha na intersecção entre circo, estudos sobre gênero e natureza, além de colaborar para com outros coletivos em funções como direção, escrita cênica e pesquisa de movimento. E-mail: mcv.oliveira@unesp.br.

INTRODUÇÃO

Refletir sobre os circos contemporâneos é sempre um caminho de muitas perguntas, várias delas sem resposta. Antes de mais nada, passa por nos indagarmos sobre quais são os limites — conceituais, cognitivos, poéticos, sensoriais, sociais, políticos — desta coisa que chamamos circo. Depois, sobre quais seriam os específicos do circo contemporâneo. Como realizadora e pesquisadora circense que também é socióloga, interessa-me menos discutir *o que é* ou *o que não é* o circo contemporâneo e mais refletir sobre *o que tem sido reivindicado como* circo contemporâneo. Isso passa por investigar quais são as práticas reais em que se ancora essa ideia — o que, num jargão sociológico, poderíamos traduzir em: identificar quais práticas cênicas, sociais e políticas são eficazes no sentido de conferir a uma determinada obra ou a um determinado realizador o estatuto de “contemporâneo” no campo das artes circenses. Passa também por investigar quais são as representações que ancoram a ideia de circo contemporâneo; ou seja, quais os conceitos de arte, circo, corpo, pesquisa artística que estão em jogo entre aqueles que reivindicam ou recebem essa classificação. Por fim, passa também por refletir, por outro lado, sobre qual a eficácia dessa própria classificação de “contemporâneo”, no sentido de investigar quais portas ela abre, a quais circuitos ela representa um passaporte e, sobretudo, o que ela separa. Isso significa discutir o próprio estatuto de contemporaneidade da forma como aplicado ao circo: em que práticas ele se ancora, quem ele reúne, quem ele separa, o que ele agrega, o que ele diferencia, quais são seus “outros”. Do ponto de vista de uma pesquisadora, trata-se, portanto, de investigar sobre quais são as políticas e poéticas do circo contemporâneo. Mas sendo também uma realizadora, um outro caminho que vem me interessando, é o de discutir quais são os circos contemporâneos que nos interessa fazer e por que — e aqui penso no espectro do desejo de futuros e possibilidades, da forma como imaginados por realizadores, pesquisadores, programadores, gestores culturais e docentes que trabalham com práticas circenses. Neste artigo, opto por refletir sobre um recorte mais específico desse universo de interesses e buscas, que se refere ao caráter provisório das bordas desses objetos que vêm sendo nomeados como circo e como circo contemporâneo. Sigo então o caminho de situar algumas discussões sobre o objeto circo e depois sobre o objeto circo contemporâneo. Ao final, adentrando um terreno um tanto mais ousado, trago uma breve reflexão sobre os circos que nos interessa fazer, reflexão que é obviamente permeada por minhas próprias perspectivas políticas sobre as artes e sobre o corpo, como procurarei deixar explícito.

Vale pontuar que a tarefa de trazer uma reflexão mais ampla (e não ancorada num caso empírico específico) sobre os objetos circo e circo contemporâneo é bastante ingrata, pois essas “coisas” não se configuram por

meio de algum processo único ou universal — como coloca Erminia Silva, é preciso pensá-lo “com base em épocas e sociedades concretas” (2007, p. 22). Como estratégia para lidar com este problema aqui, busco abordar fontes de diferentes contextos e tento, na medida do possível, fazer as traduções e ponderações necessárias sobre suas especificidades.

UM OBJETO QUE ESCORRE PELOS DEDOS — OU: O DESCABER É AQUILO QUE NOS UNE?

De forma mais drástica do que as outras artes, o circo é um objeto que escorre pelos dedos. E não há dúvidas de que esse quê de indecifrável seja parte de sua própria poética, bem como do próprio imaginário que se constrói sobre essa arte. Como poderíamos definir o circo, ou mesmo as artes circenses no plural? O que vem sendo reivindicado como circo? Em alguns meios e durante algum tempo, o circo foi definido a partir de seu local/espço mais típico, o da lona. Circo é aquilo que se faz embaixo da lona e em cima do picadeiro. A coincidência entre o nome da linguagem e o local/espço em que ela é desenvolvida não é exclusiva: há o teatro, há o cinema. No caso do circo, costumamos dizer que essa expressão cultural é inaugurada, em sua forma moderna, quando Philip Astley, no fim dos anos 1700, reúne atletas equestres de origem militar e companhias ambulantes que praticavam acrobacias e funambulismo em espaços públicos num único espetáculo, realizado numa pista circular (SILVA, 2007; BOLOGNESI, 2009). No circo, o nome da “coisa” se define a partir do espaço da pista circular, e talvez por isso linguagem e espaço ainda sejam construídos, em alguns imaginários, como indissociáveis.

No entanto, assim como o teatro não se restringe àquilo que se faz na sala cênica e sobre o palco, o circo não se restringe àquilo que se faz sob a lona. Se isso ficou mais evidente a partir da emergência do chamado Circo Novo nas últimas décadas do século XX, sabemos que o processo não começa aí: Silva (2007) encontra, pesquisando as primeiras décadas dos anos 1800 num Brasil que começava a fazer parte das turnês de circos estrangeiros, muitos circenses que chegavam carregando poucos utensílios de trabalho e se apresentavam em espaços públicos diversos ou mesmo improvisavam espaços cobertos para suas apresentações. Ela também mostra que ainda no período posterior, entre 1870 e 1910, a linguagem circense no Brasil continuava sendo realizada em ruas, feiras, tendas e mesmo espaços teatrais (ibidem, p. 22), e não somente no espaço das lonas.

Uma outra tentativa de definição passaria pelo modo de vida de seus realizadores: circo é aquilo que é feito por artistas que são socializados nesse fazer de maneira integral, a partir de seus núcleos familiares,

partilhando conhecimentos construídos de uma geração para outra. Que não só produzem o circo como manifestação cultural/artística como também vivem a cultura do circo num sentido mais antropológico, como modo de vida. A partir dos últimos anos do século XX, no contexto europeu, essa formulação também passa a não ser mais suficiente, uma vez que a proliferação das escolas profissionais de circo possibilitou que um contingente maior de pessoas que não eram oriundas de famílias circenses (e não vivenciavam o circo como instituição total, poderíamos dizer) passassem também a ser reconhecidos como artistas circenses.

Há alguns estudiosos que reivindicam certas regularidades poéticas, formais ou discursiva como sendo “tipicamente circenses”. Ou seja, que buscam nomear o circo a partir daquilo que se apreende da cena. Nessa linha, mobilizam-se definições acerca do *espetáculo* que seria típico, que tende a se organizar a partir de uma dramaturgia de bricolagem, montagem ou variedades (BOLOGNESI, 2018), em que as cenas, não por acaso nomeadas como *números*, têm uma trajetória dramaturgica que se resolve em si mesma e podem ser facilmente substituíveis por outras na narrativa geral da obra. Ou ainda por aspectos imagéticos do que seria uma suposta “estética do circo”, composta por cores, formas sons e odores (Hughes Hottier [apud GUY 2001b] menciona a presença do vermelho, do brilho, das estrelas, de objetos redondos ou cônicos, do rufar de tambores). Mas também sabemos que, a partir do final do século XX, com a emergência do chamado circo novo, essas definições também deixam de dar conta — e novamente sabemos também que o processo de diversificação não se inicia aí, basta lembrarmos formas como o circo-teatro (ver SILVA, 2007).

Outra tentativa de agarrar esse objeto pelo que se apreende da cena passa pela reivindicação do circo como a arte do risco (WALLON, 2009; LIEVENS, 2015). Mas, se lembrarmos de algumas correntes da performance dos anos 1960 e 1970 que mobilizavam de maneira tão real a poética do risco no corpo físico, provavelmente passaremos a questionar se o risco no circo não é, em alguma medida, encenado — pensemos, por exemplo, em Joseph Beuys passando três dias trancado numa sala com o coio-te vivo em *I like America and America likes me* (1974), ou, de forma ainda mais drástica, em movimentos como o Acionismo de Viena. Outras tentativas passam por reivindicar o circo como a arte do sublime (BOUISSAC, 2010), ou ainda como a arte que tem a destreza e a proeza como pilares, ou por uma suposta centralidade do corpo (INFANTINO, 2010; BOLOGNESI, 2001). Em todos os casos, poderíamos pensar em correntes da dança ou do teatro que também poderiam ser definidas por essas características — e então talvez o que se reivindique seja um tipo de diferenciação que opera por escala, por maior ou menor aproximação a uma dada ideia. Eu mesma, em trabalho anterior (Vasconcelos-Oliveira, no prelo), falei numa

poética do extraordinário para tentar dar conta desse objeto não identificado (pensando no circo como aquilo que valoriza o extraordinário, o fora do comum, o incrível, o nunca antes visto, abarcando aí poéticas da destreza, da proeza, da superação do risco). Mas a pluralidade poética das formas que vêm sendo nomeadas hoje como artes circenses também poderia colocar em xeque essa tentativa.

Tentando encontrar outras possibilidades de resposta, numa pesquisa que resultou no minidocumentário *No Ar* (DESASTRE; GARAPA, 2015), entrevistei alguns realizadores circenses que figuram no circuito que vem sendo nomeado como “circo contemporâneo”. Nas entrevistas, eu os indagava: por que você considera sua obra como “circo”? O que faz com que uma obra seja considerada como circense? Um dos respondentes, o artista e pesquisador Rodrigo Matheus, diretor do Circo Mínimo, também ator, ofereceu-me um caminho de reflexão interessante, dizendo que o que faz de uma obra circo é o fato de ela ser realizada e executada por pessoas que se consideram artistas circenses. Ele detalhou: não somente pessoas que passaram por alguma formação circense, mas que se comportam, na cena, a partir de um modo de resolver problemas que é circense. “Se eu, como diretor, dou um mesmo enunciado para artistas diferentes — suponhamos, você vai lá, cruza o palco e pega aquela garrafa —, e se eu tiver em cena um ator, um bailarino e um circense, eles provavelmente vão resolver essa proposta de formas muito diferentes” (entrevista não publicada). Com isso, ele se refere a um tipo de conhecimento que vem de uma socialização específica na linguagem, que está inscrito no corpo (como todo conhecimento, aliás) e que configura/desencadeia formas diferentes de agir — quase uma espécie de *habitus*, se quisermos pensar em termos sociológicos, ainda que menos forte em termos de alcance e poder de estruturação. Essa tentativa de formulação me parece fazer sentido pelo fato de não amarrar demais o objeto a um conjunto de formas/características sensíveis limitadas, e também por trazer uma dimensão processual (e portanto não essencialista) para esse objeto: circo tem a ver com um tipo de saber-fazer que se aprende numa determinada trajetória e que se inscreve nos corpos e desencadeia possibilidades de ação. Ainda assim, como outras tentativas de formulação mencionadas acima, essa não dá conta em absoluto — afinal se observarmos o pensamento-corpo de alguns dançarinos ou companhias de dança que fazem uso de movimentação mais acrobática (poderíamos pensar no Cena 11, de Florianópolis, sobretudo em seus primeiros espetáculos; ou nos trabalhos do paulistano Diogo Granato), talvez eles “resolvessem” o enunciado cênico proposto pelo diretor de forma bastante semelhante a dos artistas inegavelmente “circenses”. E provavelmente não seriam questionados em seu estatuto de dançarinos, assim como trabalhos de dança que usam a voz e o texto falado não passam a ser

nomeados como teatrais. O que intriga é, então: por que se questiona tanto o estatuto dos trabalhos que se dizem circo? Parece que ainda existe uma busca por atributos “puros” que definam o circo como tal, ou por formulações que consigam esgotar esse objeto.

O pesquisador francês Julien Rosemberg (2004) também dá um jeito de enganar a esfinge, dizendo que o que existe em comum entre todos os trabalhos que se reivindicam como “circo” é precisamente o fato de se reivindicarem como circo. De fato, o que nos define como circo talvez seja justamente esse “não caber” em categorias muito bem delimitadas. Talvez o que nós, realizadores circenses que atuamos em 2022, vivenciemos em comum com aqueles que estavam trabalhando há 200 anos seja justamente esse questionamento acerca do espectro do que fazemos, do que podemos fazer e do que devemos fazer em cena.

Não por acaso, Erminia Silva (2007) mostra que desde o início do século XIX havia disputas em torno do que seria o espetáculo circense “puro”. Ela conta que “o debate não se dava apenas na esfera circense: cronistas, letrados, jornalistas e teatrólogos também apontavam que, quando os artistas (acrobatas, domadores, palhaços) incorporavam ‘elementos diferentes’, como os textos falados, eles ‘comprometiam o típico e tradicional espetáculo de circo’” (p. 23). Vale pontuar que esse tipo de questionamento também opera em relação a outras formas de expressões culturais populares que têm o “tradicional” ou o autêntico como critérios de valoração. Silva mostra, no período estudado por ela, como o circo-teatro foi visto como uma espécie de distorção do que seria o circo “puro” e como gerava disputas em relação ao que o circo “deveria ser” (ibidem, pp. 285-6). O interessante é que, como a autora nos mostra, essa representação de pureza não encontra correspondência real na história das práticas que passaram a ser socialmente entendidas como circo. Ao contrário, para Silva (2007), o hibridismo sempre esteve presente nas artes circenses como linguagem: “mais do que um novo tipo de espetáculo, o que se produziu [no final do século XVIII e início do XIX] foi uma nova estrutura de organização, que conformava uma oferta artística cuja principal característica era a diversidade, a multiplicidade de linguagens” (p. 285).

De modo que faz sentido pensarmos também que o “circo” é, em parte, uma busca incansável por aquilo que ele deveria ser.

CIRCO É SOBRE PERSISTÊNCIA

Entender o circo como aquilo que vem sendo nomeado/reivindicado, social, política e cenicamente, como circo. Além da sociologia e da história, seria preciso creditar que o estudo das teorias e práticas feministas

também me inspira a preferir esse tipo de construção, tanto como pesquisadora quanto como realizadora ou militante das artes circenses. No limite, essa postura tem a ver com uma rejeição ao essencialismos e a definições universalistas sobre as “coisas” (sejam elas o objeto “mulher” ou o objeto “circo”). Tem a ver com uma percepção de que essas “coisas” se constituem sempre em relação e sempre na transitoriedade, em arranjos necessariamente contingentes e provisórios. Tem a ver com rejeição a binarismos do tipo *é/ não é*, com a aceitação profunda da falência do pensamento iluminista/moderno e de seus esquemas explicativos que, apesar de serem apresentados como modelos ideal-típicos, acabam tendo poder de agência e conformando percepções de modo absoluto, simplista e excludente. De outro lado, as agendas e correntes feministas que me despertam mais interesse são aquelas que também fogem do relativismo extremo — e o fazem até por causa da urgência de suas agendas. Um dos caminhos possíveis entre universalismo e relativismo talvez passe por aceitar a transitoriedade e o caráter provisório e incompleto das categorias e conhecimentos que produzimos, o que em parte significa também aceitar, de antemão, a falência como destino das nossas tentativas de formulação. Passa também por abdicar da ilusão de perseguir formulações universais, neutras, distanciadas ou puras, já que hoje sabemos que essas tentativas são tão pretensiosas quanto ingênuas. E passa por, cientes de tudo isso, seguir em busca dessas reflexões, simplesmente porque precisamos dar conta de questões que se impõem no nível político da existência. Ou ainda porque esse tipo de reflexão nos traz insumos e recursos para aprimorar nosso próprio fazer, representando mais possibilidades de escolha em relação às questões que abordamos cenicamente a aos mecanismos que utilizamos para formulá-las como experiência sensível.

De modo que, voltando ao objeto circo, apesar de me satisfazer com as definições do tipo “o circo corresponde àquilo que vem sendo nomeado/reivindicado como circo”, penso também que é possível, ou ao menos desejável, perseguirmos algumas características ou tendências reunidas sob essas classificações (como circo ou o circo contemporâneo), não com o intuito de revelar uma suposta essência, e mais como parte do esforço de compreender como elas operam, ampliando assim nossas próprias perspectivas de ação. Tenho investigado esse tema a partir de observações empíricas de trabalhos e criadores do circo que vem sendo nomeado como contemporâneo, tentando compreender práticas poéticas/formais, sociais e políticas implícitas nesse modo de fazer (parte dessa pesquisa pode ser vista em artigo publicado recentemente em parceria com Diocélio Barbosa, em Barbosa e Vasconcelos-Oliveira, 2021).

A partir de uma dimensão mais vivenciada e experimentada no corpo, ou seja, a partir do meu lugar de criadora e provocadora de processos

artístico-pedagógicos, eu me arriscaria a reivindicar também que o circo é sobre persistência. No sentido de que, se há algo em comum entre os diferentes tipos de práticas reconhecidas como artes circenses, talvez seja um engajamento profundo e insistente com o corpo, com outros corpos, com outras matérias, com a gravidade, com o peso. Isso está implícito no “tirar um truque”, ou seja, em conseguir realizar com alguma tranquilidade um movimento difícil ou improvável; ou no insistir obsessivamente na relação com um “outro” (aparato, objeto, matéria, outro corpo), mesmo quando a experiência sensível que se pretende estabelecer não passe pelo discurso da virtuosidade ou da destreza. Penso que quem já experimentou processos criativos ou pedagógicos em circo talvez reconheça essas ideias-sensações. Em alguma medida, o “ser circo” parece envolver essa busca pelo engajamento/vinculação limite, por uma espécie de relação total — talvez ainda inspirada pelo imaginário daqueles que viviam o circo como comunidade e instituição total.

Mas obviamente essa formulação também não daria conta de definir completamente as bordas do objeto circo. Em parte, porque a experiência sensível da persistência poderia ser pensada como típica do engajamento artístico de forma mais geral. Por exemplo, pensando a dança contemporânea, André Lepecki (2016) formula uma ideia relativamente semelhante quando identifica como típico dos processos de criação em dança contemporânea um afeto que ele nomeia como “persistência ética”, marcado por uma insistência em seguir adiante numa determinada proposta mesmo sem saber exatamente para onde estamos nos dirigindo, “de modo que juntos possamos construir aquilo que não sabemos o que pode ser” (p. 67).

De qualquer forma, misturando deliberadamente análise acadêmica e licença poética, ousou agarrar a ideia de que, no circo, essa persistência talvez seja uma característica mais estruturante — pensando até em sua persistência como forma cultural, para seguir existindo em tantos contextos históricos em que esteve ameaçado, ou para ser enfim reconhecido como arte, ou para conseguir ter um nível de apoio público da mesma forma que suas linguagens irmãs nas artes cênicas.

CONTEMPORÂNEO COMO REGIME, CIRCO COMO PENSAMENTO

Mas e os circos que se reivindicam como contemporâneo, como cercar esse outro objeto não identificado? Alguns pensadores argumentam que o circo sempre foi contemporâneo, pois sempre esteve ligado às questões de sua época, por sempre ter contado com inovações cênicas e experimentações (SILVA, 2007); ou que há poucas rupturas entre o que se chama de circo novo/contemporâneo e seu “outro”, o circo clássico ou tradicional (ver BOLOGNESI, 2018). Se essa definição não me parece bastar, é porque

penso em outras linguagens artísticas e percebo que muitas delas também poderiam ser entendidas como contemporâneas no tempo em que foram propostas, e ainda assim não são classificadas dessa maneira dentro do campo artístico, que costuma articular o adjetivo contemporâneo de forma mais específica. Em alguma medida, parece que sim, o contemporâneo opera como categoria provisória, que persiste enquanto ainda não temos nome melhor para dar ao que está acontecendo num determinado momento. De outro lado, é perceptível que, da forma como é articulado nas artes, esse adjetivo não opera apenas no sentido de recortar um tempo-espaco. Em outro artigo, discuti esse tema (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020) e optei por uma compreensão do “contemporâneo” a partir de um sistema de relações sociais mais complexo, que inclui circuitos e escolas específicos, bem como modos de fazer, relações de trabalho, políticas e práticas de valoração específicas. Como referências, temos, por exemplo, Anne Cauquelin (2005), que caracteriza a arte contemporânea como um regime ou sistema, o que envolve não só os seus conteúdos expressivos como também uma série de elementos relacionados à sua organização econômica, ao tipo de relação estabelecida com o público, aos intermediários, entre outros. Poderíamos pensar também que objetos como o circo contemporâneo, a dança contemporânea ou as artes visuais contemporâneas constituem-se como “mundos” específicos da arte, utilizando um conceito de Howard Becker (1982). Outra socióloga da arte, Nathalie Heinich (2014) nomeia o contemporâneo nas artes como um paradigma que envolve uma série de práticas e representações específicas, que operam tanto no nível discursivo como no social. Como coloquei, a compreensão do circo contemporâneo a partir de seus modos de fazer, sua rede de relações sociais, suas poéticas e políticas de funcionamento nos afasta da tentação de reduzir o contemporâneo a seus atributos formais/discursivos ou, pior, a uma espécie de estilo (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020).

De forma que um caminho que vem me parecendo interessante é o de compreender esse objeto levando em conta a trajetória e a rede de relações em que estão inseridos os realizadores que se reivindicam como contemporâneos ou que são associados a essa representação (observando, por exemplo, como e com quem aprenderam, por onde fluem, quem são seus parceiros e suas referências), bem como os tipos de espaços de circulação que eles acessam (festivals, programações etc.), os tipos de recurso utilizados (editais, por exemplo), entre outras dimensões daquilo que poderíamos entender como um campo ou circuito. E levando em consideração, além disso, as próprias visões sobre circo mobilizadas por esses criadores — como eles enxergam o circo, como concebem seu próprio fazer, o que buscam, suas questões artísticas, ou em outras palavras, o pensamento-circo que está em jogo. Isso tudo se desdobra em procedimentos de

criação, práticas performativas e enunciados/propostas, que por sua vez se desdobram naquilo que é visível no nível da cena.

Como abordagem complementar a essa que prioriza os modos de fazer e as relações sociais, considero muito inspiradora a proposta da pesquisadora da dança Laurence Louppe (2012), que concebe a dança contemporânea como um sistema de pensamento, analisando as diversas produções justamente a partir de seus diversos modos de pensar (o mundo, o corpo, a própria dança). Para ela, a dança é, em si, um sistema de significados e sua produção envolve processos de formulação (mas por meio de signos que são construídos pelo e no corpo). Numa formulação que combina uma perspectiva puramente analítica com outra de natureza mais prescritiva/política (que diz respeito ao que se deseja), ela entende que o pensamento-dança não somente fala sobre as questões do mundo, mas também ajuda a construí-lo, no sentido de ter poder de agência.

Como pontuei em Vasconcelos-Oliveira (2020), há duas derivações interessantes dessa perspectiva, que operam tanto no nível analítico como no político: primeiro, a de que as danças contemporâneas não se resumem a conjuntos de ferramentas técnicas e formais (e nem mesmo somente a partir das relações sociais implícitas em seu modo de produção), mas pressupõem também um pensamento/posicionamento, que pode desencadear essas práticas cênicas ou sociais. De modo que poderíamos dizer que, em diferentes modos de fazer dança (ou circo), estão implícitos também diferentes pensamentos. O que acho mais interessante desse conceito, da forma como articulado por Louppe, é o fato de ele não se pretender abstrato ou essencial: trata-se de um pensamento que emerge das práticas empíricas (não só as expressas na cena, mas também as de trabalho e de organização) e, ao mesmo tempo, também as dispara/constitui. E a segunda derivação, a de que a dança contemporânea é, em si e por si mesma, esse pensamento, constituindo-se também como um sistema de conhecimento — Louppe (2012) coloca que não se trata de um pensamento que é “parasitário” de outros saberes ou que encena outros saberes. Para essa autora, na dança, o corpo em movimento é, ao mesmo tempo, sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber (p. 21). É notável que, com esse tipo de formulação, a autora negue a separação entre o sujeito “pensante” e um corpo pensado como objeto dessa subjetividade que lhe é externa. Considero esse um caminho bastante interessante para abordarmos as práticas circenses também.

2. CATEGORIAS EM TRÂNSITO: CLÁSSICO, NOVO, CONTEMPORÂNEO

Parto do princípio de que todas as classificações nas artes são relacionais, ou seja, desenvolvidas a partir de um posicionamento em relação aos seus “outros”. Assim como é difícil definir o circo contemporâneo, seus “outros” também possuem limites bastante borrados. Ainda assim, é importante trazeremos algumas formulações feitas pela literatura, que podem funcionar como balizas ou pontos de referência.

Tomando como ponto de partida o momento que a literatura reconhece como o início do circo moderno, ou seja, o final do século XVIII, podemos mencionar pelo menos quatro classificações que vêm sendo reivindicadas na literatura sobre circo e que, a meu ver, implicam em modos de fazer específicos — ou seja, que se diferenciam pela sua organização social e pelas estratégias que estabelecem no sentido de formulação da experiência sensível. São elas o circo tradicional ou clássico, o circo novo, o circo contemporâneo e o circo de rua. E poderíamos ainda mencionar um circo neoclássico ou “nostálgico” (ROSEMBERG, 2004), que investe em formas poéticas e estratégias cênicas inspiradas num certo imaginário do circo clássico, mas com algumas atualizações de discurso (p. 32). É importante trazeremos brevemente a discussão sobre o que vem sendo reivindicado, na literatura, como tradicional, novo e contemporâneo, já que essas classificações têm operado como importantes balizas de diferenciação para o circo que é realizado em espaços cênicos.

A dificuldade em apreender o objeto circo contemporâneo também se aplica ao circo tradicional ou clássico. Jean Michel Guy (2001) menciona que, no cenário francês, o termo tradicional foi considerado simplista e até caricatural — ele serviria mais para diferenciar essa produção do circo novo/contemporâneo do que para se referir a alguma tradição da qual essas formas seriam herdeiras. O autor sugere a nomenclatura “circo clássico” e cita que alguns criadores que se reivindicam nesse lugar preferem se autodenominar como circo “à moda antiga” (*à l'ancienne*) (p. 12). Em termos formais, diferentes autores (ibidem, 2004; DAVID, 2009; BOLOGNESI, 2018) atribuem a esse circo uma estrutura de espetáculo organizada por números relativamente autônomos, bem como a presença de alguns elementos sensoriais específicos (como cores e formas), já mencionados anteriormente (ver GUY, 2001). Algo importante de ser mencionado — e agradeço a Erminia Silva por ter me chamado atenção mais de uma vez sobre este ponto em seminários ou mesas de discussão — é que boa parte da literatura sobre circo contemporâneo (ou novo) parece tratar este “outro”, o circo clássico, como um conjunto homogêneo e coerente de práticas, o que não faz sentido quando observamos esses circos empiricamente.

Esta autora também traz uma das abordagens mais inspiradoras para compreendermos os diferentes “circos”, que leva em consideração não

somente o que acontece no nível da cena, mas também o “circo que não se vê”, aquele que opera fora da cena, no plano das relações sociais (SILVA, 1996). De modo que, para ela,

ser tradicional (...) não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem sua manutenção. Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através de gerações, os valores, conhecimentos e práticas (...). Não apenas lembranças, mas uma memória de relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda essa estrutura. (Ibidem, p. 56.)

Observando o circo no Brasil no período do final do século XIX e início do XX, Silva nomeia esse modo de fazer como circo-família (ibidem), termo que me parece mais interessante que o “tradicional”, pelos motivos apontados por Guy (2001) mencionados acima. De outro lado, não teria certeza se a definição circo-família é plenamente aplicável para os circos de lona atuais que são nomeados como tradicionais (tanto no senso comum como também por algumas das associações que os representam) — seria necessário realizar investigações empíricas com alguns desses circos para compreender até se e como a ideia de família ainda organiza as relações.

Em relação ao chamado circo novo, em primeiro lugar, é importante mencionar que alguns autores não o diferenciam do que seria um circo contemporâneo, usando essa última nomeação de forma mais geral. O pesquisador francês Julien Rosemberg (2004) pontua que o termo circo novo talvez faça sentido para nomear um momento específico da história do circo (da forma como se desenvolveu na Europa). Esse é um termo que se populariza entre os anos 1970 e 1980 no contexto Europeu, sobretudo francês, e que, como sugere Isabel Alves da Costa (2005), pesquisadora e programadora de teatro portuguesa, foi usado para nomear duas gerações que se diferenciam em termos de trajetória. A primeira, a de seus inventores, artistas que “não eram filhos do circo e que pertenciam a uma geração fortemente marcada por Maio de 68” (p. 51). Aprendendo como autodidatas e influenciados por ideias de liberdade e utopia que vinham sobretudo do teatro, esses artistas

experimentaram, de uma forma selvagem, as potencialidades expressivas de diferentes formas populares abandonadas ou (ainda) não institucionalmente legitimadas. A rua seria, para muitos deles, o terreno primordial de intervenção. Era absolutamente necessário sair dos espaços institucionais e descer à rua, ao encontro de todos, em defesa de uma cultura democrática. (Ibidem.)

Poderíamos pensar aqui em grupos como os franceses Archaos, o Cirque Plume ou o Cirque Bidon. O outro grupo de artistas e espetáculos nomeados como circo novo corresponde aos que saíram das primeiras escolas profissionalizantes de circo, que, na França, datam da década de 1970, como a École au Carré de Alexis Gruss e Silvie Monfort e a École National du Cirque de Annie Fratellini e Pierre Etaix (Costa 2005), mas que têm como grande marco a implementação do CNAC (sigla para Centro Nacional das Artes do Circo), em 1985, que marca um compromisso do Estado em investir nessa linguagem. Diferentes dos “aventureiros” da geração anterior, essa geração já teria aprendido em ambientes mais formais.

Para compreender essa história, é interessante trazer Magali Sizorn (2012), que mostra que, se no século XIX o desenvolvimento do circo foi intenso na Europa, com muitas inovações técnicas e estéticas e relativo prestígio junto aos outros setores artísticos, a partir de meados do século XX essa forma se encontrava em crise — um marco é 1945, quando, na França, o assunto circo é transferido de um departamento que cuidava de teatros para o Ministério da Agricultura. Há diversas causas envolvidas na crise, da dificuldade de itinerância no período de guerras mundiais à concorrência com outras formas de lazer, como o *music-hall* e o cinema (que elevava as possibilidades do ilusionismo, por exemplo, a outro patamar de possibilidades). Poderíamos especular ainda sobre o fato de o próprio “espírito” da história cultural ter mudado nos períodos de entre-guerras e do pós-guerra: a falência dos discursos da modernidade e do progresso talvez tenha resultado numa onda de produções artísticas mais críticas e sombrias, e talvez o tipo de poética mobilizada pelos espetáculos circenses mais clássicos tenha passado a ser menos valorizado nas esferas de produção artística. Fato é que, diante da crise, entre as décadas de 1950 e 1970, duas “saídas” para o circo eram discutidas na esfera política (SIZORN, 2012). Uma tentava enquadrá-lo nos termos da patrimonialização/salvaguarda, visando proteger aquilo que seria um patrimônio cultural popular e, em alguma medida, artesanal (ou seja, feito com base em valores como ritualização e repetição; valores opostos ao da inovação artística propriamente dita). E outra, que ganhou força nos anos 1970, que reivindicava o circo como linguagem artística, valorizando a inovação de formas e a formalização de esferas de aprendizado e profissionalização. Essa opção se consolida na década de 1980, e tem como marco a criação do CNAC pelo Estado francês em 1986, que trazia a proposta de uma revolução estética no circo.

Rodrigo Matheus (2016) estudou este período na Europa para compreender o surgimento das escolas de circo no Brasil. Como outros autores, ele mostra que lá os programas curriculares das escolas profissionais incluíam disciplinas como teatro e dança e tinham em seu corpo de

professores artistas dessas modalidades, de forma que o que passa a ser enxergado, no nível da cena, como um maior hibridismo de linguagens e uma maior diversificação temática, teria origem nas próprias esferas de formação.

A partir do final dos anos 1990, alguns autores passam a diferenciar o que seria um “novo circo novo” ou um circo contemporâneo. Pensando no contexto europeu, os autores franceses Hivernat e Klein (2010) observam que o uso do termo circo contemporâneo passa a ser disseminado, “da mesma forma como falamos em arte [visual] contemporânea ou dança contemporânea” (p. 21) — ou, traduzindo, como um modo de fazer específico, que engaja modos de fazer e estratégias de construção da experiência sensível específicos. Esses autores observam um novo corpo de artistas que passou a abrir mão do caráter espetacularizado, típico do universo circense, e mesmo a questionar o lugar do risco na experiência sensível que se pretendia partilhar com o público. Para eles, nas novas propostas, o medo e o risco não eram os sentimentos que pretendiam ser convocados, mas mais uma certa experiência da vertigem relacionada à intimidade, mais do que a algo grandioso (ibidem). Ou seja, parece haver aqui a reivindicação de outros pactos com o público e de outras estratégias de acionamento do sensível como sendo possíveis dentro daquilo que se reconhece/reivindica como circo.

Saindo da esfera formal, Hivernat e Klein também observam que uma série de artistas daquele momento passavam a ser reconhecidos como “autores” e seus trabalhos começavam a figurar em revistas de artes e crítica ao lado de outras linguagens artísticas percebidas como contemporâneas. Para eles, trata-se de um novo momento, que em nível cênico seria marcado por uma hibridização ainda mais profunda com as outras linguagens. Em Vasconcelos-Oliveira (2020) argumentei que se trata de um processo de hibridização bem diferente daquele que também é reivindicado pelo circo clássico: trata-se menos de inserir números ou células diversificadas num todo em formato bricolagem, e mais de incorporar os pensamentos (questões, modos de conceber o corpo, enunciados e dispositivos de criação de cena) da dança ou do teatro ou da performance nos próprios processos de criação das obras circenses (que inclusive passaram a poder ser monodisciplinares, num sentido radicalmente oposto ao da construção por meio de variedades). De qualquer maneira, a distinção entre circo novo e circo contemporâneo não é muito consensual, nem mesmo no contexto europeu. Alguns autores nem mesmo a nomeiam e outros, como Rosenberg (2004), entendem que a fundação do CNAC em 1986 já seria parte do momento “contemporâneo” do circo.

DO CIRCO ÀS ARTES CIRCENSES: UMA HISTÓRIA DE RUPTURAS E CONTINUIDADES

Mais do que discutir a precisão dessas categorias, interessa-me chamar a atenção para dois aspectos mais transversais. O primeiro, a observação de que o que esteve em jogo nessas transformações foi um processo de aproximação do mundo do circo com as esferas mais especializadas das artes. Ou, ainda, um processo de consolidação do circo como objeto artístico que deve estar na agenda do Estado — lembrando que o circo é uma expressão que nasce e permanece por muito tempo no estatuto de “entretenimento” e que, durante muito tempo, se mantém financiada pelo mercado (assim como o cinema). Não por acaso o termo “artes do circo” passa a ser mais utilizado — a França, por exemplo, adotou 2001 como “o ano das artes do circo”, que envolveu uma série de políticas e programações.

As sociólogas da arte Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012) usam o termo “artificação” para compreender os processos a partir dos quais uma determinada expressão cultural passa a reivindicar o estatuto de arte e os processos de institucionalização como linguagem artística começam a ocorrer. Esses processos têm muitos lados: de um lado, tendem a significar maior atenção do Estado e do cenário cultural como um todo, o que implica no surgimento de circuitos mais especializados, formas de apoio e financiamento, esferas de formação para os realizadores e uma dinamização dos mercados de trabalho. De outro, e especialmente em cenários de grande desigualdade socioeducacional, como no caso dos países latino-americanos, muitas vezes implicam numa complexificação das linguagens que distancia o público mais amplo, restringindo alcance das obras a nichos mais especializados — a solução desse problema, a meu ver, passaria muito mais por ampliar o acesso dos públicos a esses códigos e linguagens do que por alguma tentativa de impor às esferas de produção artística a obrigação de “falar a todos”.

O segundo ponto para o qual gostaria de chamar a atenção diz respeito à escolha por destacar esses movimentos na história do circo a partir de suas rupturas ou de suas continuidades. Todo e qualquer movimento da história das expressões artísticas/culturais sempre poderá ser observado a partir das continuidades ou rupturas em relação a seus “outros”. Se as rupturas caracterizam as transformações, alguma continuidade também é necessária para o próprio reconhecimento de uma história comum da linguagem ou expressão em questão. De modo que analisar esses objetos priorizando destacar um ou outro lado é algo que varia em função do olhar do pesquisador.

Diversos pensadores e realizadores enxergam que não há necessidade de diferenciar o circo clássico do novo ou do contemporâneo — ou porque

enxergam que as continuidades falam mais alto, ou porque, num sentido político, entendem que que essa diferenciação é nociva para a “classe circense” como um todo e que, ao fim e ao cabo, “tudo é circo”, “circo é circo” (muitas discussões desse tipo foram travadas no processo que deu origem ao Programa Municipal de Fomento ao Circo de São Paulo, em 2016). A meu ver, podemos sim conferir igualdade de tratamento político para os diferentes circos, mas ainda assim seria necessário observar suas especificidades dos pontos de vista poético, sociológico e político. Na minha visão, a dimensão da trajetória social e artística dos realizadores (do corpo de agentes que, a partir das pontas, faz uma certa linguagem acontecer) consiste num ponto bastante sensível para a observação de práticas culturais. As trajetórias sociais dos indivíduos criadores, seus processos de formação no ofício e na vida como um todo, aquilo que compartilham com uma geração específica, aquilo que compartilham vivendo em circuitos ou meios específicos, o conhecimento inscrito em seus corpos que desencadeia práticas específicas e os posicionamentos que ocupam nos campos artísticos e nas outras esferas sociais e políticas são dimensões que costumam me saltar aos olhos como pesquisadora, porque entendo que elas configuram modos de fazer específicos e modos específicos de pensar a experiência sensível.

Por isso, considero que a diversificação no grupo de indivíduos considerados artistas circenses, que foi desencadeada principalmente pela proliferação das escolas profissionais de circo, é algo forte o suficiente para abordarmos o momento seguinte como um “outro” momento (quer o chamemos de novo ou contemporâneo, quer não). Ainda que o circo sempre tenha sido espaço para o hibridismo de linguagens, o fato de que houve uma transformação considerável na forma de transmitir o conhecimento, de vivenciar os fazeres relacionados ao circo e de pensar os processos de criação, a meu ver, já é suficiente para demarcar esse contexto como um outro modo de fazer. A diversificação das estratégias de formação dos circenses implicou, como colocou Isabel Alves da Costa (2005), numa mudança considerável no corpo social dos artistas circenses. Referindo-se aos criadores das primeiras escolas de circo europeias, ela aponta:

Provavelmente nenhum deles se deu conta que estava a participar num processo de mutação tão importante. É que abrir uma escola era permitir ao circo escapar à asfixia dum sistema fechado sobre si próprio, onde se vive em família, onde as competências se transmitem por filiação e onde a arte tem sérias dificuldades de se renovar. Abrir uma escola, significava que já não era necessário ser-se um “filho do circo” para poder vir a tornar-se um acrobata ou um malabarista. (COSTA, 2005, p. 51.)

Seria importante ponderar que, ao menos no contexto brasileiro, a ideia de que era necessário, em absoluto, ser um filho de circo para poder vir a se tornar um acrobata ou malabarista seria historicamente equivocada. Erminia Silva (2007) mostrou que, assim como Benjamim de Oliveira, inúmeros outros artistas passaram a “ser de circo” não porque nasceram sob a lona, mas porque fugiram com o circo, seja por paixões/casamentos, ou para sair de contextos de pobreza, opressão, ou vulnerabilidade social. Assim, seria equivocado falar de um circo clássico, ao menos no nosso contexto, em que somente os “filhos do circo” poderiam aprender e se tornar artistas. De outro lado, o modo de produção e de transmissão organizado em torno da família não deixava de ser central neste circo, a ponto de a mesma autora (idem, 1996), nomeá-lo como circo-família.

Seria necessário ponderar também que, se em muitos países europeus o surgimento das escolas se deu a partir de artistas que não eram “filhos do circo” — muitos deles artistas de áreas mais desenvolvidas em termos de institucionalidade, como o teatro ou da dança —, aqui as escolas de circo surgem como estratégia dos próprios circenses tradicionais para manterem o ensino do ofício a seus filhos enquanto os mesmos também podiam se manter fixos no território e frequentando a educação formal (ver MATHEUS, 2016; MILITELLO, 1978). De modo que tanto espaços mais formais como a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, como programas de formação que surgiram dentro das lonas privadas no decorrer dos anos 1990 e 2000 (como o Circo Escola Picadeiro, onde comecei minha formação artística nessa linguagem, ou a Academia Brasileira de Circo, em São Paulo) tinham muitos professores tradicionais em seu corpo docente. Ainda assim, é inegável que a proliferação de escolas de formação configura uma mudança notável no sentido de diversificar o perfil dos realizadores. No Brasil, nos anos 1990 e 2000, sobretudo em contextos urbanos, as escolas de circo fizeram com que muitos jovens artistas de outras linguagens, amadores ou estudantes universitários, bem como jovens que se aproximam do circo pela entrada do circo social, passassem a aprender as modalidades circenses e integrá-las em sua vida profissional (Julieta Infantino [2016] identifica processo parecido em Buenos Aires).

A meu ver, esse processo de ampliação e diversificação do corpo de realizadores está relacionado à conquista de mais reconhecimento para a linguagem circense em esferas do próprio Estado. No contexto brasileiro, podemos mencionar prêmios e mecanismos de apoio surgindo a partir dos anos 2000, como o Carequinha, da Funarte, ou o próprio Programa de Fomento ao Circo da cidade de São Paulo. E se essas conquistas foram fruto da mobilização de diferentes segmentos circenses que, perante o Estado, unem-se sob o grande guarda-chuva “circo” para ganhar força política,

muito temos discutido também sobre a necessidade de que os formuladores de políticas e programadores conheçam as diferenças dos distintos modos de fazer envolvidos nesse grande universo do circo. Afinal, o que está em jogo em trabalhos de circo que se reivindicam ou são reconhecidos como clássicos ou como contemporâneos são coisas bastante diferentes — tanto em termos de pactos estabelecidos com o público quanto em relação às questões artísticas ou à própria justificativa das obras. Dessa forma, seria justo que essas diferentes propostas fossem analisadas e comparadas (por exemplo, em processos de seleção de editais ou de curadoria) a partir de suas especificidades e daquilo que se propõem a fazer. Nesse sentido, o reconhecimento da diversidade e, portanto, das transformações e rupturas, também me parece algo fundamental. Repito, isso não significa conferir tratamento político diferente aos diferentes segmentos circenses, mas somente reconhecer sua diversidade (e suas necessidades específicas) em termos sociológicos, poéticos e políticos.

NA AUSÊNCIA DE CONCLUSÕES, QUAIS CIRCOS NOS INTERESSA FAZER?

Refletir sobre as práticas que ancoram classificações como “circo” ou “circos contemporâneos” nos ajuda a pensar modos possíveis de abordar e, portanto, de fazer os circos. Ou seja, refletir sobre as formas que esses objetos podem assumir nos traz também mais repertório para realizá-los. Assim, ainda que não consigamos delimitar muito precisamente a resposta sobre o que define os circos, me parece importante, como criadora ou provocadora de projetos artístico-pedagógicos, perseguirmos as respostas sobre “por que fazemos circo?” ou “por que nos reivindicamos como circo contemporâneo” ou mesmo sobre “o que nos interessa fazer” dentro desses estatutos.

Laurence Louppe (2012) argumenta que, antes de ser “dança”, a dança contemporânea situa-se no mundo da arte contemporânea, sendo “uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento” (p. 20). Em Vasconcelos-Oliveira (2020), argumentei que, se o circo se reivindica como contemporâneo, isso pressupõe aceitar, ao menos em parte, um certo pensamento implícito nas outras artes reconhecidas como contemporâneas — ainda que, obviamente, dentro dos limites e possibilidades configurados por sua própria trajetória como expressão cultural. Perseguindo o que a classificação de “contemporâneo” nas artes costuma implicar em termos de práticas e pensamentos, naquele artigo, concluí que ela, via de regra, envolve um certo caráter crítico que questiona sua própria época, seus próprios pactos, seu próprio fazer. De forma que reivindicar-se como “contemporâneo”, no circo, talvez signifique aceitar, ao menos em algum grau, uma ruptura com o imaginário de entretenimento

e com a estratégia de agradar a diferentes públicos que, por muito tempo, esteve implícita na ideia culturalmente construída como circo — sugiro textos de Lievens (2015; 2016) e Kann (2018) para essa discussão. Já mais recentemente, em outro artigo escrito em parceria com Diocélio Barbosa (VASCONCELOS-OLIVEIRA; BARBOSA, 2021), começamos a refletir sobre o que seria talvez uma falência dessa própria ideia de “contemporâneo” — Quilici (2010) questiona se o “contemporâneo” não se esgota quando se transforma em uma espécie de território no qual buscamos um lugar de pertencimento; Lepecki (2020) flerta com a ideia de “extemporâneo”, emprestada de Nietzsche. E também nunca é demais retomarmos críticas como a de Raymond Williams (2011), que denuncia um certo caráter excludente do moderno e do contemporâneo, bem como o caráter excessivamente formalista do pós-moderno, que pode tender a reduzir a uma série de fórmulas a produção que reivindica essas classificações.

Diante de tudo isso, e cientes das potências e riscos implícitos nas diferentes representações de circo, finalizo partilhando algumas perguntas que me visitam frequentemente, tanto como pesquisadora quanto como realizadora, relacionadas à grande questão sobre quais são os circos que construímos — independente do nome que reivindicamos para eles. Costumo usar essas perguntas como categorias analíticas na pesquisa que desenvolvo, mas também partilhá-las, na forma de um roteiro, como disparadoras em processos artísticos e pedagógicos que oriento. Penso que isso nos ajuda nesse processo de mão dupla que tem a ver com o definir-construir, empírica e teoricamente, aquilo que fazemos.

Um primeiro bloco de perguntas diz respeito a quais *circos-pensamentos* nos interessa produzir. Ele pode se desdobrar em perguntas como: quais são as nossas questões artísticas? Como elas se conectam ao nosso tempo-espaço (tendo em mente que boa parte das nossas ideias sobre “contemporaneidade” são importadas de contextos de países do Norte e que, a meu ver, faz pouco sentido reproduzirmos suas formas e estéticas). Quem são nossas referências, pares, inspirações, filiações)? Quais as concepções mais amplas de corpo e de circo que estão em jogo em nosso trabalho? De que recursos nos valemos para transformar essas questões em experiências sensíveis ao público no trabalho que fazemos? Para quais experiências sensíveis nos interessa convidar o público e quais acordos nos interessa estabelecer com eles? Por exemplo, propomos a suspensão da realidade e a vertigem, ou uma reflexão mais ancorada no mundo real? Pensando pela outra ponta, esses questionamentos envolvem também nos perguntarmos sobre quais são os nossos públicos possíveis e sobre como fazemos para estabelecer vínculos com eles (tendo em mente que uma das grandes questões das formas artísticas contemporâneas é o fato de serem lidas como “difíceis” ou “elitizadas”).

Depois, poderíamos pensar num conjunto de perguntas sobre *organização social, práticas de trabalho, circuitos de produção* num sentido mais amplo. Por exemplo: quais são os tipos de relação de trabalho/parceria que nos interessa produzir/reproduzir — por exemplo, grupos mais permanentes de pesquisa aprofundada ou grupos que se reúnem pontualmente para montar um trabalho específico? Quais são as práticas de divisão de trabalho e de tomada de decisão utilizadas no processo de criação — por exemplo, há a figura de um(a) diretor(a)? Se sim, ela(e) é considerada(o) integrante do grupo? Quais as suas funções? Como financiamos nossos trabalhos e nossa subsistência? O que isso traz de implicações para o tempo e a energia que temos disponíveis para desenvolver a pesquisa artística? Em que meios/circuitos nos interessa circular? Com quem estabelecemos redes?

Por fim, um último conjunto de perguntas teria a ver com a dimensão mais específica do *processo de criação, da passagem para a cena, das escolhas poéticas e dramatúrgicas* (consideradas aqui em sentido amplo, e não somente como o texto dramatúrgico, ver Barbosa e Vasconcelos-Oliveira, 2021). Não seria possível esgotar essas perguntas aqui, até pelo fato de elas variarem em relação ao processo/trabalho específico. Mas, de forma geral, elas passariam por entender, por exemplo: quais as práticas (dispositivos, enunciados, programas) utilizados no processo de ensaio e de levantamento de material cênico? O que é feito na sala de ensaio? Priorizamos a prática de habilidades técnicas ou buscamos trabalhar a construção de cenas de forma mais ampla? Buscamos aprimorar movimentos já codificados ou buscamos criar movimentos mais autorais? Trabalhamos com improvisação ou com partituras mais fechadas? Utilizamos matérias/aparatos e quais os estatutos que eles têm em cena? Utilizamos textos falados? Como os abordamos? Usamos música ou paisagens sonoras e como as abordamos? O trabalho terá um texto dramatúrgico ou roteiro de cenas fechado, um roteiro ou mapa de ações mais aberto ou será improvisado? Há documentos (textos, filmes, notícias, histórias pessoais) que fazem parte da criação e como eles são incorporados? Quais são as referências imagéticas/sensoriais que temos em mente para o trabalho em questão? (O convite para construir um *moodboard*, como no cinema, pode ajudar a organizar essas informações.)

Por fim, penso que, quando refletimos sobre esse tipo de questões, pensando-as tanto como categorias de análise quanto como disparadores de processos criativos, fica ainda mais evidente que há diferentes “tipos” de circo em jogo — assim como há também diferentes “tipos” de circos contemporâneos — e nossas tentativas de nomeá-los ou esgotá-los são sempre limitadas e provisórias. De qualquer maneira, o reconhecimento dessa diversidade e, sobretudo, o engajamento na reflexão sobre suas especificidades, a meu ver, nos ajudam a ampliar o reconhecimento do circo e de sua importância como expressão cultural.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Diocélio; VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. “Pluralidade dramaturgica nos circos contemporâneos”. In: _____ (org.). *Circo e comicidade: reflexões e relatos sobre as artes circenses em suas diversas expressões*. São Paulo: Paco Editorial, 2021.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOLOGNESI, Mario. “O novo-velho circo”. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 19, n. 2, pp. 55-62, jul.-dez. 2018.
- _____. “Philip Astley e o circo moderno: Romantismo, guerras e nacionalismo.” *O Percevejo* (online), v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496/421>>. Acesso em: abr. 2019.
- _____. “O corpo como princípio”. *Trans/Form/Ação*, v. 24, n. 1, 2001, pp.101-12, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-31732001000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso: mar. 2022.
- BOUISSAC, Paul. *Semiotics at the Circus*. Berlim: De Gruyter Mouton, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DESASTRE, Núcleo; GARAPA, Coletivo. *No ar*. Minidocumentário, 2015. Disponível em: <<https://nucleodesastre.wordpress.com/2015/12/24/minidocumentario-no-ar/>>. Acesso em: mar. 2022.
- GUY, Jean-Michel (org.). *Avant garde, cirque ! Les arts de piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001.
- _____. “Les languages de cirque contemporain. *L'école en piste, les arts du cirque: La rencontre de l'école*. Avignon: Ministre de la Jeunesse, de l'Éducation Nationale et de la Recherche, 2001b.
- HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta (org.). *De l'artification*. Enquêtes sur la passage à l'art. Paris: Éditions de l'EHESS, 2012.
- HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Veronique. *Panorama contemporain des arts du cirque*. Paris: Textuel/Hors les Murs, 2010.
- INFANTINO, Julieta. “Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses”. *Runa*, Buenos Aires, v. 31, n. 1, pp.49-65, 2010.
- _____. “A Contemporary History of Circus Arts in Buenos Aires, Argentina: The Post-Dictatorial Resurgence and Revaluation of Circus as a Popular Art”. In: TAIT, P.; LAVERS, K. (org.). *The Routledge Circus Studies Reader*. Londres/Nova York: Routledge, 2016.>
- KANN, Sebastian. “Third open letter to the circus: Who gets to build the future?”. *Etcetera*, 15 mar. 2018. Disponível em: <<https://e-tcetera.be/open-letters-to-the-circus/>>.
- _____. “Disappearing acts: updating the contemporary circus.” *Circus Now*, 17 nov. 2015. Disponível em <<https://circusnow.org/disappearing-acts-updating-the-contemporary-circus/>>. Acesso: mar. 2022.

- LEPECKI, André. “Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia na dança”. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia(s)*. Fortaleza: Nexus, 2016.
- _____. “Conversas online: André Lepecki”. *BoCA Online*, 20 maio 2020. Disponível em: <<https://bocabienal.org/evento/conversas-online-andre-lepecki/>>. Acesso em: mar. 2022.
- LIEVENS, Bauke. “First Open Letter to the Circus: The Need to Redefine”. *Etcetera*, 8 dez. 2015. Disponível em: <<http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>> Acesso em: mar. 2022.
- _____. “Second Open Letter to the Circus: The Myth Called Circus”. *Etcetera*, 7 dez. 2016. Disponível em: <<http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>>. Acesso: em mar. 2022.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MATHEUS, Rodrigo. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.
- MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Equipe, 1974.
- ROSEMBERG, Julien. *Arts du Cirque: esthétiques et évaluation*. Paris: L’Harmattan, 2004.
- SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- SIZORN, Magali. “De ‘La course aux trapèzes’ aux ‘Arts Sauts’”. In: HEINICH, N.; SHAPIRO, R. (org.). *De l’artification*. Enquêtes sur la passage à l’art. Paris: Éditions de l’EHESS, 2012.
- VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. “Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo”. *Revista Repertório*, n. 34, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>>. Acesso em: mar. 2022.
- _____. “Circo e gênero: as mulheres e suas possibilidades de existência simbólica e material”. In: INFANTINO, J. (org.). *A arte do circo na América do Sul*. São Paulo: Edições Sesc, no prelo.
- _____; BARBOSA, Diocélio. “Por um circo extemporâneo ou da urgência [ou: por que fazemos circo?]”. *Grafias circenses*. São Paulo: Sesc, 2021. Disponível em: <<https://circos.sescsp.org.br/2021/08/30/grafias-circenses-publicacao-reune-artigos-sobre-a-linguagem-do-circo/>>. Acesso: mar. 2022.
- WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

UMA VIAGEM PELOS CINEMAS DO LESTE ASIÁTICO

Cecília Mello¹

RESUMO

O Leste Asiático constitui um dos principais polos de criatividade e de produção industrial do cinema mundial e contém em si múltiplas histórias e cartografias. Este artigo vai procurar identificar alguns dos principais momentos e características desta cinematografia, que compreende os cinemas chineses (China Continental, Hong Kong e Taiwan), o cinema japonês e o cinema coreano. O enfoque busca traçar um mapa destas cinematografias a partir de uma abordagem policêntrica, democrática e inclusiva, inspirada no entendimento do cinema mundial como caracterizado por picos de criação em países e épocas diversas (NAGIB, 2006). O artigo aborda o primeiro cinema no Japão, a obra de Mizoguchi e Ozu como matriciais para o cinema do Leste Asiático, as duas “eras de ouro” do cinema chinês nos anos 1930 e 1940, o cinema do gênero *wuxia* em Hong Kong e Taiwan nos anos 1960, o “novo cinema taiwanês” e o cinema da Quinta e Sexta gerações da China continental, nos anos 1980 e 1990, e finalmente o cinema sul-coreano a partir dos anos 1990. Essa cronologia traça um dos mapas possíveis dentro do atlas do cinema do Leste Asiático, partindo de algumas de suas proeminências históricas, mas também, inevitavelmente, de escolhas e afetos pessoais.

Palavras-chave: Cinema do Leste Asiático. História do Cinema. Cinema Mundial.

ABSTRACT

East Asia is one of the main centres of creativity and industrial production in world cinema, and contains multiple histories and cartographies. This article will seek to identify some of the main moments and characteristics of this cinematography, which comprises Chinese cinemas (Mainland China, Hong Kong and Taiwan), Japanese cinema and Korean cinema. The aim is to draw a map of this cinematography from a polycentric, democratic and inclusive approach, inspired by an understanding of world cinema as characterized by peaks of creation in different countries and different times (NAGIB, 2006). The article discusses Japanese early cinema, the work of Mizoguchi and Ozu as foundational for the tradition of East Asian cinema, the two “golden ages” of Chinese cinema in

1 Professora associada no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP; atualmente, professora visitante no King's College London (fev.-ago. 2022). E-mail: cecilia.mello@usp.br.

the 1930s and 1940s, the *wuxia* cinema of Hong Kong and Taiwan in the 1960s, Taiwan New Cinema and the cinema of the Fifth and Sixth generations of mainland China in the 1980s and 1990s, and finally South Korean cinema from the 1990s onwards. This chronology traces one of the many possible maps within the atlas of East Asian cinema, in view of its historical prominences, but is also, inevitably, moved by personal choices and affections.

Keywords: East Asian Cinema. History of Cinema. World Cinema.

Este artigo vai procurar identificar alguns dos principais momentos e características do cinema do Leste Asiático, que compreende os cinemas chineses (China Continental, Hong Kong e Taiwan), o cinema japonês e o cinema coreano. O enfoque busca traçar um mapa destas cinematografias a partir de uma abordagem policêntrica, democrática e inclusiva, inspirada no entendimento do cinema mundial proposto por Lúcia Nagib em seu ensaio “Towards a Positive Definition of World Cinema” (2006). Este entendimento rejeita a divisão binária entre centro (Hollywood) e periferia (o resto do mundo), e enxerga o cinema mundial como caracterizado por picos de criação em países e épocas diversas.

O Leste Asiático constitui um dos principais polos de criatividade e de produção industrial do cinema mundial, e contém em si múltiplas histórias e cartografias. Este artigo apresenta um dos mapas possíveis dentro do atlas desta cinematografia, traçado a partir de algumas de suas proeminências históricas, mas também, inevitavelmente, a partir de escolhas e afetos pessoais. Nesta viagem, o início se dará pelo Japão, onde o cinema silencioso se destaca pela presença do narrador, experiência singular nos anos 1910 e 1920 dentro da história do cinema. Em seguida, serão abordados brevemente dois mestres do cinema asiático e mundial, Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu, cujas obras constituem, a partir dos anos 1930, duas das principais matrizes estéticas e narrativas do cinema do Leste Asiático. No mesmo período, o cinema produzido na cidade de Shanghai, na China, caracterizou-se como a “primeira era de ouro” do cinema chinês, emergindo a partir de uma indústria cinematográfica organizada em torno de estúdios e estrelas. Após o intervalo da Segunda Guerra Mundial, a produção em Shanghai renasce para a “segunda era de ouro” do cinema chinês, terminando em 1949 com o fim da guerra civil entre nacionalistas e comunistas e a consequente proclamação da República Popular da China por Mao Zedong. O mapa então realiza um *detour* que conduz ao cinema de gênero produzido em Hong Kong e Taiwan nos anos 1960, chegando ao Novo Cinema Taiwanês nos anos 1980, a última das “novas ondas” cinematográficas que emergiram nos anos 1960 ao redor do mundo.

A China continental reaparece também com o cinema da Quinta e da Sexta gerações dos anos 1980 e 1990, e finalmente o cinema da Coreia entra no mapa a partir de seu renascimento nos anos 1990 e no século XXI. A cronologia auxilia no traçado do mapa e na viagem proposta, mas, sempre que possível, interações entre cinematografias e momentos distintos serão apontadas.

CINEMA SILENCIOSO NO JAPÃO

O cinema chegou aos países do Leste Asiático como uma tecnologia e uma arte estrangeiras, vindas da Europa e dos EUA, e sinalizando a modernidade de terras distantes que, em diferentes graus, tardava a chegar na região. Pode-se dizer, no entanto, que o cinema já vinha sendo antecipado por experiências e experimentos artísticos e tecnológicos protocinematográficos, por vezes remontando até mesmo à Antiguidade. É sabido, por exemplo, que o filósofo chinês Mo Ti (470–391 aC) ponderara sobre o fenômeno da luz invertida do mundo exterior irradiando por um pequeno orifício na parede oposta em uma sala escura. Do mesmo modo, o teatro de sombras apareceu pela primeira vez na China durante a Dinastia Han (202 aC–220) e, no século IX, em Bali e Java, na Indonésia, tornando-se muito popular em toda a região. Algo semelhante ocorre com manifestações artísticas como a ópera chinesa (*xiqu*) e os teatros tradicionais japoneses *nô* e *kabuki*, que contêm elementos protocinematográficos. Por fim, como apontei anteriormente em estudos sobre o cinema de Jia Zhangke, a concepção espacial da arquitetura de jardins chinesa comunga de afinidades com a arte do cinema (MELLO, 2019). Essas manifestações artísticas assumem diferentes formas e não apenas precedem como também preparam a introdução do cinema como tecnologia nos países do Leste Asiático, cultivando no público o desejo por imagens em movimento e informando decididamente o conteúdo e as escolhas estéticas do cinema que viria a se desenvolver em toda a região.



Guerreira montada em animal mágico, boneco de sombra de Kaohsiung, Taiwan, Museu Lin Liu-Hsin.

O cinema emerge como nova tecnologia e arte no Japão durante o período histórico conhecido como Meiji (1868–1912), marcado pela gradual modernização e ocidentalização do país. A primeira exibição pública do Cinématographe — aparelho que combinava câmera e projetor desenvolvido pelos irmãos Lumière na França do final do século XIX — ocorreu em 15 de fevereiro de 1897, em Osaka. O responsável pela importação do aparelho havia sido o empresário japonês Inabata Katsutarō, que fora colega de classe de Auguste Lumière no colégio técnico La Martinière, em Lyon. O Vitascope de Edison chega ao Japão na mesma época e passa a competir com o Cinématographe na exibição de filmes estrangeiros.

Na virada do século XIX para XX, predomina o que Tom Gunning chamou de “cinema de atrações” (1995), termo que designa filmes pré-narrativos, de curtíssima duração (cerca de um minuto) e organizados a partir de um princípio exibicionista. O termo “atrações”, que Gunning empresta de Eisenstein, remete ao universo do vaudeville, do circo e do parque de diversões no qual o cinema aparece no final do século XIX. Ao invés de se articular em torno de uma narrativa, o cinema de atrações se concentrava ou na observação do real ou em uma performance breve realizada para a câmara, como um truque de magia, sem promover um envolvimento psicológico. No primeiro cinema japonês, era comum que os exibidores combinassem a projeção de filmes curtos com outras formas de

atração, incluindo exposições de máquinas consideradas modernas, como as de raios X e fonógrafos, e com espetáculos já estabelecidos como shows de lanterna mágica e artes tradicionais japonesas. Além disso, os filmes tendiam a ser exibidos em loop, por vezes repetidos até dez vezes e animados pela narração que detalhava o conteúdo — ocidental, exótico — para o público.

A presença de um narrador não era incomum nos primeiros espetáculos cinematográficos ao redor do mundo, mas no Japão ganhou contornos específicos. Advinda de formas artísticas tradicionais japonesas como o teatro nô, o bunraku (teatro de bonecos), o kabuki e as lanternas mágicas, a narração se popularizou também no cinema e continuou a ser utilizada mesmo depois que a novidade tecnológica do projetor já havia esmorecido. Isso acabou levando a um fenômeno bastante peculiar, no qual as exposições de filmes passaram a depender da presença de um narrador especializado como parte integrante do espetáculo. Este narrador, conhecido como *kat-suben* ou *benshi*, era responsável pela apresentação e contextualização do filme no início da sessão e também pela narração, dublagem dos diálogos e comentários durante a exibição. À medida que a indústria do cinema se desenvolvia no Japão, a presença do *benshi* se tornava cada vez mais popular, dublando, narrando e comentando os filmes, muitos deles ainda desprovidos de autonomia narrativa, ou seja, dependentes de uma explicação extrafílmica para a boa compreensão do público. Já alguns *benshi* ficaram conhecidos por interpretar e adicionar ideias aos filmes, por vezes inserindo poemas e cantos em suas narrações (Anderson, 1992). Tamanha era a popularidade e a força dos *benshi* que a introdução do som no cinema japonês não foi vista com bons olhos e demorou a se popularizar nos anos 1930. Aos poucos, contudo, a prática da narração nas exposições foi sendo abandonada. Além do Japão, Taiwan, que era colônia japonesa até 1945, também contou com uma atividade vigorosa de narradores em seus espetáculos de cinema até os anos 1930.

DOIS MESTRES DO CINEMA JAPONÊS: KENJI MIZOGUCHI E YAZUJIRO OZU

O cinema japonês não tardou a se organizar como uma indústria em torno de estúdios que concentravam as diversas fases da produção e distribuição cinematográficas. Dentre os nomes que se destacaram a partir dos anos 1920 está o de Kenji Mizoguchi, artista que veio a se tornar um dos maiores diretores da história do cinema do Japão, considerado por alguns seu artista supremo, ou o cineasta mais quintessencialmente japonês — epíteto válido ainda hoje. Mizoguchi realizou 86 filmes, dos quais apenas 30 sobreviveram, e é conhecido principalmente por suas últimas obras-primas da década de 1950, como *A vida de Oharu* (*Saikaku Ichidai*

Onna, 1952), *Contos da lua vaga* (*Ugetsu monogatari*, 1953) e *O intendente Sansho* (*Sansho dayu*, 1954). Esses e outros filmes compunham visões fantásticas do Japão feudal, tragicamente centradas em personagens femininas. O cinema de Mizoguchi se destacou também por sua atenção obsessiva aos elementos de época, como a arquitetura e os trajes de suas personagens, e nas artes e literatura japonesas tradicionais, nas quais ele se inspirou profundamente.

Treinado na arte da pintura, foi a partir dela que Mizoguchi desenvolveu uma de suas marcas registradas, o chamado “plano-rolô”, influenciado diretamente pela múltipla perspectiva da pintura em rolo chinesa e japonesa. O termo “plano-rolô” foi cunhado pelo teórico franco-americano Noël Burch (1979) para descrever justamente os planos-sequência em movimento lateral empregados por Mizoguchi em uma série de filmes a partir dos anos 1930, e que, de acordo com o próprio diretor, procuravam emular a experiência móvel de observação de uma pintura japonesa tradicional (*e-makimono*). Burch via nessa opção estética do diretor um distanciamento em relação à decupagem clássica característica do cinema narrativo americano, já que o plano-sequência em movimento lateral dispensava a decomposição espacial em planos e sua junção em continuidade na montagem. Os inexoráveis planos-sequência de Mizoguchi se tornaram sua marca registrada, exaltada anos mais tarde por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e Éric Rohmer nas páginas do *Cahiers du Cinéma*. O lento desenrolar da câmera e a preservação da continuidade espaço-temporal e da duração foram celebrados como uma realização sublime do realismo cinematográfico *avant la lettre*, antecipando os princípios do realismo estético propagados nos anos 1940 e 1950 pelo pai espiritual da *nouvelle vague*, André Bazin. O plano-rolô reaparece em várias instâncias do cinema do Leste Asiático e mais recentemente, com bastante proeminência, no cinema chinês de Jia Zhangke, que desvela paisagens da China como se fora o desenrolar de uma pintura (MELLO, 2019).



Contos da lua vaga (Ugetsu monogatari, Kenji Mizoguchi, 1953)

Outro mestre a destacar é Yasujiro Ozu, amplamente considerado um dos maiores e mais influentes cineastas do mundo. Sua carreira teve início durante a era do cinema silencioso, e seus últimos filmes foram realizados em cores no início dos anos 1960. Ozu realizou várias comédias curtas antes de se voltar para temas mais sérios, como as relações familiares, tensões geracionais e o casamento. Alguns de seus filmes mais admirados são *Pai e filha (Banshun, 1949)*, *Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari, 1953)* e *A rotina tem seu encanto (Sanma no aji, 1962)*. Ozu utilizava com frequência a mesma equipe técnica e os mesmos atores, com destaque para Chishu Ryu e Setsuko Hara, com quem trabalhou por décadas.

Era uma vez em Tóquio, considerado sua obra-prima, conta a história de um casal de idosos que viaja para Tóquio para visitar seus filhos adultos. No filme, o comportamento dos filhos, ocupados demais para prestar atenção nos pais, é contrastado com o de sua nora, viúva de um de seus filhos morto na guerra, e que os trata com carinho. Como todos os filmes sonoros de Ozu, o ritmo é lento e o mundo é observado a partir de uma câmera baixa e praticamente imóvel. Nota-se igualmente o uso dos chamados “planos-travessieiros”, termo que designa uma das marcas registradas do diretor, a inserção de um plano estático de cinco a dez segundos de duração contendo tropos visuais como o trem, alimentos, garrafas, edifícios ou cenários, usados como um dispositivo de ponte entre diferentes sequências. Esse “estilo Ozu” teve, posteriormente, grande influência em outros cineastas da região, como Hou Hsiao-hsien, em Taiwan nos anos 1980, e, mais recentemente, Hirokazu Kore-eda, no Japão. Hou e Kore-eda refletem o ritmo e o estilo contemplativo de Ozu e empregam com frequência a câmera baixa e os “planos-travessieiro”. Essa continuidade, notável também em relação a Mizoguchi, denota a importância da obra dos dois

mestres do cinema japonês para a formação do que poderia se aproximar de uma estética cinematográfica própria do Leste Asiático, com todas as simplificações que essa afirmação inevitavelmente enseja.



Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari, Yasujiro Ozu, 1953)

SHANGHAI E AS DUAS ERAS DE OURO DO CINEMA CHINÊS

Na China continental na década de 1930, uma indústria de cinema também havia se desenvolvido nos moldes de estúdios que controlavam todos os aspectos da produção e distribuição de filmes. Este período pode ser visto com a primeira “era de ouro” do cinema chinês e se destaca pela produção de filmes alinhados ideologicamente à esquerda e ao movimento comunista crescente no país. Duas produtoras dominavam o mercado à época, a Lian Hua e a Ming Xing, e nota-se em torno delas a aparição dos primeiros *movie stars* do cinema chinês, a saber, Hu Die, Ruan Lingyu, Zhou Xuan e Jin Yan.

Desde a primeira invasão japonesa da Manchúria, em 1931, e o bombardeio de Shanghai, em 1932, o sentimento nacionalista vinha crescendo na China, influenciando diretamente a produção cinematográfica. A partir da década de 1930, alguns filmes com caráter fortemente chinês e socialista começam a ser produzidos, dentre os quais *Bichos de seda da primavera*, de Chen Bugao (*Chuncan*, 1933, Estúdios Mingxing), *A deusa*, de Wu Yonggang (*Shen nü*, 1934, Estúdios Lianhua) e *A grande estrada*,

de Sun Yu (*Da lu*, 1935, Estúdios Lianhua). Alguns destes filmes utilizavam números musicais e cenas de comédia, inserindo elementos do entretenimento popular em seu conteúdo político.

A invasão japonesa de 1937 pôs fim a essa primeira era de ouro. A maioria dos grandes estúdios teve que fechar suas portas, e muitos diretores se deslocaram para Hong Kong. Durante a guerra, a falta de material e as dificuldades diárias impuseram uma paralisia na produção de filmes na China. As equipes cinematográficas se uniram aos postos dos exércitos comunistas e nacionalistas no interior da China, e companhias teatrais foram formadas para encenar dramas patrióticos ao redor do país.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, houve também o fim da colaboração entre os nacionalistas e os comunistas. A retomada dos conflitos internos deflagrou uma violenta guerra civil entre as duas facções, lideradas respectivamente por Chiang Kai-shek e Mao Zedong. Houve, contudo, espaço para uma breve retomada da produção a partir do que restava dos estúdios de Shanghai, levando a uma segunda “era de ouro” do cinema chinês entre 1946 e 1949. Dentre os filmes produzidos nessa época destacam-se *Milhares de luzes* (*Wanjia denghuo*, Shen Fu, 1948), *O corvo e o pardal* (*Wuya yu maque*, Zheng Junli, 1949) e *O rio da primavera corre para o leste* (*Yi jiang chun shui xiang dong liu*, 1947), este último um melodrama épico de três horas dirigido por Cai Chusheng e Zheng Junli e conhecido como o *E o Vento Levou...* chinês. Um ano depois destaca-se *Primavera em uma pequena cidade* (*Xiaochen zhi chun*), filme dirigido por Fei Mu em 1948. Centrado na história de uma família burguesa decadente, o filme foi considerado pela crítica chinesa marxista como desprezível e acabou sendo rechaçado após a proclamação da República Popular da China em 1949. Nos anos 1980, cópias do filme foram redescobertas na Cinemateca Chinesa e sua reabilitação foi quase imediata. Hoje, *Primavera em uma pequena cidade* é considerado por muitos a grande obra-prima do cinema chinês. Sua mistura de realismo poético e melodrama traz para a tela um mundo que parece ser dominado pelo destino, pela coincidência, pela circularidade e pela nostalgia. Filmado ao redor das ruínas arquitetônicas de uma antiga residência burguesa e das muralhas semidestruídas de uma velha cidade, o filme trata do efeito devastador da guerra e, ao mesmo tempo, prenuncia a nova China de Mao Zedong que, um ano depois, irá emergir das ruínas da velha China.



Pôster do filme *Primavera em uma pequena cidade* (*Xiaochen zhi chun*, Fei Mu, 1948)

O CINEMA *WUXIA* DE HONG KONG E TAIWAN

No período pós-1949, o cinema da China continental assume um perfil altamente propagandístico e educacional, e passa a rejeitar a produção de filmes que não esposassem diretamente a ideologia comunista. Dentre os gêneros banidos no novo país estava o tradicional *wuxia*, visto como antiquado e promotor de superstições e crenças religiosas ultrapassadas, como o budismo e o taoísmo. Em uma tradução aproximada, *wuxia* designa o cavaleiro versado em artes marciais dado a atos de nobreza e, ao mesmo tempo, um gênero relativo às narrativas de cavalaria e histórias de artes marciais. Com sua origem na literatura popular chinesa, hoje está presente em diversas linguagens artísticas como romances, folhetins, quadrinhos, filmes, séries televisivas e videogames. O herói ou heroína tradicionais dessa narrativa são viajantes ou cavaleiros errantes que lutam por justiça.

A produção de filmes de *wuxia* se deslocou nos anos 1950 e 1960 para os territórios de Hong Kong e Taiwan, o primeiro ainda à época um protetorado britânico e o segundo um ex-território chinês e ex-colônia japonesa para o qual Chiang Kai-shek havia fugido com seus exércitos em 1949. Lá, ele instalara a sede da República da China, país fundado em 1911 por Sun Yat-sen e que passou a fazer frente à nova República Popular da

China. Os filmes de *wuxia* tornaram-se muito populares em Hong Kong em um primeiro momento, e demonstravam a influência do gênero japonês *chanbara* ou Samurai, que vinha renascendo na década de 1950 especialmente devido ao trabalho de Akira Kurosawa, Hiroshi Inagaki, Masaki Kobayashi e Kenji Misumi. Naquela época, os japoneses estavam ansiosos para trabalhar com Hong Kong para expandir seu mercado e, inversamente, os produtores de Hong Kong estavam interessados em aprender com os japoneses para expandir sua produção. Run Run Shaw, da maior produtora cinematográfica da histórica do cinema de Hong Kong, a Shaw Brothers Studio, comprou nos anos 1950 uma coleção de filmes *chanbara* para serem exibidos e estudados por seus diretores, incluindo aqueles que viriam a ser conhecidos como os mestres do *wuxia*, King Hu e Zhang Che (Chang Cheh).

Os filmes de *chanbara* usavam um estilo e uma técnica de luta distintos dos filmes de ação americanos, por meio da qual os heróis ficavam parados em silêncio por alguns momentos antes de desembainhar suas espadas. Assim que o faziam, o ritmo se intensificava e os cortes e planos se multiplicavam. Essa alternância entre quietude e movimento foi incorporada pelos filmes de *wuxia* de Hong Kong e Taiwan. Mas diferentemente do *chanbara*, no qual o herói — o samurai — era sempre do sexo masculino, seu homólogo chinês dava grande destaque às personagens femininas, distanciando-se amplamente da tradição japonesa. Além disso, o estilo coreográfico altamente estilizado das sequências de *wuxia* era também herdeiro do teatro operístico chinês e, mais especificamente, da chamada Ópera de Pequim (*jingju*). Neste aspecto, o cinema do diretor visionário King Hu (Hu Jinquan) se destaca dentre todos os outros, tendo sido responsável pela reinvenção e reabilitação do gênero *wuxia* primeiramente em Hong Kong, no início dos anos 1960, e mais tarde em Taiwan, na segunda metade dos anos 1960 e nos anos 1970 (TEO, 1997; BORDWELL, 2000a). Após o sucesso de *O grande mestre beberrão* (*Da zui xia*, 1966), realizado em Hong Kong pelo Shaw Brothers Studio, Hu partiu para Taiwan onde dirigiu suas obras-primas *A pousada do dragão* (*Long men ke zhan*, 1967), o episódio *Raiva* (*Nu*) no filme portmanteau *Alegrias e tristezas* (*Xi nu ai le*, 1970) e *Um toque de zen* (*Xia nü*, 1971).

Dentro das convenções do gênero *wuxia*, os guerreiros treinados na arte de kung fu têm poderes extraordinários de velocidade e força, desafiando a gravidade com saltos impressionantes que os carregam por grandes distâncias. Curiosamente, apesar dos filmes de King Hu apresentarem histórias em torno das habilidades de kung fu das personagens, seus atores em geral não tinham qualquer treino formal em kung fu ou nas acrobacias típicas do teatro operístico chinês. Para contornar essa inabilidade, King Hu e seu coreógrafo Han Yingjie trabalhavam frequentemente com

camas elásticas escondidas em pontos estratégicos do cenário e, por vezes, com cabos atrelados aos corpos dos atores, ocultados por cenários compactos e densos, cheios de mobiliário nas internas, e de rochas, folhagens e neblinas nas externas (BORDWELL, 2000b, p. 37). Para além desses truques, dominavam e aperfeiçoavam um elemento específico da arte do cinema, a decupagem / montagem, onde a coreografia dos corpos se tornava também a coreografia dos cortes, operando o milagre do voo, do salto, ou seja, do kung fu, usado para propósitos dramáticos.

Hoje em dia, isso é facilmente alcançado com efeitos especiais, a exemplo do filme de Ang Lee *O tigre e o dragão* (*Wo hu cang long*, 2000), responsável por mais uma onda de renovação do gênero *wuxia*. Nesse filme, os voos podem ser apreciados em planos mais longos e sem cortes, já que, além de trabalhar com cordas invisíveis que carregam os atores, o filme se apoia com frequência nos efeitos de pós-produção, ou seja, na composição de imagens que pode ser descrita como uma instância de montagem interna. Ang Lee, diretor taiwanês baseado nos Estados Unidos, referencia e reverencia a cena da floresta de bambus de *Um toque de zen* em *O tigre e o dragão*, mas a diferença é que, nos anos 2000, a tecnologia digital, na qual a montagem se dá internamente na manipulação dos pixels, dispensa o uso do corte e os planos rápidos para construir a mágica do kung fu.



Um toque de Zen (*Xia nü*, King Hu, 1971)

O NOVO CINEMA TAIWANÊS

Após o auge do cinema de gênero nos anos 1960, o cinema taiwanês entrou em um processo de decadência. Devido em parte à forte censura do governo, que inibia todo tipo de comentário político, os estúdios buscavam emular o produto comercial americano e repetiam as velhas fórmulas de melodramas, filmes de kung fu, romances etc. Esses filmes também vinham perdendo lugar para o cinema do exterior e para o videocassete, que vinha principalmente dos Estados Unidos, do Japão e de Hong Kong. Isso prejudicava imensamente o lucro das bilheterias como também fazia com que a população não se interessasse pelo cinema do país.

Ao contrário de outras cinematografias, como a japonesa, que havia se transformado radicalmente com o advento da chamada *nuberu bagu* (*nouvelle vague*) nos anos 1960, os cinemas chineses permaneciam de certo modo presos ou à sua função política e educacional (na República Popular) ou à sua função essencialmente comercial, repetindo fórmulas desgastadas (Taiwan e Hong Kong). Já no início dos anos 1980, com o desejo de revitalizar a produção de cinema em Taiwan e recuperar o público e o prestígio da crítica, o governo acabou por relaxar sua censura e passou a encorajar o trabalho de jovens iniciantes e modos menos rígidos de se fazer cinema. O resultado foi a produção de filmes tecnicamente e esteticamente inovadores, e voltados para as questões do cotidiano e para as dificuldades sociais e culturais que atingiam Taiwan. O chamado “Novo Cinema Taiwanês” é visto como a culminação de um nacionalismo cultural de “retorno às raízes” que vinha se desenvolvendo na ilha nos anos 1970, uma era de mudanças radicais marcada por uma série de ocorrências políticas embaraçosas para Taiwan como o rompimento dos laços diplomáticos com os Estados Unidos (1979), com o Japão (1972) e com diversos outros países, a expulsão das Nações Unidas (1971) e sua consequente exclusão dos Jogos Olímpicos. Esses acontecimentos precipitaram uma sensação de crise nacional e levaram a um período de autorreflexão, que em parte resultou em um renovado interesse pela cultura dos primeiros povos da ilha e na expansão da consciência sociopolítica representada principalmente pela literatura dita “nativista”. Esta literatura colocava Taiwan no centro do debate e rompia com a tradição nostálgica que olhava para a China como a terra perdida. O “Novo Cinema Taiwanês” é de certo modo o herdeiro cinematográfico dessa tradição, e um de seus filmes fundadores, *O homem sanduíche* (*Erzi de da wan'ou*, 1983), é um conjunto de médias-metragens adaptados de contos do autor Huang Ch'un-ming, um dos expoentes do movimento nativista. Outro filme fundador do novo cinema taiwanês é *História do tempo* (*Guangyin de gushi*, 1982), talvez o primeiro exemplo de um filme que trazia à atenção do público um novo realismo e uma reflexão acerca da vida em Taiwan à época. O filme é composto de quatro

segmentos que refletem, a partir de histórias que se desenvolvem da década de 1960 até os anos 1980, o processo de modernização da ilha.

O “Novo Cinema Taiwanês” propõe um realismo que pode ser chamado de observacional (RAWNSLEY, 2009), caracterizado pelo uso de locações e atores não profissionais, pela rejeição da interpretação teatral e de diálogos rígidos e pela adoção de um estilo minimalista, de uma narrativa mais aberta e solta e pelo ritmo lento. Alguns filmes também lançam mão de recursos do cinema moderno, como o plano-sequência e a profundidade de campo, a reflexividade e a montagem descontínua. Há também o desejo de reconstruir ou reavaliar a história recente de Taiwan por meio do cinema, incluindo a chegada tumultuosa de Chiang Kai-shek em 1949 e as cicatrizes da ocupação japonesa, eventos que deixaram traumas na história da ilha. Nota-se também a abordagem de tabus sociais e políticos e por vezes uma certa nostalgia em relação ao passado rural, aliada ao desencanto com a vida urbana. Os filmes do novo cinema taiwanês tiveram sucesso de público no início dos anos 1980, mas foram aos poucos perdendo audiência, alcançando, ao mesmo tempo, enorme sucesso no circuito de festivais de cinema ao redor do mundo.

Dentre os cerca de dez diretores atuantes no período do “Novo Cinema Taiwanês”, destacam-se Hou Hsiao-hsien e Edward Yang, que vieram a se tornar dois dos maiores nomes do cinema de língua chinesa e mundial. Hou é por vezes considerado um diretor lacônico e oblíquo, habituado a lidar com elementos dramáticos a partir da observação de elementos do cotidiano. Seus filmes lançam mão com frequência do plano-sequência, são econômicos em seus movimentos de câmera e no emprego do close-up, e exploram de forma criativa o espaço fora de quadro. Assim como os mestres Mizoguchi e Ozu, Hou deriva grande parte de suas escolhas estéticas da relação intermediária que o cinema mantém com outras artes, como a poesia chinesa e a pintura de paisagem. Filma também com frequência espaços vazios, como corredores, quartos, salas e paisagens, e os emprega como os “planos-travesseiro” de Ozu, realizando a passagem entre sequências e aludindo simbolicamente às questões ensejadas.

Hou dirigiu um dos episódios de *O homem sanduíche* e, em seus filmes seguintes — *Os garatos de Fengkuei* (*Fenggui laide ren*, 1983), *Um verão na casa do vovô* (*Dong dong de jiaqi*, 1984) e *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (*Tongnian wangshi*, 1985) —, passou a articular um estilo cinematográfico maduro e autoral. Por *A cidade das tristezas* (*Beiqing chengshi*, 1989), filme que se passa entre 1945 e 1949, os anos da transição violenta entre a ocupação japonesa e a chegada de Chiang Kai-shek e os nacionalistas à ilha, Hou recebe o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza.



Um verão na casa do vovô (Dong dong de jiaqi, Hou Hsiao-hsien, 1984)

Nos anos 1980, o cinema de Hou Hsiao-hsien se concentrava com frequência na vida no campo e nas cidades pequenas, ou em personagens que migravam para as grandes cidades, abordando temas relativos à história de Taiwan, à infância e ao universo masculino. Na mesma época, destaca-se igualmente o cinema de Edward Yang, que ao contrário privilegiava a vida urbana e a época contemporânea, enfocando os jovens e os yuppies taiwaneses e sua relação com o trabalho e o amor, bem como o universo feminino. O primeiro filme de Yang foi o segundo episódio do filme inaugural do “Novo Cinema Taiwanês” em 1982, *História do tempo*. Com os subsequentes *História de Taipei (Qingmei zhuma, 1985)* e *Os terroristas (Kongbu fenzi, 1986)*, o diretor estabelece sua reputação como um dos autores mais relevantes da década, empregando muitas vezes um estilo de montagem elíptica, tempos e espaços fragmentados e composições sofisticadas. Sua carreira culmina no ano 2000 com o prêmio de direção no Festival de Cannes por sua obra-prima *As coisas simples da vida (Yi yi, 2000)*. Tanto Yang quanto Hou constituem, por sua vez, novas matrizes para o cinema do Leste Asiático, recuperando tendências anteriores e firmando a ilha de Taiwan como um dos principais polos do cinema como arte dentro do mapa do cinema mundial.



História de Taipei (*Qingmei zhuma*, Edward Yang, 1985)

A QUINTA E SEXTA GERAÇÕES DO CINEMA CHINÊS

Também nos anos 1980, o cinema da China continental, tradicionalmente dividido em gerações de diretores agrupados em suas afinidades temáticas e estéticas, passa por reformas que acompanham a gradual abertura econômica do país, advinda do fim da Revolução Cultural em 1976 e da Era das Reformas de Deng Xiaoping. As chamadas Quinta e Sexta Gerações dos anos 1980, 1990 e 2000 foram responsáveis pela crescente notoriedade do cinema chinês ao redor do mundo, em grande medida graças à virada realista que as define, o que significou, em um primeiro momento, a descoberta das paisagens do interior da China e, em um segundo momento, o corpo a corpo com a realidade urbana das cidades do país. O cinema, arte do real por excelência na lição definitiva de André Bazin (2014), parece tentar extrair justamente dessa interação com a contingência novos modos para abordar uma nova conjuntura econômica e social.

A Quinta Geração, saída dos bancos da Academia de Cinema de Pequim na primeira metade dos anos 1980, foi a grande responsável pela popularidade do cinema chinês no exterior. Sua produção coincide com o primeiro período de abertura econômica do país e com uma consequente — mesmo que discreta — liberalização no campo das artes, enriquecendo-se do acesso à teoria, crítica e às produções internacionais até então proibidas no país. Isso se traduziu em um desejo pela modernização da linguagem do cinema chinês e pela sua inserção dentro do debate teórico sobre a estética cinematográfica. Um marco desse período foi a obra-prima de Chen Kaige *Terra Amarela* (*Huang tudi*, 1984), fotografada por seu colega Zhang Yimou no interior da província de Shaanxi, no norte da

China. Ambos se tornariam rapidamente os principais nomes da Quinta Geração, e são vistos como os principais responsáveis pela renovação do cinema chinês.



Terra amarela (Huang tudi, Chen Kaige, 1984)

Já na virada para os anos 1990, observa-se o aparecimento gradual de uma nova geração de cineastas mais afinados a um movimento “underground”, e cujas primeiras obras, rodadas quase sem dinheiro, de maneira rápida e por vezes clandestina, contêm um forte traço de amadorismo. Destacam-se nomes como Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Lou Ye e, principalmente, Jia Zhangke, artistas capazes de transformar as restrições técnicas encontradas no início da carreira em vantagens estéticas, empregando um estilo documental marcado pela câmera na mão, uso de luz natural em locações reais, atores não profissionais, diálogos improvisados e exploração das possibilidades criativas do plano-sequência.

Tanto a Quinta quanto a Sexta Geração do cinema chinês se distinguem por seu elevado grau de realismo, mas se relacionam por meio do princípio da dialética que tende a reger as viradas realistas no cinema, por meio do qual uma nova onda se configura como realista em relação ao que vem suceder. A Sexta Geração — também conhecida como a Geração Urbana — se pretendia mais colada ao contemporâneo e à experiência urbana do que a precedente e desafiava assim o realismo da Quinta Geração, que privilegiava o tempo universal e a descoberta da paisagem a-histórica do interior do país. Histórias localizadas no passado aliadas a um certo exibicionismo da cultura e história chinesas dão assim lugar a imagens que exprimem sensações de alienação e angústia, trazendo para o debate temas controversos. Observa-se também uma ênfase na subcultura jovem, até então ausente do cinema chinês.

Em um segundo momento, a Sexta Geração passa a se beneficiar também da tecnologia digital, que emerge com força no panorama audiovisual dos anos 2000 e fortalece um diálogo com as paisagens reais da China contemporânea, que parecem existir em estado de constante transformação. Mais recentemente, alguns críticos e teóricos falam da emergência de uma Sétima Geração de cineastas, afinada com o *boom* no documentário independente chinês, que teve início com o trabalho pioneiro de Wu Wenguang, no início dos anos 1990, e que também se beneficia fortemente da tecnologia digital, facilitadora das filmagens em locação e da investigação documental audiovisual. Diante da velocidade das mudanças, o cinema chinês parece hoje movido pelo desejo de registrar o desaparecimento do velho e o surgimento do novo, e assim preservar uma paisagem efêmera e um real instável. O compromisso com o real, inaugurado nos anos 1980, reforça-se e renova-se como tendência de um cinema autoral chinês, cada vez mais audacioso e disposto a falar do presente, do passado e de pensar o futuro de seu país.



Em busca da vida (*Sanxia haoren*, Jia Zhangke, 2006)

O CINEMA E A INDÚSTRIA AUDIOVISUAL DA COREIA DO SUL

Enquanto Taiwan e China viam seu cinema ser renovado por uma onda realista nos anos 1980 e 1990, o cinema da Coreia do Sul passa por um momento de reinvenção, tanto industrial quanto artística, a partir do início dos anos 1990, vindo a ganhar muita força no cenário mundial, desempenhando sob diversos aspectos um papel mais relevante do que outros cinemas do Leste Asiático nas últimas duas décadas. Isso pode ser notado no aumento do número de filmes coreanos distribuídos comercialmente em diversos países ao redor do mundo, bem como nas múltiplas premiações em festivais internacionais para diretores de destaque como Kim

Ki-duk, Park Chan-wook e Hong Sang-soo. O chamado “Novo Cinema Coreano” surge em um momento de intensas mudanças sociais no país, motivadas pela abertura democrática após mais de duas décadas de ditadura (1961–1987). Este novo cinema se beneficia do relaxamento da censura, de mudanças nos canais de financiamento de filmes e do sistema de cotas imposto pelo governo, que garantiu um espaço maior para a distribuição de filmes sul-coreanos no mercado interno, tornando o país um dos poucos no mundo no qual o público de filmes nacionais excede com frequência aquele de filmes estrangeiros.

Aliado à abertura democrática, é importante também salientar o papel desempenhado pela proliferação de escolas de cinema no país e a consequente mudança geracional pela qual passou a indústria cinematográfica na Coreia do Sul, hoje dominada por jovens na casa dos 20 e 30 anos que emergem dos cursos de cinema diretamente para a indústria, não tendo mais que atravessar o sistema hierárquico dos estúdios. Por fim, é importante destacar a criação de importantes festivais de cinema no país, como o Festival de Pusan, a publicação de revistas de cinema e uma produção robusta de curtas-metragens como outros fatores fundamentais para o fortalecimento da produção sul-coreana nas últimas décadas. Assim é que desde 1992 vem surgindo na Coreia do Sul um cinema saudável tanto comercialmente quanto artisticamente, e tanto no âmbito nacional quanto internacional, fomentado por uma conjunção de fatores que não ocorrem simultaneamente, mas que, aos poucos, se somam para possibilitar o fenômeno hoje observado.

A aposta no cinema de gênero deve-se em grande parte a uma pressão exercida pelo governo e pela indústria por um cinema lucrativo, capaz de recuperar seu investimento através da bilheteria. Para isso, os esquemas de produção sul-coreanos que se desenvolvem a partir de 1992 e tomam força a partir de 2006 seguem em grande parte o esquema de produção hollywoodiano, visto como uma fórmula de sucesso. Existem, porém, algumas diferenças importantes entre o cinema de gênero americano e o cinema de gênero sul-coreano. O sistema de distribuição de filmes, por exemplo, funciona de maneira distinta, já que o mercado interno sul-coreano é muito menor do que o americano. Logo não é possível confiar apenas nesse mercado interno para que um filme seja lucrativo, o que leva à exploração de redes de distribuição internacionais. Outra distinção entre o tipo de produção de gênero nos dois países diz respeito ao papel do diretor, que, na Coreia do Sul, ainda é mais importante que o do produtor, ao contrário do que geralmente ocorre nas produções hollywoodianas. Mas talvez o maior destaque dos filmes coreanos, não apenas no mercado interno como também em outros países do Leste Asiático, deva-se a diferenças estéticas importantes em relação às produções de gênero americanas.

Parece haver uma ênfase em certos traços culturais tipicamente asiáticos, ligados aos antigos ensinamentos confucionistas e que se traduzem na importância dos laços familiares e na força atribuída à hierarquia social, tudo isso tendo como pano de fundo uma sociedade moderna e altamente tecnológica. Opera-se assim uma espécie de hibridismo entre o Ocidente e o Oriente que parece agradar especialmente o público asiático.

Por fim, é impossível não pensar na importância da chamada onda *hallyu*, que representou um considerável aumento da popularidade de diferentes expressões culturais sul-coreanas como programas de televisão e a música pop, primeiramente em outros países da Ásia e posteriormente em outras partes do mundo, com destaque para a América Latina, a Índia e o Norte da África. O governo sul-coreano vem participando desse processo através da criação de agências de promoção de produtos do país, transformando a onda *hallyu* em uma fonte de *soft power*. O cinema sul-coreano acaba então surfando nessa onda e se beneficiando desse interesse renovado na cultura do país. Logo, a interação cultural Oriente-Occidente parece ser uma via de duas mãos.

Com a popularização do cinema e o sucesso de bilheteria de alguns filmes, grandes conglomeradores empresariais, como Samsung e Hyundai, passaram a investir em produções cinematográficas ao perceber que eram negócios lucrativos. Desde então, produções como *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003), *O hospedeiro* (*Gwoemul*, 2006), *A criada* (*Agassi*, 2016) e *Em chamas* (*Beoning*, 2018) se destacaram no mercado internacional, conquistando prêmios e atraindo atenção para esta cinematografia. Tudo isso parece ter culminado com a consagração do filme *Parasita* (*Gisaengchung*), realizado em 2019 por Bong Joon-ho. O filme, que trata de temas caros ao cinema coreano há décadas, como tensões de classe e o emprego doméstico, foi o grande vencedor da Palma de Ouro em Cannes em 2019 e de quatro Oscar, incluindo os prestigiosos “melhor filme”, “melhor filme estrangeiro”, “melhor diretor” e “melhor roteiro original”. O feito foi extraordinário: até então, nenhum filme falado em outro idioma que não o inglês havia ganhado a categoria principal da premiação. Além disso, o cinema sul-coreano não havia recebido até então sequer uma única indicação ao Oscar, apesar de ter se reinventado a partir dos anos 1990, tornando-se um sucesso de bilheteria e crítica e conquistando prêmios nos mais importantes festivais do mundo.

Há no cinema sul-coreano — e no cinema do Leste Asiático em certa medida — uma conciliação maior entre o cinema de apelo comercial e aquele dito “de autor” ou “de arte”. Os trabalhos de Bong Joon-ho são um exemplo eloquente desta característica, apreciados ao mesmo tempo pelo público geral e pelo público mais crítico e seletivo. Essa receita pode

significar uma inspiração para outras cinematografias ao redor do mundo e pode vir a assinalar novas tendências no universo audiovisual, cada vez mais amplo e plural.



Parasita (Gisaengchung, Bong Joon-ho 2019)

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Joseph L. “Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts”. In: NOLLETTI, A.; DESSER, D. (org.). *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, pp. 259-310.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000(a).
- _____. “Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse”. In: FU, P.; DESSER, D. (org.). *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000(b), pp. 113-36.
- BURCH, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- GUNNING, Tom. “Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo”. *Revista Imagens*, Campinas, n. 5, pp. 62-61, ago.-dez., 1995.
- MELLO, Cecília. *The cinema of Jia Zhangke: Realism and Memory in Chinese Film*. Londres: Bloomsbury, 2019.

- NAGIB, Lúcia. “Towards a Positive Definition of World Cinema”. In: SONG, H. L.; DENNISON, S. (org.). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2006, pp. 30-7.
- RAWNSLEY, Ming-Yeh. “Observational Realism in Taiwan New Cinema”. In: NAGIB, L.; MELLO, C. *Realism and the Audiovisual Media*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 96-107.
- TEO, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. Londres: BFI, 1997.



GESTÃO CULTURAL

OS IMPACTOS DA POLÍTICA PÚBLICA E A OCUPAÇÃO DAS RUAS PARA PRÁTICAS DE LAZER E CULTURA NA CIDADE DE SÃO PAULO

Bruna Hitos Pereira¹, Sandra Leibovici², Nilson Hashizumi³

RESUMO

Em mais de quatro décadas desde os anos 1970, a cidade de São Paulo promoveu diversas iniciativas para que fosse possível oferecer atividades de lazer, práticas esportivas, atividades físicas, culturais e de convivência à sua população. O impulso aconteceu a partir de estudos de cientistas sociais que reconheceram a necessidade do lazer, além do seu aspecto funcional — descanso e preparação para o trabalho produtivo. Como resultado, por iniciativa da gestão pública, programas, leis e posturas municipais se multiplicaram, diante da escassez de recursos para a construção de espaços públicos que pudessem acolher este perfil de atividades. Nesta perspectiva, este trabalho traça um recorte a partir de vários programas lançados entre os anos de 1976 e 2019, na promoção de ocupação de ruas, avenidas e praças para a prática de lazer e convivência social, para compreender os aspectos-chave que podem permitir a constituição de conhecimentos para a compreensão e a possível multiplicação de ações em todos os 96 distritos da cidade de São Paulo. Os programas avaliados foram: “Ruas de Lazer”, “Ruas 24 horas”, “Ruas Abertas” e “Rua da Gente”, iniciativas estas que, uma vez comparadas, permitem formar uma visão clara sobre os elementos que podem ser aplicados e os cuidados específicos que vão garantir maior chance de êxito na mobilização da população paulistana.

- 1 Especialista em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Possui especialização em Arquitetura Biotecnológica pela ANAB e bacharelado em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Artes Alcântara Machado. Consultora em Planejamento na Assessoria Técnica e de Planejamento do Sesc-SP. E-mail: arq.bhitos@gmail.com.
- 2 Especialista em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Possui pós-graduação em História da Arte pela FAAP e bacharelado em Comunicação Social pela PUC-SP. Atualmente coordena a programação do Sesc Carmo. E-mail: sandra.leibovici@gmail.com.
- 3 Pós-graduando em Comunicação Governamental e Marketing Político (IDP). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Propaganda e Marketing (ESPM) e habilitação em Jornalismo (Fundação Cásper Líbero), técnico em Fotografia, com especialidade em Fotojornalismo (Escola Focus) e especialista em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. E-mail: nilson.hashizumi@gmail.com.

Palavras-chave: Lazer. Atividades Físicas, Esportivas, Culturais e de Convivência. Rua de Lazer. Ruas 24 Horas. Ruas Abertas. Rua da Gente. Direito à Cidade.

ABSTRACT

Within more than four decades since the 1970s, the city of São Paulo has promoted several initiatives to offer leisure activities, sports, physical, cultural and social activities to its population. The impulse came from studies and knowledge of social scientists who recognized the need for leisure, beyond its functional aspect — rest and preparation for productive work — and as a consequence, by public management initiative, programs, laws and municipal ordinances have multiplied, in face of the scarcity of resources for the construction of public spaces that could host this profile of activities. From this perspective, this study aims to create a tapestry by analyzing several programs launched between 1976 and 2019, in the promotion of occupation of streets, avenues, and squares for the practice of leisure and social coexistence to understand the key aspects that allow constituting knowledge for the understanding and possible multiplication of these actions in all 96 districts of the city of São Paulo. The evaluated Programs were Ruas de Lazer (Leisure Streets), Ruas 24 horas (24-hour Streets), Ruas Abertas (Open Streets) and Rua da Gente (People’s Street), initiatives which, once compared, allow us to construct a clear perspective regarding to the aspects that can be applied and the specific care that will ensure a greater chance of success in mobilizing the population of São Paulo.

Keywords: Leisure. Physical Activity. Sports, Cultural and Social Activities. Leisure Street. 24-Hour Streets. Open Streets. People’s Street. Right to the City.

Este artigo tem por objetivo analisar a ocupação de espaços públicos — ruas, avenidas, praças e parques — no município de São Paulo para práticas de lazer e cultura, com recorte especial dos programas “Ruas de Lazer”, “Ruas 24 horas”, “Ruas Abertas” e “Rua da Gente”, iniciativas implantadas pelo poder executivo municipal de São Paulo entre 1976 e 2019.

A análise se apoia em fatos históricos, declarações de personalidades, artigos de opinião e notícias publicadas nos principais jornais e sites da internet que registraram os acontecimentos em torno da implementação desses programas e iniciativas que vêm se sucedendo na tentativa de oferecer serviços à população que permitam alcançar melhor qualidade de vida na cidade.

A principal motivação deste grupo nesta produção é contribuir para formar compreensão e conhecimentos que permitam aumentar as chances de êxito na missão de tornar a cidade de São Paulo mais inclusiva, amigável e humana.

A NECESSIDADE DO LAZER (CONCEITO E IMPORTÂNCIA)

Toda pessoa tem direito ao repouso e aos lazeres, especialmente a uma limitação razoável da duração do trabalho e a férias periodicamente pagas.

Artigo 24 da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Como fenômeno histórico, o “lazer” é decorrente da nossa sociedade urbano-industrial. Ele possui uma funcionalidade, que é ocupar o tempo livre dos sujeitos após as obrigações sociais, como o trabalho e compromissos pessoais, políticos e religiosos. Sendo uma conquista social, pode ser considerado um tema transversal, a ser estudado por diversas áreas do conhecimento.

No Brasil, os estudos, pesquisas, projetos e ações relacionados ao lazer ganham força a partir da década de 1970, sob uma forte influência do sociólogo francês Jofre Dumazedier. Para ele, há dois elementos fundamentais para a definição do lazer: a atitude e o tempo. É imprescindível que as pessoas tenham uma atitude de escolha das atividades a serem vivenciadas no tempo que não seja o das obrigações sociais.

Sob essa perspectiva, ainda na década de 1970, surgem no Brasil duas das principais instituições impulsionadoras da produção de conhecimento no campo do lazer: o Centro de Estudos de Lazer e Recreação (Celar), iniciativa da prefeitura de Porto Alegre e da PUC/RS, fundado em 1973, e o Centro de Estudos do Lazer (Celazer), criado pelo Sesc São Paulo em 1978.

Também em 1978, a Prefeitura de São Paulo reorganiza a Secretaria Municipal de Esportes, criada em 1969, e pela primeira vez é introduzida a expressão “lazer e recreação”. Esta secretaria tem como função: “Art. 1º - I: Planejar, programar, organizar, amparar, incentivar, impulsionar atividades esportivas, esportivas educacionais, de recreação e lazer no município em benefício da população” (SÃO PAULO, 1978).

Em 1986, é criada a Secretaria Municipal de Esporte, Lazer e Recreação (SEME), com competência para:

- 1) Planejamento, organização, coordenação, orientação, execução, controle e fiscalização das atividades relativas ao desporto, lazer, recreação e atividades correlatas;

- 2) Pesquisa, orientação, apoio e coordenação do desenvolvimento da educação física, do desporto, da recreação e do lazer, estimulando a prática dessas atividades, com vistas à expansão do potencial existente;
- 3) Administração das praças de esportes e das unidades desportivas integrantes de sua estrutura;
- 4) Supervisão, administração e fiscalização dos equipamentos esportivos e demais áreas municipais destinadas à prática desportiva;
- 5) Estudo das necessidades do Município no campo dos desportos, do lazer e da recreação, propondo medidas que visem à ampliação de suas atividades.

Em 1988, a Constituição da República Federativa do Brasil também enumera o direito ao lazer dentre os direitos sociais, no artigo 6º e no artigo 7º, inciso IV, em que estão enumeradas as necessidades vitais básicas do trabalhador.

Título II - Dos Direitos e Garantias Fundamentais (Capítulo II - Dos Direitos Sociais):

Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição.

Art. 7º São direitos dos trabalhadores urbanos e rurais, além de outros que visem à melhoria de sua condição social:

- 6) Salário mínimo, fixado em lei, nacionalmente unificado, capaz de atender às suas necessidades vitais básicas e às de sua família com moradia, alimentação, educação, saúde, lazer, vestuário, higiene, transporte e previdência social, com reajustes periódicos que lhe preservem o poder aquisitivo, sendo vedada sua vinculação para qualquer fim.

Não há como negar que o direito ao lazer é um dos componentes essenciais à vida de todo e qualquer ser humano, constituindo-se em uma das condições para o exercício da cidadania e a busca de uma existência plena e digna.

O LAZER E AS PRÁTICAS CULTURAIS NAS GRANDES METRÓPOLES

Apesar de ainda estar enquadrado dentro da Secretaria Municipal de Esportes, o “lazer” ganha maior independência nos anos 2000, passando a ser apresentado de forma plural, não apenas associado às atividades de recreação ou de esporte.

O estudo do lazer na contemporaneidade parte de Dumazedier, mas complexifica a sua funcionalidade e amplia a sua abrangência. No Brasil, o professor doutor Nelson Carvalho Marcellino propõe um olhar atento para a relação entre a educação e o lazer: a educação como meio de gerar transformação social a partir do que é vivenciado no âmbito do lazer.

Com todas as mudanças de hábitos e de costumes na vida social das grandes cidades, a “reinvenção do lazer” mostra-se cada vez mais evidente e necessária. A rotina dos moradores da megalópole São Paulo é de trabalho e de busca por status e condições mínimas para a sobrevivência. O tempo livre é escasso e sem opções positivas, o que Marcellino (1996) chama de “antilazer” ou “lazer mercadoria”.

O autor chama a atenção para o fato do simples entretenimento e diversão como forma de distração, desvio da atenção e foco no consumo excessivo como a única possibilidade de escolha e participação.

TERRITÓRIO E IDENTIDADE: O DIREITO À CIDADE

A expressão “direito à cidade”, cunhada em 1968 pelo sociólogo e filósofo francês Henri Lefebvre, em seu livro homônimo, a partir de uma visão marxista, aprofundando as discussões sobre a cidade para além de um pano de fundo das relações sociais, tem sido usado de forma recorrente por diversos movimentos sociais em todo o mundo, nos provocando a reflexão sobre os inúmeros significados que podem ser atribuídos a essa expressão.

Para Lefebvre, a “cidade” podia ser definida como uma projeção da sociedade sobre o território; ademais, as consequências dos processos de urbanização fizeram com que as cidades passassem a ser produzidas como mercadorias.

Segundo ele, os trabalhadores (residentes nas periferias), após longas horas de deslocamento na ida e vinda do trabalho, eram restritos a uma demarcação de vida com poucas oportunidades para o encontro e o lazer.

Outros seguiram discutindo as cidades, inclusive a partir da obra de Lefebvre, como o britânico David Harvey, que aborda o direito à cidade por uma perspectiva da justiça social e do direito à moradia.

No Brasil, a discussão da obra de Henri Lefebvre é trazida pelo sociólogo José de Souza Martins, na década de 1970, sendo bastante aprofundada em disciplinas dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e de Geografia na Universidade de São Paulo (USP). A arquiteta Ermínia Maricato mencionava a obra *O direito à cidade* em seus estudos e defendia a necessidade de ampliar a discussão e a consciência, para além do direito à terra e à

moradia, ao direito à cidadania; essa associação também é defendida pelo cientista social e mestre em planejamento urbano Pedro Jacobi:

Todas as pessoas que vivem na cidade são cidadãos? Não é bem assim. Na verdade, todos têm *direito à cidade* e têm direito de se assumirem como cidadãos. Mas, na prática, da maneira como as modernas cidades crescem e se desenvolvem, o que ocorre é uma urbanização desurbanizada. (...) *Direito à cidade* quer dizer direito à *vida* urbana, à habitação, à dignidade. É pensar a “cidade” como um espaço de usufruto do cotidiano, como um lugar de encontro e não de desencontro. (JACOBI, 1986, p. 22, grifos do autor.)

As desigualdades já estabelecidas no Brasil construíram o ideário de direito à cidade como a articulação pelos direitos à moradia, à mobilidade e à cultura. O direito à cidade no Brasil, de alguma forma, é manifestado na Constituição Federal de 1988, em seus artigos 182 e 183, que pautam sobre a política de desenvolvimento urbano, mesmo que centrado-se nas questões de uso e parcelamento do solo, resguardando sua função social. Em 2001, a Lei 10.257, denominada “Estatuto da Cidade”, estabelece normas de ordem pública e de interesse social que regulam o uso da propriedade urbana em prol do bem coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos, bem como do equilíbrio ambiental, regulamentando os artigos 182 e 183 da Constituição Federal.

Observamos aqui que, ampliando a consciência do direito à cidade para o direito à cidadania, conforme já foi citado, a Constituição Federal de 1988 estabelece em seus artigos 6º e 7º os direitos e garantias fundamentais, pautados nos direitos sociais.

A partir da Constituição Federal (1988) e do Estatuto da Cidade, os Estados e Municípios trabalham em suas legislações e instrumentos para fazer cumprir de forma local os direitos estabelecidos pelo poder federal.

Aproximando as lentes para o município de São Paulo, a “Lei Orgânica do Município” e o “Plano Diretor Estratégico” - Lei nº 16.050/2014, vemos que este último, em seu artigo 5º, estabelece:

CAPÍTULO II – DOS PRINCÍPIOS, DIRETRIZES E OBJETIVOS

Art. 5º Os princípios que regem a Política de Desenvolvimento Urbano e o Plano Diretor Estratégico são:

I - Função Social da Cidade;

II - Função Social da Propriedade Urbana;

III - Função Social da Propriedade Rural;

IV - Equidade e Inclusão Social e Territorial;

V - Direito à Cidade;

VI - Direito ao Meio Ambiente Ecologicamente Equilibrado;

VII - Gestão Democrática.

§ 1º Função Social da Cidade compreende o atendimento das necessidades dos cidadãos quanto à qualidade de vida, à justiça social, ao acesso universal aos direitos sociais e ao desenvolvimento socioeconômico e ambiental, incluindo o direito à terra urbana, à moradia digna, ao saneamento ambiental, à infraestrutura urbana, ao transporte, aos serviços públicos, ao trabalho, ao sossego e ao lazer.

§ 2º Função Social da Propriedade Urbana é elemento constitutivo do direito de propriedade e é atendida quando a propriedade cumpre os critérios e graus de exigência de ordenação territorial estabelecidos pela legislação, em especial atendendo aos coeficientes mínimos de utilização determinados nos Quadros 2 e 2A desta lei.

§ 3º Função Social da Propriedade Rural é elemento constitutivo do direito de propriedade e é atendida quando, simultaneamente, a propriedade é utilizada de forma racional e adequada, conservando seus recursos naturais, favorecendo o bem-estar dos proprietários e dos trabalhadores e observando as disposições que regulam as relações de trabalho.

§ 4º Equidade Social e Territorial compreende a garantia da justiça social a partir da redução das vulnerabilidades urbanas e das desigualdades sociais entre grupos populacionais e entre os distritos e bairros do Município de São Paulo.

§ 5º Direito à Cidade compreende o processo de universalização do acesso aos benefícios e às comodidades da vida urbana por parte de todos os cidadãos, seja pela oferta e uso dos serviços, equipamentos e infraestruturas públicas.

§ 6º Direito ao Meio Ambiente Ecologicamente Equilibrado é o direito sobre o patrimônio ambiental, bem de uso comum e essencial à sadia qualidade de vida, constituído por elementos do sistema ambiental natural e do sistema urbano de forma que estes se organizem equilibradamente para a melhoria da qualidade ambiental e bem-estar humano.

§ 7º Gestão Democrática é a garantia da participação de representantes dos diferentes segmentos da população, diretamente ou por intermédio de associações representativas, nos processos de planejamento e gestão da cidade, de realização de investimentos públicos e na elaboração,

implementação e avaliação de planos, programas e projetos de desenvolvimento urbano.

Essencialmente, os direitos propostos nos parágrafos 1º, 4º, 5º e 7º poderiam assegurar uma cidade cujo valor principal é o seu uso, e esse é um desafio constante para os gestores públicos e os urbanistas.

Dentro do processo de gestão democrática, a expressão “direito à cidade” ganha um grande sentido de identificação por parte das lideranças comunitárias, pois desperta o sentimento de pertencimento à cidade, provocando constantes reivindicações na esfera pública. Reivindicações estas que passam pelas pautas da educação, saúde, saneamento, emprego, mobilidade e lazer e cultura.

O que não pode ser ignorado na discussão das cidades são as diversas territorialidades que se constroem a partir de muralhas simbólicas, que fragmentam a cidade, ressaltando cada vez mais a desigualdade no acesso aos direitos, aquecendo os conflitos entre o centro e a periferia.

O TERRITÓRIO DO LAZER

Pensar que o lazer e os hábitos que o definem estão diretamente relacionados ao tempo livre nos leva a refletir nos momentos em que podem ser usufruídos.

A fruição dos momentos de lazer pode passar de experiências individuais às coletivas, da intimidade do ambiente doméstico à exterioridade das ruas. O que pode ser refletido em cada uma dessas experiências?

A porta das casas sempre foi esse lugar de encontro, o portão em algum momento se transformou no portal a ser transposto para que o tempo livre pudesse ser gozado em companhia do vizinho, fosse com as cadeiras na calçada, para momentos de convivência, ou o compartilhamento de brinquedos e brincadeiras entre as crianças; e, de repente, a rua se transforma em um centro de convivência/parque de diversões.

Pensando na cidade de São Paulo, esse processo de ocupação das ruas para os momentos de lazer e convívio acontecia de forma fluida até sua explosão urbana.

SÃO PAULO: A EVOLUÇÃO DAS INICIATIVAS PELO PODER PÚBLICO PARA A OCUPAÇÃO DE RUAS, AVENIDAS E PRAÇAS EM FAVOR DO LAZER

Tamanha foi a importância do “direito à cidade” e de suas postulações, que cientistas sociais, administradores e legisladores têm se esforçado para que a população dos grandes centros, em especial da cidade de

São Paulo, possa alcançar melhor qualidade de vida, a partir do exercício pleno de cidadania, inclusive em suas práticas cotidianas de lazer e convivência social.

Nesse sentido, foi possível mapear e compreender as iniciativas do município de São Paulo, num período aproximadamente de quatro décadas, ente 1976 e 2019, quando foram ativados esforços estruturados para que a cidade e os seus espaços públicos pudessem ser ocupados pela população, de forma a proporcionar atividades físicas, esportivas, culturais e de convivência.

Iniciativas para ampliar a ocupação de ruas, praças e avenidas:

1975 – Primeiro Passeio Ciclístico da Cidade de São Paulo (29/09);

1976 – Secretaria de Esportes lança o programa “Ruas de Lazer”;

1996 – Vinte anos após o lançamento do programa “Ruas de Lazer”, o então prefeito de São Paulo, Paulo Maluf, promulga lei que permite a implantação de áreas de lazer em vias públicas com trânsito de veículos de baixa intensidade (Lei nº 12.264, de 11 de dezembro de 1996);

1996 – “Ruas 24 Horas”. “O programa ‘Ruas 24 horas’ consistirá na escolha, pelo Poder Público Municipal, de vias públicas localizadas no Centro da Cidade de São Paulo e nos principais polos comerciais de seus bairros, nas quais será permitido o funcionamento ininterrupto das atividades comerciais e de serviços lá desenvolvidos, inclusive, nos domingos e feriados (SÃO PAULO, 1996, Art. 1º, §1º). Início a partir da rua Dom José de Barros (República);

1997 – A cidade de São Paulo sedia a sua primeira Parada LGBT. Em 2006, a passeata paulistana entra para o *Guinness Book* como o maior evento do gênero;

2005 – Primeira edição da Virada Cultural em São Paulo;

2010 – Movimentos civis organizados para a retomada do Carnaval de rua em São Paulo;

2013 – Aprovado Projeto de Lei que modifica o programa “Ruas 24 Horas” e amplia o escopo de atividades para além das atividades comerciais e acrescenta:

- Atividades físico-esportivas;
- Atividades de lazer; e
- Atividades culturais.

2015 – Inauguração da ciclofaixa na Paulista, primeiro evento teste com a abertura da avenida Paulista apenas para pedestres;

2016 – Ruas Abertas: destinação temporária ou permanente de trechos de vias públicas, praças e largos para atividades de lazer, esporte, cultura, e engloba três modalidades:

- “Ruas de Cultura e Lazer”: que funcionam aos domingos e feriados, no horário compreendido entre 10 e 16 horas;
- Inclui “Ruas 24 Horas” (funcionamento ininterrupto em áreas predominantemente comerciais);
- Criação de “Vagas Vivas” (*Parklets*);

2019 – “Rua da Gente”. Lançado como programa oficial da Prefeitura de São Paulo, o programa “Rua da Gente” tem como objetivo: “Estimular a ocupação do espaço público com atividades esportivas e brincadeiras gratuitas, sempre aos sábados e domingos, em diversas ruas da capital” (SÃO PAULO, 2019a);

2019/2020 – Carnaval de rua em São Paulo bate recorde de público.

Programa Ruas de Lazer

Os anos da década de 1970 trouxeram impulsos de desenvolvimento para a humanidade através da discussão de melhoria na vida dos moradores de grandes cidades, nas quais o desequilíbrio entre o tempo de trabalho e o tempo de lazer começava a ser questionado, especialmente diante da falta de opções em lazer, cultura e entretenimento.

São Paulo, que nos anos 1970 tinha uma população de 7,5 milhões de habitantes, já era vista então como um “gigante trabalhador”, a locomotiva de desenvolvimento do país e lugar onde muitos brasileiros chegavam em busca de oportunidades para melhorar a vida. Estes migrantes viam São Paulo como o local para “enricar” e, em muitos casos, voltar para a localidade de origem.

Naquele momento, a televisão era a principal alternativa de entretenimento para milhões de famílias em todo o país. Na cidade de São Paulo, o então secretário de esportes, Caio Pompeu de Toledo, reconhecia que a criação das Ruas de Lazer seria uma fórmula prática, diante da falta de recursos que permitissem oferecer mais e melhores serviços, com a construção de centros esportivos e de lazer para a população da periferia, sem gastar em condução e em tempo. Para esclarecer, em 1976, a Secretaria de Esportes geria onze centros educacionais, quatro balneários e quatro minibalneários.

No aniversário de 422 anos, em 25 de janeiro de 1976, a edição de *O Estado de S. Paulo*, o Estadão, trazia ao pé da primeira página uma

declaração do prefeito Olavo Setúbal que reconhecia a dependência de um “milagre” para oferecer aos 8 milhões de habitantes uma qualidade de vida próxima à de outras megalópoles do mundo. “Por viver numa cidade doente, somente no fim do século o paulistano poderá desfrutar de melhores condições de vida”.

Em maio daquele mesmo ano, o secretário de esportes, Caio Pompeu de Toledo, inaugurava o décimo nono trecho de Rua de Lazer oficial, em Vila Nova Conceição, e reconhecia a falta de recursos para criar novos equipamentos públicos.

Foi, aliás, Setúbal que lançou e implantou o projeto “Ação Centro”, pelo qual priorizou-se a chegada dos ônibus à região central da cidade, restringindo a circulação de carros particulares, e criou-se o calçadão, que passou a ocupar parte do centro velho, indo até a praça da República. Segundo informa o Itaú Cultural em seu site, com a iniciativa haveria “uma área destinada exclusivamente ao lazer”.

O conteúdo publicado pelo Itaú Cultural acrescenta que “em 1976, algumas ruas, como a Direita e a São Bento, já tinham grande trânsito de pedestres — a região ainda era o coração financeiro da cidade. Na prática, poucos carros conseguiam passar por elas. Em outras, como Barão de Itapetininga e 15 de Novembro, os veículos circulavam livremente. Quando Setúbal anunciou que elas virariam calçadões, o comércio reagiu” (MACHADO, 2015).

“As pessoas que vêm fazer compras de carro irão para os shopping centers”, reclamou, no jornal, a gerente Teresa Andrade, das Lojas Sarú (“Modas Infantis”) (ibidem).

Também ouvido, Edson Heidi, dono da loja de tecidos importados Santa Branca, temia que a restrição resultasse na perda de clientes, que até então podiam estacionar na frente da sua loja na rua Barão de Itapetininga. “Eu tinha 16 anos em 1976, já frequentava a loja do meu pai. Depois que fecharam a Barão e outras ruas, o movimento de clientes diminuiu muito”, disse Edson Paulo Heidi, 55, filho do comerciante e hoje corretor de imóveis (ibidem).

Setúbal também enfrentou resistência na Câmara. “A ‘Ação Centro’ está sendo executada sem planejamento. A cidade vai ficar congestionada e tumultuada”, reclamou o vereador José Storopoli, do MDB, partido de oposição (ibidem). No mesmo ano, o prefeito também criou as “Ruas de Lazer” — vias abertas para recreação de moradores — em bairros como Casa Verde, Jabaquara e Saúde.

“Onde estão os carros?”

Naquele 4 de setembro de 1976, o texto da *Folha de S.Paulo* começava assim: “Será que é a Barão de Itapetininga? Uma família caminhando no meio da rua, um bebê ensaiando os primeiros passos (...) E os carros, onde estão os carros?” (MACHADO, 2015)

A reportagem relata que muitos pedestres ainda andavam nas calçadas e olhavam para os lados antes de atravessar, como se corressem risco de atropelamento.

“Os calçadões em São Paulo seguiram uma tendência que surgiu na Alemanha, em 1930, de abrir as ruas mais movimentadas para as pessoas”, diz a urbanista Camila D’Ottaviano, professora da Universidade de São Paulo (ibidem).

Em seu apogeu, o “Programa Ruas de Lazer” consolidou 1.078 ruas oficiais cadastradas. Hoje, a página da Secretaria Municipal de Esportes está em branco e não constam as ruas remanescentes.

Até março de 2020, estavam publicadas na página da SEME, as seguintes ruas remanescentes do programa:

2019

- g) Rua Evolução (Ipiranga)
- h) Rua Ida Vanussi Puntel (Ermelino Matarazzo)
- i) Rua José Maria Whitaker (Vila Mariana)
- j) Rua Maria José (Sé)
- k) Rua Santa Rosa do Viterbo (Freguesia do Ó/Brasilândia)
- l) Travessa Xavier (Ermelino Matarazzo)

2018

- a) Alameda Araés - 09/12/2018
- b) Alameda Araés - 25/02/2018

IV ENCONTRO MUNICIPAL DAS RUAS DE LAZER

Durante a preparação desse estudo, que possibilitou a revisão do Programa entre 2014 e 2015, do total de Ruas de Lazer cadastradas na SEME, a amostra total esperada era de 1.078 ruas identificadas em caráter ativo, porém a empresa contratada conseguiu identificar 1.060 ruas

(assim, as 18 ruas restantes não foram localizadas no mapeamento até o final do trabalho de campo).

Destas 1.060 ruas, para a realização da pesquisa junto aos moradores, foram descartadas duas, cujas características foram as seguintes:

- Rua 1: Rua localizada em região de alto padrão, com diversos condomínios fechados. Apesar de a rua se encontrar fechada com cavaletes, não havia movimentação de lazer. Não houve interesse dos moradores em atender às pesquisadoras.

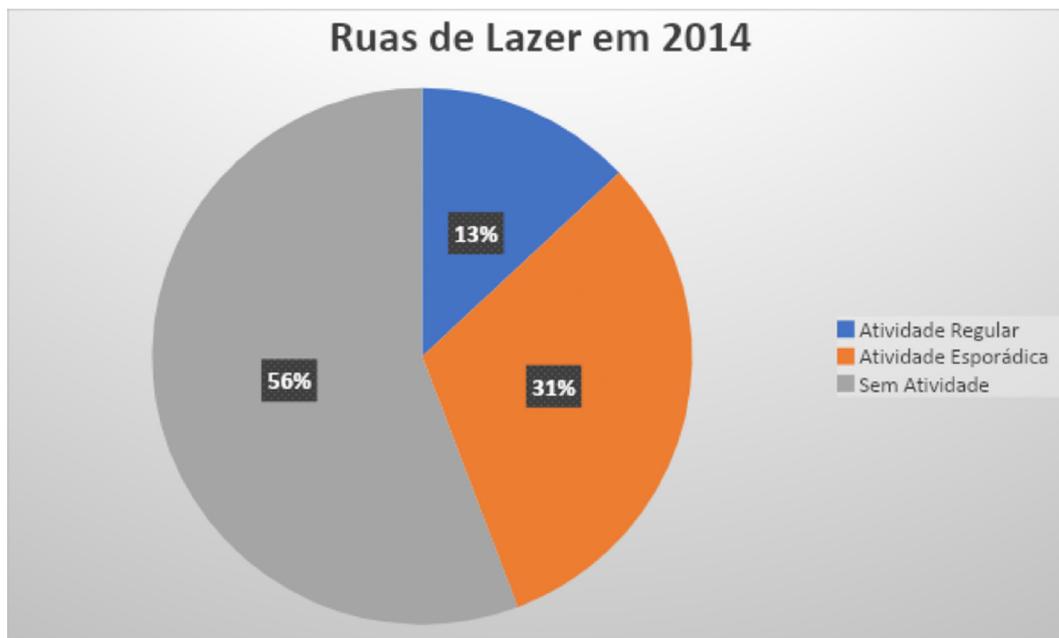
- Rua 2: Não havia nenhuma casa com moradores no trecho. A rua dá acesso a uma grande igreja evangélica localizada no local e tem elevada movimentação de fiéis. A rua não se encontrava fechada no momento da visita.

Poucas “Ruas de Lazer” funcionavam em 2014.

A pesquisa realizada junto aos moradores constatou:

- Apenas 13%, 138 ruas, funcionavam regularmente;
- 28% das “Ruas de Lazer”, 331, funcionavam esporadicamente;
- 61% das “Ruas de Lazer” da cidade de São Paulo não funcionavam (591).

Gráfico 1. Ruas de Lazer em São Paulo



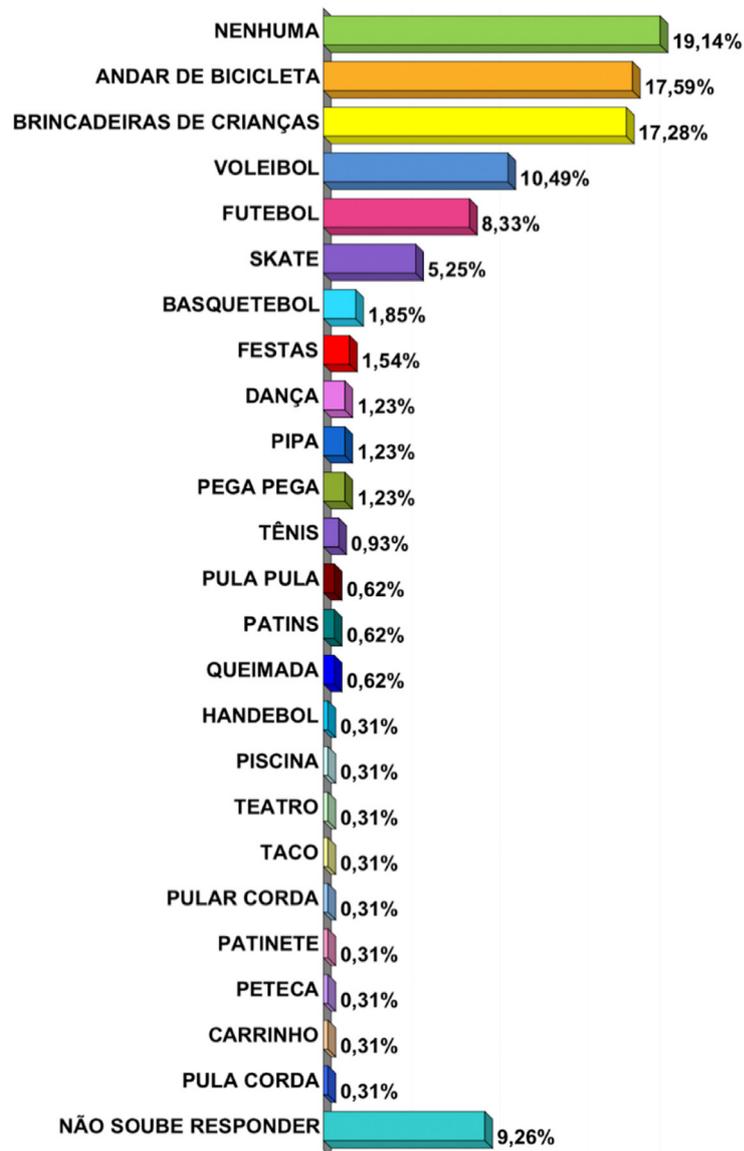
Fonte: Costa e Sampaio, 2015.

Tabela 1. Motivos pelos quais as Ruas de Lazer não funcionam em São Paulo

| POR QUE A RUA DE LAZER NÃO FUNCIONA | | POR QUE A RUA DE LAZER NÃO FUNCIONA | |
|--|------------|-------------------------------------|-------------------|
| POUCO INTERESSE / ENVOLVIMENTO DOS MORADORES | 162 25,96% | PREFEITURA NÃO AJUDA | 2 0,32% |
| MUITO TRÂNSITO / CARROS ESTACIONADOS | 130 20,83% | POLÍCIA NÃO DEIXA | 2 0,32% |
| FALTA DE SEGURANÇA | 102 16,35% | FEIRA | 2 0,32% |
| FALTA MATERIAL | 53 8,49% | BAGUNÇA | 2 0,32% |
| NÃO HÁ CRIANÇAS / CRIANÇAS CRESCERAM | 28 4,49% | RECLAMAÇÃO | 1 0,16% |
| TUDO | 8 1,28% | LAVA RÁPIDO | 1 0,16% |
| VIZINHOS NÃO ACEITAM | 6 0,96% | FAZ TEMPO QUE NÃO FUNCIONA | 1 0,16% |
| FALTA RESPEITO | 5 0,80% | FALTA TUDO | 1 0,16% |
| NUNCA FECHOU | 3 0,48% | VÂNDALOS | 1 0,16% |
| NÃO TEM PLACA | 3 0,48% | NÃO TEM MATERIAL | 1 0,16% |
| NÃO SABIA QUE ERA RUA DE LAZER | 3 0,48% | SUBIDA | 1 0,16% |
| NÃO FUNCIONA MAIS | 2 0,32% | MUDARAM DE LUGAR | 1 0,16% |
| BRIGAS | 2 0,32% | PREFEITURA NÃO FECHA | 1 0,16% |
| NÃO TEM RESPONSÁVEL | 2 0,32% | POPULAÇÃO NÃO COOPERA | 1 0,16% |
| RUA NÃO TEM ESTRUTURA | 2 0,32% | NÃO TEM ASFALTO | 1 0,16% |
| COMÉRCIO | 2 0,32% | NÃO SOUBE RESPONDER | 90 14,42% |
| PASSA ÔNIBUS | 2 0,32% | Total | 624 17,47% |

Fonte: Costa e Sampaio, 2015.

Gráfico 2. Principais atividades realizadas nas Ruas de Lazer que funcionam em São Paulo



Fonte: Costa e Sampaio, 2015.

Figura 1. Indicação das localidades do Programa Ruas de Lazer. Visão geral.

Fonte: Blog SP a Pé

O blog “SP a Pé”, da jornalista Adriana Terra, trouxe matéria postada em julho de 2019 com informações gerais sobre o Programa Ruas de Lazer, criado nos anos 1970, e um mapa onde se pode visualizar a distribuição dessas Ruas de Lazer na cidade de São Paulo.

Em junho de 2022, 89 “Ruas de Lazer” estavam ativas, conforme relação encontrada para download no site da Secretaria de Esportes.

Figura 2. Relação das Ruas de Lazer em atividade em 2022



Secretaria de Esportes e Lazer

Departamento de Gestão das Políticas e Programas de Esporte e Lazer - DGPE



| | SUBPREFEITURA | RUA DE LAZER | TRECHO | PORTARIA |
|----|---------------------------|--------------------------------|--|----------|
| 01 | Aricanduva/Formosa/Carrão | Rua Anabiju | Entre Rua Antônio La Giudice e a Rua Albury | 007/2019 |
| 02 | Butantã | Rua Frutuoso Coelho | Entre a Rua Cândido Fontoura e Rua Francisco Luz | 013/2021 |
| 03 | Campo Limpo | Rua Ajourueté | Entre a Rua Tabimã e a Avenida Carlos Lacerda | 023/2018 |
| 04 | Campo Limpo | Travessa Aroeira da Praia | Entre Rua Domingos Peixoto da Silva e Rua Modelar | 033/2018 |
| 05 | Campo Limpo | Rua Arroio do Engenho | Entre Rua Arroio das Caneleiras e a Rua Arroio Butiá | 006/2019 |
| 06 | Campo Limpo | Rua Laredo | Entre Rua Lusitano Soares e a Rua Henrique Sam Mindlin | 005/2019 |
| 07 | Campo Limpo | Rua Augusto Franco | Entre Rua Antônio José Patrício e Rua Garcia de Toledo | 020/2021 |
| 08 | Campo Limpo | Rua Abigail Maia | Entre Rua Gonçalo Barros e Rua Abílio César | 009/2021 |
| 09 | Campo Limpo | Rua Leça | Entre Avenida Dom Rodrigo Sanches | 005/2021 |
| 10 | Campo Limpo | Rua João Dias de Vergara | Entre Rua Canori e Rua Alessandro Algardi | 014/2021 |
| 11 | Campo Limpo | Rua Apeaçú | Entre a Avenida Carlos Lacerda e Rua Amacãs | 012/2021 |
| 12 | Campo Limpo | Travessa Vêu do Templo | Entre a Rua sem saída e Avenida Felipe Carrillo Puerto | 015/2019 |
| 13 | Capela do Socorro | Rua Edmundo André Bonotti | Entre Rua Djalma Pessolato e a Rua Christian Heins | 003/2019 |
| 14 | Capela do Socorro | Rua Luis Mena | Entre a Rua Engenheiro Oscar S. Telles e Rua André Fiore | 025/2019 |
| 15 | Capela do Socorro | Travessa Arroio Irapuru | Entre Travessa Arroio Pimenta e a Travessa Bambu Japonês | 016/2019 |
| 16 | Capela do Socorro | Rua Constelação do Oitante | Entre a Rua sem saída e Rua Constelação do Caranguejo | 003/2022 |
| 17 | Capela do Socorro | Rua Antônio Rangel de Castro | Entre a Rua Joaquim Ribeiro e a Rua Castro Menezes | 004/2022 |
| 18 | Casa Verde/Cachoerinha | Rua Gabriel Covelli | Entre Rua Anísio Moreira e Rua José Rangel de Camargo | 022/2018 |
| 19 | Casa Verde/Cachoerinha | Rua Gonçalves de Magalhães | Entre Avenida Inajar de Souza e Rua Cesário Verde | 027/2015 |
| 20 | Cidade Ademar | Rua Adolfo Adam | Entre Rua Gino Marinuzzi e Rua Maria de Rohan | 032/2018 |
| 21 | Cidade Ademar | Rua Asmara | Entre a Rua Ana Rosa de Miranda e Avenida Senador Vitorino Freire | 017/2019 |
| 22 | Cidade Ademar | Rua Giacomio Lauri Volpi | Entre Rua Brasil e Rua Antônio Pedroso de Oliveira | 018/2019 |
| 23 | Cidade Ademar | Rua Jesus Borges Gouvêa | Entre Rua João Rodolfo e Rua Olivaldo Vila Nova | 027/2018 |
| 24 | Cidade Ademar | Rua Juberis | Entre Rua Fernando de Trejo e Rua Amador Lourenço | 030/2018 |
| 25 | Cidade Ademar | Rua Vicenzo Galli | Entre Rua Pedro Francelino dos Santos e Rua sem saída | 025/2021 |
| 26 | Cidade Ademar | Rua Virgílio Gonçalves Leite | Entre Rua Ângelo Dedivitis e Rua Comendador Artur Capodaglio | 031/2018 |
| 27 | Cidade Tiradentes | Rua São João de Ávila | Entre Rua Jacinta Marlo e Rua São Bertino | 011/2021 |
| 28 | Ermelino Matarazzo | Rua Lagoa Nova | Entre Rua Acetista e Rua Aprígio | 031/2019 |
| 29 | Freguesia/Brasilândia | Rua Carolina Maria do Carmo | Entre Rua Cajati e Rua Francisco Siqueira Brito | 010/2018 |
| 30 | Freguesia/Brasilândia | Rua do Mestre | Entre Travessa da Rua Clara Nunes (Rua Sem Saída) | 042/2016 |
| 31 | Freguesia/Brasilândia | Rua José da Cunha Pontes | Entre a Travessa Vancouver e a Rua Pe. Manoel Honorato | 029/2019 |
| 32 | Freguesia/Brasilândia | Rua Manoel Nascimento Pinto | Entre Rua do Otono e Rua Barra do Sirinham | 013/2018 |
| 33 | Freguesia/Brasilândia | Rua Santa Rosa do Viterbo | Entre Rua Presidente Bernardes e Rua Guaiçara | 011/2018 |
| 34 | Freguesia/Brasilândia | Rua Prof. Marcio de Barros | Entre Travessa Francisco Reis (Rua sem saída) | 024/2021 |
| 35 | Freguesia/Brasilândia | Rua Santo Antônio de Carangola | Entre Rua São Francisco de Humaitá e Rua Carlos da Costa Carvalho | 009/2018 |
| 36 | Freguesia/Brasilândia | Rua Afonso de Carvalho | Entre Rua Noronha Branches e Rua Januário dos Santos | 002/2022 |
| 37 | Guaianazes | Rua Timbó-de-Caiena | Entre Rua Ipado-mirim e Rua Douradinha-do-Campo | 019/2019 |
| 38 | Guaianazes | Rua Furtado de Moraes | Entre Rua Alexandre Ademolo e a Rua Miguel Achiole de Fonseca | 021/2019 |
| 39 | Guaianazes | Rua Cabral de Ataíde | Entre Rua Quimanga e Rua Homero de Sousa Campos | 008/2021 |
| 40 | Guaianazes | Rua Roque Gonzales | Entre Rua Flantenor de Lima Paiva | 030/2019 |
| 41 | Guaianazes | Rua Arraial dos Gorinos | Entre Rua Adelino Vieira e Rua Eusébio Rodrigues | 026/2019 |
| 42 | Ipiranga | Rua Professora Edméia Attab | Entre Estrada das Lágrimas e Rua Tito Oliani | 028/2019 |
| 43 | Ipiranga | Rua Giuseppe Arcimboldo | Entre Rua Coronel Laércio de Oliveira e a Rua João Alves Viana | 027/2019 |
| 44 | Ipiranga | Rua Ademilson Martins de Sousa | Entre Travessa Martiniano Bonorino e Rua Particular Dois | 016/2017 |
| 45 | Ipiranga | Rua Aviador Barros | Entre Rua Marquês de Lages e Rua do Pomar | 035/2018 |
| 46 | Ipiranga | Rua do Chaco | Entre Rua de Arrebol e Rua Salvador Pires Lima | 036/2018 |
| 47 | Ipiranga | Rua Eduardo Valim | Entre a Rua Geraldo Santos e a Rua Dr. Elias Machado | 006/2018 |
| 48 | Ipiranga | Rua Evolução | Entre a Rua Gal. Enrico Caviglia e Rua Girolamo Daí Libri | 015/2017 |
| 49 | Ipiranga | Rua José Pereira Cruz | Entre Rua Jan de Capelle e Rua Jorge Moraes | 005/2018 |
| 50 | Ipiranga | Rua Menino de Engenho | Entre a Rua Antônio Auge Garcia e Rua Dona Ismênia | 007/2018 |
| 51 | Ipiranga | Rua Paulo Barbosa | Entre Rua Teresa Cristina e Rua Cipriano Barata | 003/2018 |
| 52 | Ipiranga | Rua Primeiro de Agosto | Entre Rua Eduardo Ferreira França e Av. do Cursino | 028/2018 |
| 53 | Ipiranga | Rua Professor Thomaz de Aquino | Entre a Rua Dr. Pinto Nazário e Rua Eng. Edgar Autran | 002/2018 |
| 54 | Itaim Paulista | Travessa Pietro Magri | Entre Rua Cachoeira Utupirú e Rua Clemente Martins de Matos | 026/2021 |
| 55 | Itaim Paulista | Rua João Barbosa de Lima | Entre Rua Areado e Rua Anísio da Silveira Machado | 016/2021 |
| 56 | Itaim Paulista | Rua Erva Boião | Entre Rua dos Igarapês e a Rua Caraipeá das Águas | 012/2019 |
| 57 | Itaim Paulista | Rua Jason Xavier de Barros | Entre Rua Antonio de Camargo Ortiz e a Rua Sem Denominação | 015/2021 |
| 58 | Itaim Paulista | Rua Guirapá | Entre Rua Jaguaraba e a Rua Inubia | 010/2021 |
| 59 | Itaim Paulista | Rua Joaquim Bueno | Entre Rua João Neder e a Rua Romualdo de Sousa Brito | 007/2021 |
| 60 | Itaim Paulista | Rua Desemb. Adarito Pereira | Entre a Rua Desemb. Isnard dos Reis e Rua Desemb. Juarez M. B. B. de Menezes | 025/2018 |
| 61 | Itaim Paulista | Rua Dr. Zacarias Colaço Filho | Entre Rua Árvore da Cera e Rua José Leão dos Santos | 027/2021 |
| 62 | Itaquera | Rua Carancho | Entre Rua Cabo Joel Leite e a Avenida Caititu | 004/2019 |
| 63 | Itaquera | Avenida Flor da Abissínia | Entre Rua Rainha da Noite e Rua Flor da Esperança | 004/2021 |
| 64 | Itaquera | Rua Fraguero | Entre Rua Ruivinha e a Rua Onani | 008/2019 |
| 65 | Itaquera | Rua Cavaleiro da Lua | Entre Rua Terra Brasileira e Rua Correnteza | 011/2017 |
| 66 | Itaquera | Rua Isaias Coelho | Entre Rua Lebon Régis e Rua Doutor José Nigro | 006/2017 |
| 67 | Itaquera | Rua Maria Pinto Labiapari | Entre número 42 ao 230 | 004/2017 |
| 68 | Jaçanã/Tremembé | Rua Irmã Filomena | Entre Rua Igapó e a Rua Iguaruaana | 014/2019 |
| 69 | Jaçanã/Tremembé | Rua dos Canários Carmins | Entre Rua Andorinhas Migratórias e a Rua das Gaivotas Atlânticas | 024/2018 |
| 70 | Jaçanã/Tremembé | Rua Ministro Fonseca Filho | Entre a Rua César Augusto Marques e Rua Alvaro Duarte | 023/2021 |
| 71 | Jaçanã/Tremembé | Rua Major Baracca | Entre Rua Professor Mamede Freire e a Rua Liliental | 011/2019 |
| 72 | M'Boi Mirim | Rua Maria Cortada Cordoniz | Entre Rua Guilherme Espindola Pequeto e Rua Francisco Mayer Junior | 033/2019 |
| 73 | M'Boi Mirim | Rua Geraldo Bretas | Entre Travessa Haroldo Soares Regos e Travessa Amon | 001/2017 |
| 74 | M'Boi Mirim | Rua Vilar de Amargo | Entre Rua Gaspar Coelho e Rua Petrasco | 002/2017 |
| 75 | M'Boi Mirim | Avenida Nuno Marques Pereira | Entre Rua José Montes da Silva e Rua Robert Campin | 018/2021 |
| 76 | M'Boi Mirim | Rua Quimili | Entre Rua Padre Rodrigues Fernandes e Rua Quibor | 019/2021 |
| 77 | M'Boi Mirim | Rua Vasco da Gama | Entre Rua sem denominação | 022/2021 |
| 78 | M'Boi Mirim | Travessa Elza Okubo | Entre Avenida dos Funcionários Públicos | 017/2021 |
| 79 | Penha | Rua Arcoverde | Entre Rua Peirópolis e Rua Abadiania | 020/2012 |
| 80 | Perus-Anhanguera | Rua Brotas de Macaúbas | Entre Rua Banana Branca e Rua Alabano | 006/2021 |
| 81 | Pirituba/Jaraguá | Rua Fragata Constituição | Entre Rua Sem Saída e Rua Palácio da Cultura | 009/2019 |
| 82 | São Miguel Paulista | Rua Chorão Salgueiro | Entre Rua Sol da Meia Noite e Rua Mimosáceas | 001/2019 |
| 83 | São Miguel Paulista | Avenida Doutor Bettino de Deo | Entre Rua Doutor José Artur Nova e Rua Antônio Viana | 021/2021 |
| 84 | São Miguel Paulista | Rua Ida Vanussi Puntel | Entre Rua Praia das Pelônias e Rua Praia do Valente | 011/2013 |
| 85 | Sé | Rua Maria José | Entre Rua Fortaleza e a Rua Conselheiro Carrão | 002/2019 |
| 86 | Vila Mariana | Rua Dr. Mario Cardim | Entre Rua Napoleão de Barros e Rua Rio Grande | 023/2019 |
| 87 | Vila Mariana | Avenida José Maria Whitaker | Entre Al. dos Tacacinas e a Rua Salvador de Edra | 010/2019 |
| 88 | Vila Mariana | Alameda dos Araés | Entre Avenida Moaci e Avenida Miruna | 137/1984 |
| 89 | Vila Mariana | Rua Francisco Aquarone | Entre a Rua Leandro Dupret e a Rua Dr. Bacelar | 001/2016 |

Ruas de Lazer Ativas até Março de 2022. (Arquivo atualizado em 17 de Março de 2022)

Fonte: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/esportes/ruas_de_lazer/index.php?p=270518



RUA 24 HORAS

E foi um entre tantos atributos usados para descrever São Paulo, “a cidade que não dorme”, que certamente motivou a criação do PL nº 59/96, de autoria do (então) vereador Mohamed Mourad.

O mencionado Projeto de Lei trouxe o seguinte conjunto de medidas:

- Permitir o funcionamento ininterrupto das atividades comerciais e de serviços desenvolvidos, nas vias escolhidas pelo poder público municipal (Centro e principais polos comerciais nos bairros), inclusive nos domingos e feriados;
- Ter o funcionamento subordinado às leis federal, estadual e municipal pertinentes, em especial à legislação trabalhista e de sons e ruídos urbanos;
- Escolhida a rua Dom José de Barros como a primeira rua a funcionar nos termos instituídos por esta lei, devendo seu funcionamento servir de experiência para as demais ruas do mesmo tipo;
- Responsabilidade do Executivo desenvolver projetos urbanísticos de ambientação local de cada Rua 24 horas (iluminação adequada às atividades noturnas, arborização, remodelamento do passeio, instalação de jardineiras, de sanitários públicos, de quiosques, de caixas eletrônicas e disponibilização de áreas destinadas ao estacionamento de veículos nas proximidades);
- Obrigatória a construção de quiosques para a instalação de uma cafeteria, de uma banca de jornais e revista e de uma floricultura em cada Rua 24 horas;
- Proteção diuturna pela GCM, Guarda Civil Metropolitana, para resguardar a segurança dos cidadãos e o desenvolvimento das atividades comerciais desenvolvidas em toda Rua 24 horas;

Uma vez aprovada na Câmara Municipal, a primeira edição desta lei, que criou o Programa Rua 24 Horas, foi promulgada pelo prefeito Paulo Maluf em 1996, portanto, vinte anos após a ativação do Programa Ruas de Lazer.

MUDANÇA DO ESCOPO DAS RUAS 24 HORAS:

COMÉRCIO E SERVIÇOS + ATIVIDADE FÍSICA, LAZER E CULTURA

Com especial motivação pelo segundo governo municipal progressista, sob o Partido dos Trabalhadores (PT), recém-eleito em 2013, os vereadores Nabil Bonduki e Juliana Cardoso propuseram o Projeto de Lei 594/2013, que ampliou o programa “Ruas 24 Horas”, aprovado em definitivo na Câmara Municipal e promulgado pelo Executivo.

Na prática, a proposta visou à utilização de trechos de vias públicas e praças para atividades culturais, de lazer, esportivas e a abertura de comércio para além do horário normal de funcionamento — das 22h às 5h — desde que os prédios no entorno fossem predominantemente comerciais.

De acordo com a justificativa do PL, o objetivo foi “autorizar a criação de Ruas de Lazer no período noturno, com gestão conjunta do poder público e da comunidade, através dos ‘Comitês de Ruas 24 horas’, estimulando que a própria comunidade possa propor, organizar e autogerir os eventos e atividades que ali ocorrerão”.

DIFERENÇAS ENTRE CONSERVADORES E PROGRESSISTAS

Incluimos aqui uma reflexão acerca das diferenças de postura entre governos de orientação ideológica diferente.

Nos mandatos dos governos conservadores, parece haver uma inclinação para a tutela da população pelos governantes. Os governos progressistas, por outro lado, parecem mais inclinados a construir soluções participativas, porém, muitas vezes, a ação também fica delegada e nem sempre a execução acontece conforme o planejado.

PROGRAMA RUAS ABERTAS

O programa “Ruas Abertas” pode ser considerado o melhor exemplo finalizado de ocupação de espaços públicos e de uso comum, destinado ao lazer, ao entretenimento e à interação entre pessoas na cidade de São Paulo.

A mobilização pela abertura da avenida Paulista aos pedestres começou em 2014, por demanda das organizações da sociedade civil, em conjunto com a população.

Como resultado dessa mobilização — quando a Prefeitura buscava restringir a circulação de veículos motorizados e promover a abertura de ruas para as pessoas aos domingos e aos feriados —, foi lançado o programa “Ruas Abertas”, com a destinação temporária ou permanente de trechos de vias públicas, praças e largos, para atividades de lazer, esporte, cultura, e englobou 3 modalidades:

- “Ruas de Cultura e Lazer”: que funcionam aos domingos e feriados, no horário compreendido entre 10 e 16 horas;
- Inclui o “Ruas 24 Horas” (funcionamento ininterrupto em áreas, predominantemente, comerciais); e
- Criação de Vagas Vivas (*Parklets*).

Em 29 de dezembro de 2016, foi promulgada a Lei nº 16.607, que teve origem no Projeto de Lei nº 594/13, dos vereadores Nabil Bonduki e Juliana Cardoso (PT), instituindo o Programa Ruas Abertas, alterando a Lei nº 12.879, de 13 de julho de 1999, revogando a Lei nº 12.273, de 19 de dezembro de 1996, e dá outras providências.

Daquela data em diante, as avenidas Paulista e Sumaré tornaram-se áreas livres para a prática de lazer, atividades físicas, esportivas e culturais, e hoje são exemplos que remanesceram aos domingos e aos feriados.

A abertura da avenida Paulista exclusivamente para pedestres aos domingos e feriados, por certo, se transformou na melhor experiência de ocupação de espaços públicos para fruição do lazer, cultura e encontro entre pessoas de que se tem notícia no Brasil. Foi uma verdadeira saga, repleta de incidentes e de disputas, que envolveu a participação ativa de organizações da sociedade civil, de representantes dos ciclistas, pedestres, população e autoridades do executivo, legislativo e judiciário no município e, até mesmo, do estado de São Paulo.

Se em 1976 o então prefeito de perfil conservador Olavo Setúbal enfrentou a resistência de comerciantes em sua “Ação Centro”, com o progressista Fernando Haddad, em 2015 e 2016, a resistência foi ainda mais crítica à implantação, pois comerciantes e moradores se mobilizaram e, em meio a uma disputa que teve até inclinação ideológica, em que se destaca a ação do Ministério Público Estadual que chegou a impor Termo de Ajuste de Conduta, TAC, proibindo o fechamento da avenida Paulista para veículos e mesmo multa diária para cada dia de avenida Paulista aberta aos pedestres.

Para avaliar o impacto da avenida Paulista Aberta, foi produzido o relatório *Avaliação de impacto da Paulista Aberta na vitalidade urbana*, por um grupo de organizações da sociedade civil, e publicado em 2019, a partir de uma ampla pesquisa, trazendo em detalhes o completo histórico desta abertura.

A pesquisa foi desenvolvida por uma equipe constituída por representantes do Laboratório de Mobilidade Sustentável (LABMOB), do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em parceria com o Instituto de Políticas de Transporte & Desenvolvimento – ITDP Brasil, o Bike Anjo e a Corrida Amiga, e teve o apoio do Instituto Clima e Sociedade (iCS).

O desenvolvimento da pesquisa foi acompanhado por diversos atores-chave, envolvidos ou impactados, direta ou indiretamente, com a Paulista

Aberta, e profissionais com conhecimentos específicos relacionados ao referido projeto, como pesquisadores/especialistas e ONGs.

Além dos impactos na vitalidade urbana, a pesquisa também estabeleceu os seguintes objetivos secundários:

1. Migração modal dos frequentadores e moradores;
2. Demanda de espaço público na avenida Paulista e na cidade de São Paulo;
3. Mudança de padrão de atividades de lazer dos frequentadores e moradores;
4. Impactos ambientais relativos à poluição do ar e sonora; e
5. Avaliação do programa pelos beneficiários — moradores, frequentadores e comerciantes.

CONCLUSÕES DO RELATÓRIO

Para sintetizar os resultados deste estudo, é possível afirmar que “ruas abertas aumentam a vitalidade urbana e a qualidade de vida no local”.

- O programa contribuiu positivamente para estimular o uso do espaço público da avenida Paulista para atividades de lazer, estimulando o uso de outros espaços públicos da cidade de São Paulo, como ruas e praças, segundo os entrevistados;
- Sobre a poluição atmosférica (emissões de gases das estações de medição da cidade), não se verificou efeito, positivo nem negativo;
- Também foram apresentadas evidências sobre como o uso desse espaço público incentiva o consumo de produtos e o movimento de clientes no comércio local;
- Quanto aos hábitos relacionados ao lazer na Paulista Aberta, verificou-se que ao menos 78% dos moradores da região visitam o programa com alguma regularidade para realizar atividades de lazer;
- A Paulista Aberta atraiu os moradores da região a visitar com maior frequência o local para atividades de lazer;
- Quanto à prática de exercícios físicos, os principais exercícios realizados são caminhar e andar de bicicleta;
- 97% de seus frequentadores são favoráveis ao programa;
- A grande maioria desse grupo (76%) indicou que frequentaria outra avenida que fosse convertida para espaço de lazer aos domingos, com destaque para a sugestão da avenida Brigadeiro Faria Lima;

- Moradores: 71% são favoráveis ao programa x 26% contra;
- A maior parte dos comerciantes de lojas fechadas também declarou ser favorável ao programa (86% a favor x 14% contra);
- Comerciantes ambulantes (92% a favor x 7% contra).

RUAS ABERTAS, FUNCIONAMENTO SEGUNDO A PREFEITURA DE SÃO PAULO

Em página oficial da Prefeitura de São Paulo, o Programa Ruas Abertas informa que: “funciona aos domingos e feriados das 10h às 16h, com exceções da Avenida Paulista, que funciona das 10h às 18h, e a Avenida Sumaré, das 07h às 14h”.

Durante esse período, as ruas são interditadas para o trânsito de automóveis e liberadas para a convivência e lazer dos moradores das imediações. De acordo com a lei, os materiais que sinalizam e bloqueiam as vias devem ser fornecidos pelo município. Também não é permitida a utilização de aparelhos sonoros instalados em veículos automotores que estejam estacionados.

No anúncio oficial, as vias que participam do programa “Ruas Abertas” são:

- Rua São Luiz Gonzaga e Praça Com. Alberto de Souza;
- Rua Cássio de Almeida;
- Avenida Koshun Takara (Sentido Bairro-Centro);
- Rua Professor Onésimo Silvaira;
- Rua Salvador Albano e Avenida Piero Trica;
- Avenida Sumaré (não estará ativa neste fim de semana);
- Avenida José da Natividade Saldanha;
- Rua Benedito Galvão e Praça Albino F. Figueiredo;
- Rua Aida;
- Rua Luis Pereira da Silva;
- Avenida Vereador Abel Ferreira;
- Rua Terezinha do Prado Oliveira e Rua José Pedro de Borba;
- Avenida Luiz Gushiken;

- Avenida Milene Elias;
- Rua Monte Camberela;
- Avenida Paulista;
- Rua Medeiros de Albuquerque;

RUA DA GENTE

A partir de setembro de 2019, sob comando do prefeito Bruno Covas, a Prefeitura de São Paulo ativou o programa “Rua da Gente”, sendo apresentado como uma iniciativa transversal e evolutiva que envolveu três secretarias municipais: Esportes e Lazer, Cultura e Relações Sociais.

“Estamos fazendo uma evolução no programa ‘Ruas Abertas’, onde a Prefeitura garantia o fechamento dos espaços da cidade e a população que tem que levar a atividade. Aqui não. Nós teremos 320 edições, sendo 100 em 2019, e 220 no ano que vem. Serão ao menos quatro edições por fim de semana em todos os cantos da cidade, em especial nas regiões mais periféricas”, destacou o prefeito Bruno Covas (SÃO PAULO, 2019b).

Mesmo ocorrendo no mês de setembro, essa iniciativa foi anunciada como um programa que se estenderia por 2019 até 2020, compromissando R\$ 2,5 milhões em 2019, a título de “investimentos” e integrou o Plano de Metas 2019–2020 da cidade.

Curiosamente, quando se avaliam os conteúdos publicados por diversas áreas da administração municipal, informações importantes sobre a publicação de lei, decreto-lei ou equivalente, origem dos recursos empregados, bem como a envergadura do programa pareceram difusas, visto que foi tratado como um “evento” por umas, enquanto outras repercutiram segmentos de informação.

CRONOLOGIA DA ATIVAÇÃO DO PROGRAMA RUA DA GENTE:

- 09/09/2019. Anúncio do lançamento do programa pelo site da Prefeitura;
- 11/09/2019. Site da Prefeitura anuncia o Rua da Gente como um evento em todos os finais de semana com datas e localidades específicas;
- 27/09/2019. Programa anuncia a realização de atividades esportivas para moradores das zonas sul e leste;

25/10/2019. Site da Subprefeitura de Ermelino Matarazzo anuncia atividades esportivas e culturais ligadas ao “Rua da Gente” nas zonas Leste e Sul.

No lançamento, o programa Rua da Gente foi apresentado como uma evolução do (programa) “Ruas Abertas”, lançado por Fernando Haddad, cujo exemplo bem-sucedido foi a ocupação da avenida Paulista, aberta aos pedestres aos domingos e feriados, recebendo dezenas de milhares de visitantes nesses dias.

Em matéria publicada pela *Veja São Paulo*, publicação regional em papel e internet, em 2017, era estimado um público circulante de cerca de 30 mil pessoas aos domingos. A mesma matéria registra a marca considerada recorde de 100 mil pessoas, registrada durante a gestão Haddad (LEME, 2017).

MUDANÇA DE ROTA BASEADA EM RUAS DE LAZER E RUAS ABERTAS

Todas as alterações e adendos ao Rua da Gente foram concebidos e implantados a partir de um estudo sistematizando o diagnóstico da situação do Programa Ruas de Lazer e cujas conclusões indicaram vários aspectos entre pontos positivos, problemas e oportunidades de melhoria.

O trabalho foi elaborado por Alan Queiroz da Costa, Mestre em Ciências da Motricidade Humana pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) e Professor da Fundação Visconde de Porto Seguro, e Corine Martins Sampaio, Especialista em Treinamento Esportivo e Gestor Técnico da Secretaria Municipal de Esportes, Lazer e Recreação da cidade de São Paulo, publicado em 2015.

Foram mobilizadores para esse redesenho de Programa, os seguintes aspectos:

- Respeito do acesso à informação como direito do cidadão;
- Crença de que as políticas públicas devem ser fruto de um processo de decisões tomadas coletivamente;
- Uso do relato técnico por meio de pesquisa descritiva e etnográfica sobre a realidade atual do programa;
- Envolvimento da comunidade e coordenação local para a manutenção do Ruas de Lazer;
- Quantidade de ruas integrantes do Ruas de Lazer e a falta de uniformidade na prestação dos serviços.

ESCOPO DO PROGRAMA RUA DA GENTE

Com o objetivo de proporcionar a integração das famílias e o direito de brincar, com práticas esportivas que trabalhem o corpo e a mente, além de atrações culturais, as atividades do “Rua da Gente” foram divididas em quatro polos, idealizados para atender uma grande quantidade de público, oferecendo alternativas para pessoas de todas as idades:

- 1. Práticas Esportivas:** atletismo, basquete, futebol, futsal e lutas;
- 2. Práticas Corporais:** alongamentos, exercícios funcionais, crossfit e *street dance*;
- 3. Lazer:** brincadeiras tradicionais e contemporâneas, gincanas e oficinas de artesanato;
- 4. Práticas Integrativas e complementares:** práticas terapêuticas, danças e meditação.

Segundo afirmação do secretário de Esportes e Lazer à época, Carlos Bezerra Júnior, “diferente de outros programas, o Rua da Gente poderá realizar suas atividades nos mais variados espaços abertos da cidade, como ruas, praças e clubes municipais que tenham uma infraestrutura básica para atenderem as especificidades das modalidades apresentadas” (SÃO PAULO, 2019).

Dentre as atividades previstas para acontecer dentro deste programa, foram mencionadas pelas autoridades municipais as seguintes:

Lúdicas: jogos com bola, de mesa, tabuleiro, musicais, pega-pega, queimada, amarelinha, cabo de guerra, quebra-cabeças, gincanas, oficinas de artesanato, danças variadas, confecção de brinquedos com material reciclável serão desenvolvidos;

Físicas: fitness e wellness, como zumba, *street dance*, crossfit, treinamento intervalado de alta intensidade, circuitos de exercícios, alongamentos e condicionamento físico;

Terapêuticas: liang gong, *mindfulness*, yoga, aromaterapia, bioenergética, cromoterapia, danças circulares, meditação e quiropraxia; e

Culturais: Contação de histórias, música, seja com apresentações ou com oficinas, teatro e atividades circenses.

“Uma cidade mais ocupada acaba sendo uma cidade mais segura”, declarou o ex-secretário municipal de Cultura, Alê Youssef, adicionando mais um argumento em favor da iniciativa. “Estimular a ocupação do espaço público com atividades esportivas e brincadeiras gratuitas, sempre aos sábados e domingos, em diversas ruas da capital. Com esse objetivo, a Prefeitura de São Paulo, por meio das Secretarias Municipais de Esportes e Lazer, Cultura e Relações Sociais, lançou nesta segunda-feira (9) o Programa ‘Rua da Gente’” (idem, 2019b).

PROGRAMAÇÃO RUA DA GENTE EM 2019

Com a promessa de levar à população atividades culturais, lúdicas, esportivas e recreativas, o “Rua da Gente” teve a sua programação anunciada para acontecer nos locais abaixo, todos os finais de semana, das 9h às 18h, nas seguintes datas:

| Data | Subprefeitura | Endereço |
|-------------|--------------------------|---|
| 16/11/2019 | Capela do Socorro | Pça Ivete Vargas — no Parque das Árvores |
| 16/11/2019 | São Mateus | Rua Vercinio Pereira de Souza, altura do nº 1230 |
| 16/11/2019 | Freguesia do Ó | Praça Antônia Espinosa Picerni — av. Ministro Petrônio Portela x Elisio Teixeira Leite |
| 16/11/2019 | São Mateus | Rua João Crispiniano Soares, antiga rua 22-Pq. Boa Esperança |
| 17/11/2019 | Ipiranga | Rua Domingos Georgetti entre rua Batuirá e rua Doutor Odilon |
| 17/11/2019 | Ipiranga | Rua Aida — Vila Carioca |
| 17/11/2019 | Vila Maria | Praça Parque Novo Mundo |
| 17/11/2019 | Mooca | Rua Sebastião Preto |
| 23/11/2019 | Parelheiros | Parque Linear Parelheiros — rua Terezinha do Prado Oliveira |
| 23/11/2019 | Capão Redondo | Rua Feitiço da Vila, 487 — Chácara Santa Maria |
| 23/11/2019 | Freguesia/Brasilândia | Parque Linear do Canivete |
| 23/11/2019 | Pirituba/ Jaraguá | Mercado Municipal de Pirituba — rua Comendador Gabriel Cotti — Vila Pereira |
| 24/11/2019 | Sapopemba | Rua Giovani Lasco, 377 |
| 24/11/2019 | Itaim Paulista | Praça Jaquemitanga — Vila Curuça |
| 24/11/2019 | São Miguel | Praça rua Fruta do Paraíso e Flor da Redenção |
| 24/11/2019 | Ipiranga | Praça Adão Benedito — rua Abagiba x av. Tancredo Neves, 1.265 — (Casa de Cultura Chico Science) |
| 30/11/2019 | M´Boi Mirim | Rua Macari Grande — Jardim Nakamura |
| 30/11/2019 | Vila Matilde | Praça José Saes — Jd. Santa Maria |
| 30/11/2019 | Campo Limpo | Estrada de Itapeperica, nº 7.129 — Pq. Fernanda — (Açougue Rei da Picanha) |
| 01/12/2019 | Santana | Av. Engenheiro Caetano Álvares, 2.700 |
| 07/12/2019 | Pirituba/Jaraguá | Rua Conde Monterone — parte da rua Wenceslau de Campos e parte da rua Dr. Paulo Roberto Leite — Jd. Sydney — Parada de Taipas |
| 07/10/2019 | Jabaquara | Rua Inácio Lima — Jardim São Luiz |
| 08/12/2019 | Ermelino Matarazzo | Praça Benedito Ramos, av. Milene Elias, 1.398 — Jardim Belém |
| 08/12/2019 | Perus/ Parque Anhanguera | Praça da Cultura Mini Ramp — rua Ricardo Dalton, altura do nº 700 — Jd. Santa Fé |
| 14/12/2019 | Vila Prudente | Conj. Habitacional Cintra Gordinho - rua dos Pintores, alt. nº 60 |
| 14/12/2019 | Sé | Largo Santa Cecília |
| 15/12/2019 | Itaim Paulista | Praça Dona Fíhica Sales, localizada à rua Sete Estrelas |

| | | |
|------------|--------------|--|
| 15/12/2019 | Penha | Praça da Toco - Vila Matilde |
| 21/12/2019 | Vila Mariana | José Maria Whitaker |
| 21/12/2019 | Jabaquara | Rua Alba |
| 22/12/2019 | Penha | Rua Adelina Linhares, alt. nº 230 — Jardim Piratininga |
| 22/12/2019 | Vila Mariana | Rua Dr. Mário Cardim |

A despeito do previsto em novembro de 2019, ainda em setembro ocorreram eventos em bairros das zonas Sul e Leste:

Sábado (28/09/2019)

- Praça Felisberto Fernandes Silva — São Mateus
- Avenida Sílvio R. de Aragão x Eurico A. Marques — Campo Limpo

Domingo (29/09/2019)

- Praça do Piscinão x Cupecê — Jabaquara
- Praça Padre Nelson José Sigríst — Aricanduva

GESTÃO ATRAVÉS DE ORGANIZAÇÃO SOCIAL PARA O “RUA DA GENTE”

Para a execução do Programa “Rua da Gente”, foi selecionado e contratado o Instituto Movimento ao Esporte Lazer e Cultura, IMELC, organização social fundada em 2009. Em seu site, o IMELC se apresenta como uma organização que trouxe a experiência da área corporativa para os projetos e programas sociais desenvolvidos pela entidade e também para ajudar outras entidades e parceiros a viabilizar ideias que incentivam o esporte, o lazer e a cultura.

Entre os seus credos, afirmam que estes projetos e programas buscam facilitar o acesso e estimular o hábito ao esporte e cultura e destacam:

- A importância do acesso à cultura, participação na vida cultural e artística, e oferta às atividades recreativas e de lazer para a formação do ser humano desde a infância; e
- Benefícios para a população não apenas físicos, mas também mentais e no campo da socialização, cognição, produtividade e bem-estar, proporcionados pela área do esporte.

RELATO DE UMA EDUCADORA, A SERVIÇO DO “RUA DA GENTE”:

Pouco tempo depois dos decretos estadual e municipal que estabeleceram o isolamento social, pelo qual a população foi motivada a reduzir o contato social e a evitar aglomerações, para reduzir a velocidade de contágio pelo novo coronavírus e assim diminuir a pressão sobre os sistemas de saúde, conseguimos, no dia 3 de abril, o testemunho, via WhatsApp, de Flávia Borges, educadora da empresa Recreart Festas, sobre o programa “Rua da Gente”:

... o projeto Rua da Gente começou em 2019, acontecia todo final de semana em alguma rua ou praça de SP e durou o ano inteiro! E a programação teve continuidade em 2020 também até acontecer a quarentena. As atividades começavam às 9:00 e ficavam até as 18:00. A cada uma hora, acontecia uma apresentação de teatro/música/dança que durava de 30 a 40 min. No espaço tinha brinquedo inflável, cama elástica, esportes, pipoca e algodão doce. Essas atividades eram fixas. A equipe da Recreart fazia brincadeiras por todo o espaço (bolha de sabão, corrida de saco, corda, pião, pega-pega, dobraduras, entre outras brincadeiras). E a instrução que passavam era que na hora das apresentações de teatro/música/dança fizéssemos uma pausa para assistir. E convidar as crianças para assistir também.

Segundo ela, também ocorriam no espaço oficinas (desenho, pintura, bordado) dadas por outros profissionais. Percebemos que havia uma grande oferta de atividades com profissionais qualificados, porém, sem divulgação.

O público não tinha conhecimento previamente do evento:

Já cheguei ir em evento que não tinha criança para assistir às apresentações. O teatro acontecia pra gente só. Principalmente de manhã. Pq como não tem divulgação, as pessoas q moram perto só vão saber que está tendo algo quando forem sair de casa, ou se escutarem algo, perceber uma movimentação... Então muitas vezes de manhã não tinha ninguém. E começavam chegar a partir das 11:00.

Sobre a estrutura, Flávia relatou que nem sempre tinha água para o público beber e banheiro químico para usar. Muitas vezes, os educadores acabavam dando a própria água para as crianças. Porém, esse quadro mudou no final de 2019, quando o caminhão da Sabesp começou a ir aos eventos e fornecer água para todos, o que melhorou muito o acolhimento segundo a educadora.

Sobre a organização, Flávia comentou que as ruas não se repetiam, eram sempre locais novos e que o contrato com a empresa Recreart era anual. O testemunho da educadora demonstrou que ainda há melhorias a se fazer, especialmente na infraestrutura destas ações e, principalmente, na mobilização popular, tendo em vista que a população beneficiada, no testemunho concedido, desconhecia a ação.

A DIFÍCIL CONVIVÊNCIA DE TRÊS PROGRAMAS SIMULTÂNEOS

Em matéria publicada no *Diário Zona Norte*, de 9/09/2019, por ocasião da ativação do Programa Rua da Gente, a redação confirmou que as iniciativas anteriores, como Rua de Lazer e Ruas Abertas teriam conceitos diferentes e, naquela ocasião, ainda não contavam com lei ou decreto que normalizassem a prática.

No relato, o *Diário* antecipou a programação prevista para o dia 15/09, quando seriam realizados simultaneamente os três eventos na mesma área da Zona Norte, nas imediações da Casa de Cultura de Vila Guilherme, e além de lançar sombras sobre sua continuidade, ainda trouxe uma denúncia velada entre uma vereadora da região e um pastor evangélico que teriam preparado um evento popular na mesma data.

Entendimento do Grupo

- O lazer e a convivência na cidade devem ser elementos constituintes de uma política de estado e não iniciativas esparsas de um governo;
- São essenciais a articulação e a transversalidade entre os organismos que realizam os Programas;
- Racionalidade na aplicação dos recursos precisa ser empregada para que possam se converter em ações mais efetivas e integrativas; e
- A articulação deve ocorrer no âmbito do território, o que promove maior participação popular e transforma os participantes em verdadeiros “mobilizadores” na realização dos programas.

Considerações Finais

Avaliadas as iniciativas produzidas em mais de quarenta anos para a melhor utilização dos espaços públicos e o incentivo à população para ocupação de ruas, praças e avenidas para lazer, cultura e convívio, foi possível reunir os seguintes aprendizados:

- Projetos e programas para incentivar a ocupação de espaços públicos devem existir inseridos numa política pública específica, para elevar a qualidade de vida dos moradores. Cabe ao governo dar forma a políticas demandadas pela sociedade civil;
- Iniciativas que venham a acontecer precisam integrar interesses dos moradores, atores sociais, organizações da sociedade civil, autoridades e executivos, preferencialmente, em sistema de “construção coletiva”, para garantir avanços favoráveis às demandas de cada grupo representado. As ações devem assumir a característica da comunidade em que está inserida de forma a fortalecer a identidade local;
- A definição de indicadores de performance e a gestão e comunicação transparente de informações, recursos e atividades são essenciais para a sobrevivência de programas e projetos;

- Os processos e as atividades que tenham comprovada a efetividade dos resultados esperados devem ser padronizados, documentados e compartilhados;
- As iniciativas consideradas exitosas devem ser multiplicadas, através da aplicação dos processos e atividades padronizados, com respectivas medições e análise de resultados;
- A ocupação de espaços públicos com atividades de lazer, cultura e convivência pode — e deve — ser compreendida como complementar, transversal e integrada aos equipamentos públicos de esportes, cultura, educação e saúde, além de áreas predominantemente comerciais.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Alan Queiroz; SAMPAIO, Corine Martins. “Programa Ruas de Lazer da Prefeitura de São Paulo: modernização na gestão pública do esporte e lazer”. *PODIUM Sport, Leisure and Tourism Review*, v. 4, n. 2, pp. 43-57, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.5585/podium.v4i2.118>>.
- DÉRIVE LAB. *Manual ruas compartilhadas*. Trad. SampaPé!. São Paulo: dérive LAB / SampaPé!, 2017 (2015). Disponível em: <https://issuu.com/sampape/docs/ruascompartilhadas_portugues>.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Sociologia empírica do lazer*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FRÚGOLI JR., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- JACOBI, Pedro. “A cidade e os cidadãos”. *Lua nova*, São Paulo, v. 2, n. 4, pp. 22-26, mar. 1986. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-64451986000100004>>.
- LABMOB – Laboratório de Mobilidade Sustentável et al. *Avaliação de impacto da avenida Paulista Aberta na vitalidade urbana*. São Paulo: 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2Z5eBxe>>.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEME, Álvaro. “Avenida Paulista aos domingos vira calçadão democrático”. *Veja São Paulo*, 17 mar. 2017. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/capa-avenida-paulista-passeio/>>.
- MACHADO, Leandro. “Nos anos 70, fechamento de ruas do centro gerou discórdia em São Paulo”. *Folha de S.Paulo*, “Cotidiano”, São Paulo, 30 ago. 2015. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/08/1675514-nos-anos-70-fechamento-de-ruas-do-centro-gerou-discordia-em-sao-paulo.shtml>>.
- MAGNANI, José G. Cantor. “Da periferia ao centro: pedaços & trajetos”. *Revista de Antropologia*, v. 35, pp. 191-203, 1992. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1992.111360>>.

- MARCELLINO, Nelson C. *Estudos do Lazer: uma introdução*. Campinas: Autores Associados, 1996.
- SÃO PAULO. Prefeitura. Lei nº 8712, de 28 de abril de 1978. Dispõe sobre a reorganização da secretaria municipal de esportes, e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1978/871/8712/lei-ordinaria-n-8712-1978-dispoe-sobre-a-reorganizacao-da-secretaria-municipal-de-esportes-e-da-outras-providencias>>.
- _____. *Lei nº 12.273 de 19 de dezembro de 1996*. Institui o Programa Rua 24 horas, no âmbito do Município de São Paulo, e dá outras providências. Disponível em: <<http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-12273-de-13-de-dezembro-de-1996/consolidado>>.
- _____. Secretaria Especial de Comunicação. “Prefeitura de São Paulo lança o Programa Rua da Gente”. *Cidade de São Paulo – Desenvolvimento econômico, trabalho e turismo*: Notícias, 10 set. 2019 (a). Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desenvolvimento/noticias/?p=283728>>.
- _____. “Programa Rua da Gente leva atividades esportivas e culturais aos moradores de bairros da Zona Sul e da Zona Leste”. *Cidade de São Paulo – Subprefeituras*: Notícias, 27 set. 2019 (b). Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/noticias/?p=284989>>.
- SILVA, Karina de França. *O lazer como importante componente na construção identitária*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.
- TAVOLARI, Bianca. “Direito à cidade: uma trajetória conceitual”. *Novos estudos Cebrap*, v. 35, n. 1, pp. 93-109, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.25091/S0101-3300201600010005>>.
- TRINDADE, Analuisa Macedo. “Do direito ao lazer nas relações de trabalho”. *Jus.com.br*, maio 2011. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/19062/do-direito-ao-lazer-nas-relacoes-de-trabalho>>. Acesso em: 1 jun. 2020.
- UVINHA, Ricardo R. (org.). *Lazer no Brasil*. Grupos de Pesquisa e Associações Temáticas. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

PLANOS MUNICIPAIS DE CULTURA: REFLEXÕES E ANÁLISES NA ELABORAÇÃO, IMPLEMENTAÇÃO E FORTALECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS ¹

Mateus Sartori Barbosa²

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar os caminhos adotados, os desafios encontrados e as metodologias utilizadas na implementação dos Planos Municipais de Cultura de três municípios paulistas: Mogi das Cruzes, São Vicente e São Caetano do Sul. A pesquisa busca ainda investigar as dificuldades encontradas antes da aprovação dos planos culturais e responder às seguintes questões: quais foram os impactos gerados na gestão cultural local? O que levou os municípios estudados a terem seus planos decenais para o setor cultural? Foram desenvolvidos devido ao incentivo do Ministério da Cultura ou havia por parte dos munícipes e agentes culturais esse anseio? A sociedade civil se apoderou desse processo e passou a utilizar o plano aprovado como um instrumento norteador das políticas públicas culturais municipais? O trabalho apresenta ainda algumas reflexões sobre os direitos culturais, a relação entre a cultura e a cidade, traz informações sobre o Plano Nacional de Cultura e contextualiza e fundamenta os Planos Municipais de Cultura dos municípios por meio de entrevistas com os gestores culturais e pessoas que participaram do processo de elaboração.

Palavras-chave: Plano Municipal de Cultura. Plano Nacional de Cultura. Sistema Nacional de Cultura. Política Cultural. Gestão Cultural.

ABSTRACT

This research aims to analyze the paths adopted, the challenges encountered and the methodologies used in the implementation of Municipal Culture Plans in three cities in São Paulo State: Mogi das Cruzes, São

-
- 1 Projeto de pesquisa apresentado ao Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP, sob orientação do professor Eder Martins, como requisito para a conclusão do curso de Gestão Cultural.
 - 2 Mateus Sartori é músico, gestor cultural, arquiteto urbanista e empresário. Graduado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) e turismo pela Universidade do Sul (Unisul), é pós-graduado em Gerência de Cidades pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e em Cultura: Plano e Ação pela Universidade de São Paulo (USP). Autor do livro *Política Cultural: uma construção coletiva* (Capella, 2020) foi secretário de Cultura e Turismo de Mogi das Cruzes (SP), entre 2013 e 2020, e atualmente ocupa o cargo de secretário de Cultura e Turismo de Guararema (SP).

Vicente and São Caetano do Sul. The research also addresses to investigate the difficulties encountered before the approval of the cultural plans and answer the following questions: what were the impacts generated in the local cultural management? What led the cities studied to have their ten-year plans for the cultural sector? Were they developed due to the encouragement of the Ministry of Culture or was there this desire on the part of citizens and cultural agents? Did civil society embrace this process and use the approved plan as a guiding instrument for municipal cultural public policies? The work also presents some reflections on cultural rights, the relationship between culture and the city, it brings information about the National Culture Plan and contextualizes and supports the Municipal Culture Plans of the municipalities through interviews with cultural managers and people who participated in the development process.

Keywords: Municipal Culture Plan. National Culture Plan. National Culture System. Cultural Policy. Cultural Management.

INTRODUÇÃO

Os Planos Municipais de Cultura têm por finalidade o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo para a proteção e promoção da diversidade cultural brasileira.

Com uma perspectiva de gestão de dez anos, os planos auxiliam na consistência do Sistema e do Plano Nacional de Cultura e constituem-se num instrumento fundamental no processo de institucionalização das políticas públicas de cultura no país.

Com a aprovação dos Planos de Cultura Municipais, Estaduais e Nacional, fortemente fomentados pelo extinto Ministério da Cultura entre os anos 2010 e 2012, buscou-se fortalecer as políticas culturais dando a elas a tão sonhada estabilidade jurídica e segurança mínima de continuidade nas ações que propiciam o acesso aos bens culturais enquanto política de Estado.

Desta forma, esse trabalho tem por objetivo refletir e analisar os desafios na elaboração e implementação de Planos Municipais de Cultura e seus resultados efetivos.

Para isso, foram selecionados três municípios paulistas: Mogi das Cruzes, situado na região do Alto Tietê, pelo fato de ser o plano cultural decenal mais recente e cujas perspectivas de implantação e coleta de resultados ainda são embrionárias, além de uma metodologia própria na elaboração; a cidade de São Vicente, no litoral sul paulista, cujo plano está na metade de sua implantação, e São Caetano do Sul, pertencente à região do ABC,

que utilizou as metodologias e recebeu apoio do Ministério da Cultura para a sua elaboração.

Ressalta-se que as análises a serem feitas se distanciarão das comparações qualitativas e quantitativas entre os municípios, focando apenas na demonstração dos procedimentos e metodologias utilizadas, reconhecendo as dificuldades, desafios e experiências vividas.

Nos interessa averiguar: quais foram as dificuldades encontradas antes da aprovação desses planos e, após a aprovação, quais foram os impactos na gestão municipal? Quais foram os fatores que levaram os municípios a terem seus planos? Apenas o incentivo do Ministério da Cultura ou havia por parte dos munícipes esse anseio? Quais os principais desafios encontrados? A sociedade civil se apoderou desse processo e também o utilizou como um instrumento norteador para as políticas públicas culturais futuras?

As respostas aos questionamentos levantados nos mostrarão que, apesar de características demográficas e metodologias independentes, os processos e resultados se assemelham, principalmente no tocante ao principal fato, de que a cultura não é política central nos governos de qualquer esfera, ou seja, há que vencer muitos desafios para conquistar alguns espaços.

As metodologias utilizadas na pesquisa foram a exploratória e bibliográfica, por meio de entrevistas com os gestores municipais de cultura e membros da sociedade civil que atuaram nos processos de elaboração dos planos dos municípios pesquisados, e levantamentos teóricos e conceituais, por meio de textos, publicações científicas e livros.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O direito à cultura

Os direitos culturais foram previstos pela primeira vez, no plano internacional, na Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, que situa tais direitos como indispensáveis à dignidade e ao livre desenvolvimento da personalidade e afirma que toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios.

Desde então surgiram diversos tratados, declarações e convenções versando diretamente sobre os direitos culturais, tais como: a Declaração Universal de Direitos Humanos (1948), em seu artigo 27; o Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais, Políticos e Culturais (1966), no parágrafo 1º do artigo 15 — este em vigor a partir de 1976 e promulgado

no Brasil apenas 1992 —; a Declaração Americana dos Direitos e Deveres do Homem (1969), entre outros.

Com o intuito de garantir a todos os cidadãos brasileiros o efetivo exercício dos direitos culturais, a Constituição Federal Brasileira (1988) prevê, em diversos artigos, os deveres do Estado no que tange tais garantias.. São eles: o direito autoral (artigo 5º, XXVII e XXVIII), o direito à liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação (artigos 5º, IX, e 215, §3º, II), o direito à preservação do patrimônio histórico e cultural (artigos 5º, LXXIII, e 215, §3º, inciso I); o direito à diversidade e identidade cultural (artigo 215, caput, § 1º, 2º, 3º, V, 242, § 1º); e o direito de acesso à cultura (artigo 215, §3º, II e IV).

Em entrevista à revista *Observatório Itaú Cultural* n.11, Farida Shaheed³ afirma que: “os direitos culturais protegem os direitos de cada pessoa — individualmente, em comunidade com outros e como grupos de pessoas — para desenvolver e expressar sua humanidade e visão de mundo, os significados que atribuem a sua experiência e a maneira como o fazem” (COELHO, 2011, pp. 19-20). Já Patrice Meyer-Bisch⁴, nessa mesma edição, defende que “os direitos culturais podem ser definidos como os direitos de uma pessoa, sozinha ou coletivamente, de exercer livremente atividades culturais para vivenciar seu processo nunca acabado de identificação, o que implica o direito de acender aos recursos necessários para isso. São os direitos que autorizam cada pessoa, sozinha ou coletivamente, a desenvolver a criação de suas capacidades” (ibidem, p. 28).

Entretanto, em pleno século XXI, apesar dos instrumentos jurídicos aqui citados, presenciamos graves ameaças às manifestações artísticas e culturais, a criminalização da arte, a censura das ideias, dos ideais e do pensamento crítico. Presenciamos um governo intolerante, que aguça o ódio, focado em atacar o pouco já conquistado, desrespeitando os direitos humanos e a liberdade de expressão.

Como argumenta a filósofa Marilena Chauí (2006), é necessário avançar no sentido de uma “cidadania cultural”, extrapolando a concepção liberal clássica e pensando a cidadania a partir da emergência de novos direitos, expandindo, conseqüentemente, os princípios políticos liberais de

3 Farida Shaheed é uma socióloga paquistanesa e ativista feminista de direitos humanos. Em 2012, foi nomeada relatora especial das Nações Unidas no campo dos direitos culturais.

4 Patrice Meyer-Bisch é coordenador do Instituto Interdisciplinar de Ética e dos Direitos Humanos da Universidade de Friburgo, fundador do Observatório da Diversidade e dos Direitos Culturais e autor de diversas publicações sobre os direitos culturais.

“igualdade e liberdade”. No discurso de posse da Secretaria de Cultura de São Paulo, em janeiro de 1989, Marilena definia como direitos culturais:

- o direito de produzir cultura, seja pela aproximação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais;
- o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural;
- o direito de usufruir dos bens da cultura, criando locais e condições de acesso aos bens culturais para a população;
- o direito de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de deles participar ou deles usufruir;
- o direito à formação cultural e artística pública e gratuita nas Escolas e Oficinas de Cultura do Município;
- o direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades;
- o direito a espaços para reflexão, debate e crítica; e
- o direito à informação e à comunicação sobretudo quanto se faça nesta Secretaria. (CHAUI, 1989.)

Ainda como apresentado por Chauí (2006), a política cultural não pode limitar-se às tradições oligárquicas e autoritárias, a partir do Estado, cuja relação com o setor cultural pode ser resumida em quatro principais modalidades:

- A Liberal, que identifica cultura e belas-artes, estas últimas consideradas a partir da diferença clássica entre artes liberais e servis. Na qualidade de artes liberais, as belas-artes são vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais.
- A do Estado Autoritário, na qual o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil.
- A Populista, que manipula uma abstração genericamente denominada cultura popular, entendida como produção cultural do povo e identifica como o pequeno artesanato e o folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural.
- A Neoliberal, que identifica cultura e evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvidas pela *mass*

*media*⁵, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais. (CHAUI, 2006.)

Ainda nesta mesma linha, Coelho (2011) reafirma o papel do Estado nas políticas públicas culturais, destacando que cabe a ele “preservar a vida cultural que existe, não criar uma, produzir uma. O Estado contemporâneo não produz cultura, apenas cria as condições para que a cultura aconteça”.

Conforme demonstrado, ambos enfatizam que o acesso à cultura é um direito fundamental em razão das funções que cada indivíduo ocupa na sociedade, possibilitando entender o mundo e atuar sobre sua transformação. Esse acesso livra a sociedade de preconceitos existentes em torno desse direito e mostra que é preciso compreender a dimensão imaterial da cultura, aquela que permite ao indivíduo ampliar as formas de conhecimento da realidade a partir do trabalho com a sensibilidade e imaginação, exercido não apenas pelo sujeito criador, mas também por aqueles que têm acesso ao objeto criado.

A cultura e a cidade

No ano de 2013, na capital paulistana e sob a curadoria do arquiteto Guilherme Wisnik⁶, o tema “Cidade: Modos de Fazer, Modos de Usar” da 10ª Bienal de Arquitetura⁷ propunha uma reflexão sobre as complexas dinâmicas que constroem, destroem e reconstroem a cidade cotidianamente. Um olhar sobre uma cidade que muda, altera, evolui.

Em aula ministrada no curso de Gestão Cultural no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, no dia 27 de setembro de 2019, Wisnik afirmou que os “modos de fazer e modos de usar” estão intrinsecamente ligados aos “modos de agir”.

A ação é a base para se transformar algo e, no espaço cidade (*não lugar*, grifo meu), os indivíduos munidos de vivências culturais serão os responsáveis por empreender essa transformação.

Assim como descrita pelo sociólogo e urbanista Robert Park no artigo intitulado “O Direito à Cidade”, do geógrafo britânico David Harvey, a cidade é

5 É o conjunto dos meios de comunicação de massa (jornal, rádio, televisão etc.).

6 É professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Autor de diversos livros como: *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005) e *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009).

7 Disponível em: <<https://www.papodearquiteto.com.br/x-bienal-arquitetura-sao-paulo-bienal-arquitetura-2013/>>. Acesso em: 21 fev. 2022.

a tentativa mais bem-sucedida do homem de refazer o mundo em que vive, mais de acordo com os desejos do seu coração. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo onde ele está condenado a viver daqui por diante. Assim, indiretamente, e sem ter nenhuma noção clara da natureza da sua tarefa, ao fazer a cidade o homem refez-se a si mesmo. (PARK apud HARVEY, 2013).

Ainda nesse mesmo caminho de pesquisa sobre as mudanças das cidades, a edição de 2018 do relatório “Perspectivas da Urbanização Mundial” (*World Urbanization Prospects*⁸), produzido pela Divisão das Nações Unidas para a População do Departamento dos Assuntos Econômicos e Sociais (DESA), mostra que 54% da população mundial atual vive em áreas urbanas e que, até 2050, esse número subirá para 68%.

Esse fenômeno chamado urbanização nos leva a pensar ainda mais sobre os desafios do uso da cidade no futuro.

Para isso, assim como menciona Coelho (2008), há que se pensar uma “nova política cultural para a cidade, apropriada aos novos tempos e aos novos tempos difíceis que se anunciam”. Ainda na mesma linha, afirma o autor e antropólogo argentino Néstor García Canclini (2008) que as cidades estão sempre entre a “tensão do que são e o que queremos que sejam” e que estas proporcionam “experiências de desconhecimento” (p. 10). Ou seja, os Planos Municipais de Cultura terão como desafio planejar algo para o futuro sem ter todas as informações de como esse futuro será.

Pensar a cidade do futuro é transformar o “discurso da política cultural” (sentido *pejorativo*, grifo meu), numa ação efetiva e central de governos e administrações públicas na linha apontada por Wisnik.

Para tanto, devem-se utilizar “soluções culturais criativas para a vida em comum na cidade”, pensando a cultura como um vetor da vida cotidiana e, através dele, implementar ações que visem uma “política cultural de proximidade” (COELHO, 2008), ou seja, como algo que corre entre duas margens, uma que reinventa e a outra que readéqua o cotidiano, utilizando soluções criativas para relacionar-se com a diversidade, com os direitos culturais e humanos e os problemas urbanos.

O plano nacional de cultura

Antes de analisar o Plano Nacional de Cultura vigente, buscarei de forma sintética apresentar a trajetória desse instrumento de gestão na administração pública federal.

8 Disponível em: <<https://www.un-ilibrary.org/content/books/9789210043144>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Um dos primeiros momentos em que se ouviu falar no Brasil da elaboração de um Plano Nacional de Cultura foi logo após o golpe militar de 1964, mais precisamente no final de 1966, com a instituição do Conselho Federal de Cultura durante o governo do Presidente Castelo Branco (1964–1967), que teria como objetivos “elaborar o Plano Nacional de Cultura, coordenar as atividades culturais do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e reequipar as principais instituições culturais do país, isto é, o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Instituto Nacional do Livro” (MAIA, 2012, p. 27).

Articulado pelo acadêmico Josué de Souza Montello junto ao Ministro da Educação e Cultura, Raymundo Moniz de Aragão (1965–1966), o Conselho Federal de Cultura, que contava com a participação de personalidades e intelectuais⁹ da época, além de ser responsável pelas formulações de políticas culturais para o país, buscava a criação de outros órgãos e conselhos de cultura estaduais, uma ação de descentralização e posicionamento institucional, e que mais tarde serviria de suporte para a atuação em nível municipal.

Já em 1973, na gestão de Jarbas Passarinho como ministro da Educação e Cultura, duas ações foram significativas para a trajetória do futuro Plano Nacional de Cultura. Uma delas foi a elaboração de um documento produzido pelo conselho, intitulado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, que naquele momento já sinalizava a necessidade de criar um novo organismo para a gestão cultural, como o Ministério da Cultura, e também a criação do Programa de Ação Cultural, programa esse que “voltava afirmar a necessidade da atuação do Estado no desenvolvimento da cultura” (ibidem).

Apenas em 1975, no programa político do governo do presidente Ernesto Beckmann Geisel (1974–1979), na gestão de Ney Braga à frente do Ministério da Educação e Cultura, criou-se a Política Nacional de Cultura, que, na visão de Maia (2012) significava “o reconhecimento oficial da necessidade de incluir a cultura no programa de desenvolvimento pretendido pelo governo para o país”. Entretanto, a autora citada aponta que o foco não estava no fortalecimento da cultura brasileira, mas sim no controle e direcionamento cultural criado pelos militares com o objetivo de neutralizar as manifestações artísticas, bem como “controlar o que

9 O CFC era formado por 24 membros, escolhidos pelo Ministro e empossados pelo presidente da República. Além de Josué de Souza Montello, que assumiu a presidência do Conselho, participavam intelectuais como Pedro Calmon, Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Djacir Lima Menezes, João Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Ariano Suassuna, Roberto Burle Marx, Afonso Arinos de Melo Franco, Hélio Vianna, entre outros.

deveria ser produzido como cultura oficial”, adequando a política de desenvolvimento nacional “aos novos valores trazidos com as transformações no mundo capitalista, na tentativa de inserir o Brasil no círculo dos países de primeiro mundo”.

A pauta da elaboração desse instrumento de gestão passa a ser retomada com mais intensidade no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2010), em um momento político bem diferente dos fatos mencionados até aqui, com um Ministério da Cultura fortalecido e tendo à frente o ministro Gilberto Gil (2003–2008).

No ano de 2005, sob a supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural, estruturado a partir do Decreto nº 5.520/2005¹⁰, que institui o Sistema Federal de Cultura, cujo objetivo principal era formular políticas públicas e promover a participação da sociedade civil e governamental nas ações, deu-se início a um dos mais importantes processos democráticos e de plena participação social visando à elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC). Foram realizados diversos encontros, fóruns, seminários e audiências públicas, culminando na 1ª Conferência Nacional de Cultura, em 2005¹¹, em seguida realizada também pelos estados e municípios.

No dia 2 de dezembro de 2010, é sancionada a Lei Federal nº 12.343/2010, que institui o Plano Nacional de Cultura com duração de 10 anos (2010–2020) e cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC).

O PNC, composto de 36 estratégias, 275 ações e 53 metas, consiste em um conjunto de diretrizes e estratégias “cujo 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”¹², e passa a ser o eixo norteador para a implantação de uma visão ampla sobre as três dimensões da cultura amplamente difundidas pelo Ministério da Cultura naquele período:

a simbólica: todos os seres humanos têm a capacidade de criar símbolos, expressados através das práticas culturais diversas, relacionadas às necessidades e ao bem-estar do homem enquanto ser individual e coletivo;

a cidadã: um direito básico do cidadão conforme previsto da Constituição Federal, incluindo a cultura como mais um dos direitos sociais, ao

10 Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5520.htm>. Acesso em: 21 fev. 2022.

11 Disponível em: <http://cnpccultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/03/ANAIS-I-CNC_1%C2%AA-PARTE.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2022.

12 Disponível em <http://pnc.cultura.gov.br/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

lado da educação, saúde, trabalho, moradia e lazer, bem como os mecanismos de participação social, formação, relação da cultura com a educação e promoção da livre expressão e salvaguarda do patrimônio e da memória cultural; e

a econômica: como vetor econômico, considerando o potencial da cultura para gerar dividendos, produzir lucro, emprego e renda, assim como estimular a formação de cadeias produtivas que se relacionam às expressões culturais e à economia criativa.

No ano de 2012, dia 29 de novembro, com intensa participação da sociedade civil e o respaldo do Ministério da Cultura, aprovou-se a Emenda Constitucional nº 71, acrescentando o artigo 216-A à Constituição Federal, instituindo assim um dos marcos legais de maior importância para a cultura no país, o Sistema Nacional de Cultura, “organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais” (BRASIL, 2012).

Passados doze anos de existência do PNC, não se faz necessária uma profunda análise crítica para verificar que a política cultural brasileira permanece, assim como afirma Rubim (2007), “marcada por tristes tradições: autoritarismos, descontinuidades e fragilidade institucional”.

A plataforma oficial do Ministério do Turismo/Secretaria Especial da Cultura que possibilita o acompanhamento do PNC, bem como a publicação de 2012 intitulada “As Metas do Plano Nacional de Cultura”, nos mostram um planejamento que não chegou perto daquilo que seria o resultado esperado para 2020, ou seja, a política cultural brasileira segue sem ocupar um espaço de centralidade na gestão pública federal.

No dia 1º de junho de 2021, o atual presidente Jair Messias Bolsonaro, que diariamente ataca e criminaliza as políticas, os agentes e os trabalhadores culturais, sancionou a Lei Federal nº 14.156/2021, prorrogando para dezembro de 2022 a vigência do PNC, porém, vetando a realização pelo Congresso de seminários e debates com o setor cultural para aperfeiçoar o novo plano, alegando que tal ação contrariaria o interesse público.

CARACTERIZAÇÃO E LEVANTAMENTO DE DADOS DOS MUNICÍPIOS PESQUISADOS

O critério de escolha dos municípios para a análise e reflexão de seus Planos Municipais de Cultura deu-se prioritariamente pelas metodologias utilizadas na sua elaboração, o tempo de implementação, as experiências adquiridas e a disponibilidade de acesso as informações.

Além dos dados obtidos com metodologias bibliográficas e exploratórias, foram realizadas cinco entrevistas com os dois gestores das respectivas secretarias de cultura no período pesquisado: Fábio Lopes (São Vicente) e João Manoel da Costa Neto (São Caetano do Sul), e três pessoas que participaram ativamente no período de elaboração de cada Plano: Priscila Nicoliche, representante do segmento Teatro e Presidente do Conselho Municipal de Cultura de Mogi das Cruzes; Lincoln Spada, membro da Comissão de Elaboração do Plano de São Vicente; e Sérgio Azevedo, membro da Comissão de Elaboração do Plano de São Caetano do Sul.

As entrevistas possibilitaram entender as metodologias aplicadas, analisar a participação da sociedade civil na elaboração do documento e conhecer os desafios encontrados e superados em cada município.

Antes da análise dos planos, faz-se necessário ter um panorama geral de cada município, apresentado na tabela a seguir. Observa-se que a cidade de Mogi das Cruzes tem o plano mais novo, São Vicente encontra-se no meio do período decenal e São Caetano do Sul, preparando-se para o período final de gestão do atual plano em vigência.

Tabela 1: Dados e caracterização dos municípios pesquisados.

| Nº | DADOS | MOGI DAS CRUZES | | SÃO VICENTE | | SÃO CAETANO DO SUL | |
|----|--|--|----------|---|----------|--|----------|
| 1 | Território (IBGE-2018) | 712,541 km ² | | 148,100 km ² | | 15,331 km ² | |
| 2 | Nº de Habitantes (IBGE-2019) | 445.842 | | 365.798 | | 161.127 | |
| 3 | Densidade Demográfica (IBGE-2010) | 544,12 hab/km ² | | 2.247,88 hab/km ² | | 9.736,03 hab/km ² | |
| 4 | Orçamento Municipal (LDO-2020) | R\$1.311.682.884,10 | | R\$1.216.078.000,00 | | R\$1.538.952.600,00 | |
| 5 | PIB per capita (IBGE-2017) | R\$33.350,06 | | R\$14.441,16 | | R\$82.119,69 | |
| 6 | Salário Médio Mensal do Trabalhadores (IBGE-2017) | 2,7 SALÁRIOS MÍNIMOS | R\$2.530 | 2,6 SALÁRIOS MÍNIMOS | R\$2.436 | 3,6 SALÁRIOS MÍNIMOS | R\$3.373 |
| 7 | População Ocupada (empregada) (IBGE-2017) | 112.828 pessoas | 26% | 41.583 pessoas | 11,50% | 119.518 pessoas | 74,90% |
| 8 | Orç. do Órgão Gestor da Cultura / % Ref. ao Orç. Munic. (LDO-2020) | R\$13.236.506,66 | 1,01% | R\$4.428.000,00 | 0,36% | R\$30.230.989,00 | 1,96% |
| 9 | Órgão Gestor | 1. Secretaria de Cultura e Turismo | | 1. Secretaria de Cultura | | 1. Secretaria Municipal de Cultura 2. Fundação das Artes de São Caetano do Sul 3. Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul | |
| 10 | Qnt de Colaboradores Diretamente Ligados (IBGE-2014) | 31 | | 54 | | 115 | |
| 11 | Plano Municipal de Cultura | Lei nº 7.536/19 Aprovado em 12/dez/2019 | | Lei nº 3.407/15 Aprovado em 27/nov/2015 | | Lei nº 5.159/2013 Aprovado em 06/nov/2013 | |
| | | 08 Eixos, 18 Metas, 97 Ações | | 07 Diretrizes, 02 Objetivos Gerais, 19 Metas, 137 Ações | | 08 Objetivos Gerais, 31 Metas, 210 Ações | |
| | | Processo: 7 anos / 8 etapas 304 reuniões / 16.339 participantes | | Processo: 12 meses / 15 reuniões 200 participantes | | Processo: 08 meses / 62 reuniões 200 participantes | |
| 12 | Utilização de metodologias do MINC | Não | | Não | | Sim | |
| 13 | Contratou técnicos ou recebeu apoio do MINC e/ou UFBA | Não | | Não | | Sim | |
| 14 | Índice de Desenv. Humano Municipal (IBGE-2010) | 0,783 | | 0,768 | | 0,862 | |
| 15 | Salário Médio Mensal do Trabalhadores (IBGE-2017) | 2,7 SALÁRIOS MÍNIMOS | R\$2.530 | 2,6 SALÁRIOS MÍNIMOS | R\$2.436 | 3,6 SALÁRIOS MÍNIMOS | R\$3.373 |
| 16 | População Ocupada (empregada) (IBGE-2017) | 112.828 pessoas | 26% | 41.583 pessoas | 11,50% | 119.518 pessoas | 74,90% |
| 17 | Taxa de Escolarização de 6 a 14 Anos | 97,70% | | 96,70% | | 97,40% | |
| 18 | IDEB (Índice de Desenv. da Educação Básica) – Anos iniciais do ensino fundamental (Rede pública) (IBGE-2017) | 6,8 | | 5,8 | | 7,5 | |
| 19 | IDEB (Índice de Desenv. da Educação Básica) – Anos finais do ensino fundamental (Rede pública) (IBGE-2017) | 4,8 | | 4,7 | | 6,2 | |

NOTAS

4 Orçamentos consultados da LDO (Lei de Diretrizes Orçamentárias) de cada Município:

6 Salário mínimo de 2017 foi de R\$ 937,00, R\$ 57,00 maior do que o de 2016.

Mogi das Cruzes: O valor apresentado equivale a soma de: R\$8.062.000,00 destinado à gestão cultural, R\$593.930,29 geridos pela Coordenadoria de Turismo e R\$4.580.576,37 em recursos vinculados externos, ou seja, convênios assinados com Governo Federal e Estadual.

8 São Caetano do Sul: O valor apresentado equivale a soma de: R\$12.811.989,00 geridos pela Secretaria Municipal de Cultura, R\$14.563.000,00 pela FUNDARTE - Fundação das Artes de São Caetano do Sul e R\$ 2.856.000,00 pela Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul.

10 Não incluem colaboradores terceirizados

11 Dados retirados dos Planos Municipais de Cultura. Para referência, o Plano Nacional de Cultura, Lei nº 12.343/2010, possui 36 estratégias, 275 ações e 53 metas.

Fonte: www.ibge.gov.br.

Apesar da caracterização apresentada na tabela acima, que demonstra as especificidades de cada município quando se trata de políticas públicas para o setor cultural, os desafios existentes e os caminhos adotados para superá-los são similares.

Mogi das Cruzes criou um programa de mobilização e participação social chamado Diálogo Aberto, e através dele, em sete anos, com 304 encontros presenciais e aproximadamente 16 mil participantes, elaborou o futuro plano. Sem apoio do Ministério da Cultura nem técnicos contratados para a execução das ações, criou um formato próprio para desenvolver o PMC. A ampla mobilização se deu pela necessidade de aproximar-se da classe artística e dos agentes culturais, já que o diálogo era inexistente e insuficiente há muitas gestões municipais.

São Vicente participou da capacitação técnica oferecida pelo Ministério da Cultura, e a equipe formada no próprio município, juntamente com uma Comissão específica de coordenação do trabalho, que uniu Poder Público e Sociedade Civil, priorizou as relações e a ampliação do diálogo, a participação social e o fortalecimento do Conselho Municipal de Políticas Culturais. Seguiram as orientações técnicas e materiais informativos amplamente divulgados pelo Ministério da Cultura, entretanto, a aplicação desses conteúdos foi de acordo com as necessidades e características do município.

A Prefeitura de São Caetano do Sul, que naquele momento aplicava um projeto considerado referência, recebeu aporte financeiro e auxílio técnico de profissionais da Universidade Federal da Bahia (UFBA)¹³, custeados pelo Ministério da Cultura, que auxiliaram em todo o processo de elaboração do documento. O formato padronizado oferecido foi utilizado no município, e, em alguns momentos, membros do poder público e/ou sociedade civil questionavam as metodologias, apontando que as especificidades da cidade deviam ser respeitadas e que um formato padronizado não deveria ser imposto apenas para atender às necessidades do Ministério da Cultura. Assim como afirma Sérgio Azevedo, “o plano era da cidade, e não do Ministério”.

Um dos principais fatores que levaram estados e municípios a desenvolverem seus planos de cultura, assim como mencionado no item 1.3, foi o incentivo e a difusão do tema realizado pelo Ministério da Cultura.

13 A Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia (UFBA) por meio de acordo de cooperação com Ministério da Cultura, ofereceu cursos de formação e assessoramento técnico em alguns municípios para a elaboração de planos municipais de cultura, como parte do Programa de Fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura.

São Vicente e São Caetano do Sul iniciaram suas ações após esse incentivo, num período, entre 2010 e 2012, em que o Sistema Nacional de Cultura era pauta prioritária do Ministério da Cultura.

Já Mogi das Cruzes, registra sua primeira tentativa de viabilizar um plano decenal cultural na gestão do Conselho Municipal de Cultura ainda em 2006, ou seja, desvinculando-se das agendas do ministério. Entretanto, a retomada da discussão foi após a adesão do município por meio de Termo de Cooperação assinado em 25 de março de 2013 junto ao Ministério da Cultura, visando o desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura. Com o termo assinado, a pauta do PMC voltou a ser discutida.

Um dos primeiros questionamentos levantados com os entrevistados tratou de averiguar os principais desafios encontrados no período de elaboração dos planos municipais.

No município de Mogi das Cruzes é uníssona a fala de que uma das maiores dificuldades foi transformar os desejos e anseios propostos no longo período de escuta e mobilização social em possibilidades de políticas públicas. Priscila Nicoliche¹⁴ nos coloca que grande parte dos participantes apresentava demandas mais individualizadas ou necessidades específicas de algum segmento ou localidade. A falta de conhecimento dos participantes dos programas e ações existentes fez com que houvesse uma ausência de propostas mais consistentes ou que pensassem o setor da cultura de forma mais abrangente, para além das linguagens artísticas.

Havia também que levantar os documentos, dados e informações, não apenas aquelas ligadas ao setor cultural, mas de outras secretarias e órgãos municipais, cujo acesso nem sempre era rápido ou estava disponível.

Na cidade de São Vicente, Lincoln Spada¹⁵ menciona que a participação social no início do processo estava enfraquecida devido à falta de diálogo entre sociedade civil e poder público. Havia ainda um esvaziamento e enfraquecimento do Conselho Municipal de Políticas Culturais.

O Secretário de Cultura, Fábio Lopez¹⁶, informa que, no período de elaboração do PMC, havia um distanciamento da gestão pública no direcionamento dos trabalhos, e que o resultado dessa inércia foi a criação de

14 Entrevista concedida por Priscila Nicoliche, Presidente do Conselho Municipal de Cultura e representante do segmento Dança em 21 de abril de 2020.

15 Entrevista concedida por Lincoln Spada, membro da Comissão de Elaboração do Plano de São Vicente, em 3 de março de 2020.

16 Entrevista concedida por Fábio Lopez, secretário de Cultura de São Vicente e diretor executivo da Associação de Dirigentes Municipais de Cultura, em 10 de abril de 2020.

um plano capaz de atender à classe artística, porém com metas e ações difíceis de alcançar devido às realidades orçamentárias do município.

Em São Caetano do Sul, Sérgio Azevedo¹⁷ menciona o período de elaboração como uma das principais dificuldades. O plano foi elaborado entre fevereiro e outubro de 2012, período eleitoral, e por isso havia uma desconfiança por parte dos artistas, produtores e agentes culturais se aquela não seria apenas uma ação “eleitoreira”. Diz ainda que os governos daquele período, tanto aquele que estava à frente da administração pública quanto o outro que pleiteava a vaga no processo eleitoral, manifestavam certa desconfiança dos resultados do futuro plano, entendendo que este poderia criar fragilidades na gestão pública caso o documento aprovado fosse inexecutável ou criasse expectativas orçamentárias fora da realidade.

Sérgio Azevedo menciona ainda como um dos fatores que tiveram de ser superados, assim como nos demais municípios, a falta de registros históricos, informações compiladas e organizadas de gestões anteriores.

Quando consultamos sobre a relevância de um planejamento estratégico decenal para os municípios, a fala do secretário João Manoel da Costa Neto¹⁸, de São Caetano do Sul, traduz o pensamento de todos os entrevistados: “um importante instrumento norteador das políticas públicas de cultura (...) cujo principal aspecto é a construção democrática e coletiva por meio da participação cidadã da sociedade civil”.

Independente de seus períodos e tempo de implementação, todos os PMC apresentam impactos positivos nas gestões culturais locais. Para Mateus Sartori, Secretário de Cultura e Turismo de Mogi das Cruzes (2013–2020), o plano ainda recente conseguiu dar garantias na execução de políticas existentes e fortalecer ações que estavam em fase de implantação, como, por exemplo, dar início aos processos licitatórios para a construção de dois novos equipamentos culturais, além de atualizações nas legislações vigentes, a desburocratização de editais e processos seletivos, dentre outras ações. Ressalta ainda a importância da atuação do Conselho Municipal de Cultura em todo o processo.

Lincoln Spada e o Secretário Fábio Lopez, ambos de São Vicente, consideram que o plano foi o vetor de aproximação e diálogo entre o poder público e sociedade civil, fortaleceu o Conselho Municipal de Políticas

17 Entrevista concedida por Sérgio Azevedo, membro da Comissão de Elaboração do Plano de São Caetano do Sul, em 25 de abril de 2020.

18 Entrevista concedida por João Manoel da Costa Neto, secretário de Cultura de São Caetano do Sul e tesoureiro da Associação de Dirigentes Municipais de Cultura, em 22 de abril de 2020.

Culturais e garantiu minimamente a continuidade de ações e programas existentes.

Contudo, o secretário Fábio Lopez ressalta que “o PMC dá garantias para executar a política cultural, afinal de contas é Lei”, mas considera que o plano precisa de ajustes para adequar-se à realidade atual. Justifica ainda que a cidade sofreu com a instabilidade devido à alternância de governos, além da falta da participação efetiva do poder público na elaboração do plano, fazendo com que algumas ações fossem descontinuadas. Porém, ressalta que, por meio do PMC, a gestão atual tem conseguido manter grande parte do que foi planejado e que a Secretaria de Cultura tem se dedicado “com bastante empenho para alcançar as metas previstas no plano cultural vigente”.

Importante para essa pesquisa foi observar a relação entre o PMC aprovado e a sociedade civil. Os entrevistados apresentaram análises também individualizadas para cada município.

Sérgio Azevedo e o secretário João Manoel de São Caetano do Sul dizem que a classe artística local considera que o plano possui um potencial de transformação na política cultural local, mas sua aplicabilidade está atrelada ao trabalho em conjunto entre poder público e sociedade civil. Já aqueles que não participaram do processo de elaboração, tendem a afirmar, também devido a algumas descontinuidades de ações locais, que o plano é inexecutável ou não acreditam que este auxiliará na gestão cultural do município.

Em São Vicente, ambos os entrevistados colocam que aqueles que se aproximaram do processo de elaboração e da gestão pública possuem um melhor entendimento e aceitação do documento. Todavia, muitos são desesperançosos e desconfiam de ações postas em papel, mesmo possuindo força de lei.

Na cidade de Mogi das Cruzes, o secretário Mateus Sartori segue a mesma linha apontada pelos secretários de São Vicente e São Caetano do Sul. Reconhece que aqueles que participaram do processo de elaboração ou possuem relação mais próxima com a gestão pública tendem a conhecer e monitorar o plano aprovado, além de acreditarem na potencialidade do instrumento legal.

Já Priscila Nicoliche tem a impressão de que, “em sua maioria, artistas produtores, não fazem ideia da importância do documento (PMC) e, portanto, pouco farão uso dele como um instrumento de construção e fortalecimento de Políticas Públicas e criação de oportunidades de desenvolvimento pessoal, coletivos (ou de coletivos) ou ainda como tudo isso pode

vir a ser um movimento de desenvolvimento da cidade onde estamos inseridos como trabalhadores da cultura”.

Para finalizar, todos foram questionados se o PMC dá garantias no fortalecimento, na continuidade e na execução de políticas públicas mais efetivas e duradouras para a gestão cultural municipal.

Apesar do momento político atual, em que Governo Federal tende a criminalizar o setor cultural e seus trabalhadores, os entrevistados da cidade de São Vicente, Lincoln Spada e o secretário municipal Fábio Lopez, se mostram otimistas quanto à força existente no plano municipal em fortalecer a gestão cultural local. “Por ser um instrumento aprovado por meio de lei, cabe não apenas à administração pública sua execução”, afirma Lopez. Apesar do otimismo em relação ao Plano Cultural, afirmam que há muitas leis que não são cumpridas e que, para que haja esse cumprimento se alcancem os resultados esperados, é de extrema importância o fortalecimento das instâncias locais, como a relação entre poder público e sociedade civil, bem como do Conselho Municipal de Políticas Culturais, processo este construído no período de elaboração do PMC de São Vicente.

Em São Caetano do Sul, o secretário João Manoel também se mostra otimista quanto às garantias possíveis por meio da implementação do PMC. Afirma que “um aspecto importante, adotado no plano municipal aprovado, foi [fazer] constar os programas por suas definições, e não por nomenclaturas, acreditando que com isso, em uma eventual troca de governo, estes seriam menos atacados”, evitando assim estar atrelados a partidos ou programas de governos específicos.

Sérgio Azevedo inicia dizendo que “após a aprovação do PMC, foi esquecido e faltou cobrança da sociedade civil, pois o que o qualifica e o coloca em destaque na gestão pública são as pessoas, a vontade delas de fazer acontecer”.

Entretanto, considera-se um entusiasta, acreditando que o PMC possibilita garantir as ações nele previstas, porém defende que, para que isso seja possível, “dependerá de outros planejamentos que o afetam diretamente, como, por exemplo as leis orçamentárias e demais planos estratégicos municipais, como, por exemplo, os planos da educação, assistência social, saúde e outros”.

Em Mogi das Cruzes, Priscila Nicoliche também acredita no PMC como um instrumento de gestão a longo prazo e que este poderá garantir minimamente as continuidades na gestão cultural bem como o fortalecimento das ações culturais existentes.

“Nossa realidade política atual é muito melhor do que a maioria dos municípios que tenho conhecimento. Tem seguido na contramão do pensamento (ou da falta de pensamento) e total falta de ação do Governo Federal, por exemplo. Política Cultural é feita por agentes políticos”, diz Nicoliche. Entretanto, afirma estar temerosa com uma eventual troca de gestão e, caso ela ocorra, se haverá organização e mobilização por parte da sociedade civil com força capaz de pressionar e exigir o cumprimento das ações previstas no PMC.

Tendo estado à frente da gestão cultural do município de Mogi das Cruzes entre 2013 e 2020, Mateus Sartori, secretário de Cultura e Turismo de Mogi das Cruzes, acredita na força existente do PMC aprovado. Reconhece que o planejamento decenal é exequível, prático e objetivo. Contempla as necessidades urgentes, possibilita ampliar o que se tem e sonhar com aquilo que se busca, de forma planejada e a longo prazo. Ele entende que nenhum planejamento seria capaz de cravar em seu tempo todas as soluções para o “agora” e o futuro, ainda mais quando se trata de planejar uma trajetória tão mutável e subjetiva como é a da cultura, e que, diante disso, ao PMC caberá adequar-se ao tempo e aos anseios, ou seja, suas metas precisam caminhar ao lado das possibilidades e dos sonhos.

O secretário considera ainda que, assim como toda e qualquer cidade brasileira, em Mogi a descontinuidade de ações, programas e projetos está presente nas gestões públicas e que não caberá apenas ao PMC de um município, mesmo que aprovado por lei, dar as devidas garantias nele previstas. Cabe à sociedade civil, aos artistas, produtores, “fazedores” de arte e pessoas ligadas ao setor cultural, monitorar as ações norteadoras presentes no planejamento decenal.

CONCLUSÃO

O PMC, assim como qualquer outra forma de planejamento, tornou-se uma ferramenta administrativa que nos possibilita perceber a realidade e estabelecer um “marco zero” para as futuras medições de resultados, permitindo-nos avaliar os caminhos já percorridos e os que ainda serão descobertos e utilizados. Nos provoca a construir um referencial de futuro, ou seja, onde se pretende estar ao longo dos dez anos de gestão e, claro, a cada período, reavaliar todo o processo para qual o plano se destina.

Face ao que foi exposto até este momento, a pesquisa nos leva a afirmar que os PMC, bem como as instâncias de diálogo entre poder público e sociedade civil, são essenciais para que as gestões e políticas públicas culturais se mantenham fortalecidas e continuadas.

Em momentos como o vivido atualmente, em que o presidente Jair Bolsonaro busca criminalizar a cultura, os processos democráticos e a liberdade de expressão, e esse posicionamento tende a influenciar as gestões nos estados e municípios, os PMC dão garantias mínimas às políticas públicas culturais existentes ou àquela que se almeja alcançar. Cria normativas e novos caminhos que fortalecem todo o sistema da gestão cultural do município: da fruição ao acesso, da produção à continuidade das ações.

Um setor que movimenta 4% do PIB, que emprega, entre formais e informais, aproximadamente 5 milhões de pessoas, ou seja, quase 6% de toda a mão de obra brasileira, precisa ocupar um lugar de centralidade na política.

A Cultura não pode estar dissociada da educação, da saúde e/ou da área econômica, tratando-a como inimiga ou algo menor. Confundindo e limitando-a apenas às atividades culturais e artísticas. Ela subsidia e é subsidiada por todos os setores administrativos numa gestão pública e, assim como ocorre em qualquer área, com um planejamento adequado poderá oferecer muitos resultados positivos.

Quando essas potencialidades do setor forem reconhecidas e valorizadas nas administrações públicas das diferentes esferas administrativas, estaremos vivendo em um país mais livre, humano e democrático.

REFERÊNCIAS

- BARROS, José Marcio; COSTA, Kátia (org.). *Planos municipais de cultura: reflexões e experiências*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.
- BOTELHO, Isaura. “Dimensões da Cultura e Políticas Culturais”. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, pp. 73-83, abr. 2001.
- BRASIL – Casa Civil. “Emenda Constitucional n. 71, de 29 de novembro de 2012. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura”. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc71.htm>.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. “Reflexos da cidadania. Discurso de posse na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo”. São Paulo: Laboratório Gráfico do Centro Cultural São Paulo, 1989.
- _____. *Cidadania Cultural: direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- COELHO, José Teixeira. *A cultura e seu contrário*. Cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2008.
- _____. (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2008. Col. Os Livros do Observatório Itaú Cultural.
- _____. “O novo papel dos direitos culturais: Entrevista com Farida Shaheed, da ONU”. *Revista Observatório Itaú Cultural: Direitos Culturais: um novo papel*, São Paulo, n. 11, pp. 15-26, jan.-abr. 2011.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento”. In: COELHO, J. T. (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008, pp. 15-32.
- HARVEY, David. “O direito à cidade”. *Esquerda*, 23 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/artigo/o-direito-a-cidade-por-david-harvey/30344>>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv36016.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2022
- MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural / Iluminuras, 2012.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios”. *Galáxia*, São Paulo, n. 13, pp. 101-113, jun. 2007.

CRISES E RECOMEÇOS: REFLEXÕES SOBRE SUSTENTABILIDADE FINANCEIRA DE ESPAÇOS CULTURAIS AUTO-ORGANIZADOS EM SÃO PAULO

David da Silva Júnior¹, Denilson de Jesus Silva², Lydia Arruda³, Marleth Reis⁴

RESUMO

A crise de financiamento do setor cultural brasileiro foi agravada pela crise econômica e sanitária do novo coronavírus. A míngua de recursos financeiros impõe novos desafios. Este trabalho busca em espaços culturais auto-organizados da cidade de São Paulo boas práticas que ajudem a superá-los.

Palavras-chave: Política Cultural. Espaços Culturais Auto-Organizados. Financiamento. Economia Criativa.

ABSTRACT

The financing crisis of the Brazilian cultural sector was aggravated by the economic and health crisis of the new coronavirus. The lack of financial resources poses new challenges. This work seeks good practices in self-organized cultural spaces in the city of São Paulo that help to overcome them.

Keywords: Cultural Policy. Self-Organized Cultural Spaces. Financing. Creative Economy.

-
- 1 Sociólogo, jornalista e videomaker, especialista em Gestão de Marketing. Atua como coordenador de comunicação na Fundação Perseu Abramo e como gestor cultural autônomo. E-mail: contato@gbocomunicacao.com.br.
 - 2 Pedagogo, tecnólogo em Gestão Ambiental e gestor de administração escolar. Atua como analista de desenvolvimento institucional na Recode. E-mail: denilson_jsilva@hotmail.com.
 - 3 Mestranda em Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas pela UFRGS. Atua como produtora e gestora cultural autônoma. E-mail: liria.cultura@gmail.com.
 - 4 Graduada em Artes de Corpo pela PUC-SP. Atua como gestora cultural da Casa da Ponte. E-mail: marlethreis@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A intensa produção cultural brasileira tem como base de sustentação uma cadeia produtiva fortemente dependente do investimento público estatal, mas um breve olhar sobre as políticas públicas de cultura no Brasil permite identificar que são comuns problemas como a descontinuidade nas ações do Estado e, na maior parte do tempo, a ausência de um projeto amplo que abarque a cultura em suas variadas dimensões.

Embora o investimento público estatal seja predominante, a maior parte desse orçamento tem sido executada em um modelo que transfere a empresas privadas o poder de decidir quais projetos culturais merecem destinação de recursos, o que reproduz uma lógica de mercado que exclui os projetos pequenos, baseados em seus territórios e de pouco apelo de marketing para as grandes marcas.

O setor cultural brasileiro que já era fragilizado, se viu diante de um iminente colapso com a pandemia do novo coronavírus e a consequente política de distanciamento social. Nesse preocupante cenário, se faz urgente pensar estratégias de sustentabilidade financeira que possibilitem às iniciativas culturais, sobretudo as de pequeno e médio porte, existindo ao longo dos anos de maneira contínua, garantindo que suas práticas e seus agentes culturais tenham condições de sobreviver e sejam menos impactados pelas crises e por eventuais ataques de governos e setores da sociedade.

Esta pesquisa analisa espaços culturais auto-organizados de pequeno porte na cidade de São Paulo, que recebem pouco ou nenhum recurso público para manter sua programação cultural, e aponta práticas exequíveis que podem ajudar a trazer estabilidade financeira a outras iniciativas culturais.

A intenção não é esgotar a discussão; ao contrário, o que se espera é apontar para um campo de estudos pouco explorado e de escassa bibliografia em língua portuguesa. Não se pretende tampouco diminuir o papel do Estado como financiador da cultura. Ao contrário, buscam-se caminhos para que o campo da cultura se estabeleça de forma ainda mais pujante, diminuindo sua dependência dos recursos estatais de modo a se tornar mais autônomo.

BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

A história das políticas culturais no Brasil mostra que, assim como em políticas públicas de outras áreas, a falta de continuidade talvez seja o maior problema. Alternam-se períodos em que há projeto e períodos de

apagão completo. Como aponta Paiva Neto (2017), muito em função da estrutura administrativa, capacidade de gerência e orçamento, o investimento público em cultura tende a ser concentrado na União, o que tornou o recente e repentino apagão nas políticas federais ainda mais traumático, principalmente porque a história “recente” — apesar do caráter tardio da política cultural no Brasil — legou ao Estado um importante papel no fomento a atividades culturais, inclusive as de apelo comercial.

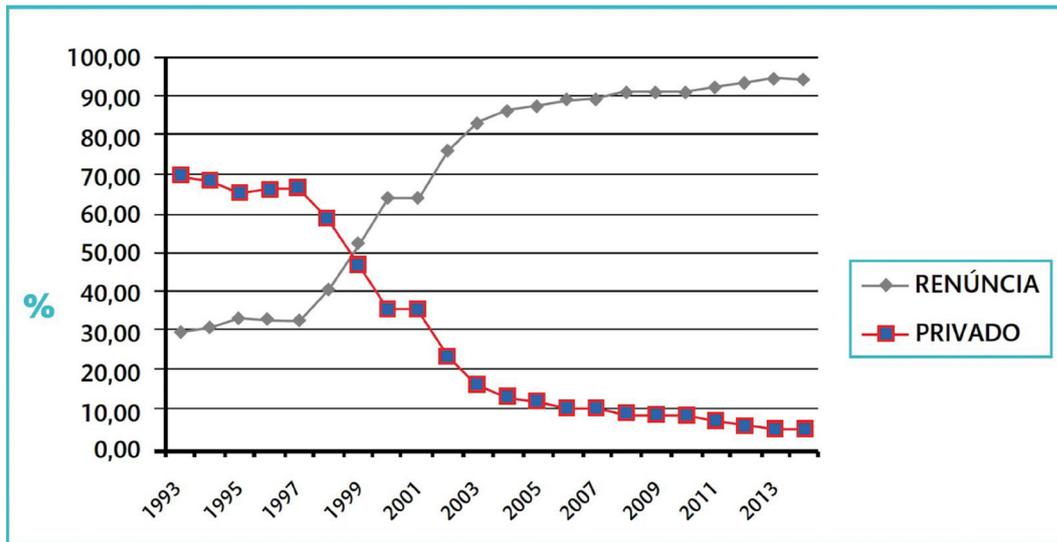
Até a década de 1980, o apoio se dava fundamentalmente por investimento direto a fundo perdido, com exceção da Embrafilme e alguns incentivos fiscais pontuais. A política de balcão determinava quanto e como investir (ibidem, p. 16). Desde 1986, com a instituição da Lei Sarney, o investimento baseado em renúncia fiscal ganhou corpo e se tornou o principal meio para repasse de recursos federais a iniciativas culturais a partir da década seguinte, com a instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), ou Lei Rouanet. Como mostram Salgado, Pedra e Caldas (2010), desde então, o financiamento de iniciativas culturais se dá basicamente por meio de 1) recursos orçamentários do Fundo Nacional da Cultura (FNC) e de instituições federais de cultura; 2) incentivos fiscais; 3) fundos de investimento, como o Ficart e o Funcine (menos efetivos).

A Lei Sarney e o Pronac deslocaram para a iniciativa privada, sobretudo para as grandes empresas, o poder de decisão sobre em quais iniciativas culturais investir os recursos públicos, que na prática passaram a incorporar o orçamento de marketing dessas empresas. Via de regra, as escolhas do “mercado” partem de critérios como projeção da marca e ganho em reputação em vez do interesse público, o que acaba concentrando o investimento em regiões mais ricas e projetos maiores ou que atendem a nichos específicos, com poder de compra e interesse em consumir. Segundo estudo da Confederação Nacional de Municípios (2018), quase 4/5 do total dos recursos captados nos últimos anos por meio do mecanismo de incentivo fiscal da Lei Rouanet se concentra na região Sudeste, metade disso no estado de São Paulo.

O efeito gerado pela Rouanet é paradoxal: por um lado, injetou um volume de recursos no setor cultural sem precedentes na história do país; por outro, diminuiu a presença relativa do investimento privado, tornando a renúncia fiscal um desestímulo ao mecenato tradicional. A queda do investimento privado teve início com a promulgação da Lei do Audiovisual, que admitiu abatimento integral do valor aportado nos projetos, mas se acentuou sobretudo a partir de 1998, após publicação da Medida Provisória 1.589/97, reeditada por Fernando Henrique Cardoso 27 vezes ao longo de dois anos, até torná-la a Lei 9.874/99, que, em vez de corrigir a distorção da Lei do Audiovisual, a reproduziu na Lei Rouanet. Durante

o mandato de FHC, a política cultural foi quase toda resumida às leis de incentivo baseadas em renúncia fiscal, como mostra Rubim (2007, 2011). “O governo FHC caracterizou-se por uma ausência de políticas culturais nacionais” (idem, 2011, p. 26).

Gráfico I – Evolução dos percentuais de renúncia e de apoio privado no valor de mecenato captado pelo MinC



Elaborado por Sá-Earp e Estrella (2016), a partir dos dados do Ministério da Cultura.

A gestão de Gilberto Gil, continuada por Juca Ferreira, no Ministério da Cultura, durante o governo Lula (2003–2010), inverteu a lógica do governo anterior e encampou uma política cultural ativa, baseada na diversidade da cultura brasileira. Embora Gil e Juca tenham logrado diversos êxitos, não alteraram a matriz de financiamento às iniciativas culturais, que seguiu sendo baseada no incentivo fiscal, por um lado, e no Fundo Nacional de Cultura, por outro. Como mostram Salgado, Pedra e Caldas (2010, p. 91), apesar do significativo aumento no orçamento global do Ministério da Cultura e dos diversos incrementos ao Fundo Nacional de Cultura, os recursos do FNC nunca chegaram a 1/3 do volume do mecenato baseado em renúncia fiscal. Mais significativo que o aumento no orçamento foi a mudança radical na orientação da utilização dos recursos do FNC, sobretudo no âmbito da Política Nacional de Cultura Viva, que colocou no orçamento os pequenos espaços e as iniciativas de impacto local, promovendo a perspectiva de democracia cultural.

A partir de 2011 se inicia uma queda gradual do orçamento da cultura e uma nova mudança na orientação da política cultural. A política de austeridade econômica encampada a partir de 2015 e aprofundada após a deposição de Dilma Rousseff acelerou a queda no orçamento, de um lado

pelo corte de gastos e imposição pelo Legislativo de uma gradual queda da capacidade de investimento do Estado, de outro pelo caráter pró-cíclico da austeridade econômica neste contexto. A única exceção no período foi o setor do audiovisual. Nery (2019) aponta que, apesar da diminuição dos aportes do Tesouro Nacional, a Agência Nacional de Cinema (Ancine) teve um incremento em seu orçamento, graças à Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), taxa que passou a ser paga pelas operadoras de telecomunicações em 2011, alavancando os investimentos no audiovisual.

Em janeiro de 2019, Jair Bolsonaro assumiu a presidência do Brasil encampando uma “reforma ministerial” que, entre outros efeitos, extinguiu o Ministério da Cultura, integrando a pasta ao Ministério do Turismo, com o status de “secretaria especial”. A agenda encampada pelo governo desde então tem inspiração econômica no neoliberalismo e política em um neoconservadorismo autoritário que combate a diversidade e a pluralidade em uma espécie de guerra cultural, atacando artistas e o fazer artístico, o que levou as instituições e políticas culturais que já vinham sofrendo com a inanição econômica imposta pelas políticas de austeridade à morte por asfixia ideológica e gerou uma crise em cascata no Sistema Nacional de Cultura.

Em março de 2020, a pandemia do novo coronavírus levou estados e municípios a adotarem uma política de isolamento social, que proibiu os eventos públicos presenciais, fechou espaços de visitação pública e atingiu diretamente a cadeia produtiva da cultura. A crise do coronavírus se somou às crises do subfinanciamento e do ataque neoconservador, gerando um ambiente catastrófico para trabalhadores da cultura, que viram seu rendimento diminuir muito ou mesmo extinguir-se. Por pressão do setor da cultura e em resposta a essa crise, o Congresso Nacional aprovou a Lei nº 14.017/20, batizada de Lei Aldir Blanc — em homenagem ao compositor recém-falecido — e sancionada em 29 de junho daquele ano.

A Lei Aldir Blanc determinou que a União entregaria a estados e municípios um montante total de R\$ 3 bilhões para aplicação em ações emergenciais de apoio ao setor cultural, por meio de 1) renda emergencial mensal a trabalhadores da cultura; 2) subsídio mensal para manutenção de espaços, empresas, instituições e organizações culturais comunitárias com atividades interrompidas pelas medidas de isolamento social; 3) editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural. Até a finalização deste texto, em março de 2022, não foram encontrados estudos de avaliação da Lei Aldir Blanc.

No dia 15 de março de 2022, o Congresso Nacional aprovou outra lei de fomento, batizada de Lei Paulo Gustavo, que prevê a liberação de R\$ 3,86 bilhões para financiamento a projetos culturais. Os recursos devem

ser executados até o fim de 2022. No início de abril de 2022, o presidente Jair Bolsonaro vetou o projeto de lei com o argumento de que o mesmo criava despesas aos cofres públicos sem apresentar medida compensatória. No fechamento deste artigo, o veto presidencial estava em análise pelo Congresso Nacional.

ESPAÇOS AUTO-ORGANIZADOS

A cultura é fator determinante de uma sociedade. Considerada direito garantido a todos pelo artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU, foi considerada o quarto pilar de desenvolvimento de um povo pela Agenda 21. Em 2015, a cultura passou a ser entendida como fator transversal de desenvolvimento dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentáveis para o planeta.

Em suas dimensões antropológicas e sociológicas (BOTELHO, 2016), a cultura é essencial na formação cidadã. A democracia e a democratização cultural atravessam as diversas camadas que constituem as sociedades.

Como mostra Moraes (2021), os locais onde a cultura é produzida nas cidades se tornam elos fundamentais na formação da cadeia cultural. São esses espaços que permitem que o encontro entre humanidades, saberes e fazeres aconteçam e, através de suas práticas, conduzem a sociedade em uma direção mais justa e democrática. Como verdadeiros oásis em meio ao deserto da desesperança criado pelo sistema neoliberal e às desigualdades que nos são impostas em nosso cotidiano, pensam coletivamente e promovem experiências transformadoras.

Segundo Chico Pelúcio:

É no município que as transformações começam a acontecer e onde são geradas as ideias e possibilidades de transformação da sociedade, do Estado e do país. Para tanto, temos que conhecer e reconhecer a fundo a cidade, sua origem, sua população, seus bens materiais e simbólicos e, principalmente, seus costumes, crenças, manifestações e expressões artísticas. (PELÚCIO, 2021, p. 67.)

A cidade de São Paulo não possui um índice oficial de todos os espaços culturais existentes nela. Tentativas de mapeamento como a plataforma SP Cultura e a rede Oceano apontam que são centenas de casas que de formas e modos variados fomentam a cultura dentro do município. Como diz Isaura Botelho:

Mais do que nunca o local deve assumir o protagonismo não apenas enquanto lócus da vida cultural dos indivíduos, mas como vanguarda em experiências e quebra de paradigmas, promovendo uma inversão no encaminhamento de novas políticas e de novas articulações institucionais. (BOTELHO, 2021, p. 63.)

Dada a relevância da produção fomentada por esses locais, esta pesquisa analisou os fazeres de sete espaços culturais auto-organizados da cidade de São Paulo. O conceito de espaço auto-organizado aqui mobilizado parte da definição de Maíra Endo (c. 2018), segundo a qual:

Um espaço (ou iniciativa) auto-organizado é aquele cuja ordem e sentido foram criados a partir do conjunto das experiências dos envolvidos, ou seja, da forma como processam, interpretam, atribuem significados e organizam. Isso significa, na prática, a valorização da voz de cada um dentro de um sistema coletivo, a busca por novos modelos organizativos que tendem à horizontalidade e suavização dos poderes, e a construção de redes de trabalho que estabeleçam relações de dependência estratégica.

Procurou-se por características comuns e em comum para a escolha dos espaços analisados, de modo a obter-se um registro tão diverso quanto possível. Como ponto comum, buscou-se por espaços que atendessem presencialmente no máximo cem pessoas simultaneamente e que tivessem no máximo 30% de seu faturamento garantido por verbas públicas. As características comuns analisadas foram a localização dentro da cidade, tempo de existência e linguagens culturais trabalhadas.

Chegou-se então nos seguintes espaços e projetos: Agência Solano Trindade, Cia Circodança, Casa da Ponte, Casa Mestre Ananias, Cia Pessoal do Faroeste, Projeto Marieta e Projeto Rede Oceano, que está localizado dentro da Casa Goiaba. Faremos a seguir uma breve apresentação dos espaços.

A Agência Solano Trindade está localizada no bairro Campo Limpo e é um empreendimento cultural que desenvolve tecnologia, serviços e produtos que dialogam com o dia a dia das comunidades periféricas, atuando no campo social, econômico e cultural. Dentre os serviços prestados pela agência, destacam-se um espaço de *coworking*, uma rádio, uma venda de produtos orgânicos e um restaurante.

A Cia Circodança Suzie Bianchi está localizada no bairro Campo Belo, conta com três divisões: a escola, a companhia artística e o departamento de eventos corporativos. A escola oferece aulas de circo, dança, yoga, pilates, musicoterapia e desenvolve um trabalho específico para pessoas com deficiência. A mesma estrutura da escola, que conta com profissionais qualificados em cada técnica, pode ser contratada e levada para escolas particulares, como uma disciplina opcional.

A Casa da Ponte está localizada na Zona Oeste de São Paulo e se propõe a receber as pessoas de um modo afetivo. Tem como linha de atuação: criação, difusão, produção artística, editorial e cultural, desenvolvimento humano e gestão em rede. Além de sediar exposições de artes visuais,

lançamentos de livros e formações, o espaço oferece prática de yoga, atendimento psicológico, espiritual e terapêuticos: Reiki, Barra de Access, Leitura de Aura, Tarô Terapêutico, Chakras Xamânico, Processos Corporais de Access e Massagem.

A Casa do Mestre Ananias está localizada no bairro Bixiga e é um polo de vivência socioeducativa que tem como atividade principal a transmissão oral de conhecimentos de capoeira e do samba de roda, além de outras tradições populares afro-brasileiras. A casa abriga a Associação de Capoeira Angola Senhor do Bonfim, fundada por Mestre Ananias em 1953, o grupo de samba de roda “Garoa do Recôncavo” e o grupo de samba tradicional “Sem Vintém”.

A Cia Pessoal do Faroeste está localizada na região da Luz, no centro de São Paulo. É uma companhia de teatro com 22 anos de existência e 20 espetáculos, sendo dois deles infantis. Além do teatro, atua em várias frentes na região, sempre criando encontros, transversalidades e permeabilidades entre arte, direitos humanos, política e cultura.

O Projeto Marieta está localizado no bairro Bela Vista e é um centro de cultura voltado para o pensamento contemporâneo que se propõe como lugar de criação, debate e difusão de produções artísticas e culturais. Com o objetivo de difundir conhecimento e estimular o debate público, o Marieta oferece à comunidade uma constante, variada e gratuita programação cultural pública, além de alguns cursos pagos e espaços de residência artística.

O Projeto Rede Oceano possui duas esferas: a primeira, como registro cartográfico, seguido da construção de uma rede de intercâmbio e circulação de artistas nos espaços; a segunda, uma pesquisa acadêmica resultante desse caminho percorrido. Está sediado atualmente na Casa Goiaba, na Vila Mariana, e teve início como uma pesquisa pessoal de cartografia, catalogação e indexação de Henrique Santos.

Após entrevistar e pesquisar os espaços culturais auto-organizados, transcreveu-se todo o material analisado e buscou-se por pontos em comum, que pudessem ser exequíveis por outras iniciativas culturais. As práticas e estratégias relatadas pelos espaços foram divididas em sete eixos, que por vezes têm suas ações transversalmente relacionadas: 1) comunicação e engajamento de públicos; 2) espaço físico; 3) loja, 4) relação com a comunidade; 5) estratégias baseadas na transversalidade da cultura, 6) gestão cultural e 7) aprendizados.

Comunicação e engajamento de públicos

Quase todos os gestores entrevistados pensam na comunicação como elemento estratégico para os espaços em que atuam; entretanto, a maioria deles não consegue descrever de que maneira as ações de comunicação produzem impacto positivo nos orçamentos dos espaços. Só um dos espaços tem um plano de comunicação formulado, com alguma métrica para avaliação do retorno das ações de comunicação.

Para todos os entrevistados, uma comunicação efetiva é capaz de ampliar e engajar público, levando-o a contribuir financeiramente, seja através da compra dos produtos e serviços oferecidos, seja através de doações. Além de informar sobre a programação, as ações de comunicação perpassam todas as atividades realizadas.

Em comum, observamos que todos os espaços e projetos mantêm uma linguagem informal, como se fala, em primeira pessoa, o que aproxima espaços e públicos. Como dito por Henrique Santos, gestor do projeto Rede Oceano, “mais do que divulgar e encher as pessoas de informação, nos importamos com comunicar, prática que envolve também a escuta da nossa parte”. O Projeto Oceano também dialoga com outros espaços e gestores culturais na articulação de uma rede ligada pela produção de arte e cultura.

A Casa da Ponte tem a maior parte de sua comunicação falada. As pessoas que frequentam a casa são recebidas por alguém que apresenta o espaço a elas e faz a divulgação da programação e ações futuras. Atualmente divulga a programação também no Instagram, Facebook e na rede contatos do WhatsApp, que tem aumentado.

O Projeto Marieta envia quinzenalmente uma *newsletter* para todas as pessoas que se cadastram no site. Com linguagem informal e textos longos entrecortados por imagens, citações diversas e referências musicais, a *newsletter* informa a programação do espaço e, seguindo a linha curatorial do projeto, discute temas da atualidade. Em todas as edições, propõe que as pessoas respondam ao e-mail. Com isso, mantém relação direta e cria vínculos com essas pessoas. Parte do público responde perguntando como pode contribuir financeiramente com o projeto, mesmo sem nunca ter frequentado o espaço.

Giovanni Pirelli e Helena Guerra, diretores executivos do Projeto Marieta, ressaltaram a importância de uma comunicação direta e afetiva somada a uma estratégia de engajamento, onde o público tem participação direta.

Em nosso flyer está escrito “democracia, cidadania, abertura, amor, pensamento reflexão e diálogo”. São os valores que a gente transmite e que a gente afirma em tudo que a gente faz. E nós achamos que é o que as pessoas da nossa comunidade buscam (...) porque, quando você participa de um lugar que explicitamente fala que “você estar aqui faz diferença”, as pessoas não só enxergam um valor, elas se veem portadora de um valor.

A Casa Mestre Ananias tem como maior fonte de recursos as vendas realizadas nas quatro festas que promove anualmente. Segundo o gestor do espaço, mestre Rodrigo Minhoca, o grande público frequentador das festas é a comunidade de capoeiristas, que mora longe da Casa. Pelo engajamento gerado pela rede de relações, a comunidade faz questão de frequentar eventos onde é possível encontrar e vivenciar a tradição

O Projeto Marieta conta com serviço de assessoria de imprensa. A Cia Circodança e a Cia Pessoal do Faroeste eventualmente contratam profissionais de comunicação. O restante dos espaços não conta com profissionais de comunicação.

Com relação às redes digitais, possuem página própria na internet: Cia Circodança, Casa Mestre Ananias, Cia Pessoal do Faroeste, Projeto Marieta. A Agência Solano Trindade tem um blog, porém o mesmo está desatualizado. São inscritos no YouTube: Cia Circodança, Cia Pessoal do Faroeste e Projeto Marieta.

Todos os entrevistados, com exceção do Projeto Rede Oceano possuem perfis nas redes sociais Facebook e Instagram. Nenhum dos entrevistados possui conta comercial no WhatsApp, alguns gestores utilizam essa ferramenta para se comunicar com as pessoas a partir de suas contas pessoais.

Espaço físico

O espaço físico também gera receita. O Projeto Marieta e a Agência Solano Trindade têm como uma de suas fontes de renda a sublocação de algumas salas de seus espaços físicos e, com o intuito de praticar a cidadania, também disponibilizam partes de sua estrutura física para pessoas e projetos de terceiros de forma gratuita. Essa ação além de ser uma fonte de renda direta, também amplia o público que frequenta o espaço. A sede da Agência Solano Trindade funciona como um espaço de *coworking*.

A Cia Circodança loca sua estrutura circense para realização de festas. Outra estratégia para arrecadação de renda com o espaço é o recebimento de percentual do valor das aulas que são dadas em sua escola, prática também adotada pela Casa da Ponte que recebe parte do valor dos atendimentos que são feitos dentro do espaço.

Loja

Alguns entrevistados têm como prática a criação de uma loja ou ponto de venda de produtos não diretamente ligados à atividade-fim do espaço, para ampliar a renda: A Agência Solano Trindade tem um restaurante que também vende produtos orgânicos; a Casa da Ponte, um ponto de vendas de livros da Editora Cosmos, artigos e acessórios de parceiros e comercializou camisetas para o movimento secundarista durante produção do espetáculo “Quando Quebra Queima”. A Cia Circodança vende camisetas da escola; a Casa do Mestre Ananias tem uma loja que vende berimbaus, CD’s, o livro “Cartilha do Samba Chula”, camisetas, bolsas, acessórios e ainda paçoca de pilão (sob encomenda). A Cia Pessoal do Faroeste já teve um bar e o Projeto Marieta vende bebidas nas apresentações do cineclube.

Relação com a comunidade

Os espaços culturais surgem com o propósito de responder às necessidades da sociedade, articulam movimentos e atividades para mobilizar e atender aos anseios sociais, cumprem muitas vezes com os deveres do próprio poder público.

Embora todos os entrevistados considerem a relação com o entorno fundamental para o fortalecimento de suas ações, nem todos têm ganho de renda com essas ações. Por saber da relevância que possuem em seus territórios, todos prestam algum atendimento gratuito à comunidade. Por estarem inseridos na dinâmica de cada território, compartilham carências e desejos parecidos, valorizam a força de trabalho e os conteúdos locais.

O Projeto Marieta iniciou uma ação de divulgação no entorno da sede física em fevereiro de 2020, mas não teve tempo suficiente para mensurar seu retorno, pois que foi interrompida pela metade em função da decretação do distanciamento social pela Prefeitura de São Paulo no dia 24 de março de 2020. Foi possível identificar que o número de pessoas que pediram para assinar a *newsletter* e a quantidade de seguidores nas redes sociais aumentou, mas não há dados suficientes para estabelecer relação de causalidade.

A Cia Circodança realiza contato e firma parcerias com escolas infantis da região para que crianças e adolescentes façam aulas em sua escola de dança e circo. Também realiza workshops e oficinas em empresas e vende espetáculos de sua companhia.

Desde o início de suas atividades, a Casa da Ponte estabeleceu parcerias com o entorno. Conseguiu a divulgação gratuita no Centro Cultural Butantã, Ponto de Economia Solidária e Cultura do Butantã, Província Missionários Combonianos Brasil e artistas, além do apoio de duas empresas alimentícias.

A Cia Pessoal do Faroeste tem forte ligação com a região da Luz, onde sua sede está localizada. Em 2014 a companhia aproveitou um aumento da especulação imobiliária na região para propor um acordo de patrocínio a uma incorporadora sem histórico de patrocínio a iniciativas culturais, com o argumento de que um polo cultural potencializaria a valorização na região. Conseguiram o patrocínio.

A ideia de criar a Agência Solano Trindade foi baseada no território. Inicialmente realizaram o mapeamento dos produtos e serviços culturais na região do Campo Limpo, Capão Redondo e adjacências para em seguida formar uma rede de articulação e ampliação dos bens culturais da região. Um dos intuitos da Agência é que os produtores culturais atendidos alcancem sua própria sustentabilidade financeira. A Solano Trindade tem capacidade de organizar eventos fora da região, sempre com o intuito de fomentar o desenvolvimento do território. Segundo Thiago Vinícius, fundador do espaço, “nosso intuito é fazer com que esse empreendedor ou empreendedora acesse o mercado, venda o produto e volte para a quebrada” (AGÊNCIA, 2020).

Na sede da Agência, montaram um espaço de *coworking* (que atende a 75 empreendedores e tem outros 32 na lista de espera), uma rádio, uma venda de produtos orgânicos e um restaurante. São realizadores do Festival Percurso, que conta com apresentações artísticas e culturais, e uma feira com cem empreendedores da região. Nenhum dos empreendedores paga para participar do evento ou reverte parte do lucro para a Agência, mas todos são obrigados a participar dos treinamentos de gestão que acontecem antes do evento.

Também fundaram o “Perifa Talks”, evento com ciclo de palestras inspirado no TED. O acesso ao evento é gratuito, sendo necessário somente retirar uma senha no local uma hora antes do início.

Estratégias baseadas na transversalidade da cultura

Alguns dos entrevistados citaram a possibilidade de, a partir da dimensão antropológica de cultura, criar estratégias que tirem proveito do caráter transversal da cultura para ampliar as possibilidades de financiamento, dialogando com outros campos. De forma prática, entendem que em algumas situações é mais fácil levantar dinheiro com propostas de ações em áreas como Direitos Humanos, Saúde, Assistência Social e Educação, por exemplo.

Pensando o teatro como meio efetivo de formação do cidadão, a Cia Pessoal do Faroeste realizou ações e oficinas no programa “De Braços Abertos”, da Prefeitura de São Paulo. As atividades foram pagas pela Secretaria Municipal de Saúde.

A Companhia também circulou com peças em escolas públicas do interior do estado em projeto pago pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Além disso, desenvolve um trabalho de cartografia afetiva da região da Luz, em parceria com a SP Urbanismo, e sempre realizaram ações no campo dos direitos humanos — não por acaso Paulo Faria recebeu o Prêmio Santo Dias de Direitos Humanos da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.

A Agência Solano Trindade montou o Banco Comunitário União Sampaio, com moeda cultural própria, a “\$ampaio”, com circulação circunscrita ao território, para estimular o consumo dentro da comunidade e movimentar a economia da região. Até 2017 já havia movimentado mais de 1 milhão de reais (cf. MEISLER, 2017).

Gestão Cultural

Os pequenos espaços culturais lidam continuamente com desafios na gestão de finanças, pessoal, recursos materiais e infraestrutura. Especificamente no campo cultural, ainda têm o desafio da programação. Geralmente esses espaços contam com poucos funcionários e, em diversos casos, o gestor é o único trabalhador fixo com que o espaço conta. Ao tentar realizar múltiplas funções, além de acumular tarefas, muitas vezes falta ao gestor repertório para atender a determinadas demandas. Descrevemos abaixo práticas e estratégias assertivas de gestão cultural mencionadas por nossos entrevistados, algumas simples, mas nem sempre praticadas:

- **Elaboração de plano de negócios.** Ajuda a estruturar o planejamento do espaço cultural e orientar decisões que envolvam questões contábeis, jurídicas, administrativas, de marketing e de comunicação. Alguns dos gestores entrevistados sugeriram utilizar o manual “Como elaborar um plano de trabalho”, do Sebrae (2013).
- **Uso de métodos de pagamento digital.** Ao oferecer ao público a opção de realizar pagamento digital, o espaço cultural possibilita que seu público compre produtos e serviços culturais sem comunicação prévia e evitando deslocamentos, o que potencializa as vendas.
- **Uso de métodos de pagamento eletrônico.** Recebimento de pagamento por meios eletrônicos: poucos clientes têm o hábito de portar dinheiro em espécie. Quando um espaço aceita pagamento via cartão ou Pix, potencializa as vendas de produtos e serviços no momento em que o cliente está no espaço.

- **Abertura de uma empresa.** Ao ter registro de CNPJ, os espaços encontram menos dificuldades para oferecer produtos e serviços para pessoas e empresas que necessitam de emissão de nota fiscal. Também potencializam doações e patrocínios de maior valor. Por conta da carga tributária, foram mencionadas nas entrevistas alternativas como o enquadramento como Microempreendedor Individual (MEI) e a associação a cooperativas.
- **Sustentabilidade financeira não envolve somente dinheiro.** É possível pensar em trocas, apoios, permutas e parcerias. Giovanni Pirelli, gestor do Projeto Marieta, cita um exemplo:

Nós temos o vício de achar que precisamos de dinheiro para tudo, mas nem sempre é assim. Certa vez, precisava de cadeiras para o meu espaço e enquanto só pensava em como conseguir a quantia financeira para a compra, não consegui nenhuma. Quando pensei em apoios, consegui a doação de todas as cadeiras que precisava de uma empresa que não teria condições de nos ajudar financeiramente.
- **Replanejamento e redução de custos.** Outra estratégia interessante é fazer um replanejamento ao menos duas vezes ao ano, avaliando se há possibilidades de redução dos custos sem perda de qualidade do serviço ou produto oferecido.
- **Otimização de recursos.** Uma boa análise e algumas mudanças pontuais são capazes de aumentar o caixa. Suzie Bianchi, gestora da Cia Circodança, lembrou que “ao mudar alguns equipamentos de aula de lugar, ganhamos mais espaço livre em nossas salas e, com isso, pudemos atender um número maior de alunos”.
- **Contratação eventual de profissionais especializados.** Um profissional especializado é capaz de economizar tempo e gastos, além de conseguir oferecer produtos e/ou serviços de melhor qualidade. Na incapacidade de pagamento dessas pessoas, é possível propor permutas e apoios.
- **Registrar ações e manter um clipping.** Ter registro documental organizado e atualizado é fundamental para preservação da memória e, sob o aspecto financeiro, facilita na realização de inscrição de projetos para editais, nos pedidos de patrocínio e publicar isso tende a atrair público, pois gera valor e relevância.
- **Buscar formação para os profissionais.** Os cursos de formação em gestão cultural são relativamente recentes, mas, segundo os entrevistados, conhecer as especificidades da gestão na cultura potencializa o poder de atuação já praticado por esses espaços.

- **Articulação em rede.** A articulação é pensada para além de outros gestores, sendo feita também com pessoas de conhecimentos diversos que compartilham experiências, conhecimentos, saberes e práticas. Há alguns espaços que estão se articulando para compartilhar programação cultural, serviços administrativos, contábeis e jurídicos. Com articulação, também é possível aumentar a pressão sobre o Estado para efetivação de políticas.

Aprendizados

Todos os entrevistados descreveram de formas muito parecidas as condições de seus espaços para enfrentar o desafio de sobreviver ao período de isolamento social: não havia dinheiro suficiente para se manterem, se permanecessem fechados por muitos meses. Por uma questão de sobrevivência, se viram obrigados a se reinventar rapidamente.

A primeira mudança foi o enfrentamento do desafio de migrar para o mundo digital sem planejamento prévio e por tempo indeterminado. A partir da pandemia, muito se especulou sobre a importância de se manter ativo nos canais digitais.

Outros dois pontos em comum a todos os entrevistados foi o fato de estreitarem as relações com o público, após a constatação de que a pandemia duraria muito mais tempo do que o previsto inicialmente, e o firme desejo de prosseguir apesar de todas as adversidades. Como dito por Giovanni Pirelli, do projeto Marieta:

Ao olharem o (nosso) acervo de produções lembrem-se de uma coisa: até hoje não tivemos apoio do poder público, nem patrocínio empresarial e tudo isso foi possível graças a vocês, que acompanham nosso trabalho, participam das atividades, propõem ideias e nos dão energia para continuar esse trabalho, até agora voluntário, de criação de um lugar comum, um espaço criativo e ativo de produção cultural comunitária. Parabéns pra vocês.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Respostas curtas e objetivas estão distantes de uma conclusão. Ao contrário disso, esta pesquisa propõe algumas questões para reflexão. A discussão sobre a sustentabilidade financeira em espaços auto-organizados abre um horizonte de possibilidades que nunca tivemos a intenção de transpor em texto, em sua complexidade.

O que os pequenos espaços culturais auto-organizados nos mostram é que se adaptar não só é possível, como também é preciso. Adaptar-se não

significa aqui perder de vista os valores que orientam as práticas de cada espaço e de cada agente da cultura dentro de cada espaço, mas de reafirmá-los, reforçando os laços de solidariedade que fazem com que a existência de cada espaço cultural faça sentido para as pessoas que o frequentam. No fundo é isso que cada um dos espaços está fazendo, da doação de cestas básicas à produção de conteúdo digital aberto e gratuito, da luta para criar redes de solidariedade entre agentes da cultura à luta por garantir o acesso às redes digitais e à cidadania digital que pode advir daí.

Embora muitos gestores vejam com reservas o aumento da presença digital dos espaços culturais, este nos parece um caminho sem volta, não porque a interação digital possa substituir a presença física, mas porque os dados que trafegam em um cabo de fibra óptica podem fazer transitar parte do aconchego de um abraço quando não é possível abraçar. A vida das pessoas é cada vez mais digital, nossa cultura é digital, e se o ambiente digital for um lugar (por vezes o único) de encontro de corações e mentes, que os espaços culturais estejam preparados para acolherem pessoas também ali. A ação cultural não precisa deixar de lado seu sentido de acolhimento pela falta da presença física.

E é importante dizer tudo isso antes de tratar do assunto principal deste trabalho, o dinheiro.

A crise do financiamento da cultura não é exatamente uma novidade. O campo da cultura é como um microcosmo que espelha as contradições e desigualdades existentes no mundo. Não foi no período de pandemia que os pequenos começaram a se virar e buscar saídas para uma precariedade que se impõe com tanta força por não ser apenas a precariedade do campo da cultura, mas da vida material.

A história das políticas culturais no Brasil mostra que as iniciativas culturais acompanharam os sabores e dissabores da vida no país e dos projetos políticos que se impõem. Do intento modernista de invenção de uma nação que precisava ter uma história (e um patrimônio!) de nação para contar, passando pelo dirigismo da política de balcão da ditadura militar, depois pelo controle da mão não tão invisível do deus mercado, depois por um breve respiro com a garantia do mínimo no início do novo milênio e a retomada recente de muitos dos demônios que alguns acreditavam que estavam extintos. Em nenhum desses momentos os pequenos tiveram acesso a mais do que as migalhas que caíam das mesas dos grandes. É bem verdade que em alguns momentos mais migalhas caíram e que por vezes até afugentaram temporariamente uma fome histórica.

A lição que tiramos disso é que qualquer mudança que se produza partirá dos pequenos, dos que usam da criatividade, que pode ser tudo o

que têm à disposição, para no mínimo reproduzir as condições para seguir existindo. E mais do que antes, existir agora é preciso, mesmo que o Estado esteja omissa, como em alguma medida sempre foi. Buscar novos espaços (ainda que virtuais) para acolher pessoas, para criar relações horizontais, para que um consiga apoiar o outro, seja na forma de vaquinha, na permuta de trabalhos, ou em outros modos que dinamizem e potencializem as trocas financeiras nos parece ser a troca de afetos. Se ninguém soltou a mão de ninguém até ontem, reforçar esses laços é o que pode garantir que ninguém solte agora nem amanhã.

A venda de um produto ou serviço cultural só faz sentido se isso significa na mesma medida recompensar o agente cultural e seu público. É exatamente por isso que a manutenção dos espaços em que essa troca (dívida) acontece se faz tão importante quanto garantir a remuneração de quem trabalha para que ela seja possível. A efetiva profissionalização dos agentes culturais, sejam artistas, produtores, trabalhadores da técnica, ainda é um grande desafio a ser superado. Não é raro ouvir de quem trabalha com cultura que não o faz por dinheiro, mas para produzir cultura é necessário estar vivo. O que os pequenos espaços têm mostrado, com mais ou menos sucesso, é que viver de cultura — viver de fazer sorrir, chorar, sentir, viver — ainda é possível. E a grande lição que ensinam aos grandes espaços é que não é o glamour que torna isso possível.

Essa profissionalização também passa pela formação, que não precisa necessariamente acontecer em um ambiente formal de ensino. Nessa caminhada, conhecemos pessoas que vivenciam a cultura e, para produzi-la, se veem obrigados a ser gestores. Sem títulos, sem serem legitimados pela academia, mas que ainda assim encontram saídas para os desafios cotidianos, muitas vezes na vanguarda da mudança. Mas isso só é possível se fizerem esforços de troca, de aprenderem uns com os outros, de participar daquela reunião com seus pares quando não for possível pagar um curso, mas de tornar cada uma dessas escutas sistemática, de tirar lições de cada exemplo que encontra pelo caminho.

Nossa pesquisa procurou por espaços culturais que fossem diversos entre si no tempo de existência e no eixo curatorial, com o intuito de buscar apontamentos que servissem de inspiração ou pudessem ser aplicados futuramente por outros gestores e espaços auto-organizados da forma mais ampla possível.

Os pequenos espaços culturais têm como característica comum o acolhimento. Optam por receber em suas casas seres humanos, em sua dimensão completa, complexa, diversa e por vezes contraditória, em vez de só tratarem das pessoas como um público que é alvo e precisa ser atingido.

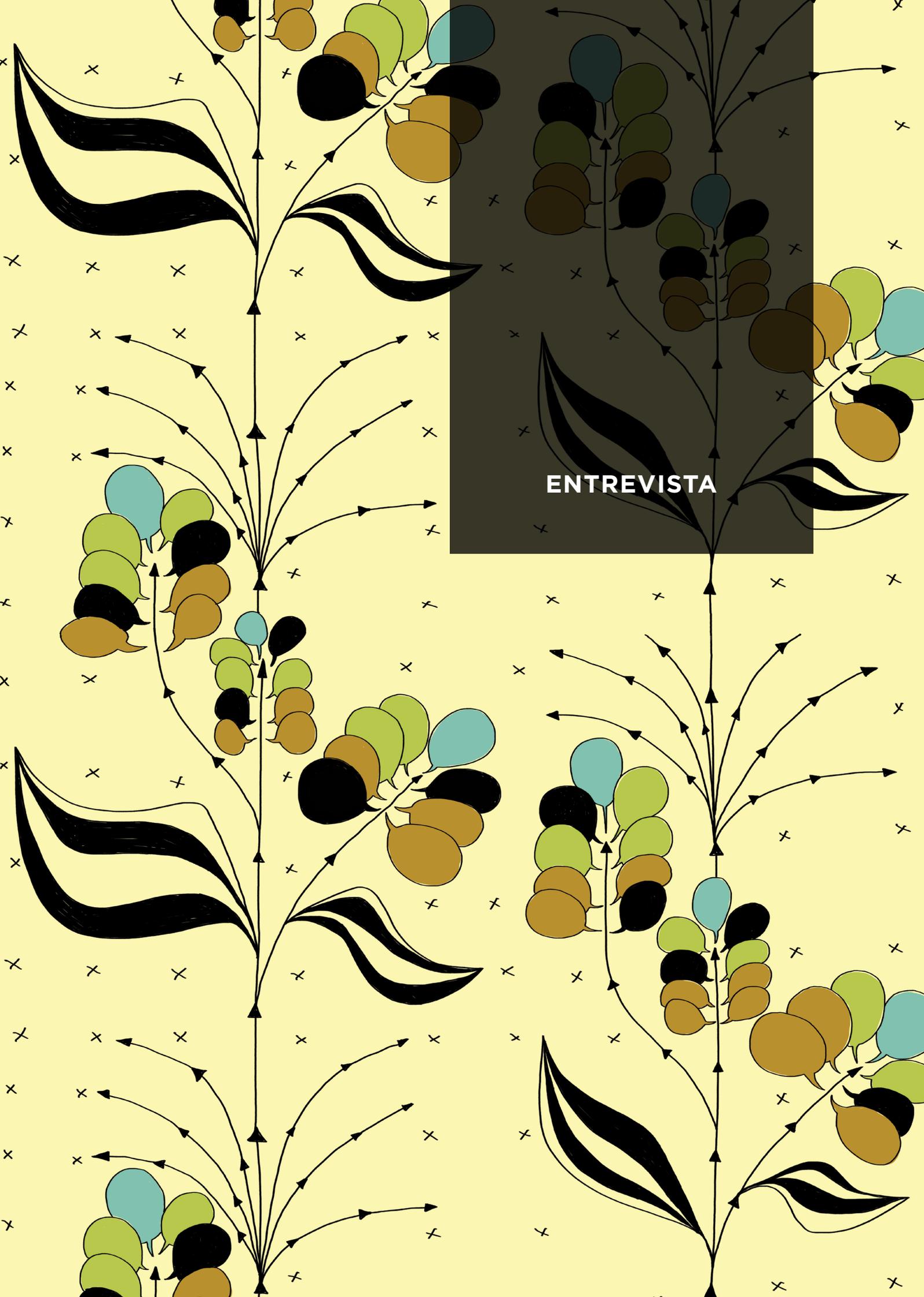
Com gestos e afetos resgatam nossa humanidade em um mundo que tenta nos impor a barbárie. São ilhas que respeitam as pausas e os silêncios numa contemporaneidade que atropela e ensurdece. Compartilham experiências e saberes de forma mais íntima. Nos recebem com um café, um chá, com ervas do quintal, um bolo, uma pipoca, um sorriso, um abraço. Riem e choram conosco. Alimentam nossos corpos e nossas esperanças.

Nos relembram que o conflito pode ser positivo. Nos propõem o debate sabendo que as perguntas muitas vezes são mais importantes do que as respostas. Nessas casas, discutimos e nem sempre concordamos, mas jamais perdemos o respeito. Nos ajudam a resgatar nossas ancestralidades e memórias, sem, contudo, deixar de olhar para o futuro. Provam com suas práticas e atitudes que resistência pode ser gentil, ter beleza e ternura.

Nosso mais sincero respeito e agradecimento a essas casas que nos acolheram para que a realização dessa pesquisa fosse possível. E que não se encerre por aqui, porque todo final é um recomeço.

REFERÊNCIAS

- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- _____. “Democracia cultural: abalos pandêmicos”. In: CUNHA FILHO, F. H.; LINS, M. R.; AGUIAR, M. P. *Direitos culturais: múltiplas perspectivas* (vol. V): impactos da pandemia. Fortaleza: EdUECE, 2021, pp. 56-64.
- BRASIL. *VERSALIC*: Portal de Visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em <<http://versalic.cultura.gov.br/#/home>>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- ENDO, Máira. “O projeto CÓRTEX”. *CÓRTEX*, Campinas, c. 2018. Disponível em <<http://cortex.art.br/>>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- MORAES, Edson Martins. *Pequenas constelações culturais: projetos educativos e a formação permanente*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: Currículo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.
- PAIVA NETO, Carlos. B. “Modelo federal de financiamento e fomento à cultura”. In: RUBIM, A. A. C.; VASCONCELOS, F. (org.). *Financiamento e fomento à cultura no Brasil: Estados e Distrito Federal* (v. 1). 1a. ed. Salvador: Edufba, 2017, pp. 35-90.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios*. Coleção Cult, Políticas Culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007.
- SALGADO, Gabriel; PEDRA, Layno; CALDAS, Rebeca. “As Políticas de Financiamento à Cultura: a urgência de uma reforma”. In: RUBIM, A. A. C. (org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010, pp. 87-110.



ENTREVISTA

ENTREVISTA COM MARCOS AUGUSTO GONÇALVES¹

CPF: Você publicou um livro há dez anos que desmistificou a Semana naqueles aspectos que vieram à tona em 2022 com ares de novidade. *A semana que não terminou* é um livro de um jornalista sem pretensões, como você comentou várias vezes, e que, no entanto, conseguiu, como nenhuma outra publicação com esse caráter, ter boa aceitação no meio acadêmico, sobretudo dentre os pesquisadores que trabalham com a Semana. A que você atribui essa fórmula de sucesso?

Marcos Augusto: Olha, antes de mais nada, obrigado pelo considerável sucesso. O livro teve como objetivo central ser uma reportagem histórica que procurasse reconstituir a Semana. Então para isso eu contei com uma pesquisa já relativamente avançada do meio acadêmico, de uma série de críticos, professores, que se dedicaram ao longo dos anos a estudar a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Isso já foi um certo avanço para o trabalho, já partir do patamar de um assunto relativamente pesquisado. O que era uma vantagem de um lado, mas uma desvantagem por outro, também, porque corria o risco de o livro ficar chovendo no molhado, digamos assim, de não apresentar novidades. Então foi um desafio retomar esse tema, de certa forma bastante explorado, de uma maneira que fosse atraente e que pudesse levar ao leitor, aos interessados, algum tipo de novidade, não só do ponto de vista factual de alguma descoberta. O que eu me coloquei como desafio foi tentar apresentar uma compreensão daquele processo com uma revisão histórica de alguns pontos de vista que se tornaram hegemônicos durante esse período, mas que fosse capaz de dar ao leitor uma visão mais global do evento, especialmente dos seus antecedentes, seus personagens principais e um pouco do que veio depois. Isso, no livro, realmente é uma parte menos importante, acho que o fundamental era conseguir montar uma reportagem histórica que apresentasse os principais personagens e que mostrasse o pano de fundo do processo cultural, histórico e o contexto em que se deu a articulação dessa Semana de Arte Moderna de São Paulo. Procurei também usar uma linguagem relativamente acessível, uma linguagem jornalística. O livro tem essa cogitação, mas alguma coisa que fosse legível, que não ficasse entrando em disputas acadêmicas, que eu acho que poderiam ser de interesse, mas também

¹ Estudou literatura na PUC-RJ e cursou o mestrado em Comunicação na UFRJ. Trabalhou para diversos veículos da imprensa brasileira. Foi editor da “Ilustrada” e do caderno “Mais”!, da *Folha de S.Paulo*, onde também exerceu o cargo de editor de “Opinião”. Autor de *1922 - A Semana que não terminou* e, com Heloisa Buarque de Hollanda, de *Cultura e participação nos anos 60* e organizador de *Pós-tudo - 50 anos de cultura na Ilustrada*.

poderiam ser um fator que afugentasse, digamos assim, a leitura mais fluente. Acho que o livro entra nessas questões acadêmicas também porque se põe em discussões mais conceituais, mas tem como primado esse relato jornalístico, histórico.

CPF: Quais condições você percebe nos dias de hoje que permitem a atualidade do seu texto?

Marcos Augusto: Eu acho que o livro tem essa virtude de apresentar o exemplo dentro de um contexto histórico e, ao mesmo tempo, ele eleva uma reflexão sobre o presente. Obviamente, levei em conta também o que se discutia mais recentemente, embora o livro já tenha dez anos, o que era a discussão mais em torno do Modernismo no Brasil. Acho que é uma boa introdução, digamos assim, àquele contexto histórico e às questões principais que estavam em discussão, que remetem às questões culturais e políticas do Brasil. O livro tem um interesse para o leitor contemporâneo, ele continua vivo e útil, tem uma função a cumprir e de certa forma ele vem cumprindo. Os retornos que recebi foram muito bons e estou muito satisfeito. A discussão agora avançou para um outro terreno, que é a discussão sobre a diversidade, sobre a participação de artistas negros, por exemplo, a questão toda que hoje se discute sobre a identidade racial, sobre a questão da elite, o fato de o movimento ter tido como seus protagonistas alguns personagens ligados à elite de São Paulo, o próprio universo da classe dominante cafeeira na época, enfim, acho que a discussão avançou já um pouco em relação ao que o livro traz, mas acho que o livro permite dar uma base, dar um patamar a partir do qual essas pessoas podem ser tratadas até com mais propriedade.

CPF: Como você avalia as propostas da Antropofagia hoje frente às novas pautas identitárias que estão se impondo nos últimos anos?

Marcos Augusto: A formulação da Antropofagia surge a partir do final da década de 1920, com o Oswald, a Tarsila, o próprio *Macunaíma* do Mário de Andrade, e o Oswald de Andrade levou isso posteriormente mais à frente. É um conceito-chave para a gente entender a dinâmica da cultura brasileira, essa relação com o outro, seja o outro europeu, estrangeiro, seja o outro nosso também, nosso no sentido do país. Então, obviamente o país não é uma massa homogênea, existe uma série de contradições, de interesses, uma diversidade racial, econômica, de gênero, então todas essas pessoas de alguma maneira apareceram ali no movimento modernista, em São Paulo e também em outros estados. A gente está falando de São Paulo porque em São Paulo houve uma articulação, houve uma militância, houve um movimento propriamente dito, com manifestos, com uma atuação da imprensa que de fato diferenciou o Modernismo em São Paulo

de outros modernismos que foram ocorrendo, como o Ruy Castro coloca em relação ao Rio de Janeiro, que era uma cidade já moderna em diversos aspectos, um dos principais centros do país. Isso tudo foi levado em conta, é pertinente. A questão da Antropofagia e as próprias propostas do Modernismo em São Paulo não se fecham a esse debate contemporâneo, pelo contrário, não se pode querer que esse movimento, que começou cem anos atrás tivesse, naquele momento, a consciência que se tem hoje em relação a este universo de questões, mas basta ter um mínimo de abertura e de visão para perceber que essas questões estavam ali colocadas de alguma maneira. Não da maneira como são colocadas hoje, obviamente, mas estavam ali potencialmente colocadas.

CPF: Os debates trazidos nas comemorações do centenário têm colocado em pauta muitos temas como a identidade, o racismo, as sociedades tradicionais, que foram alijadas da narrativa principal da Semana. Diante dessas novas questões, como você tem encarado essas revisões críticas e de que forma continuar a falar das figuras canonizadas pela crítica sem se afastar do debate público atual?

Marcos Augusto: Vejo como uma consequência natural e bem-vinda. É importante questionar os mitos da Semana, o meu livro mesmo entra nessa discussão sobre a ideia de criar um mito fundador do Modernismo, como se o Modernismo tivesse uma data e um local para nascer. Penso que ocorreu, de fato, uma tentativa de transformação da Semana em um evento que presidisse a fundação do Modernismo brasileiro, que é como se fosse uma espécie de *big bang* de tudo. Embora não reste dúvida de que apenas em São Paulo aconteceu um movimento organizado e programático em torno das propostas estéticas do modernismo, prevaleceu em parte essa visão equivocada a que me referi. A própria Semana surgiu em um contexto de projeção de São Paulo, que era naquele momento uma cidade que crescia vertiginosamente, sob o impulso da economia do café. O estado de São Paulo enriqueceu de uma maneira muito rápida, e havia ali todo um desejo de afirmação da identidade paulista, a construção de uma liderança intelectual de São Paulo, de um projeto de liderança intelectual de São Paulo, que queria também ser influente e se via em condições de assumir um papel de liderança nacional como já exercia, de certa forma, no terreno da economia e da política, dividindo com outras forças nacionais, mas com uma presença bastante marcante, e também se projetava como uma possível liderança cultural para o Brasil. São Paulo se via, a elite de São Paulo, os intelectuais de São Paulo, parte, não como um bloco, mas esses setores mais modernizantes, digamos assim, de São Paulo se viam como potenciais líderes do Brasil do século XX, um novo século, uma nova época, e havia esse desejo de rivalizar com o Rio de Janeiro e de colocar

questões que, aos paulistas, pareciam que estavam sendo recalçadas ou abandonadas ou sobre as quais a atenção do país não era suficiente. Então, faz parte do projeto modernista, do movimento modernista de São Paulo esse desejo de projeção da elite, da intelectualidade e do estado de São Paulo, como centro capaz de exercer uma liderança do século XX. O Rio foi a liderança do Século XIX, e agora que os tempos estão mudando o futuro pertence a São Paulo, foi um pouco esse sentimento. Essa visão sobre o que foi o movimento modernista, a Semana de Arte Moderna, não pode prescindir dessa ideia de um projeto nacional. Um projeto nacional, não nacionalista, com um internacionalismo presente de maneira muito explícita no movimento modernista, uma vontade de cosmopolitismo e também todo um projeto de país. Tem ali subjacente um projeto de país que leva em conta a sua diversidade, que leva em conta a cultura indígena, que leva em conta a cultura negra, isso tudo está ali presente, embora você não tenha o artista negro, o artista indígena, enfim, são circunstâncias históricas. Mas esse desejo de incorporação, de integração de um país diverso está presente no Modernismo de São Paulo de uma maneira muito evidente.

CPF: Você julga que a Semana de 22 auxiliou nesse projeto construído pelas gerações posteriores? Em que medida?

Marcos Augusto: Penso que sim. Ter intelectuais e artistas como o Mário de Andrade, como o Oswald de Andrade, como a Tarsila do Amaral, como Heitor Villa-Lobos, Di Cavalcanti... note-se aí que não são todos paulistas. A Semana na verdade foi uma festa de São Paulo, mas para a qual São Paulo convidou representantes de outros estados, não só do Rio de Janeiro, mas de Pernambuco, Minas, entre outros. Basta ver a atuação e a obra desses expoentes do Modernismo que estavam na Semana de 22 para entender que houve de fato uma grande influência no processo de imaginação do Brasil, do que seria o Brasil, um Brasil moderno, um Brasil que se encontrasse consigo mesmo, enfim, que pensasse a questão da sua identidade de uma maneira descolonizada, como hoje em dia, que voltamos muito a falar nesse assunto da descolonização — ou da decolonização. Obviamente que tem uma coisa da Semana de Arte Moderna no Tropicalismo, tem alguma coisa na própria formulação da Bossa Nova, das vanguardas também dos anos 50, do Concretismo... Não que a Semana de 22, o movimento Modernista em São Paulo, tenham sido os criadores desses desdobramentos, não que tudo venha dali, mas de fato houve uma influência sobre o debate cultural do século XX também sobre as questões políticas em um sentido mais amplo de concepção de país, o que é Brasil, o que nos distinguiria como cultura, e aí a questão da antropofagia também é muito importante nesse universo, nessa discussão. Então, o movimento

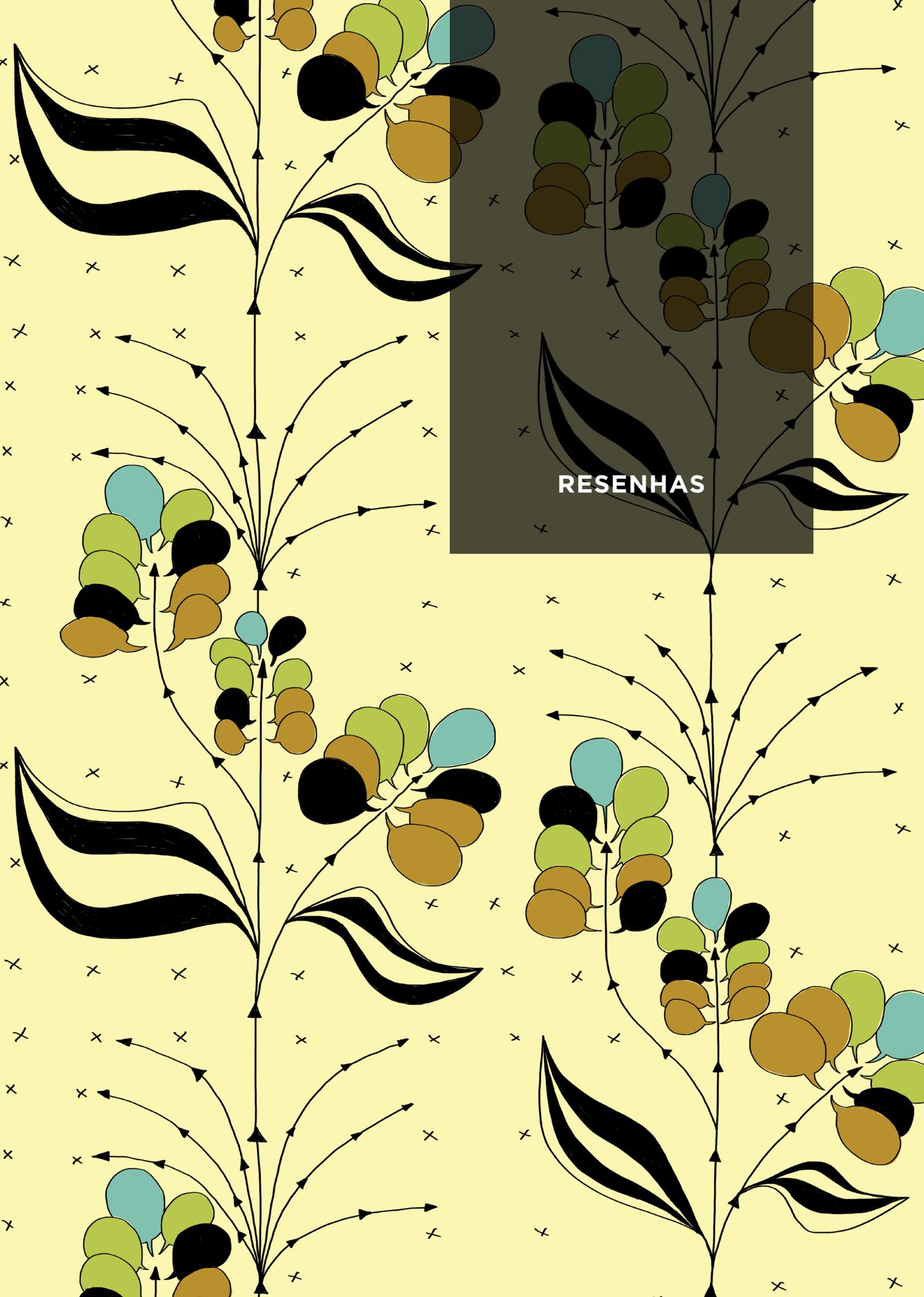
modernista de uma maneira ou de outra teve uma influência importante na discussão sobre o Brasil no século XX.

CPF: Como você lê o debate atual acerca do que não estava presente na semana?

Marcos Augusto: Acho bom o debate atual, que descentralizou de uma vez por todas a Semana. Surgiram muitas manifestações de artigos, livros, ensaios, críticas, colocando em questão uma série de mitos relacionados à Semana, apontando também uma série de contradições, de problemas. Vejo com bons olhos o debate atual, e o centenário acabou provocando uma onda crítica em relação à Semana e ao Modernismo de São Paulo. Teve uma excelente exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros, sobre vários modernistas brasileiros. A mostra colocou em perspectiva a Semana, relativizou o seu peso e corrigiu uma distorção que se acumulou ao longo do tempo. Então eu vejo como um debate bastante rico, porque travou e tem travado ainda neste ano do centenário justamente pelo seu potencial crítico. Tem sido muito importante submeter algumas verdades estabelecidas sobre o Modernismo de São Paulo, submeter a um crivo crítico, e isso tem sido feito. Às vezes talvez de maneira um pouco forçada, um pouco exagerada, dependendo de quem observe, mas acho necessário que seja assim também, é natural que seja assim e acho bastante positivo.

CPF: Qual o lugar das periferias na inovação cultural dos dias de hoje? Estamos falando de um novo Modernismo feito longe dos espaços intelectuais legitimados ou de uma mera apropriação das culturas periféricas?

Marcos Augusto: Tendo a concordar com o Zé Miguel Wisnik, que escreveu sobre esse assunto com o seguinte ponto: o que a gente assiste hoje é a emergência dessa voz da periferia, digamos assim, desse outro da cultura popular, da cultura negra, da cultura indígena, de uma maneira mais direta, sem a mediação. Naquele momento do Modernismo, essas manifestações vinham mediadas por aqueles artistas e aqueles intelectuais, hoje vêm diretamente da “periferia”. A gente está assistindo a um fenômeno muito rico dessa diversidade cultural, econômica, socioeconômica, de gênero, de raça, essa diversidade está falando por si mesma, não precisa mais que venha alguém falar por eles ou por elas. Ou por ela, por essa diversidade, que está ganhando capacidade de se autorrepresentar, de falar por si mesma e de se apresentar como sujeito no debate político, cultural. Enfim, é de fato uma novidade auspiciosa.



RESENHAS

MODERNISMO EM GRUPO

Luiz Carlos Jackson¹

Resenha do livro: SILVA, Maurício Trindade da. *Mário de Andrade, epicentro: sociabilidade e correspondência no Grupo dos Cinco*. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

O livro de Mauricio Trindade, *Mário de Andrade, epicentro: sociabilidade e correspondência no Grupo dos Cinco*, toma como objeto os agentes centrais do modernismo paulista. Focalizando sua análise no chamado Grupo dos Cinco e, em especial, na figura de Mário de Andrade, o olhar do autor reconstitui as disposições sociais desses agentes que, com protagonismos distintos, qualificaram o movimento cultural proeminente de São Paulo no início do século XX. O Grupo dos Cinco, formado por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, inclui as personagens centrais do modernismo no passo da indeterminação típica à juventude, prenhes de veleidades de largo horizonte — literárias e artísticas, sobretudo — em início de carreira na vida cultural e pública. Fincando o prisma da análise em Mário de Andrade e partindo de uma pesquisa robusta sobre a sua gigantesca correspondência, o pesquisador percorre as trocas missivistas entre o escritor de *Pauliceia Desvairada* e os demais integrantes do grupo. Ancorado na centralidade de Mário de Andrade, o enfoque escolhido revela as feições que caracterizaram as relações de interdependência entre as lideranças intelectuais do modernismo paulista, o que permite divisar as constrições e as disputas em que esses jovens estavam imersos.

Ao escorar suas análises nas trocas epistolares, isto é, ao fazer da correspondência de Mário de Andrade com os demais integrantes do grupo fundamento empírico para a investigação, Maurício nos permite, como Miceli diz na apresentação ao livro, entrever “a concorrência, os laços de amizade, os enlevos amorosos, os entreveros intelectuais, as pretensões de supremacia e de legitimidade, os tópicos cadentes do momento” (p. 10) a partir das posições sociais e das trajetórias intelectuais de cada agente, revelando os bastidores da sociabilidade do grupo, cravejada de distâncias, rupturas, concorrências e assimetrias. Tal enfoque possibilita compreender o que está em jogo nas estratégias lançadas por cada um, e cada uma, e como o jogo social definiu momentos-chave da gênese do movimento modernista.

¹ Sociólogo e professor do Departamento de Sociologia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: ljackson@usp.br.

Os dois primeiros capítulos centram-se em Mário de Andrade e na formação do Grupo do Cinco. O primeiro investiga em perspectiva relacional o protagonismo conquistado por Mário de Andrade enquanto líder incontestado, formador do cânone estético do movimento — isto em virtude da diversidade dos domínios de atividade em que se enfronhou, bem como pelas estratégias e renúncias que marcaram sua vida. Expõe os processos de subjetivação que marcam os timbres de suas cartas, recupera a posição de polígrafo derivada de sua situação familiar, passeia pela infância e a vida adulta, sublinhando os eventos relevantes para a constituição de seu *habitus*, elemento unificador de disposições sociais que orientam as estratégias dos produtores culturais (BOURDIEU, 2010). No segundo capítulo, investe na caracterização do Grupo dos Cinco por meio dos significados que seus integrantes atribuíram ao grupo. De tal modo, intenta por meio da “designação nativa” informar o *locus* ocupado pelo grupo, trazendo de cada interpretação realizada pelos integrantes o seu lugar social de elocução, revelando as restrições que revestiam o elo de seus integrantes e que davam feição à rede de interdependência que os unia.

O capítulo terceiro centra-se na correspondência entre Mário de Andrade e Anita Malfatti, parte inspirada do livro, procurando demonstrar as relações de influência e “catequese” do poeta sobre a pintora, que, isolada e insegura sobre a continuidade de sua carreira após a estreia expressionista bombástica, manifesta resistência e autoafirmação resignada diante dos planejamentos intelectuais de Mário sobre sua produção pictórica. Tal relação, impregnada de assimetrias, é reconstruída pelo sociólogo desde o apoio crítico dado pelo poeta em razão do rechaço perpetrado por Monteiro Lobato à exposição de 1917, passando pelo processo de objetivação dos enguiços possíveis das trocas entre ambos — isto é, o caso da paixão de Anita por Mário —, até as inúmeras tentativas de mentoria por parte do autor de *Losango Cáqui*. A atenção às estratégias e ao tom discursivo nas trocas epistolares entre Mário e Anita, que vão de discussões intelectuais a declarações afetivas, é notável e permite ao autor explicitar as tensões entre o poeta que alçava investimentos para afirmar sua liderança intelectual no movimento e a posição algo em falso de Anita, dadas as oscilações e hesitações de sua obra madura, da qual resultaria a reprovação de seus companheiros modernistas em função do recuo classicista no decorrer de sua trajetória.

Se no capítulo três nos deparamos já com as tensões e disputas que moldavam a sociabilidade do grupo, resumida na competição, na década de 1920, entre Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, no capítulo quatro, estas se acentuam nas interações entre Menotti Del Picchia, Oswald e Mário de Andrade, que explicitam as diferenças estruturais entre capitais — econômicos, sociais e culturais — dos contendores de peso pelo protagonismo

no modernismo paulista. A voltagem da peleja manifesta nas cartas entre Mário, Oswald e Tarsila (na época companheira do segundo) dá conta das disputas pela liderança do grupo, que tinham em Mário e Oswald seus maiores competidores, e permite ao autor demonstrar as disparidades entre o *primo pobre* e o *homem sem profissão*, entre o *autodidata* e o *cosmopolita*, entre o estudioso do português brasileiro e o estreante em língua francesa, enfim, entre dois agentes díspares ombreados no interior da fração cultivada da elite paulista, até o rompimento da amizade, em 1929. Tal conflito deixa em segundo plano o litígio entre Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, sobretudo quando o sociólogo sugere que as relações entre os dois eram uma espécie de contraponto às relações ambivalentes entre Mário e Oswald.

Tem-se, por meio da análise empreendida no livro, acesso às tensões, aos conflitos, às lutas hierárquicas e às disputas empreendidas por esses produtores e produtoras culturais paulistas, cujas origens sociais e familiares são exploradas em água-forte. A sequência do argumento expõe, também, as tensões derivadas das disparidades de gênero. A ala masculina, envolvida na definição dos caminhos da vanguarda, nas mobilizações teóricas e ataques literários, na escrita de manifestos e prefácios *interessantíssimos*, descambando vez por outra para modalidades sórdidas de combate, como os insultos racistas e homofóbicos além de desqualificações pessoais. A ala feminina, ausente das disputas nas arenas públicas e mesmo em cartas carregadas por silêncios, disfarçando o confronto direto, embora a competição entre ambas as afastasse. A divisão se cristaliza nas formas privilegiadas de produção: a ala masculina, prioritariamente na literatura, gênero central da vida intelectual brasileira naquele período; e a ala feminina, nas artes plásticas.

A estratégia adotada por Maurício Trindade de investigar o modernismo paulista por meio do Grupo dos Cinco, em viés relacional, atenta ao espaço de sociabilidade que os integrantes nutriam e às trocas intelectuais e afetivas que realizavam, valendo-se sobretudo da perspectiva analítica do sociólogo alemão Norbert Elias e da teoria dos campos de Pierre Bourdieu. Tais escolhas orientam a interpretação das correspondências de Mário de Andrade. Sobretudo, a noção de interdependência permite enquadrar a relação entre os integrantes do grupo como elemento heurístico da pesquisa.

O conceito de interdependência tal como proposto por Norbert Elias (1994) desafia a disjunção entre indivíduo e sociedade, sugerindo que os indivíduos não são exteriores à sociedade e tampouco a sociedade exterior aos indivíduos. O pressuposto da interdependência entre os agentes e as formas sociais permite, assim, apreender os processos complexos constitutivos de configurações históricas e sociais específicas, como as que o autor examina no livro.

A análise se apoia, também, na sociologia da cultura de Pierre Bourdieu, objetivando de modo relacional disposições sociais de cada integrante do grupo, envolvidos na concorrência por consagração e liderança, na qual os capitais herdados ou adquiridos são cacifes determinantes das estratégias de cada um. A todo momento no livro, os itinerários sociais dos agentes são reconstruídos a fim de explicitar o ponto de vista de cada um deles e delas, em meio às constrictões que pesam sobre o grupo.

A articulação dessas perspectivas sobre o mundo social possibilita a Maurício Trindade compreender o Grupo dos Cinco como um espaço de condensação da tensão social “em escala reduzida e dinâmica” (p. 202), enfocando os integrantes desse grupo a partir de suas propriedades sociais, reveladoras das diferenças que os posicionavam no interior da fração ilustrada da elite paulista como a ponta de lança do movimento modernista, apesar das divisões internas ao grupo:

O herdeiro capitalista, dominante e rico, sem profissão, mimado e gozador, agressivo e inquieto, que ambicionava o brilho social e artístico por meio de manifestos de impacto e que não se furtava ao confronto pândego e muitas vezes bruto, justamente quando desafiado em seu brio e pretensão de legitimidade intelectual e cultural [Oswald de Andrade]; a sinhá, também herdeira e rica, dotada de beleza e leveza (...), com um estilo de vida ostentatório (...), de ênfase competitiva e muito determinada a ser referência artística de vanguarda, adaptando-se, transformando-se e movendo seu capital para tal feito [Tarsila do Amaral]; a pintora desbravadora, ousada e incompreendida, marcada por condição de isolamento e singularidade devido à deficiência física, proveniente de família duplamente estrangeira sob tutela de um tio protetor que investia em sua carreira, e que se deteve, por fim, à procura de um caminho menos conflituoso na arte pictórica [Anita Malfatti]; o filho de imigrantes, sem trunfos iniciais de capital social, mas que foi sedimentando seu caminho na via da tradição formativa (...) e por mérito próprio, envolto num processo de falência financeira familiar e num constante esforço de superar os destratos dessa situação de origem [Menotti Del Picchia]; e o “primo pobre” inteligente, esforçado e autodidata, sem trunfos originários valorativos e “masculinos” e com situação social descendente (...), mas que se lança numa jornada contínua de amplo investimento de capital cultural, mobilizando relações e relacionamentos escolhidos a dedo, presenciais e epistolares, em busca de concretizar, pela diversidade das áreas em que se envolveu, uma posição epicêntrica, protagonista. (P. 202.)

PERIFERIA, CENTRO, EPICENTRO

O livro de Maurício Trindade traz uma contribuição importante aos estudos sobre a produção cultural brasileira que pretendem desvelar a especificidade do padrão “esquisito” de dependência cultural do qual o modernismo brasileiro é um capítulo (MICELI, 2012). O autor apresenta evidências de como os elementos de tensão entre as metrópoles culturais europeias e a nascente metrópole paulista impuseram marcas nas preocupações estéticas de cada integrante do grupo. As hesitações de Anita Malfatti em relação a sua própria obra de vanguarda e sua viagem a Paris para se colocar a par das novidades; a opção cubista de Tarsila do Amaral depois de viagem à Paris; as cartas de Oswald a Mário relatando os encontros com figurões da cena intelectual francesa. Nesse contexto, o “matavirgismo” de Mário de Andrade era empunhado como defesa face à francofilia dos colegas, sendo também nutrido por seu ressentimento diante das longas viagens de Anita, Tarsila e Oswald à Europa. Todos esses elementos ajudam a compreender as apostas a um só tempo estéticas e sociais que os modernistas brasileiros, na periferia do capitalismo, assumiam como vanguarda artística.

Evidências da posição periférica da cultura brasileira, matizada no sopeso comparativo entre as modernidades daqui e de lá que aparece de raspão nas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade, são captadas analiticamente. Os sintagmas “modernidade ocidental” e “modernidade paulista”, mobilizados um tanto livremente por Oswald, são signos da tensão e da preocupação intelectual desses atores acerca da produção artística desigual e coetânea. Exprime essa relação de dependência o roteiro da autoidentificação do Grupo dos Cinco em referência aos compositores franceses, inspirados por Erik Satie e Jean Cocteau, conhecidos como o Grupo dos Seis. No passo hesitante das reflexões sobre a modernidade francesa e paulista, ganham concretude as relações de dominação que a Europa e a França impunham aos artistas brasileiros.

A partir dessas relações transnacionais, é possível também correlacionar as distâncias sociais entre os membros do grupo às distâncias geográficas percorridas por cada um. O cosmopolitismo de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral não pode ser dissociado da origem e das disposições sociais herdadas por ambos, constitutivas do estilo de vida que legitimava a pretensão pela supremacia cultural; assim como não se pode compreender as estratégias de Menotti Del Picchia sem levar em consideração sua posição de descendente de imigrantes em São Paulo, carente de capital social.

A condição de “primo pobre” de Mário de Andrade estaria na gênese de sua estratégia epistolar, elemento central para entendermos seu posicionamento no modernismo paulista e a pretensão de conquistar uma

liderança nacional (MICELI, 2012, p. 112). Como argumentado no primeiro capítulo, a estratégia envolvida em sua escrita carrega a expressão subjetiva de seu *habitus*, isto é, empreende um jogo de aproximação, de confissão, com interlocutores consagrados cujas chancelas demarcam as condições objetivas para sua própria consagração. Ao lado do imenso investimento em capital cultural e da expansão das instituições culturais da oligarquia, a correspondência desempenhou papel decisivo na construção da centralidade de Mário de Andrade na vida intelectual brasileira. Nesse sentido, mais do que líder, o poeta arlequinal seria o *epicentro* do modernismo paulista ao expressar os elos subjacentes às transformações sociais da vida intelectual brasileira da primeira metade do século XX.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ELIAS, Norbert. “Mudança na Balança Nós-Eu”. In: _____. *Sociedade dos Indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

UMA HISTÓRIA DAS SEXUALIDADES PARA ALÉM DA HISTÓRIA DAS SEXUALIDADES

Alexandre Filordi de Carvalho¹

Resenha do livro: STEINBERG, Sylvie (org.). *Uma história das sexualidades*. 1. ed. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Edições Sesc, 2021.

HORIZONTES POLÍTICOS QUE PEDEM PASSAGEM NA HISTÓRIA DAS SEXUALIDADES

Antes mesmo de sua volumosa *História da sexualidade*, subdividida em quatro volumes, Michel Foucault (2001) delineou uma concepção cuja consequência foi extensa e permanente para as abordagens históricas subsequentes: “a sexualidade, no Ocidente, não é o que se cala, não é o que se obrigado a calar, mas é o que se é obrigado a revelar” (p. 213).

O desvelo de nossa sexualidade sempre nos circunscreveu a um jogo de verdade em que, entre o dito e o não dito, as insistentes formas de se dar visibilidade aos circuitos dos gozos, dos prazeres e dos usos dos corpos, com seus rituais, extraíram do que se revelava a única condição de suas possibilidades. Entretanto, “o que se é obrigado a revelar” pode ser anunciado de outra maneira, diferentemente de formas cujos sentidos e consensos pintam com tons decadentes as mesmas maneiras de perspectivar o que não se obriga a calar.

Quando Sylvie Steinberg indaga “como escrever uma história da sexualidade nos dias atuais?” (p. 15), ao mesmo tempo se propõe a descortinar uma miríade de palcos que compõem a obra *Uma história das sexualidades*. E em tal composição, publicada com esmero pelas Edições Sesc e traduzida com primor por Mariana Echalar, outra questão subjaz: em que medida é possível escrever uma história das sexualidades? São justamente as entradas e as saídas nas sexualidades, portanto, naquilo que delas se quer ou se pode “fazer falar” historicamente e como se “fala”, o exercício emergente e dinâmico a permitir o alcance da compreensão de que o “como” da história das sexualidades a se escrever está diretamente vinculado às escolhas políticas daquilo que se deseja enunciar.

1 Doutor em Filosofia (USP) e doutor em Educação (Unicamp); bolsista produtividade CNPq/PQ2, professor permanente do Programa de Educação da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e do Departamento de Educação da Universidade Federal de Lavras. Autor de *Foucault e a função-educador* (KDP/Amazon, 2020); co-organizador de *Filosofia e educação no mundo contemporâneo* (Humanitas/Fapesp, 2016), *Repensar a educação: 40 anos após ‘Vigiar e Punir’* (Ed. da Física, 2015) e de *Paisagens menores: experiências com a escrita criativa* (Dobradura Editorial, 2017).

Tais escolhas são concomitantes aos domínios e às experiências de sexualidades cujas fantasias, representações, práticas eróticas, interdições, capturas normativas, regras reprodutivas, medicalização, contestações, além de vínculos sociais, políticos e econômicos compõem o longo arquivo de nossa sexualidade como aventura incansável de um “fato social total”, como é assumido na obra. Seguir o fio *mutatis mutandis* dessa história nos introduz ao exercício problematizador acerca do que estamos fazendo de nós mesmos.

Acompanhar as cinco partes constitutivas de *Uma história das sexualidades* é mais do que nos munir de fios-guias úteis na condução pelos labirintos de um panorama de conhecimento pretérito. Ao contrário, sua leitura nos conecta com potencialidades de experiências das quais talvez ainda não ousamos dizer o nome. Não obstante, latejam como pistas de devires que não se furtam a insistir em escrever para as sexualidades, e com a própria tinta das sexualidades, uma história de permanente abertura.

DAS SOCIEDADES ANTIGAS AO SÉCULO XXI: UM PANORAMA COMO CONVITE À LEITURA

Enquanto para o mundo contemporâneo está bem delineado que “o sexo remete ao corpo e ao físico dos homens e das mulheres. O gênero refere-se à masculinidade e à feminilidade, a modelos de identidade e comportamento. A sexualidade diz respeito às práticas, à orientação sexual (homo/hétero) e ao desejo” (p. 69), essas distinções não existiam entre as “sociedades antigas” até o final do século XVIII. Como o livro alerta, sequer o registro de “sexualidade”, como foi inventado no século XIX, faria jus à ampla gama de experimentação do uso dos prazeres ao redor das práticas sexuais em períodos históricos anteriores.

Escrita por Sandra Boehringer, a sexualidade nas “Sociedades antigas: Grécia e Roma” abrange o estudo de práticas discursivas como cantos, sátiras, elegias, discursos judiciais, textos filosóficos e cartas. Para a Grécia se privilegia o período arcaico, dos séculos VIII a.C. ao final do VI a.C., adentrando-se, em seguida, até no século III a.C. A extensão da abordagem histórica para Roma recai em documentos latinos datados entre os séculos III a.C. e III, com destaque para a Antiguidade dita pagã.

Longe do que poderíamos chamar de fantasia de fastio orgiástico, a sexualidade na Antiguidade possuía força de *Connexio societatis*, ou seja, funcionava como uma espécie de amálgama dos vínculos sociais, a partir de contextos institucionais e sociais muito específicos e delimitados. Se é certo, em especial na Grécia, que “os homens e as mulheres não se reconheciam a partir de uma identidade heterossexual ou homossexual”, por

outro lado, havia o constrangimento de “critérios que presidiam a percepção ou a avaliação dos comportamentos sexuais” (p. 30). De todo modo, porém, tais comportamentos não eram marcados pelo ato sexual que fosse *em si* objeto de julgamento moral definido ou sanção específica. Todo ato sexual era relacionado à pessoa, a seu estatuto, conforme critérios sociais peculiares ao lugar do ato a partir de éros, espécie de elã de força divina. Com efeito, “a cultura grega não distingue a atração erótica que se sente por uma mulher daquela que se sente por um homem” (p. 44). Isso nos ajuda a compreender, por exemplo, o lugar da homoafetividade ou da pederastia fora dos circuitos punitivos que a história ocidental concebeu posteriormente; ou a especificidade das relações sexuais fora do âmbito conjugal ou até algumas violências sexuais.

Por sua vez, estudar Roma evidencia inflexões importantes na relação corpo e sexualidade. Os contextos institucionais abrangendo casamento, sexo pago, adultério, homoafetividade, violência sexual e a ideia de consentimento sofrem influência direta de um corpo jurídico cada vez mais sistematizado a partir do século III a.C.

Se na Grécia nos deparamos com a potência da *erótica*, em Roma prevalecem feixes sociais de assimetrias instituídas entre homens e mulheres, com longo alcance político para a sexualidade ocidental. *Uma história das sexualidades* nos auxilia no entendimento de certa genealogia do machismo ocidental.

O *conubium* romano, ou seja, o casamento, tinha como função principal a transmissão de patrimônio e a reprodução. Dada a preferência dos romanos por meninas virgens, as mulheres se casavam com 12 a 14 anos. “E ser casado não impedia o cidadão de frequentar prostitutas ou ter uma concubina” (p. 53). Roma contribuiu, assim, com um tipo de relação de poder a incidir sobre os corpos das mulheres de modo inequívoco, notadamente em função da intermediação da relação entre homens livres e suas demandas.

Já a homossexualidade padecia de proibições declaradas. A relação entre um cidadão e um jovem cidadão era proibida. Os romanos tomavam-na como um atentado à honra do rapaz e de sua família. Não é de se supor, contudo, a inexistência de práticas homoafetivas em Roma, aliás, elas eram lícitas, desde que o parceiro não fosse um cidadão romano.

Esses dois aspectos, incidência de relações de poder legalizadas sobre o corpo da mulher, somada à institucionalização do *conubium*, e restrição às práticas sexuais entre homens serão reforçadas na sexualidade medieval.

“O Ocidente medieval”, escrito por Didier Lett, concentra a história das sexualidades entre os séculos XII ao XV. As práticas sexuais se viram

espremidas entre fortes padrões de expectativas e de controles “num mundo católico ou cristão extremamente heteronormativo, na visão dos quais as prescrições eclesiais valiam para as práticas” (p. 68). Nessas práticas, a sexualidade visada era a heterossexualidade matrimonial e para a procriação.

Desde o Terceiro Concílio de Latrão (1179), o conceito de ato “contra a natureza” e a assimetria sexual passam a ser normatizados; “os parceiros não se definem em termos de pertencimento de gênero (masculino/feminino), mas em termos de papel ativo ou passivo” (p. 72). Não se demora, assim, a compreender as razões pelas quais a masturbação, a felação, a sodomia, como a homoafetividade passou a ser designada, os amores lésbicos, o coito não vaginal etc. entraram para o rol das condenações de “crime contra a natureza”, além de serem concebidos como vícios passíveis de purificação e severas punições. Entre o século XIV e XV, “a sodomia”, por exemplo, “tornou-se um crime tão grave quanto renegar a Cristo, adorar ídolos ou fazer pacto com o diabo” (p. 94).

No início do século XIII, a instituição da *Summa confessorum*, isto é, o manual dos confessores, reverbera alguns elementos curiosos: considerava-se coito sem conformidade com a “natureza” toda relação sexual não vaginal e vaginal que não fosse na posição do missionário — consagrando-se, assim, a passividade da mulher; também o eram as relações sexuais não autorizadas pelo calendário eclesial ou na gravidez, no período menstrual, no resguardo de quarenta dias do puerpério. Mas não é tudo. As práticas sexuais eram proibidas aos domingos, às quartas e sextas-feiras, nos dois grandes períodos de jejum de quarenta dias antes da Páscoa (Quaresma) e do Natal (Advento) e nas numerosas festas de santos (cerca de 140 festas).

Em “Do Renascimento ao Iluminismo”, apresentado por Sylvie Steinberg, as sexualidades adentram em uma nova era, introduzindo rupturas determinantes. Em meados do século XVI, dois famosos anatomistas, Matteo Colombo e Gabriele Fallopio, descortinam as singularidades do corpo das mulheres. O clitóris começa ser observado como “lugar de prazer” e “por que o prazer sexual foi concedido aos seres humanos?” (p. 121) passa a ser a pergunta do período.

Apenas a leitura detida nos permite alcançar as transformações no imaginário erótico ao longo do Renascimento. Contudo, os preceitos da Igreja continuaram a ser disseminados tanto pelos conquistadores e missionários, no Novo Mundo, quanto pela Contrarreforma na Europa. Essa sexualidade ainda sem nome precisou aguardar o Iluminismo para se defrontar com o confronto da libertinagem.

Os libertinos do Iluminismo são “aqueles que se distanciam dos ‘pre-conceitos’ dominantes a respeito da sexualidade, mas também demonstram certa atração pelo transvio; podem, ainda, comportar uma crítica implícita ou explícita às normas estabelecidas” (p. 144). Ademais, eram considerados libertinos homens e mulheres que se recusavam a se reproduzir, deflagrando, assim, uma das lutas mais contundentes para as “revoluções” sexuais do século XX: a dos métodos contraceptivos. “A possibilidade mental e concreta de dissociar a procriação do desejo sexual” (p. 150) estava assim dada.

Não é à toa que no século da Revolução Francesa, homoafetividade e masturbação emergem igualmente à margem de uma heterossexualidade triunfante. Contudo, o texto ressalta a drástica divisão entre homens e mulheres, umas “feitas para casar e ser mães, e as mulheres perdidas, vindas das camadas populares e destinadas a satisfazer os prazeres de uma aristocracia decadente e de uma burguesia comercial nascente” (p. 160). Paradoxalmente, as sexualidades se voltam para “uma cultura sexual cada vez mais falocrática” (p. 160), cuja contestação encontra-se na pauta cotidiana do século XXI.

“O século XIX” merece, em *Uma história das sexualidades*, cenário à parte. A cargo de Gabrielle Houbre, este “século da sexualidade” foi incubador da “sexologia” como ciência da sexualidade, embora toda ela escrita por homens. Também foi o século da medicalização, da emersão de noções que decalcaram na história das sexualidades do Ocidente significados poderosíssimos, com grandes impactos nas políticas profundamente higienistas do período, sobretudo visando à reprodução.

O termo “sexualidade” surge em 1837; “homossexual” entre 1868 e 1869; em 1897, Havelock Ellis situa a homossexualidade fora dos circuitos da “degeneração”; em 1857, na França, a Corte de Cassação promulga o estupro como crime: pela primeira vez os atos de estupro cometidos contra mulheres foram considerados para além da violência física.

Uma passagem sintetiza a importância de “O século XIX”:

No século XIX, a sexualidade teve de enfrentar questões médicas, sanitárias, religiosas, sociais, políticas e também culturais. Era motivo de confronto entre, de um lado, autoridades preocupadas em preservar os “bons costumes” — termo subjetivo e maleável — e, de outro, celebridades e desconhecidos, pensadores e artistas que provocavam e transgrediam esses bons costumes. (P. 219.)

Entretanto, como Christine Bard revela em “Século XX e início do século XXI”, os confrontos anteriores assumiram protagonismo quase que cotidiano para a afirmação de sexualidades cuja transgressão não é

mais da ordem do lícito ao ilícito, mas da passagem para além dos limites, da passagem para aquilo que não tem regra e, portanto, ainda não tem representação.

A sexualidade concebida como invenção discursiva produz um giro de força política importante, pois é tal produção que “inventa” a sexualidade. Ainda assim, tabus e normas continuam a funcionar de modo pendular, evidenciando que as sexualidades não escapam das relações de poder, algo próprio de toda produção discursiva.

O século XX, porém, deflagrou a concepção de “revolução sexual”, em pleno século das guerras, do “Relatório Kinsey”, da Aids, da popularização contraceptiva etc. A concepção de “gênero”, empregada desde 1968 nos Estados Unidos, coincide com o ano das manifestações de Maio de 68 na França, onde se lia em um muro de Paris: “goze sem entraves” (p. 225). O feminismo perspectivou determinadamente outras possibilidades de modos de existência, uso dos prazeres e vínculos sociais. Os anos 1970 dão a conhecer a diversificação dos *gender studies*; o direito ao prazer pelo prazer sexual, sob muito enfrentamento, revigora-se. A ideia de que “a arregimentação do corpo é a condição para a submissão da mente” (p. 254) torna-se uma espécie de sintoma dos lugares de lutas em favor de outras sexualidades.

A sigla LGBTQIA+ se espraia como abordagem construtivista do gênero e das sexualidades: “As identidades de gênero se multiplicaram, e novas possibilidades de autodefinição emergiram das redes sociais: não binárias, *genderfluid*, *gender questioning*, *bigender*, *trigender*, *agender* (sem gênero ou gênero neutro), *gender variant*, *genderqueer*, *pangender*...” (p. 274).

Experiências como as do *post-porn queer* subverterão as referências de gênero e a categorização da sexualidade por suas aberturas a todos os tipos de corpos: “*trans*, intersexos, andróginos. O *post-porn queer* intervém nas práticas, especialmente com as oficinas de *drag king* e de ‘ejaculação feminina’” (p. 291).

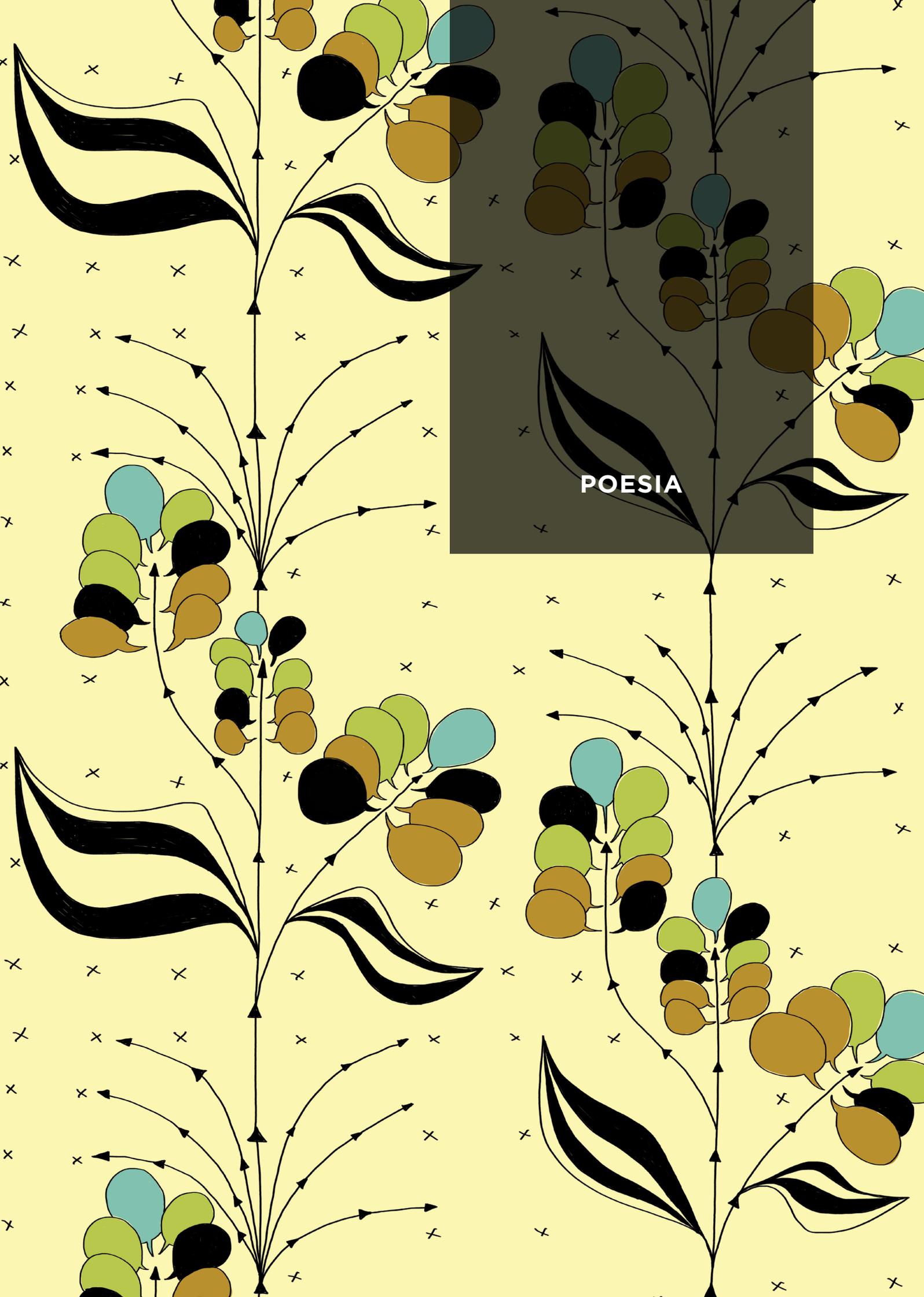
Contudo, não nos enganemos. Foi apenas em 1990 que a OMS retirou a homossexualidade de sua lista de transtornos psíquicos; o DSM V segue patologizando a sexualidade com a categoria de “disforia de gênero”; homens e mulheres *trans* são brutalmente assassinados; gays e lésbicas são excluídos de postos de trabalho, sucessivamente. Entre embates e resistências, chegamos ao século XXI com a urgente demanda: “Da mesma forma que democracia política, a democracia sexual não é apenas uma questão de direitos, mas de condições e de exercícios desses direitos” (p. 299).

QUANDO A LEITURA É ATO POLÍTICO

Em tempos de recrudescimento vigilante e punitivo das sexualidades; de moralização frígida do gozo alheio; de vivas e urras ao patriarcalismo; de mumificação da tríade Deus, Pátria e Família, como já cantaram Franco, Mussolini, Salazar, a Ação Integralista Brasileira e tantos outros *amantes* do fascismo e do autoritarismo; de retrocessos dos direitos humanos de pessoas LGBTQIA+ e de sufocamento de suas lutas; de normalização da violência homo-lesbo-transfóbica, ler *Uma história das sexualidades* é mais do que uma inserção em um vasto horizonte histórico, porém, muito mais uma subscrição política com consequência para nossas opções, atos, decisões e posturas.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Trad. Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



POESIA

ENCRUZILHADA

Bruna Beber¹

1944, Mário de Andrade cruza
a Lopes Chaves rumo ao eterno incontornável
Largo da Banana, quer versar

1945, Geraldo Filme cruza
a Capistrano de Abreu e encontra o Zeca
da Casa Verde numa roda de tiririca, querem versar

1952, Dona Augusta Geralda cruza
a pensão e dirige-se à fundação
do Sindicato das Domésticas de SP, quer versar

2013, Juçara Marçal, minha conterrânea, cruza
a Eduardo Prado e ruma para o Metrô
Marechal com um caderno na mão, quer versar

1940, Inezita Barroso cruza
a Adolfo Gordo a caminho da Caetano
de Campos intuindo a biblioteconomia, quer versar

2018, Kiko Dinucci cruza
a Albuquerque Lins de guitarra e caneta
em direção à Padaria Palmeiras, quer versar

1951, Marcia Vinci, esbaforida, cruza
a Vitorino Carmilo para escalar a Angélica
de bonde: USP Maria Antonia, quer versar

1 Bruna Beber nasceu em 1984, em Duque de Caxias (RJ), e vive em São Paulo. Poeta, tradutora e mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp. Traduziu Louise Glück, Shakespeare, Sylvia Plath, Lewis Carroll, Mary Gaitskill, Eileen Myles, Dr. Seuss, Neil Gaiman, entre outros. Autora de cinco livros de poesia, entre eles *Rua da Padaria* (Record, 2013) e *Ladainha* (Record, 2017). Seus poemas já foram publicados em antologias na Argentina, Brasil, Espanha, Estados Unidos, México e Portugal. Participou como autora convidada de diversos eventos literários no Brasil e no exterior, tais como a Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), nas edições de 2013 e 2020, e a Göteborg Book Fair 2014, na Suécia. <http://brunabeber.com.br/>

2019, Amara Moira cruza
a Alameda Glete com quatro livros rumo
ao Aparelha Luzia, quer versar

1912, Mazzaropi cruza o corpo de sua mãe
no casebre 61 da Vitorino Carmilo,
hoje um estacionamento, querendo versar

2016, Julio de Paula cruza a Lopes
de Oliveira em vibração e traz o Câmara
Cascudo pra gente escutar, versemos

2012, o Ilú Obá de Min sai da Eduardo
Prado, 342, cortejando céus e terras
em direção ao Minhocão, quer versar

2020, Bruna Beber cruza a Vitorino
Carmilo de máscara e rasteja
até o Bar dos Passarinhos, quer o quê?

Na Barra Funda é assim.

RODA DE TIRIRICA

Bruna Beber

Até a polícia chegar
no Largo da Banana
a vida era macia

Engraxate puxa a caixa
Marmiteiro puxa o fósforo
Samba, samba e valentia

Visage
Vai pernada, pernada, salto e
rabo de arraia, salta, ameaça
rasteira e

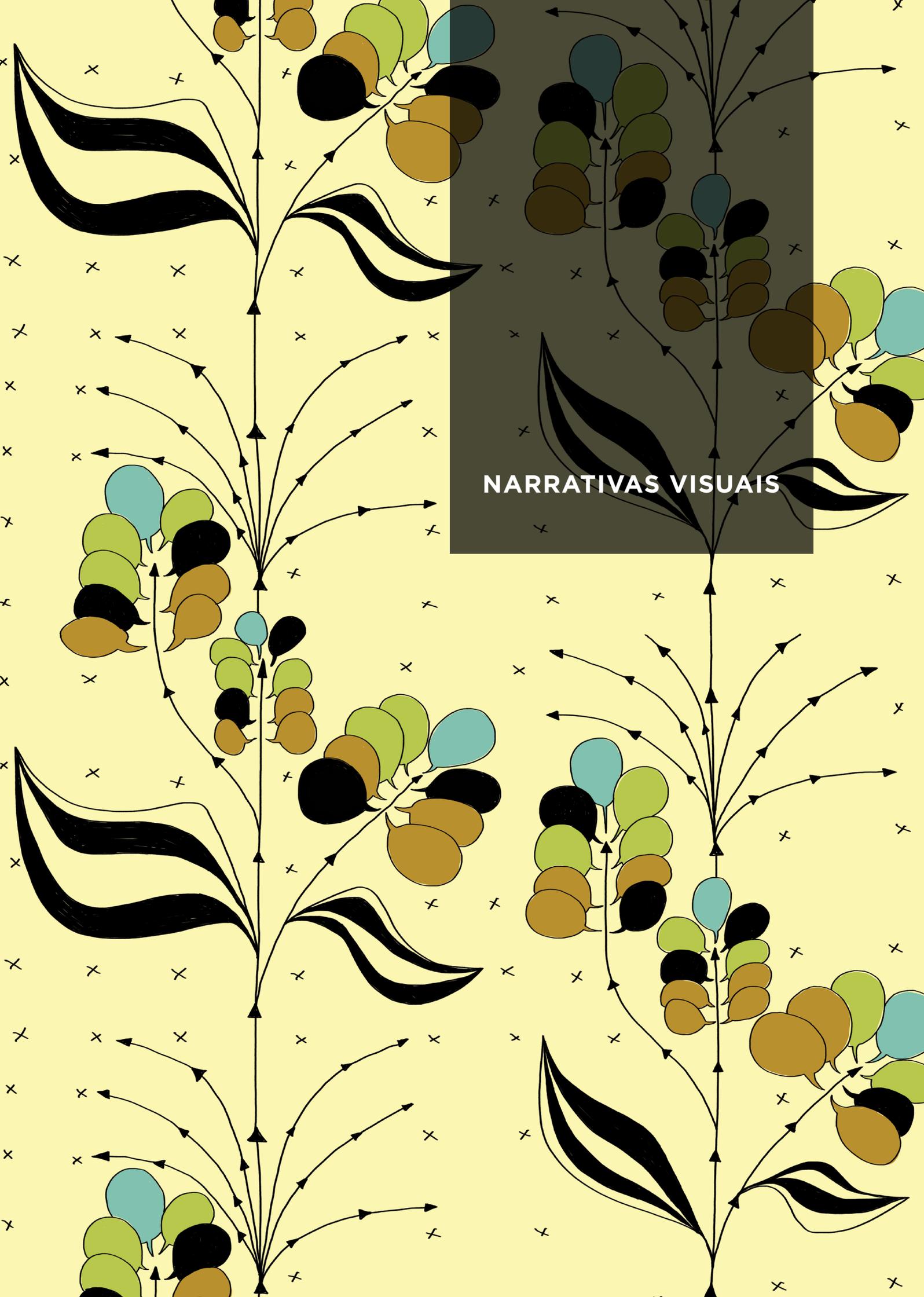
Agache

Visage
Vem torto, protege a queixada,
pula pra lá, apeia pra cá, sacode
e lá foi banda e

Visage
Engraxate sarrafando caixa
Marmiteiro pipocando fósforo
Samba, samba, graça infinita

Tarde adentro noite afora
Ia ia ia até a polícia chegar
no Largo da Banana.

*Baseado em depoimentos de
Osvaldinho da Cuíca e Toniquinho Batuqueiro,
em memória do batuque e do Samba de Pirapora.*



NARRATIVAS VISUAIS

TEMPOS

Ed Viggiani¹

Cidade insaciável. Sombras vivas e passageiras são as personagens anônimas do dia a dia.

O que era para ser um não-lugar pode se tornar o lugar das principais referências do histórico de vida.

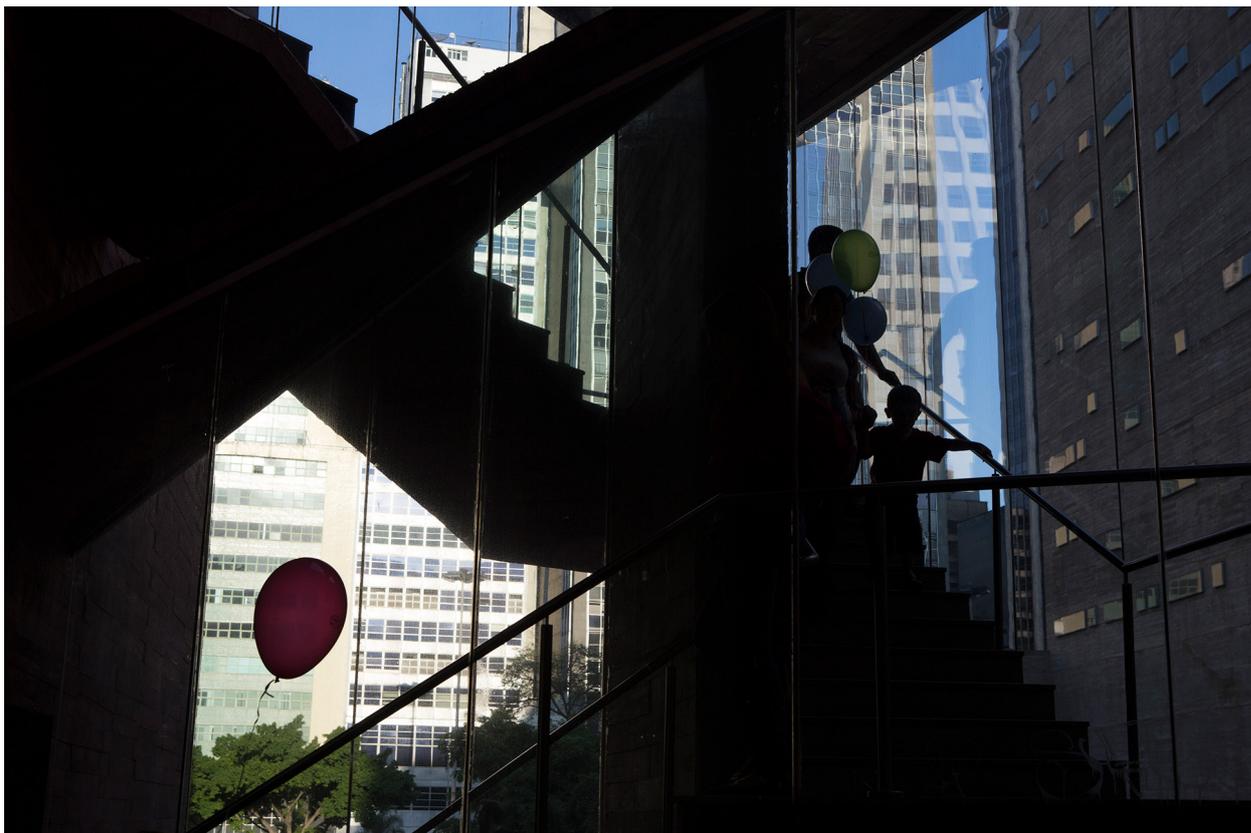
O tempo, muitas vezes, é responsabilizado pela derrocada da memória, entretanto, o perdido só se dá pelo esquecido.

A fotografia transforma o tempo em lembranças das inúmeras faces da cidade, se aproxima da solidão e reconhece a impessoalidade do ser urbano. Para cada um, em cada lugar, o olhar é outro.

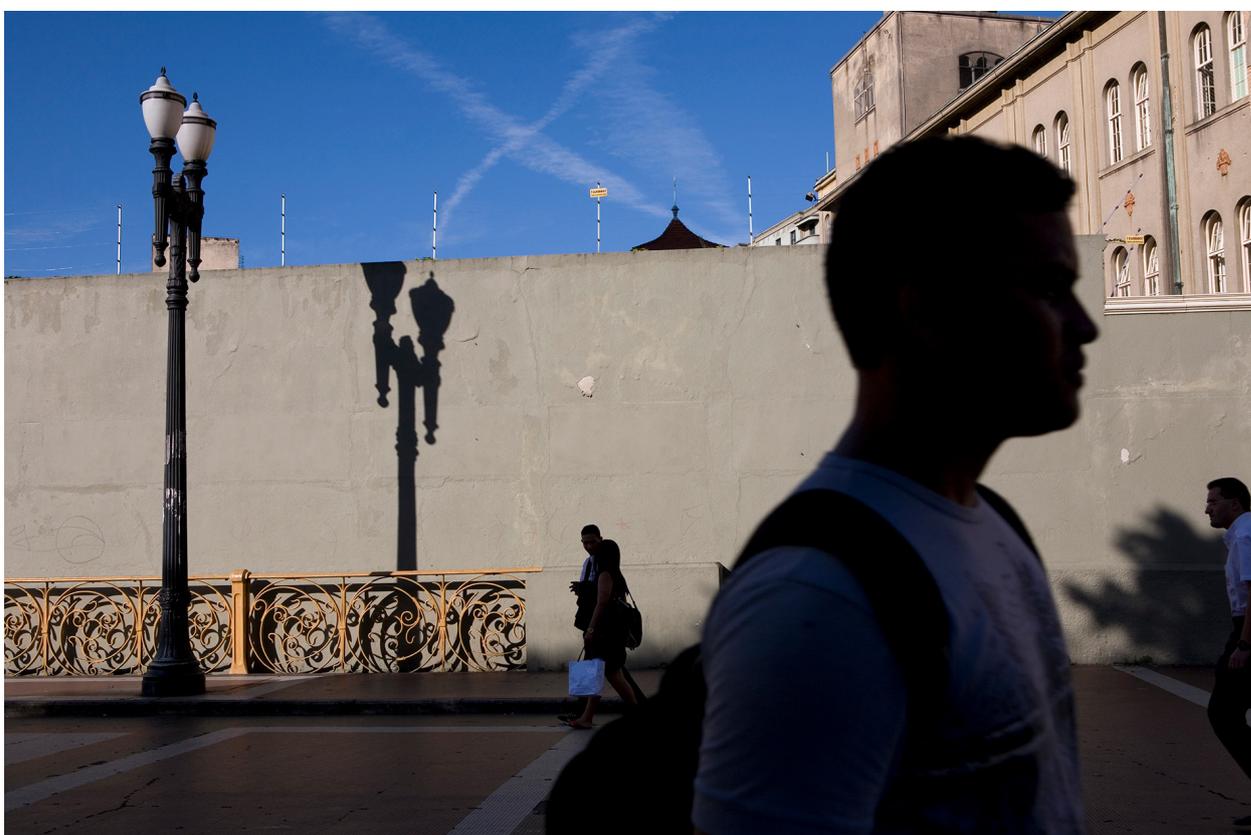


Viaduto do Chá, São Paulo, SP, 2011

1 Fotógrafo, mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Integra as coleções do Masp (1991) e do MAM-SP (1999). Autor do livro *Brasileiros Futebol Clube* (2006), entre outros. Em 2012, foi um dos vencedores do Prêmio Marc Ferrez da Funarte.



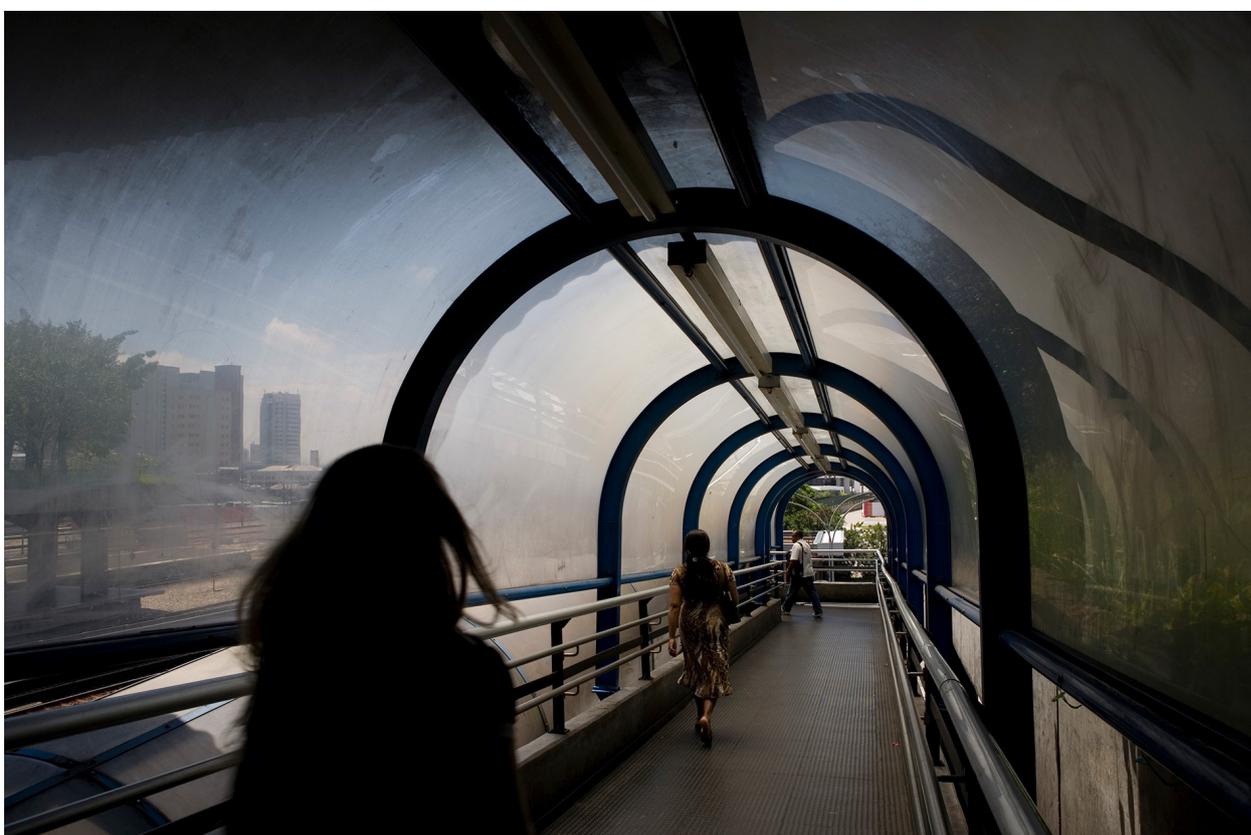
Praça das Artes, São Paulo, SP, 2015



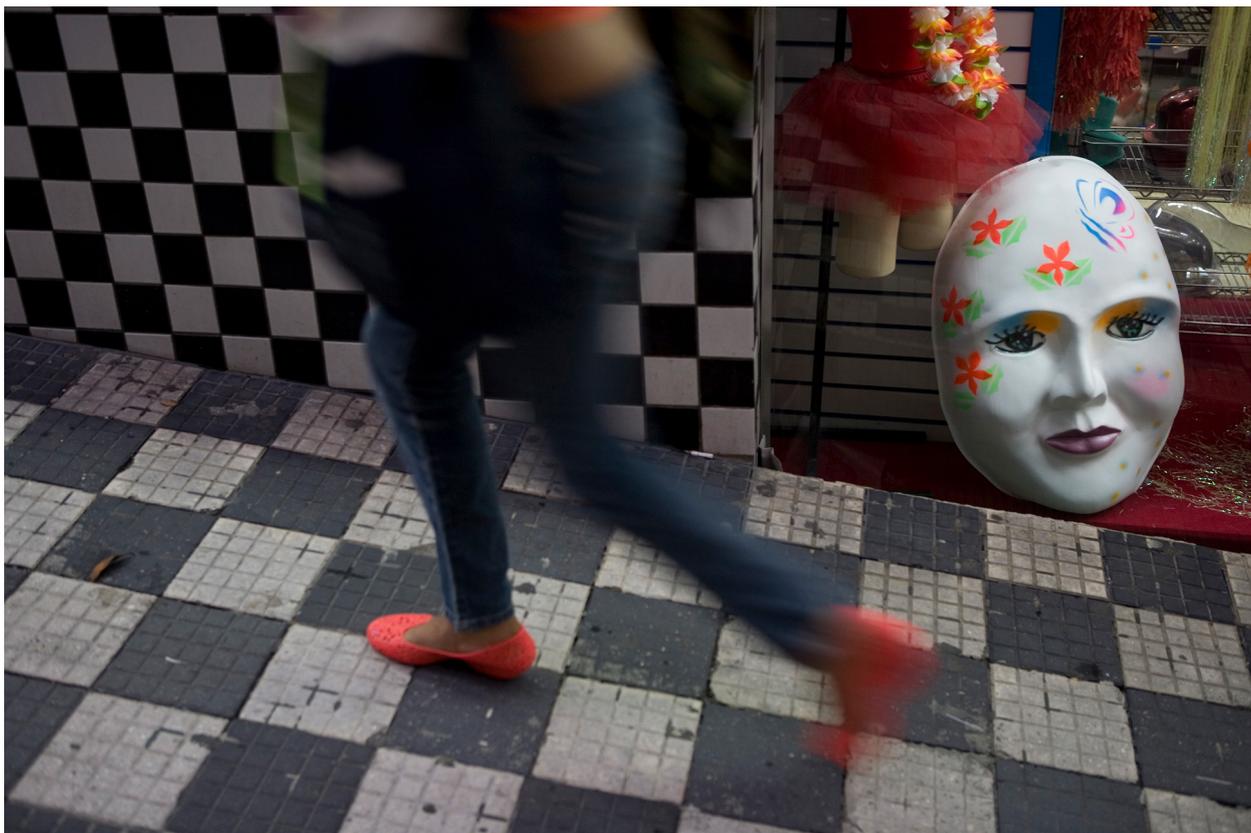
Viaduto Santa Ifigênia, São Paulo, SP, 2011



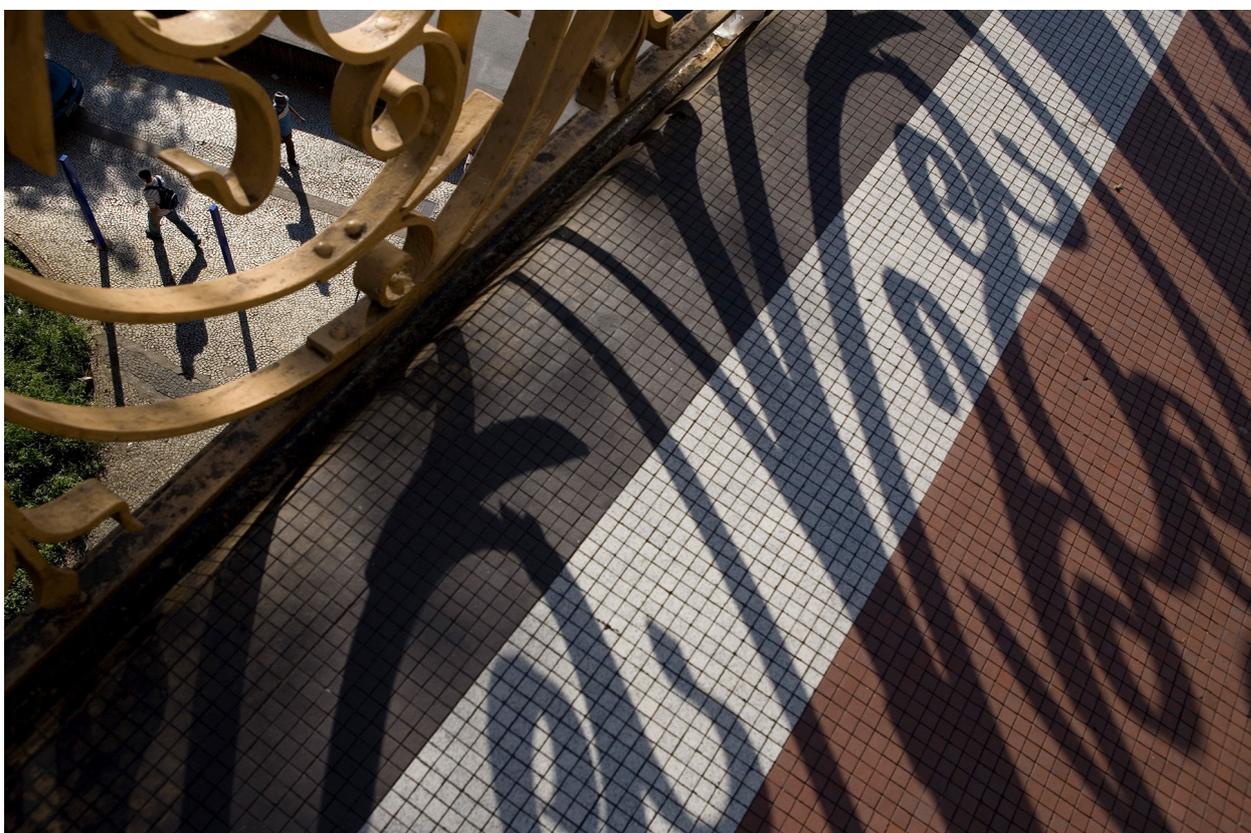
Terrace no alto do Edifício Copan, São Paulo, SP, 2011



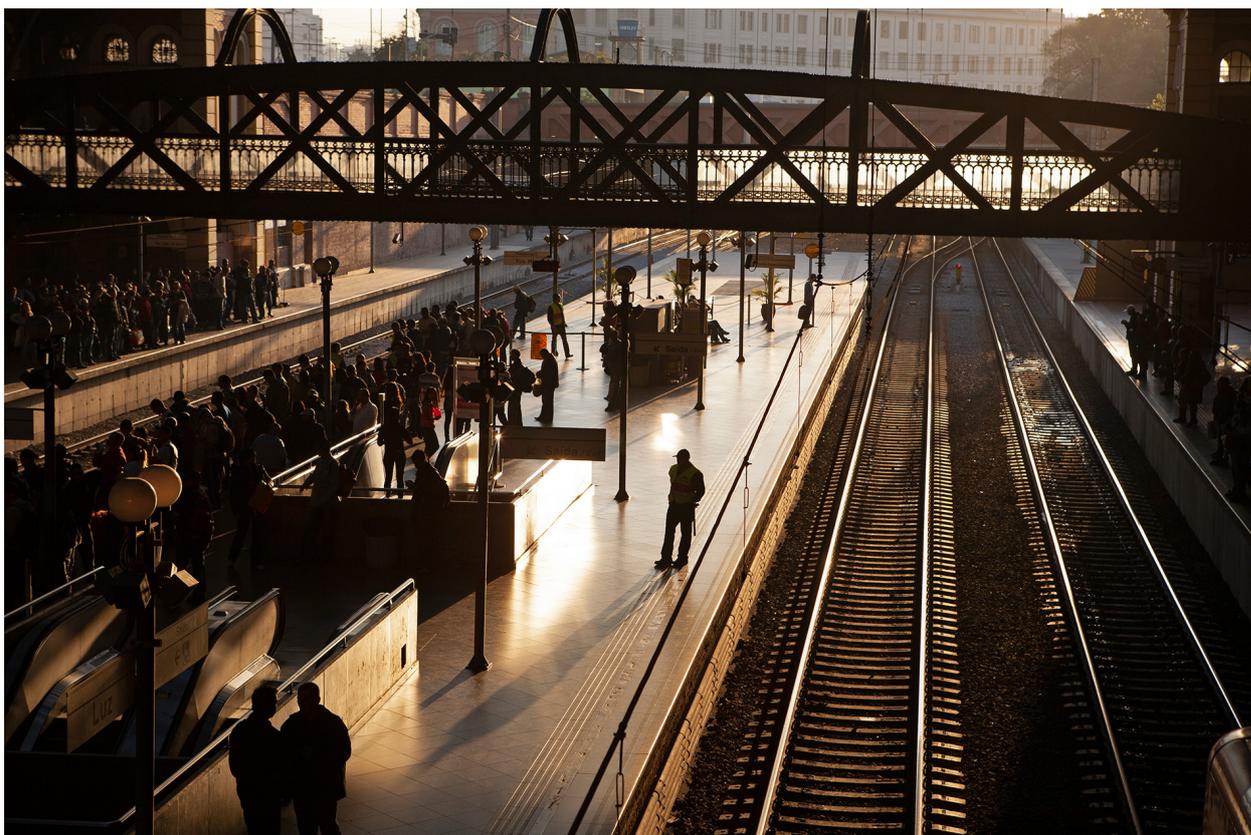
Estação Barra Funda, São Paulo, SP, 2011



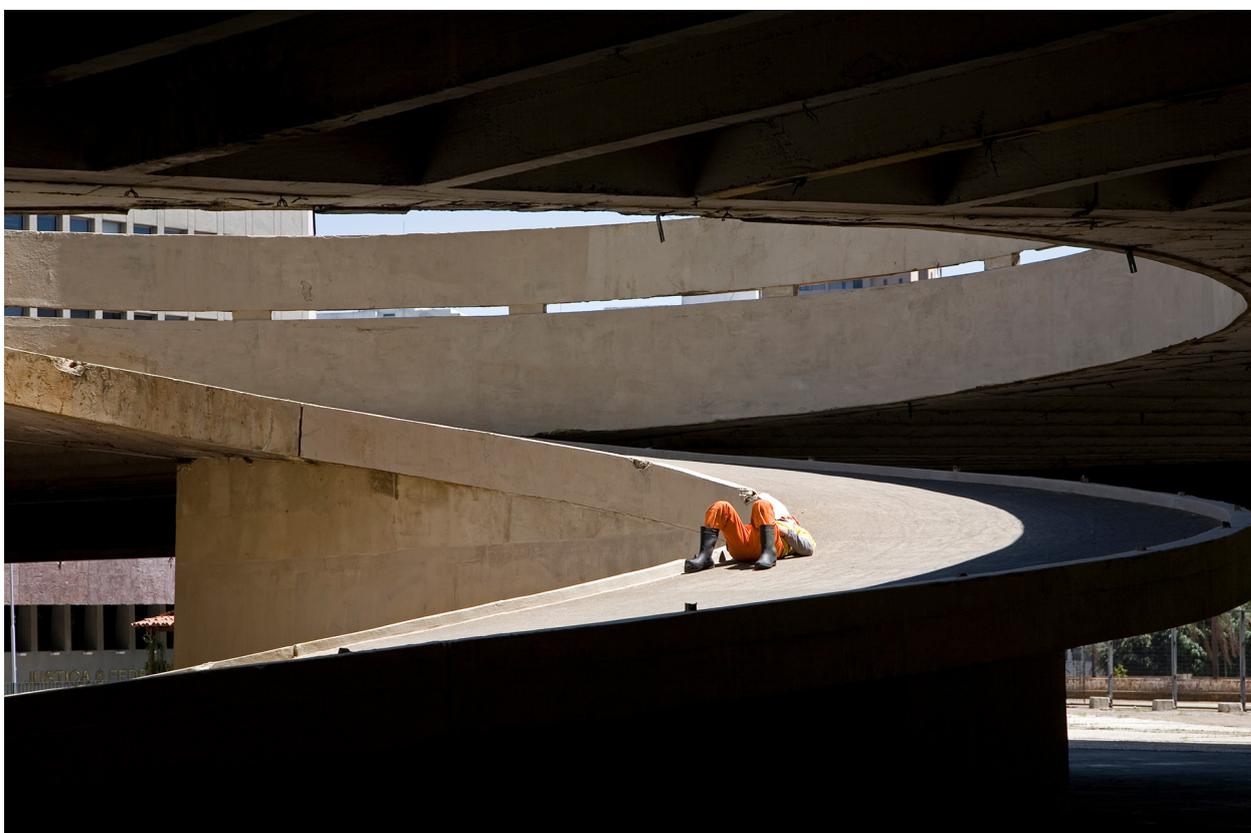
Ladeira Porto Geral, São Paulo, SP, 2011



Viaduto Santa Ifigênia, São Paulo, SP, 2011



Estação da Luz, São Paulo, SP, 2011



Praça Roosevelt, São Paulo, SP, 2011