

22 *E SEUS* DESDOBRAMENTOS TERRITORIAIS

Rosana M. P. B. Schwartz
Vanessa Zinderski Guirado
Sheila C. S. Aragão Caetano
Lúcia Helena Polleti Bettini



 editora
LiberArs

**22 E SEUS
DESDOBRAMENTOS
TERRITORIAIS**

Comitê Científico

Ary Baddini Tavares
Andrés Falcone
Alessandro Octaviani
Daniel Arruda Nascimento
Eduardo Saad-Diniz
Francisco Rômulo Monte Ferreira
Isabel Lousada
Jorge Miranda de Almeida
Marcelo Martins Bueno
Miguel Polaino-Orts
Maurício Cardoso
Maria J. Binetti
Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento
Paulo Roberto Monteiro Araújo
Patricio Sabadini
Rodrigo Santos de Oliveira
Sandra Caponi
Sandro Luiz Bazzanella
Tiago Almeida
Saly Wellausen

Rosana Maria Pires Barbato Schwartz
Vanessa Zinderski Guirado
Sheila Cristina Silva Aragão Caetano
Lúcia Helena Polleti Bettini
(organizadores)

22 E SEUS DESDOBRAMENTOS TERRITORIAIS

1ª edição

LiberArs

São Paulo – 2022

22 E SEUS DESDOBRAMENTOS TERRITORIAIS

© 2022, Editora LiberArs Ltda.

Direitos de edição reservados à
Editora LiberArs Ltda

ISBN 978-65-5953-114-1

Editores

Fransmar Costa Lima
Lauro Fabiano de Souza Carvalho

Revisão técnica

Cesar Lima

Capa

Paulo Leonel Gomes Vergolino
Giovanna Goeldi

Realização

Núcleo de Estudos de História da Cultura, Sociedades e Mídias

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

V789 22 e seus desdobramentos territoriais / organizado por Rosana M. P. B. Schwartz, Vanessa Zinderski Guirado, Sheila C. S. Aragão Caetano, Lúcia Helena Polletti Bettini - São Paulo : Liber Ars, 2022.
278 p. ; PDF ; 7,1 MB.

ISBN: 978-65-5953-114-1 (e-book)

1. Arte moderna brasileira. 2. Semana de Arte Moderna. 3. Cultura. 4. Modernismo no Brasil. I. Schwartz, Rosana M. P. B. II. Guirado, Vanessa Zinderski . III. Caetano, Sheila C. S. Aragão. IV. Bettini, Lúcia Helena Polletti. V. Título.

CDD 704
CDU 7.036

Todos os direitos reservados. A reprodução, ainda que parcial, por qualquer meio, das páginas que compõem este livro, para uso não individual, mesmo para fins didáticos, sem autorização escrita do editor, é ilícita e constitui uma contrafação danosa à cultura.
Foi feito o depósito legal.

Editora LiberArs Ltda

www.liberars.com.br

contato@liberars.com.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Alfredo Attié..... 10

APRESENTAÇÃO..... 22

INTRODUÇÃO..... 27

22 E SEUS DESDOBRAMENTOS TERRITORIAIS: AINDA SOBRE O TERRITÓRIO FEMININO

Lúcia Helena Polleti Bettini

Rosana Maria Pires Barbato Schwartz 31

BRASILIDADE NO PÓS-MODERNISMO E O NEGRO NA SOCIEDADE

Sheila C. S. Aragão Caetano

Dângela Nunes Abiorana..... 47

A ESTÉTICA MODERNISTA E A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 22

Vanessa Zinderski Guirado 67

ACONTECIMENTO, EXPRESSÃO E DESDOBRAMENTO DA REVISTA KLAXON

Isabel Orestes Silveira

Raquel De Assis Russo..... 85

A FORMAÇÃO SOCIAL DO BRASIL ANTES E DEPOIS DA SEMANA DE 22

Sebastião Jacinto Dos Santos

João Clemente De Souza Neto 100

**DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 ATÉ HOJE:
QUE 22 QUEREMOS CELEBRAR?**

Mário Sérgio Batista 117

**AS MULHERES “ESQUECIDAS” DA
SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922**

Rosana Maria Pires Barbato Schwartz

Juliana Carvalho 127

***ANNUS MIRABILIS*: AS REPERCUSSÕES
DA SEMANA DE ARTE MODERNA**

Amanda Nicolaidis

Jane Botelho Fernandez 140

DUZENTOS ANOS, INDEPENDÊNCIA?

Sílvia Lúcia Pereira Duarte

Wesley Espinosa Santana 157

***PINDORAMA* (ARNALDO JABOR, 1971) E O USO DO
MODERNISMO DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922
DURANTE O GOVERNO DE EMÍLIO MÉDICI**

Fernando Santos Da Silva

Gabriel Marques Fernandes 170

**VINTE E TANTOS: UMA ANÁLISE DO FEMININO A
PARTIR DAS PROTAGONISTAS DOS FILMES
FRANCES HA (2012) E *A PIOR PESSOA DO MUNDO* (2021)**

Maria Fernanda Cavassani 190

**HENRIQUE CARLOS BICALHO OSWALD:
O LEGADO DE UM ARTISTA INCOMUM**

Paulo Leonel Gomes Vergolino 205

IMAGEM COMO IDENTIDADE

Paulo Cezar Barbosa Mello 218

A VOZ DE NUMANCIA

Luiz Eduardo Pesce De Arruda 228

**A CRECHE COMO UM DIREITO AO BEBÊ:
UMA PERSPECTIVA MODERNA EM
PROCESSO DE CONSTRUÇÃO**

Márcia Tostes Costa Da Silva

Maria De Fátima Ramos De Andrade

Maria Da Graça Nicoletti Mizukami 251

POSFÁCIO

Mirtes De Moraes..... 266

SOBRE OS AUTORES 268

PREFÁCIO

ALFREDO ATTÍE¹

Sentimento da História e da Justiça no Horizonte do Brasil

Honra-me o convite gentil das Professoras *Lúcia Helena Polleti Bettini, Rosana Maria Pires Barbato Schwartz, Sheila Cristina Silva Aragão Caetano e Vanessa Zinderski Guirado* para prefaciар a importante obra que organizam, coletânea de estudos voltados a refletir alguns dos aspectos culturais decorrentes da Semana de 1922, especialmente para lançar luz sobre assuntos relativamente invisibilizados no curso da construção histórica e historiográfica do movimento e seus desdobramentos. Além de contribuição das organizadoras, há textos de *Juliana Cardoso, Dângela Nunes Abiorana, Amanda Nicolaidis, Jane Botelho Fernandez, Isabel Orestes Silveira, Raquel de Assis Russo, Sílvia Lúcia Pereira Duarte, Wesley Espinosa Santana, Gabriel Renan Neves Barros, Fernando Santos da Silva, Gabriel Marques Fernandes, Paulo Leonel Gomes Vergolino, Luiz Eduardo Pesce de Arruda, Sebastião Jacinto dos Santos, João Clemente de Souza Neto, Márcia Tostes Costa da Silva, Maria de Fátima Ramos de Andrade, Maria da Graça Nicoletti Mizukami, Maria Fernanda Cavassani, Mário Sérgio Batista e Frederik Luiz Andrade de Matos*, na composição de um livro que provoca a reflexão sobre temas de relevância no debate contemporâneo, assim a constituição de

¹ Jurista, filósofo e escritor, Doutor em Filosofia da Universidade de São Paulo, onde estudou direito e história. É Presidente da Academia Paulista de Direito e Titular da Cadeira San Tiago Dantas, na qual sucede a Goffredo da Silva Telles Jr. Autor dos livros *Brasil em Tempo Acelerado: Política e Direito* (São Paulo: Tirant Brasil), 2021, e *Towards International Law of Democracy* (Valencia: Tirant Lo Blanch), 2022. Escreveu, ainda, *A Reconstrução do Direito: Existência. Liberdade, Diversidade* (Porto Alegre: Fabris, 2003), publicação de estudo pioneiro (Sobre a Alteridade: Para uma Crítica da Antropologia do Direito, São Paulo: USP, 1987), a respeito do tema da alteridade e de crítica à antropologia do direito permanência do colonialismo, e Montesquieu (Lisboa: Chiado, 2018), estudo também pioneiro (Tópica das Paixões e Estilo Moraliste, São Paulo: USP, 2000) sobre a vinculação de estilo e projeto político, no século das Revoluções e do nascimento do constitucionalismo. Também é Mestre em Filosofia e Teoria do Direito pela FD.USP, e em Direito Comparado pela Cumberland School of Law, foi Procurador do Estado de São Paulo e Advogado, exerce a função de desembargador na Justiça paulista e é membro de instituições internacionais. Site: <http://apd.org.br>; mais informações em <http://lattes.cnpq.br/8117126316669740>

identidades, suas interpretações contenciosas, e os dilemas sócio-econômico-político-culturais de nosso País, o lugar do feminino na estética e na política, a consideração do espaço e do tempo negros na história, bem como a indagação sobre a independência política destituída da independência econômica, na esteira do que estabeleceram os chamados intérpretes do Brasil, além de outras questões de maior detalhe, como o papel da revista Klaxon, as consequências de formação da mentalidade coletiva do movimento de 1932 para São Paulo, o legado do compositor Henrique Oswald, a análise de dois filmes recentes e de suas protagonistas femininas, e a questão das creches.

Em diálogo com esses aspectos tão relevantes, vou buscar, no presente prefácio, refletir sobre o ano presente e suas efemérides, naturalmente acentuando sua comunicação com o momento posto e imposto como inaugural do Brasil e o que fez e gerou o movimento em que, cem anos após o *Grito do Ipiranga*, trinta e três passados da *Aclamação do Campo de Santana*, uma parcela do Brasil resolveu indagar os projetos de um País jovem e que elite, intelectuais, políticos e artistas acreditavam carecente de identidade, nas desencontradas *Performances do Theatro Municipal*.

1. 1922 para trás

Não existe propriamente um ato fundacional do Brasil.

A escolha do *Sete de Setembro* foi produto da dificuldade oriunda do fato de o primeiro imperador brasileiro haver renunciado ao trono, em abril de 1831, em meio a uma crise política, numa tentativa de preservar a presença de sua dinastia na antiga *América Portuguesa*. A data inaugural do Império do Brasil havia sido estabelecida no dia de sua coroação. A renúncia estabelecia uma impossibilidade, devido à perda de legitimidade pessoal perante a pequena elite imperial. O muito jovem herdeiro designado somente viria a ser coroado nove anos depois, como tentativa de solução de nova crise, agora do período das *Regências*, interregno republicano, ensaio inicial de nossa difícil história. A data de Sete de Setembro iria se firmar como opção neutra ao estabelecimento da independência, muito embora se tratasse de cena fictícia de assunção de autonomia política. Descartada a data da coroação, nem sequer veio a ser cogitada a da chamada *outorga constitucional*, no 25 de Março de 1824. A constituinte havia sido convocada em junho de 1822, portanto, antes da *proclamação*, num momento em que ainda estava indefinida a tensão entre os que desejavam a separação do Reino-Metrópole e aqueles que preferiam a permanência da união.

Estabelecida a vitória dos adeptos da separação, ao menos em aparência – o que levou a interpretar o chamado *Dia do Fico*, em 9 de Janeiro de 1822, como ato inaugural do processo de independência – pela opção do Príncipe, a posterior *Dissolução* da Assembleia, em 1823, e imposição da primeira *Carta*, vinculavam o Brasil aos Estados europeus, em seu movimento de *Restauração*, desvinculando-o dos *processos revolucionários* americanos. O Príncipe recebera, de bom grado, o título de *Defensor Perpétuo* do Brasil, em maio de 1822, que guardaria com orgulho como um dos designativos imperiais. Pelo *Tratado do Rio de Janeiro*, de 1825, Pedro I transmitirá o mesmo título a seu pai, João VI, em troca do reconhecimento da independência política por Portugal. Pelo mesmo ato, o imperador brasileiro renunciava, apenas formalmente, à sucessão portuguesa, que reivindicaria e obteria, quando retornou a seu País natal, após a renúncia. Como Pedro IV, levaria sua filha ao trono português, como sua sucessora. Brasil e Portugal, dois Estados distintos, permaneciam em união dinástica.

Cumprido, então, observar que o processo de independência política ficou aberto por muito tempo, sem solução definitiva. Quando é assinado o Tratado do Rio de Janeiro, a Carta já estava em vigor. Nela se previa, como emanção do *Poder Moderador*, que exclusivamente ao Imperador cabia a representação internacional do Brasil, cumprindo-lhe firmar os atos de engajamento que entendesse convenientes ao interesse do Império, possuindo a faculdade de dar-lhes a conhecer ou não ao Parlamento. Assim, a elite política que legitimou a construção da *Monarquia absoluta*, no Brasil, sentiu-se à vontade, também, para engendrar a *narrativa da independência* como ato exclusivo do Imperador. Esse *herói imaginário* – na verdade um inteligente e hábil protetor de seus interesses dinásticos, a exemplo de seu pai – teria, segundo essa versão, rompido *laços* com a antiga Pátria-Mãe, às *margens do Ipiranga*, em 1822 – ano que dá lugar à nova *Mãe-Gentil* – expressão do *Hino da Independência*, de que Pedro I também teria sido o *autor*. A seguir, ele concede a seu *domínio* uma *Carta constitucional*, para, depois, reatar relações com a antiga *Metrópole*, estabelecendo uma espécie de *aliança de fidelidade*, ao ponto de assumir a dívida portuguesa com a Inglaterra, cujo agente plenipotenciário firmou o Tratado, como representante do Reino português.

Para legitimar a narrativa, todos os eventos que contrariavam a ideia do herói libertador foram paulatinamente invisibilizados ou tratados de modo edulcorado. O exemplo mais evidente é o da, por esse motivo, denominada *Constituição Outorgada* de 1824. Tratava-se, em verdade, de uma *Carta* dada pelo governante absoluto, a exemplo da tradição constitucional medieval, empregada na Europa da *Restauração*, como reação

pós revolucionária. Ou, em termos da velha linguagem republicana ditatorial brasileira, um *Ato Institucional*. O termo “*outorga*” busca disfarçar esse fato e legitimar o regime, que, nisso, distanciava-se dos movimentos de libertação colonial havidos no *Novo Mundo*, os quais geraram, ao contrário do Brasil, regimes republicanos, muito embora oligárquicos, de Norte a Sul.

A seguir, vão ser construídos outros heróis e heroínas do processo de autonomização política fictício. Mais tarde, sobretudo a partir do *Centenário da Independência*, que demonstra a conformação a 1822, sem maiores indagações, virão os *Intérpretes do Brasil*, a buscar construir narrativas alternativas e contextuais, de mais longo ou breve alcance. O fato, porém, é que o mito estava consolidado. Mas não era, como ainda não é, um mito destituído de consequências. Primeiro porque ele serviu ao pesado processo de repressão que se seguiu, na tentativa, parcialmente coroada de êxito, de constituir a unidade da *Nação*. A Capital imperial, antiga sede – única nas Américas – de um império europeu, passou a fazer o papel que, antes cabia a Lisboa, na exploração das províncias e das riquezas do território brasileiro. O Rio de Janeiro, com efeito, já desempenhara esse papel, quando se tornou centro da Colônia, para permitir o controle da extração, comércio e taxação dos minérios. Agora, a cidade passava a figurar o imaginário da Coroa, fixando a atenção e a cobiça dos espaços de edificação da nova era. Em segundo lugar, esse processo de unificação fictícia brutal, fará todo esforço para apagar as diferenças, diversidade que se apresentava no espaço e no tempo, expressões de uma alteridade evidente, mas perigosa para a consolidação do projeto de poder absoluto e excludente. Essa diversidade era representada não apenas pelas reivindicações provinciais e de sua elite, expressas em revoltas, algumas delas radicais em sua configuração e em seu projeto político. Igualmente, a diferença estava em afastar a presença das marcas da memória da invasão colonial, por meio do desaparecimento dos povos originários ou indígenas, suas culturas e suas línguas. Acentuando o desapossamento e a dizimação cultural e física, em busca de dar à nova Coroa uma imagem de identidade constituída à força. Em terceiro lugar, cabia preservar a qualquer custo, o fundamento e regime econômico colonial, por meio da manutenção da escravidão e inviabilização da expressão das culturas desenraizadas, na migração forçada e cruel do Continente africano.

Brasil império branco europeu, contra todas as evidências e à custa de toda violência. Violência que vai manchar, para sempre, a construção de “*nossas*” instituições, leis, costumes, cultura, educação, língua e linguagem. Brasil que se faz de negação de si e afirmação fictícia constantes. O *fora-dentro* brutal de uma *convivência hierarquizada e disciplinada* ao extremo, para possibilitar o que resultou com o tempo: a *naturalização das estruturas*

de dominação, exploração, opressão e violência. No qual a *política* e o *direito* – ou a *justiça* – nunca se fundam, estão sempre para ser, como desejos destituídos de uma linguagem que os designe com precisão.

O *direito brasileiro*, como *elemento fundante e expressão dessa realidade constantemente colonial*, vai se constituir, desde o início para conceder à *elite* essa *linguagem artificial legitimadora* de sua *dominação* sobre o *povo*. Povo que ela recusa nomear. Observe-se que somente com o Código Civil, promulgado em 1916, quase cem anos após a pretensa Independência, e um quarto de século após a chamada Proclamação da República, a lei brasileira declarará a existência da categoria da *pessoa* na vida político-civil brasileira, concedendo a “*todo homem*” a *capacidade de ter direitos e obrigações*. Mesmo Código que preservará a semicapacidade feminina, que negará capacidade aos povos indígenas, legislado para a configuração da *família patriarcal e proprietária*, em que a dominação escrava se disfarça na figura da *criadagem doméstica*, agregada como componente inferiorizado e membro humilhado da *família do sinhô e da sinhá*. Nesse aspecto, somente no início do Século XXI, as empregadas domésticas terão reconhecido o seu estatuto de trabalhadoras e os direitos existentes na relação de trabalho. Em tal estrutura escravocrata, ainda se faz voz comum a afirmação de que o *trabalho* é uma concessão de patrões, espécie de favor que se presta à gente simples e despossuída. A exploração sempre é apresentada de modo edulcorado, como convite a *submissão plácida*. Dentro das figurações de contrato apenas formais, mal se disfarça a repetição dos modos da escravidão.

Muito bem, no percurso Oitocentista de formação do Estado brasileiro, a par da paulatina *representatividade das elites locais ou provinciais*, que vão obtendo, à custa de concessões recíprocas - intra-elites - , espaço autônomo de organização e poder político-jurídico, dá-se a extinção formal da instituição da escravidão – sem mudança do regime escravocrata de exploração do trabalho. Surge, a partir de 1869/70, a interferência militar na política, isto é, após a Guerra do Paraguai, o que vai culminar como Golpe da república, vinte anos depois, em que o Brasil vai receber mais um ato institucional, a chamada *Constituição Republicana*, de 1891. A partir daí, novas estruturas culturais e jurídicas são requeridas, para sanar lacunas do Império – caso do Código Civil – ou modificar aquelas que foram legadas ao novo regime. Nesse processo, o Brasil demorará para instituir determinados regimes imprescindíveis, como o da preparação de mudanças no regime da mão-de-obra para a era industrial que se avizinhava.

2. 1922 para frente

Isso virá a ocorrer somente após a ruptura com o sistema de dominação do *Clube das Elites* da *República-Velha*, assim pelas revoluções culturais de 1922 e políticas de 1930, 1934, 1937, 1946. Em todo esse passo, a presença militar, em associação com determinadas esferas da elite civil e empresarial, vai, a pouco e pouco, firmar-se, preparando novos golpes antipolíticos e pelo menos duas experiências de ditadura explícitas (1937-45 e 1964-86).

A *mística* em torno de 1922 e o chamado a pensar o Brasil, em seu centenário parecem ter sido fortes, a ponto de se destacarem em relação aos acontecimentos do tempo cotidiano da vida sociopolítica. É o ano da fundação do *Partido Comunista* – que viverá tantas vicissitudes entre a legalidade e a perseguição –, do *Movimento Tenentista* – que destaca o germe dos que vão protagonizar os eventos das décadas de Cinquenta e Sessenta, na engenharia dos regimes de exceção –, e, no âmbito propriamente cultural, da *Semana de Arte Moderna*, em São Paulo, e da *Exposição Internacional do Centenário*, no Rio de Janeiro, a par da fixação da letra do *Hino Nacional Brasileiro*, que cito pelo fato de ter referido, brevemente, o *Hino da Independência*.

O Modernismo vai-se conceber como uma busca de identidade brasileira, a partir da pesquisa do que seria efetivamente popular, por um lado, e do que poderia ser a atualização da cultura artística, no compasso dos movimentos europeus de várias figurações político-culturais. Essa busca também previa uma reflexão sobre o passado e uma transformação radical do presente, a partir da conjugação de ajuste aos reclamos de um tempo de ritmo acelerado e de recomposição da identidade brasileira descoberta. Desse processo resultará o aparecimento de obras seminais sobre o Brasil, na pena dos que se tornarão clássicos da interpretação da história e do modo de ser brasileiro, caso, para citar apenas alguns exemplos, de Caio Prado Jr, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos, além de estrangeiros imigrados, que trouxeram o seu ímpeto artístico e retrataram um Brasil pleno de energias renovadoras, em relação ao processo que se via como de decadência definitiva do Velho Mundo. As fases do Modernismo vão acentuar essa busca do eu profundo do País, muita vez associado ao caráter regional de suas culturas, em realismo que empreendia uma separação em relação ao modo de proceder inaugural do *Romantismo* Oitocentista, caso de José de Alencar, e do *Realismo Documental*, já no processo de afirmação republicana, em relação a movimentos populares provinciais, como se deu com Euclides da

Cunha. Assim, mais à frente, Celso Furtado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado. Isso sem contar as iniciativas de síntese universal, a partir dessa concepção fenomenológica de um inconsciente brasileiro, associado à imagem mística do sertão, proposta de Guimarães Rosa.

Faço observar, portanto, que 1922 encontrou, no coro dos contrários projetos que se enfrentaram - e se enfrentariam reiteradamente - no Século passado, herdeiros de seu legado revolucionário e instigador de cosmovisões próprias e radicalizadas, o que se deu tanto no âmbito da arte contemporânea – veja-se os casos de Hélio Oiticica, Ligia Clark e Lygia Pape, para citar os mais conhecidos, da *Poesia Concreta* e da *Poética de Invenção*, da *Tropicália*, do *Teatro Oficina*, o *Teatro do Oprimido*, e do desenvolvimento da Música Popular Brasileira e seus festivais.

O problema talvez esteja no fato de a cultura oficial ter optado por ignorar as propostas estético-políticas do Movimento, sobretudo na educação, apesar das propostas de Anísio Teixeira, Darci Ribeiro e Paulo Freire, e em outras estruturas fundamentais para o estabelecimento de uma verdadeira mudança, na justiça, na política e na cultura brasileiras.

Na educação jurídica, de modo particular, tudo indica que a resistência a mudanças acabou por impedir qualquer iniciativa de ruptura. O modo de ensinar, aprender, fazer doutrina, praticar o direito e desenvolver a jurisprudência não parece ter sofrido alteração qualitativa. Criado pelas elites e para as elites, o direito brasileiro permanece pouco reflexivo e crítico, buscando evolução apenas no que diz respeito a se adaptar ao interesse dessas elites. Da Década de 1970 para cá – isto é, com influxo originário exatamente no redemoinho da ditadura – o que houve foi o incremento quantitativo de estudantes, professores, cursos e instituições. Além disso, o regime econômico do neoliberalismo gerou a difusão e a adoção impensadas dos modelos jurídicos – de ensino, teoria e prática – gerados no universo da *common law*, com destaque evidente para os Estados Unidos. A sobrevalorização dos cursos de especialização, chamados de *LLM*, pelos grandes escritórios de advocacia, que prestam serviço a grandes corporações estrangeiras e suas controladas. Buscando adequar o serviço prestado, do ponto de vista formal e material, a tal clientela, o modo de ser do direito norte-americano tornou-se o modo de pensar, falar e agir dos profissionais do direito do *mainstream* corporativo. Subvalorizado, em contrapartida, foi o serviço prestado a clientelas consideradas de menor relevância econômica, que passou a ser tratada como massa consumidora de serviços jurídicos, igualmente prestados de maneira impessoal em busca do aumento quantitativo. Isso se vai agravando pelo advento da tecnologia denominada da Inteligência Artificial e de outros mecanismos, que descaracterizam o

caráter da justiça. Grandes e pequenos negócios do direito não mais se conectam ao contexto e se restringem à cópia de modelos, adaptando necessidades da vida política, social e econômico a formulários que transformam tais necessidades em *commodities*. Nas inúmeras faculdades, a literatura jurídica escasseia, cedendo lugar a manuais elaborados no método das apostilas de cursinhos preparatórios, valendo o que se vende muito e nulifica o saber e sua busca. Em cursos de elite, o método dos casos – oriundo do ensino técnico de administração – substitui a velha interpretação de textos normativos.

Desaparecendo a importância das leis, afirma-se a predominância da atividade judicial. Agrava-se, com isso, o já tradicional desprezo da formação jurídica pela democracia e suas instituições, acentuando o preconceito contra a política e gerando uma mentalidade de superioridade do raciocínio jurídico, assim desnaturado, em relação ao senso comum e ao modo de argumentação em praça pública e em assembleias. Isso tudo incentiva e acentua o ativismo jurídico, que, em realidade, é uma forma de descaracterizar a relação profunda que existe entre a política e o direito, entre democracia e justiça.

De todo modo, todavia, o País vivenciaria, de fato, como resultado da ruptura com o Clube das Elites antipolítico da República Velha, o início de um processo de intensas transformações, qualificado, em sua ambiguidade multifacetada, de modernizador e autoritário, ao que se poderia acrescentar uma pitada de iniciativas de envolvimento popular no cenário público, malgrado disciplinadas ou reprimidas a tempo de impedir, uma vez mais, que os fluxos de reforma não desembocassem na instituição de uma república democrática.

Getúlio Vargas assumiria o poder, em 1930, com o projeto de dar cabo da mesa do “café-com-leite”, que se estabilizara após a afirmação oligárquica do poder das elites agrário-exportadoras, nas vicissitudes da sedimentação do regime republicano. Enfrentaria e derrotaria a revolução constitucionalista paulista, entre julho e outubro de 1932 – e viria a enfrentar, um pouco à frente, as imaginadas ou frágeis e irrealistas intentonas integralista e comunista -, iniciando as reformas das relações do trabalho - com a unificação da sindicalização e a criação do Ministério do Trabalho (e da Indústria e Comércio), em 1931, que levariam à criação do salário mínimo (1940), da Justiça do Trabalho (1941), e à promulgação da Consolidação das Leis trabalhistas (1943) -, da regulação eleitoral – com dois Códigos eleitorais sucessivos (1932, que instituiu o voto secreto e o voto feminino, e criou a Justiça Eleitoral, e 1945) -, das leis penais - com a promulgação do Código de 1940 -, de proteção do patrimônio histórico e

artístico nacional – com a criação do SPHAN (1937) – e das leis constitucionais, com a convocação da Assembleia Constituinte de 1933/34. Num governo de índole reformadora e autocrática, que entremeou momentos de proibição e de autorização de funcionamento controlado das instituições, especialmente o Parlamento, fez instituir a primeira Lei de Segurança Nacional, definidora de crimes contra a ordem pública e social; o Departamento de Imprensa e Propaganda, para instrumentalizar a censura e a propaganda do regime; fechar o Congresso Nacional por duas vezes (1930 e 1937); impor – ou, no permanente eufemismo das elites, outorgar – a nova Constituição (1937), com a revogação da redigida por uma Assembleia Constituinte, em 1934; intervir nos Estados e criar um Código dos Interventores (1931); censurar, perseguir, e excluir da vida cultural, econômica e político-social estrangeiros; e alterar o padrão monetário brasileiro (1942); a par de censurar, prender, torturar adversários políticos, líderes, trabalhadores e intelectuais opositores, independentes ou críticos. Segundo a tradição, o mote do regime do Estado Novo teria sido, em uma de tantas versões não confirmadas, da máxima getulista, *para os amigos, tudo; para os indiferentes, a justiça; para os inimigos, o cárcere*. Cárcere de que muitos foram vítimas, sendo de acentuar a narrativa de suas memórias por Graciliano Ramos.

Ao lado de tudo isso, as ambiguidades também se refletiram na atuação internacional brasileira, que oscilou entre a simpatia pelo fascismo, a neutralidade e, finalmente, o engajamento entre as Forças Aliadas, na Guerra Mundial, em troca de adesão mais firme ao âmbito de influência cultural e política norte-americano, e do benefício de investimentos econômicos, especialmente no desenvolvimento da siderurgia nacional.

A Era Vargas, porém, permaneceria no domínio do cenário político brasileiro até agosto de 1954, quando o Presidente eleito em 1950, pressionado sobretudo pelos militares e por circunstâncias políticas desfavoráveis, suicida-se, deixando novo legado de realizações modernizadoras, como a criação do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (1952) e da Petrobrás (1953) – atendendo ao Estatuto do Petróleo de 1948, mas com o estabelecimento do monopólio nacional de exploração.

Como resultado das transformações ocorridas nesse período, foram criadas a União Nacional dos Estudantes (1942), a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (1952), os movimentos da Escola Nova e da arquitetura modernista brasileira, instaladas a Rádio Nacional e a primeira rede de televisão brasileira, e, já no período imediatamente consecutivo, na Era JK, cria-se a Bossa Nova, funda-se a Superintendência para o Desenvolvimento

do Nordeste, inaugura-se a nova Capital política, Brasília, em 1960, cujo plano piloto havia sido aprovado em 1956, bem como é estabelecida a Confederação Geral dos Trabalhadores, ainda instalando-se no País as fábricas da pujante indústria automobilística estrangeira.

O Brasil, portanto, reinventara-se nesses anos, uma vez mais empenhando-se em negar o enlace entre o indígena e o europeu, sonhado pelo Romantismo literário e musical e exaltado no Modernismo, expurgando a presença cultural africana em nossa cultura, sempre de forma a confirmar a transmutação dos componentes da sociedade brasileira numa disciplina que preservava a hierarquia colonial e escravista da *iaíá* e do *ioiô*, mesmo após as tentativas de perquirição e de crítica da identidade trabalhadas pelos Modernismos, e aprofundada nos trabalhos dos Intérpretes do Brasil, que publicariam, nesse tempo, obras que, como disse, até hoje servem de referência para a compreensão da ideologia ou do imaginário das relações sócio-políticas e econômico-culturais de dominação forjadas em nosso território.

Iaiá ou *sinhá* era a senhora, no linguajar dos escravos; *ioiô*, *nhô* ou *nhonhô* era o tratamento dado ao senhor de escravos ou proprietário, ainda, em geral, aos brancos, no regime da escravidão. O tratamento de *você*, tão valorizado na invenção da ideia de tolerância e intimidade cordial, em nosso País, em verdade resulta da evolução de um tratamento altamente impregnado da conexão entre dominação e submissão. O inferior põe-se à mercê do superior, e a reitera pela linguagem, referindo, sempre, o *Vossa Mercê*, que é o duplo da concepção de que há apenas um senhor e muitos submetidos. O tratamento hierárquico, pseudo-formal, de *senhor e senhora* remete à ideia de que o despossuído se curva ao *dominus*, *dono*, *proprietário* das terras, dos bens e dos corpos. São os naturalizados modos de referir ao *dono* e à *dona*, *patrão* e *patroa*, de uma domesticidade incentivada pela *educação anticívica* e *antipolítica* da *desigualdade* e da *anti-liberdade*. Nesse âmbito dos *comportamentos* e dos *tratamentos*, inexistente elo entre as pessoas que se relacionam. Não há *confiança*, mas *hierarquia*. Finalmente, o *Vossa Mercê* disfarçado ou desnaturado em *você*, *ocê*, *cê*, passa a duplicar o signo da escravidão cultural, no modo como culturalmente se dá a escolha imediata pelo pronome nas relações cotidianas. Com efeito, ao se encontrarem duas pessoas, imediatamente se segue um raciocínio célere de hierarquização, dando a saber quem deve ter o tratamento do *senhor/senhora* e quem se submete ao simples *você*. E, se por acaso, o inferior se equivoca, na busca de acolhimento e proximidade natural do humano, sem titubear o que se compreende superior e privilegiado vai chamar a atenção e exige o tratamento superior. O modo de organização exige essa *domesticação das*

relações, das ações e reações. E o inferior sempre estará obrigado perante a mercê do senhor e da senhora.

Todo esse percurso histórico e social prepara o Brasil para o seu mais recente e mais duradouro período ditatorial. O processo do golpe inicia-se pela imposição do parlamentarismo, como condição da posse de João Goulart, e é seguido de resistência e reação, com o retorno do presidencialismo. O processo, porém, se desenrola ao ponto de afastar o Presidente, com o início dos governos militares. Acentua-se em 1968 e 1969, com novo Ato Institucional – o segundo do regime, se considerarmos a Carta de 1967 – a Atos Adicionais, que engajam autoridades e seus agentes na perseguição, degredo, prisão, tortura, desaparecimento, sequestro e tortura da pior fase de repressão tirânica. Todas são penas condizentes e coerentes com a história da antipolítica brasileira. O direito e a justiça não desaparecem, porém ficam condicionados aos termos de uma evolução no sentido de se adequar às novas influências do tempo da Guerra Fria, engajando-se cada vez mais no projeto de elites desconectadas com o povo e seu sofrimento, que desejam acumular, no *crescimento do bolo*, fartar-se e, a seguir, repartir migalhas, à guisa de conceder a *função social* de suas riquezas.

A reconstitucionalização brasileira se dá pela chamada *abertura lenta e gradual*, assim controlada, disciplinada e condicional: vale a democracia se estruturas ditatórias permanecerem – caso da concepção de segurança e de suas forças ativas contra a sociedade, e de tantas normas que contrariam os valores, princípios, direitos, deveres e políticas públicas afirmados na parte inicial da *Constituição Cidadã* – e se nada se disser, esquecer-se mesmo as atrocidades cometidas pelo regime ditatorial, em uma *anistia* reiterada, da lei à própria Constituição, que impede, até hoje o exercício do direito à memória e à plenitude da reparação das vítimas dos crimes e da sociedade como um todo, vítima da negação de sua história e da permanência de seus algozes, em seu projeto de *fakedemocracia* da exclusão, do preconceito, da violência, do armamento, da destruição de povos e natureza, sob o signo evidente da perpetuação do movimento colonial, sendo o feitor empossado na presidência.

3. “*Brasil 2022: Uma Celebração Crítica*”:² daqui a cem anos

Em rápidas pinceladas, tentei lidar, aqui, com o desenvolvimento do projeto de Brasil, forjado a partir da invenção de seu momento fundacional e da perpetuação de seus mecanismos mais essenciais de tomada do espaço público por uma elite preocupada apenas em fazer verter a riqueza para a manutenção de privilégios e realização de planos de vida culturalmente pobres e paixões mesquinhas. Processo no qual várias periferias são forjadas, lugares e tempos para onde alocar o povo e suas diversas formas de ser e fazer.

A história humana, porém, não é a história das elites e de sua produção. Ela é o embate entre inúmeros projetos de vida comum, em que se contrapõe a essa elite o que denominamos de povo, cujas características não se resumem a servir e a espelhar esse modo da elite.

Como escrevi,³ conhecer esse povo é fundamental para desenhar o projeto de reconstrução democrática que se seguirá à derrocada eleitoral dos que desejaram reviver a ditadura brasileira. A eleição tornou-se a tábua de salvação, tendo em vista o não funcionamento de instituições, os defeitos nas leis e a atuação temerária de pessoas, cuja punição deve ser buscada, como modo de fazer atuar a energia democrática e demonstrar que novas ameaças e tentativas de impedir o curso de uma história - que se enriquece pelos modos de expressão da diversidade e pela tomada do centro do espaço público pelos que foram injusta e cruelmente periferizados - não serão sequer toleradas.

Neste passo, concluindo minha reflexão, convido leitora e leitor a acompanhar aquela de autoras e autores dos artigos do presente livro, cumprimento-os pelo êxito reconhecido de sua iniciativa e de seu esforço doutrinário, desejando e prevendo o sucesso desse cometimento literário.

² Nome da Série que a Academia Paulista de Direito e a Cadeira San Tiago Dantas levaram ao ar, entre setembro de 2021 e setembro de 2022, cujos programas podem ser assistidos no link https://www.youtube.com/playlist?list=PLtZFbSCQ75l1Kvo1X4-k_XUSJxR-mcIPU.

³ ATTÉ, Alfredo. Brasil em tempo Acelerado: política e Direito. São Paulo: Tirant, 2021. ATTÉ, Alfredo. A Reconstrução do Direito: Existência, Liberdade, Diversidade. Porto Alegre.: Fabris, 2003.

APRESENTAÇÃO

O livro *“22 E SEUS DESDOBRAMENTOS TERRITORIAIS”* é o resultado das pesquisas realizadas pelos integrantes do Grupo de Pesquisa CNPq – Núcleo de Estudos de História da Cultura, Sociedades e Mídias, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

O Núcleo atua desde 2001 desenvolvendo pesquisas nos campos da História Cultural, abordando temáticas relacionadas às questões dos movimentos e pensamentos sociais, territorialidades/identidades, corpo, cultura popular, cultura comunitária, cultura educacional, por meio de uma abordagem interdisciplinar.

Consequentemente, o Núcleo apresenta um grupo múltiplo e heterogêneo, reunindo pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, provenientes de instituições e programas de pós-graduação nacionais e internacionais, incluindo pós-doutores, doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, especialistas, graduandos e alunos de iniciação científica, com a finalidade de desenvolver pesquisas que sejam capazes de estabelecer vínculos entre a produção acadêmica e a sociedade civil.

Para tanto, anualmente são publicados livros e apresentadas pesquisas, em formato de artigos acadêmicos, submetidos em periódicos nacionais e internacionais, visando a propiciar e incentivar o compartilhamento das investigações produzidas pelo Núcleo, com redes de pesquisa ao redor do mundo, de modo a contribuir com as reflexões, análises, exercícios críticos e considerações individuais e coletivas, tanto dos autores, quanto dos leitores, a respeito de variados métodos e teorias indicados nas páginas que seguem, buscando aprofundar os estudos interdisciplinares, por meio de múltiplas perspectivas para as temáticas abordadas, quanto à questão dos desdobramentos territoriais e dos conceitos de território e territorialidades.

Neste sentido, o presente livro expressa a jornada reflexiva dos autores, com relação à identificação e ressignificação dos subtemas que permeiam os acontecimentos da Semana de Arte Moderna de 1922 e as circunstâncias que fizeram com que a década iniciada em 1920 passasse a

ser identificada como os “anos loucos”, sendo que, o período estabeleceu as bases para a chamada modernização brasileira, que mesmo tardia, promoveu mudanças no âmbito social, político, econômico e cultural, de modo que, as reflexões propostas puderam ser ampliadas também para outras datas comemorativas, que simbolizam e manifestam o começo de novos tempos para a sociedade brasileira.

Dividido em 15 capítulos, a obra apresenta textos que abordam variados aspectos relacionados aos desdobramentos territoriais ocorridos no campo político, social, cultural e econômico associados com o advento da modernidade, a Semana de Arte Moderna de 22 e da instituição de datas comemorativas.

O capítulo inicial, intitulado “22 e seus desdobramentos territoriais: ainda sobre o território feminino”, de autoria de Lúcia Helena Polleti Bettini e Rosana Maria Pires Barbato Schwartz, investiga sob uma perspectiva histórico-cultural-político constitucional, o processo de desenvolvimento da cidadania feminina, analisando ainda as imposições e controles a que as mulheres foram e, em muitos aspectos, continuam sendo submetidas.

Com “Brasilidade no pós-modernismo e o negro na sociedade”, as autoras Sheila C. S. Aragão Caetano e Dângela Nunes Abiorana propõem um debate acerca dos caminhos desbravados pela Semana de Arte Moderna de 1922, que mesmo sem abordar temas relacionados com a negritude, utilizou a arte para ultrapassar barreiras e promover reflexão, que repercutem até os dias atuais, no pensar e repensar das narrativas históricas e artísticas, na contemporaneidade.

A autora Vanessa Zinderski Guirado, ao longo do capítulo “A estética modernista e a Semana de Arte Moderna de 22”, aborda o projeto estético e político, que envolveu as perspectivas trabalhadas no modernismo brasileiro, com a finalidade de analisar as suas influências e repercussões, refletindo ainda a respeito do legado deixado por esse movimento, bem como as suas implicações históricas e a herança promovidas na sociedade brasileira, a partir da Semana de Arte Moderna de 22.

De autoria de Isabel Orestes Silveira e Raquel de Assis Russo, o capítulo “Acontecimento, expressão e desdobramento da Revista Klaxon”, buscou analisar algumas características da Revista Klaxon, publicação que sintetizou o pensamento estético do grupo Modernista, visando a refletir sobre seus desdobramentos no campo cultural a partir da Semana de Arte Moderna de 22, englobando ainda aspectos artísticos e linguísticos.

Os autores Sebastião Jacinto dos Santos e João Clemente de Souza Neto, com o capítulo “A formação social do Brasil antes e depois da Semana de 22”, ponderam sobre o direcionamento da percepção das conjecturas

sociais, culturais, econômicas, políticas e /ou educacionais da época em que ocorreu o evento, assim como a ideia de inovação da sociedade brasileira, na forma de novas tendências do fazer artístico, implicando um olhar crítico acerca da sociedade e da reorganização no campo político, que delineou um novo panorama moderno.

Com “Da Semana de Arte Moderna de 1922 até hoje: que 22 queremos celebrar?”, o autor Mário Sérgio Batista destaca as ideias que a Semana de Arte Moderna de 1922 apresentou, com a finalidade de analisar o que significou o evento e o que a sua celebração simboliza enquanto memória e patrimônio histórico e cultural para as gerações que se seguiram.

O capítulo “As mulheres “esquecidas” da Semana de Arte Moderna de 1922”, de autoria de Rosana Maria Pires Barbato Schwartz e Juliana Carvalho, por meio da análise de gênero e da importância dessa categoria para as discussões de história cultural. O capítulo faz o resgate e pondera acerca da relevância e das contribuições artísticas de algumas mulheres não privilegiadas pela historiografia sobre o modernismo no Brasil.

As autoras Amanda Nicolaidis e Jane Botelho Fernandez, no capítulo “Annus Mirabilis: as repercussões da Semana de Arte Moderna”, analisam o movimento modernista brasileiro, fazendo uma retrospectiva dos acontecimentos que culminaram na Semana de Arte Moderna de 22, percorrendo desde o rompimento com o parnasianismo e os artistas clássicos, até os ecos desse evento, que ainda reverberam na história e na cultura brasileira.

Com “Duzentos anos, Independência?”, os autores Sílvia Lúcia Pereira Duarte e Wesley Espinosa Santana analisam o processo político que conduziu à independência do Brasil, delineando o papel de Dom Pedro I e os vínculos estabelecidos pela soberania, diante da lógica do capital e do sistema capitalista, com a finalidade de refletir acerca do processo histórico, da luta de classes sociais pela representatividade do Estado e a questão da soberania diante do sistema capitalista-imperialista-hegemônico.

Os autores Fernando Santos da Silva e Gabriel Marques Fernandes, no capítulo “Pindorama (Arnaldo Jabor, 1971) e o uso do modernismo da Semana de Arte Moderna de 1922 durante o governo de Emílio Médici”, examinam a obra cinematográfica Pindorama (1971), do cineasta Arnaldo Jabor (1940–2022), em um exercício reflexivo, que indica como a memória do modernismo brasileiro é rememorada, por meio da figura de Paulo Prado (1869–1943), como resultado da angústia provocada pela imposição do Ato Institucional nº 5, de 1968.

No capítulo “Vinte e tantos: uma análise do feminino a partir das protagonistas dos filmes Frances Ha (2012) e A pior pessoa do mundo (2021)”, de autoria de Maria Fernanda Cavassani, é desenvolvida uma análise comparativa dos dois filmes, que mesmo apresentando espaço e tempo diferentes, possuem uma temática semelhante, visto que ambos debatem a relação sociedade e indivíduo do gênero feminino, pela perspectiva da mulher que não está disposta a se submeter aos propósitos pré-estabelecidos para o sexo feminino, pela sociedade.

Com o capítulo “Henrique Carlos Bicalho Oswald: o legado de um artista incomum”, de autoria de Paulo Leonel Gomes Vergolino, examina documentos e estudos acadêmicos que investigam o artista visual Henrique Oswald e sua obra, com a finalidade de refletir acerca das perspectivas expressas em sua poética, de modo que seja feito um resgate das contribuições artísticas e ainda pouco evidenciadas, presentes na produção do artista.

Paulo Cezar Barbosa Mello, no capítulo “Imagem como Identidade”, através das informações preliminares obtidas a partir do desenvolvimento de uma pesquisa de campo, pondera sobre os enfrentamentos entre os fatos históricos e a realidade contemporânea, de modo a refletir sobre as mudanças urbanas que originam a identidade social local, inicialmente, por meio da contextualização da modernidade brasileira, sobretudo a paulista, seguindo para a análise das impressões e perspectivas atuais sobre o tema.

No capítulo “A voz de Numancia”, de autoria de Luiz Eduardo Pesce de Arruda, a partir de exemplos históricos de Numancia e Guernica e com base nas reflexões propostas por Carlo Ginzburg, analisa o isolamento de São Paulo, no período de julho a outubro de 1932, com destaque para o papel desempenhado pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo nos antecedentes e no curso da luta, bem como, o uso feito do recurso tecnológico do rádio.

De autoria de Márcia Tostes Costa da Silva, Maria de Fátima Ramos de Andrade e Maria da Graça Nicoletti Mizukami, o capítulo “A creche como um direito ao bebê: uma perspectiva moderna em processo de construção”, reflete sobre os direitos e necessidades das crianças de 0 a 3 anos, dentro de uma perspectiva moderna, que compreende o bebê como um indivíduo, que assim como os demais membros de um corpo social, possui direitos que devem ser garantidos pela sociedade, revelando uma mudança tanto na condição das mulheres, como dos infantes.

Esperamos que as perspectivas acerca dos sentidos e significados do moderno, do modernismo e das celebrações, expostas brevemente nesta apresentação e de forma detalhada ao longo dos capítulos, seja útil para a

reflexão dos temas abordados e tenha a capacidade de suscitar novas pesquisas, questionamentos e análises. Como pesquisadores, devemos lembrar que nenhuma ciência é prescritiva, implicando que o conhecimento se faz pela contínua busca de respostas e pelo despertar da postura investigativa que vislumbra as possibilidades de aprendizagem, de percepção, de compreensão e de consciência da jornada rumo à descoberta. Boa Leitura!

Rosana Maria Pires Barbato Schwartz

Vanessa Zinderski Guirado

Sheila Cristina Silva Aragão Caetano

Lúcia Helena Polleti Bettini

INTRODUÇÃO

*A mente que se abre a uma nova ideia
jamais voltará ao seu tamanho original.*

Albert Einstein

A proposta deste livro surgiu a partir das discussões realizadas junto ao Núcleo de Estudos de História da Cultura, Sociedades e Mídias, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, com a finalidade de refletir e aprofundar a compreensão acerca da Semana de Arte Moderna de 1922, diante da comemoração do centenário do evento.

Tais ponderações levantaram outros questionamentos relacionadas com as propostas apresentadas durante o evento de 1922, que fomentaram a discussão tanto acerca dos conceitos de modernismo, modernidade e moderno, que serviram para articular a reflexão sobre diversas temáticas que envolvem a conjuntura em torno do sentido de “Modernidade”, bem como, as condições e os desdobramentos resultantes desse processo; quanto da concepção de celebração e dos significados adquiridos a partir das proposituras expressas na Semana de Arte Moderna de 1922, considerando que o evento foi realizado no ano em que estava sendo comemorado o centenário da Independência do Brasil, assim, fazendo uma alusão entre a comemoração da Semana e a celebração de emancipação da nação, o que ampliou as perspectivas de abordagem quanto aos territórios e territorialidades a serem explorados pelos autores com relação a datas comemorativas e marcos histórico-temporais.

Com o aprofundamento das reflexões, foi necessário selecionar alguns referenciais teóricos que pudessem embasar as discussões relacionadas com as temáticas e os desdobramentos territoriais que foram se manifestando. Nesse sentido, os apontamentos dos autores a seguir, mostraram-se pertinentes dentro da proposta do livro.

Habermas (2002)⁴ destaca que a compreensão da modernidade como processo homogêneo e ininterrupto está diretamente vinculado ao conceito de racionalismo ocidental, de Max Weber, assim, implicando em uma racionalização da sociedade, que acaba provocando a reorganização social e cultural, propiciando o surgimento de novos padrões de socialização, que passam a orientar as subjetividades e identidades das pessoas, assim, contribuindo para um sentido de separação e individualização do corpo social.

Contudo, Habermas (1998)⁵ afirma ainda que:

[...] o primeiro filósofo a desenvolver um conceito preciso de modernidade foi Hegel; temos portanto de remontar a Hegel se quisermos compreender o que significava a relação interna entre modernidade [Modernität] e racionalidade, tida como evidente até Max Weber e hoje posta em questão. [...] Hegel começou por utilizar o conceito de modernidade em contextos históricos como conceito epocal: os “novos tempos” são os “tempos modernos” [...] O espírito da época [Zeitgeist], um dos novos termos que inspiraram Hegel, caracteriza o presente como uma transição que se consome na consciência da aceleração e na expectativa do que há de diferente no futuro [...] o mundo moderno, se distingue do antigo pelo facto de se abrir ao futuro, o começo do novo epocal repete-se e perpetua-se a cada momento do presente, o qual a partir de si gera o que é novo [...] Um presente que, a partir do horizonte dos “novos tempos”, se compreende a si próprio como a actualidade da época mais recente, tem de assumir, como uma renovação contínua, cisão que esses novos tempos levaram a cabo com o passado. (HABERMAS, 1998, p. 16-18).

Segundo Koselleck (2014, p. 221)⁶ para conseguir identificar se a nossa modernidade é de fato nova, seria necessário “saber quantos estratos da história antiga estão contidos no presente”, de modo que o autor afirma que:

[...] a aceleração do processo político deu início à nossa modernidade - muito antes de a revolução técnico-industrial impor as acelerações ao dia a dia normal. Isso significa que, desde então, as antigas doutrinas políticas e seus inventários de experiências históricas avançam para um novo estado físico e passam a sofrer uma mudança estrutural. A

⁴ HABERMAS. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁵ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. 2ª. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

⁶ KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2014.

possibilidade de perceber de modo imediato essa mudança estrutural é, provavelmente, a característica da modernidade. A mudança estrutural se transforma em evento. (KOSELLECK, 2014, p. 221).

Para Berman (2007, p. 24-25)⁷, a modernidade é um conjunto de experiências que são compartilhadas por todos os habitantes do planeta, sendo que essas experimentações são vitais e expressam a vivência do eu e dos outros, de tempo e espaço, de riscos e possibilidades, que, ainda de acordo com o autor, fazem com que as pessoas estejam imersas em um permanente turbilhão de fragmentação e mudança, que compreendem a lógica da vida moderna, que é constituída por uma série de processos sociais, econômicos, políticos e culturais, de modo que essa onda de agitação é nutrida por muitas e diferentes fontes, como as grandes descobertas científicas, a industrialização e as mudanças na produção, a explosão demográfica e o crescimento urbano, o desenvolvimento e aperfeiçoamento dos sistemas de comunicação em massa, a formação de estados nacionais expansionistas, poderosos e influentes, os movimentos sociais de massa e de nações, de modo que esses aspectos são continuamente articulados para conduzir e manipular tanto as pessoas, quanto as instituições, por meio de ações impulsionadas pelo capitalismo mundial, em um ritmo de expansão permanente e violentamente flutuante. Portanto:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 2007, p. 24).

Por conseguinte, para Berman (2007), a experiência da modernidade é expressa por meio do termo modernismo, sendo que, só é possível a existência do modernismo, enquanto um formato estético, à medida que ocorre o desenvolvimento e consolidação do sistema capitalista, ao que o autor afirma que “as mais severas críticas à vida moderna têm a imperiosa

⁷ BERMAN. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

necessidade de recorrer ao modernismo, para nos mostrar em que ponto estamos e a partir de que ponto podemos começar a mudar nossas circunstâncias e a nós mesmos”. (BERMAN, 2007, p. 156). Dessa forma:

O processo de modernização, ao mesmo tempo que nos explora e nos atormenta, nos impele a apreender e a enfrentar o mundo que a modernização constrói e a lutar por torná-lo o nosso mundo. Creio que nós e aqueles que virão depois de nós continuarão lutando para fazer com que nos sintamos em casa neste mundo, mesmo que os lares que construímos, a rua moderna, o espírito moderno, continuem a desmanchar no ar. (BERMAN, 2007, p. 410).

De acordo com Giddens (1991)⁸, a Modernidade apresenta três características bem definidas: 1) compreensão quanto à possibilidade de transformação dos homens e do mundo; 2) setor produtivo alicerçado na divisão do trabalho, na produção industrial e na economia de mercado; e 3) uma disposição política centralizada, organizada em um regime democrático de massa, sendo que essas mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais serviram para estabelecer a Modernidade e vinculá-la com concepções de desenvolvimento e de prosperidade, apontando o caminho das vanguardas, em oposição às tradições e à manutenção de opiniões ultrapassadas.

Consequentemente, tais reflexões contribuíram para o desenvolvimento de uma perspectiva ampla e interdisciplinar sobre as temáticas abordadas ao longo dos capítulos, que têm como objetivo ressignificar os subtemas que perpassam a conjuntura da Semana de Arte Moderna de 1922 e dos “anos loucos”, que definiram as bases da modernização brasileira, no âmbito político, econômico e cultural, bem como, a compreensão de modernismo, moderno e modernidade, além das datas comemorativas, que expressam o debutar de novos tempos e carregam o símbolo das transformações, por exemplo, como o aniversário de independência, o direito ao voto feminino, entre outras tantas mudanças no cenário brasileiro.

Rosana M. P. B. Schwartz
Vanessa Zinderski Guirado
Sheila C. S. Aragão Caetano
Lúcia Helena Polleti Bettini

⁸ GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

22 E SEUS DESDOBRAMENTOS TERRITORIAIS: AINDA SOBRE O TERRITÓRIO FEMININO

**LÚCIA HELENA POLLETI BETTINI
ROSANA MARIA PIRES BARBATO SCHWARTZ**

O presente capítulo estuda sob uma perspectiva histórico-cultural-político constitucional, o processo de desenvolvimento da cidadania e, neste aspecto, o feminino.

Estamos a comemorar os 200 anos da independência do Brasil e 90 anos da cidadania das mulheres, mas será mesmo uma data de reconhecimento desses dois grandes referenciais de um Estado de Direito?

O Estado de Direito vem sendo desenhado desde os anos de 1822, momento de nossa libertação da condição de colônia e das influências de Portugal e, o que se almeja com essa libertação, é uma estruturação de nosso Estado que corresponda às nossas necessidades sociais prementes e com amadurecimento para o regime democrático, do qual as liberdades, a igualdade e dignidade humanas são valores indissociáveis, e nele a cidadania plena e a busca por uma sociedade justa e solidária.

A metodologia utilizada foi análise dos textos produzidos pelos intérpretes sobre o Brasil, historiografia e documentos político constitucionais.

Olhar para o Século XXI, especialmente para o ano de 2022, nos remete, obrigatoriamente a algumas referências histórico-políticas e constitucionais que representam um processo de desenvolvimento muito significativo no Estado brasileiro, ainda que tenhamos inúmeras razões que geram preocupações e não à comemoração. Uma das referências é a independência do Brasil, 1822, que deflagra um processo, a partir desta data,

para definir e consolidar suas próprias regras, todas ancoradas em uma Constituição que viria a 25 de março de 1824.

Importante destacar a Independência e, ao lado dela, a entrega de uma Constituição com inúmeros avanços determinantes para que se chegasse à pretendida autonomia e independência do jovem Estado, e, como consequência, também de seu povo ou dos cidadãos brasileiros. Mas quem são esses cidadãos? Representam a totalidade da população brasileira? Ou continuamos com o mesmo modelo da colonização que implica em reconhecer o racismo estrutural e as assimetrias com relação às mulheres ainda hoje nas relações sociais e de poder?

Infelizmente, a observação diária dos fatos sociais não nos apresenta uma realidade de independência de um povo, com o sentimento de uma nação independente, pois não nos reconhecemos dessa forma, a tal ponto de ainda existir a invisibilidade e a exclusão de muitos, ainda que tenhamos normas jurídicas protetoras de todos e todas, tanto no plano interno, em uma Constituição que recebe o atributo de cidadã, como no plano internacional, por inúmeros tratados internacionais, seja do sistema geral ou especial de proteção dos direitos humanos.

No momento da declaração da independência, sem dúvidas, muito pouco se falava ou se ocupou em proteção das mulheres e seu reconhecimento como titulares de direitos e abarcadas pela cidadania, tanto no sentido amplo como no restrito ou político, sendo que foram necessários mais de cem anos após a independência para se desenhar a cidadania da mulher, sua autonomia e independência, o que ocorreu nos anos 1932.

A alteração do modelo vigente à época de sociedade patriarcal e machista só passa por modificações em seu formato jurídico nos anos 1962, com o Estatuto da Mulher Casada, pois até então, a incapacidade relativa acompanhava as mulheres que ingressassem no matrimônio, com grande demora para determinar os efeitos socioculturais.

Nesse contexto, ainda hoje, verificamos que falta muito para alcance da independência, como para a cidadania das mulheres, uma vez que na prática ainda existem inúmeras práticas que afastam tais referências das vivências do Estado brasileiro e de mais de cinquenta por cento de seu povo que é de mulheres. Ou seja, a reprodução da diminuição do Estado brasileiro pelas referências do colonialismo, macroespaço, no território feminino persistem apesar dos 200 anos da independência e da cidadania política das mulheres.

1. Como os efeitos da colonização impedem ainda hoje a independência e afetam a cidadania feminina

A falta de reconhecimento de quem são os cidadãos de fato no Brasil, nos remete ao nosso processo de colonização gerador de assimetrias entre homens e mulheres, ricos e pobres e racismo estrutural.

A herança colonial baseada na exploração da terra, mão-de-obra escravizada, processo de miscigenação involuntário e a formação de uma sociedade aos moldes estamentais, são elementos chaves para a compreensão sobre a dificuldade de consolidação da sociedade civil, respaldada nos princípios republicanos, liberais e democráticos nos anos de 2022. Desde a colonização, as regras sociais foram impostas pelo colonizador/dominador que precisava explorar a terra e torná-la rentável. Para tanto, foi necessária a constituição de famílias, a consequente miscigenação e a constituição das relações políticas baseadas no universo do mundo privado. O brasileiro nascido da exploração da terra primeiro com a extração do pau-brasil (para a obtenção da cor vermelha para tingir os tecidos) e em seguida da exploração do açúcar com o trabalho dos escravizados africanos em larga escala, criou e recriou relações de convívio que se davam no espaço simbólico da *Casa Grande e Senzala*, na qual as leis e regras foram criadas por um indivíduo, um homem, o Senhor de Engenho (RIBEIRO, 1998).

A vida cotidiana nesse território, refletia o poder arbitrário desse Senhor, carregado das produções mentais provenientes do maniqueísmo ibérico, que permeava o binômio paraíso ou inferno terrestre, do antagonismo do homem luso europeu branco frente ao domínio dos nativos da terra, os diferentes e depois dos africanos, arrancados do seu local de origem.

Mario de Andrade, Sergio Buarque de Holanda, Osvaldo de Andrade, intérpretes sobre o Brasil nos anos de 1922, trabalharam documentos escritos por cronistas do século XVI⁹, que descreviam, de um lado, a

⁹ Segundo Lilia Moritz Schwarcz em o *Sol do Brasil*, uma série de viajantes religiosos, soldados, comandantes, corsários ou meros curiosos que aportaram no Brasil no século XVI até os inícios do XIX, escreveram relatos com certa visão fantasiosa sobre um país estranho, rude e ao mesmo tempo maravilhoso além-mar. As crônicas desses viajantes andavam muito além do que os olhos podiam ver, eram simbólicas e alimentavam narrativas extravagantes imaginárias ou até sobrenaturais, como as encontradas no *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, na *Cosmographia de Ético*, na *Imago mundi* de Pierre d'Ailly, ou nas viagens de John Mandeville, entre tantas outras obras divulgadas no começo do século XVI. Essa literatura proliferou durante os séculos XVI, XVII e XVIII. O encontro dos europeus com a América era o feito mais grandioso da história ocidental em uma época em que era bem melhor "ouvir" do que "ver". A comunicação e o pensamento europeu criavam e recriavam imagens entre o assustado e maravilhado. Por isso, as narrativas de viagem aliavam fantasia com acontecimentos de fato e buscavam na natureza americana aquilo que

existência de um paraíso terrestre, completado com a ideia de ouro afluindo na superfície da terra, mulheres exuberantes e animais exóticos e de outro lado, lugares infernais, livres para intervenções nos corpos masculinos e femininos, por meio de festas e orgias. Eles lembram que, durante os primeiros cinquenta anos da colonização, os cronistas ainda extremamente fascinados pelas histórias do Oriente, representavam o Brasil como a terra da possibilidade de se fazer tudo o que se desejava. Entre os documentos analisados por esses estudiosos destacam-se: a primeira Carta missiva de 1500, escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, inédita até 1773, (devido ao medo dos inimigos se interessarem pelo local), as Cartas de Américo Vespúcio a Lourenço de Médici, a qual fazia menção, não apenas da Terra de Santa Cruz, mas sobre seus estranhos habitantes, as Crônicas de Magalhães Gandavo em *História da Província de Santa Cruz*, de 1576, que mencionava a ambivalência e o maniqueísmo luso, que destacava a existência do paraíso/éden e o inferno/barbárie em um mesmo local. (SCHWARTZ, 2010)

O edênico, a imagem da terra paradisíaca e o inferno, estavam presentes no imaginário dos viajantes e colonizadores. Pero de Magalhães Gandavo, lista os nomes de diferentes donatários com seus dizeres sobre o local. Vale lembrar, que esses indivíduos eram considerados sujeitos portadores de um “dom” que o rei reconheceu, o dom de cuidar e de colonizar as novas terras.

Com relação aos “nativos da terra”, eram caracterizados com base na noção de falta e na nudez dos corpos. Machos e fêmeas eram promíscuos, moradores das aldeias “repletas de gente” onde dormiam todos juntos sem que existam regras”.

Essas crônicas, mitos e utopias, presentes no dia a dia do colonizador, criaram representações e imagens de que no Brasil os corpos eram livres, belos, sensuais/eróticos e ao mesmo tempo flexíveis moralmente. As resistências dos nativos à nova cultura, religião e trabalho adensavam as representações sobre os ameríndios como pessoas sem alma e fé. Essas representações se refizeram e reproduziram outras imagens de corpos femininos, ainda mais eróticos e sem regras no decorrer do século XIX (RIBEIRO, 1995). O Brasil quente e promíscuo, onde todos os males do corpo podiam aparecer venceria o Brasil paraíso. Inúmeras produções mentais simbólicas se manifestavam elegendo-o local privilegiado para a existência de uma sexualidade extremada (HOLANDA, 1999).

imaginavam previamente nas utopias e mitos Celtas, Gregos e Cristãos: a existência do Paraíso ou do Inferno Terrestre.

Essas recriações distorcidas das observações dos cronistas produzem outras recriações com os olhos do presente. O conquistador luso usou o corpo do homem da terra para o trabalho e guerra na conquista dos novos territórios e o corpo das mulheres ameríndias e africanas para a geração e formação da família patriarcal brasileira. Sua vida foi marcada pela poligamia da sexualidade ameríndia, que ia ao encontro da voracidade do homem luso (ainda que a vida sexual dos ameríndios não se processasse tão à solta quanto os relatos realizados pelos viajantes nesses documentos enviados para a corte). Na cultura de algumas tribos, o costume de oferecer suas mulheres aos desconhecidos, era uma prática de hospitalidade, quase que um ritual de sobrevivência, que não acontecia em todos os momentos ou períodos (LEVI-STRAUSS, 1955). A poligamia existia para garantir proteção dos corpos das mulheres mais velhas, diante das dificuldades de se manterem vivas. Somados a esses fatos, o imaginário dos homens colonizadores carregado de imagens das ninfas com longos cabelos negros, advindas da invasão moura na Península Ibérica, despertada no seu inconsciente o desejo da poligamia nas novas terras. (CHAUÍ, 2000).

No entanto, havia uma enorme quantidade de aldeias espalhadas pela floresta, com línguas e costumes diferentes o que dificultava a união entre eles e deles com os lusos propiciando a escravização negra. Os corpos das mulheres africanas foram aos poucos substituindo as cunhãs ameríndias, tanto na cama do senhor como nas atividades domésticas (LEVI-STRAUSS, 1955).

Como afirma Darcy Ribeiro, o primeiro “modo de ser” do brasileiro, foi de fato constituído no período do açúcar pelos “Senhores de Engenho”, homens poderosos que passavam a maior parte do tempo, descansando ou deitado em sua rede copulando. Suas ordens eram realizadas na base da violência, grito e chicote e o seu poder pertencia ao âmbito do espaço privado. Eles comandavam, não somente a vida doméstica e sexual, como também a religiosa e política, ou seja, o público e o privado se confundiam. Habitavam a Casa-Grande, diretamente associada ao engenho, ao patriarcalismo e personalismo. É território de referência da cultura escravocrata, latifundiária e de uso do corpo feminino durante o Brasil Colônia e permanente em 2022.

Os escravizados denominados *ladinos* iniciavam os recém-chegados – *boçais* nos costumes dos brancos, e a escravização dividia os grupos em escravos de ganho, oito e doméstico, múltiplas escravidões dentro da escravidão. Esse processo de produção não homogêneo e de relação social, não só levou os africanos aos trabalhos forçados, como também à função de reprodutor de escravos e da cultura do dominador: era preciso aumentar o

número de mão-de-obra na própria colônia e manter a ordem dos senhores. As “crias”, os corpos nascidos eram considerados sem alma, o homem africano um animal reprodutor e a mulher matriz geradora de ferramentas de trabalho. A africana quando apresentava corpo bonito era escolhida para concubina e objeto de desejos dos seus senhores. Se sua beleza incomodava a senhora, as esposas desses homens, intervinham em seus corpos arrancando-lhes os dentes, os seios e escondendo o seu rosto. As crianças africanas e mestiças conviviam com o sinhozinho, eram corpos promotores de satisfação e prazeres. A criança educada para ser o herdeiro do poder, desde o início da adolescência, era entregue aos cuidados eróticos de um corpo de mulher africana, a *fulô* (SCHWARTZ, 2010), assim, aos poucos, se processavam as articulações e relações de comunicação entre os corpos femininos e masculinos na Colônia.

Durante o século XVIII e início do século XIX, esse comportamento cotidiano se estende para as cidades e atribuíram aos corpos das mulheres brancas casadas das elites as obrigações impreterivelmente de: servir o marido dando-lhe felicidade, afeição, apoio e proteção; governar o lar objetivando alcançar uma vida confortável; desempenhar a função de mediadora no interior da malha familiar, conciliando os parentes e os quatro pais. O destino era gerar corpos herdeiros e criá-los dentro dos valores da Igreja Católica e da sociedade patriarcal. Os corpos femininos impedidos da maternidade eram vistos como doentes frágeis e problemáticos. O número de filhos girava em torno de dez a catorze e a mortalidade era significativa, entretanto, algo não terreno, um desejo do céu. Era comum, antes ou após a gravidez, a mulher contrair doenças, pois a medicina oficial, não compreendia o corpo feminino. A toxemia provocava abortos e cegueira. Os partos poderiam levar à morte por hemorragias, infecções ou por febre puerperal. A falta de condições de assepsia (esterilização) agravava os perigos de parto. Assim, cumprir o destino de mãe para essas mulheres podia significar a sua própria morte, tanto no interior das fazendas, como nas cidades. Muitas se refugiavam em camas com doenças psicossomáticas simuladas ou em Igrejas, para fugir das relações sexuais. (SCHWARTZ, 2017). A religião permitia-lhes a pureza, e a moralidade. As esposas que chegavam ao período da menopausa encaravam o momento como de libertação, o fim do uso do seu corpo como mulher.¹⁰

Vale ressaltar que no século XIX, as transformações nas cidades não atingiram as mulheres negras, está sofreu exclusão ainda mais acentuada do

¹⁰ No Brasil, para ser mãe ou constituir famílias, entre as classes baixas, não era necessário o casamento formal, existiam uniões consensuais, pois estes requeriam muito dinheiro.

que no período da colonização. Perderam posições de trabalho, após a abolição da escravidão, como amas-de-leite, quituteiras e lavadeiras para as mulheres brancas imigrantes que chegavam constantemente, acentuando-se o processo de prostituição por motivo econômico. A prostituição dessas mulheres somou-se a das mulheres mestiças e brancas das classes pobres, que não conseguiam se qualificar tanto no meio rural, como nas cidades. Não eram mais protegidas pela Igreja, nos conventos, e não entravam nas poucas escolas femininas.

O ideal de família nas cidades, diferente do campo, foi respaldado na aversão ao ócio e na construção de uma sociedade higienizada e positivista, visando o bem e o progresso. Nessa perspectiva, as ciências médicas do período passaram a condenar a sujeira, a desordem e falta de atividades tanto das mulheres como dos homens, (posição contrária à dos séculos passados), e a mulher como geradora dos “corpos das nações” deveria se ocupar ao máximo dos afazeres domésticos, bordados, criando receitas de doces e, principalmente, dedicada à criação e educação dos filhos.

As mulheres pertencentes às elites patriarcais e da classe burguesa emergente enriquecida com os produtos da terra, deveriam estudar e receber educação primária para desenvolver a capacidade de exercer, corretamente, as funções de esposa, mãe, administradora do lar e de educadora dos filhos. A educação das crianças realizadas pelas mulheres era considerada, pelos discursos científicos e pelos positivistas, algo natural, pois afirmava que a família era a base de toda a formação do indivíduo, junto com o lugar do afeto e do trabalho comum. A mulher era o ser que desenvolveria as potencialidades inatas das crianças, tal como uma semeadora do campo que transforma a semente em árvore, em alusão ao jardineiro que cuida da planta desde pequenina para que cresça bem. Nessa perspectiva, sua sexualidade, seus corpos deveriam ser controlados por um conjunto de regras prescritas para garantir a transmissão dos valores da descendência e dos bons costumes sem nenhum risco (SCHWARTZ, 2017).

As ciências médicas, os ideais positivistas e higienistas construíram no imaginário social da época, a ideia de que predominavam como características femininas, as faculdades afetivas sobre as intelectuais, a vocação maternal sobre a profissional e a subordinação da sexualidade. A respeito das relações sexuais, a heterossexualidade era axiomática. Não existiam na mentalidade da época outras possibilidades de sexualidades.

Esse processo de transformação gerou concepções adaptadas sobre as mais variadas teorias, e dicotomias nos comportamentos cotidianos dos indivíduos. As mulheres condicionadas, aos desejos e ordens de seus maridos, pais e Igreja Católica, almejando alcançar o principal projeto de suas

vidas, o matrimônio mesmo sem prazer, a procriação e a nobreza de cuidar do espaço privado, assistiram as das classes pobres trabalhando nas cidades, exercendo funções, historicamente, masculinas no mundo público.

Essa ruptura considerada não natural acirrou, ainda mais, o controle dos corpos das mulheres na sociedade brasileira, só que também, por elas mesmas. Era a própria mulher que disciplinaria a outra, apoiada nas teses das ciências médicas higienistas (SCHWARTZMAN, 1981). O lar era determinante para a participação política e competência profissional dos homens. A profissionalização das mulheres e a concessão dos direitos civis seriam fatores de desestabilização social e um atentado às recomendações religiosas, divinas e às leis naturais, já que havia muito tempo tinham estabelecido o lugar da mulher no lar e o dos homens no espaço público.

As ideias liberais largamente disseminadas no período, vindas do continente europeu conjuntamente com as campanhas republicanas, ensejaram a abertura de discussões e debates sobre os direitos das mulheres e sua inserção social.

Segundo José Murilo de Carvalho, em *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, muitas mulheres na República sofreram mais discriminações do que anteriormente:

A incipiente República que se delineava no final do século apresentava ao imaginário social uma figura de mulher inspirada na filosofia comteana, a mulher-mãe com qualidades morais altruísticas, a fêmea humana, bondosa, redentora. (...) a utilização da figura feminina como alegoria cívica no qual a República sempre foi representada como mulher. Rapidamente com a decepção causada pelo regime, os caricaturistas da imprensa nacional passaram a usar essas alegorias femininas como forma de ridicularização. A figura da mulher altaneira, gloriosa e maternal, feita à imagem da Virgem, transformou-se na mulher prostituta e decaída, tendo sido usada mesmo pelos que apoiaram a República (CARVALHO, 1989: 87).

Assim, as manobras da política de higienização consolidaram, em grande parte, o objetivo de manter uma identidade sentimental entre homens e mulheres, associada à figura do pai e da mãe como padrão regulador da existência social e emocional, que determinaram traços socioculturais da sociedade. Nesse discurso, as mulheres que necessitavam trabalhar deveriam exercer profissões ligadas ao cuidado, como professoras ou enfermeiras e de receberem instrução.

Em 15 de março de 1827, Dom Pedro I assinou a primeira legislação no Brasil, a Lei Geral, que permitia às mulheres o acesso às escolas elementares, mas impedia que as meninas se matriculassem em escolas avançadas.

Art. 11º Haverá escolas de meninas nas cidades e villas mais populosas, em que os Presidentes em Conselho, julgarem necessário este estabelecimento.

Art. 6º Os Professores ensinarão a ler, escrever as quatro operações de arithmetica, prática de quebrados, decimaes e proporções, as nações mais geraes de geometria pratica, a grammatica da lingua nacional, e os principios de moral christã e da doutrina da religião catholica e apostolica romana, proporcionandos á comprehensão dos meninos; preferindo para as leituras a Constituição do Imperio e a História do Brazil.

Art. 12º As mestras, além do declarado no art. 6º, com exclusão das noções de geometria e limitando a instrucção da arithmetica só as suas quatro operações, ensinarão também as prendas que servem à economia doméstica; e serão nomeadas pelos Presidentes em Conselho, aquellas mulheres, que sendo brasileiras e de reconhecida honestidade, se mostrarem com mais conhecimentos nos exames... (COLEÇÃO DE LEIS DO IMPÉRIO DO BRASIL – 1827: 71)

Durante a Primeira República ou República Velha, foram abertas escolas para as mulheres nas cidades/vilas e a consolidação do trabalho no magistério. Dionísia Gonçalves Pinto, pseudônimo Nísia Floresta, abolicionista e republicana foi pioneira nos avanços das organizações em defesa ao direito à educação feminina.

A nova mulher brasileira, agora, urbana e educada estava revestida de ambiguidade, pois podia transitar no espaço público, reivindicar seus direitos e questionar seus papéis sociais, sem abandonar o trato materno e doméstico e a importância do mundo privado nas suas vidas.

O poder masculino, contrário à emancipação feminina, descortinou o imaginário de que a mulher não devia conhecer profundamente a vida imperfeita, profana e desregrada dos homens para poder continuar com amor e confiança, transmitindo o sentimento puro e santo de seu coração de mulher para o seu filho durante a sua formação primeira. Se trabalhasse fora, votasse e estudasse não seria mais pura e verdadeira mãe.

Em 1922 foi fundada no Brasil a primeira Sociedade Feminina Brasileira com o objetivo de defender e ampliar os direitos e os interesses das mulheres brasileiras. Também foi oficializada nesse ano a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino na cidade do Rio de Janeiro - F.B.P.F. Essa Federação estabelecia em um de seus artigos algumas reivindicações ainda presentes nas lutas das mulheres nos anos de 2022. A promoção da educação para as mulheres e elevar o nível de instrução feminina, proteção à infância e mães, obtenção de garantias legais, legislativas para as mulheres e práticas para o trabalho feminino, orientação para a escolha profissional das

mulheres; despertar o interesse pelas questões sociais de alcance público e estimular o espírito de sociabilidade e cooperação entre elas, assegurar às mulheres os direitos políticos e prepará-las para o exercício desses direitos.¹¹ A partir dessas propostas realizadas por essa Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, acelerou-se o processo de emancipação feminina no Brasil.(SCHWARTZ, 2017)

No Brasil, no período que vai de 1890 a 1940, após a República, as mulheres passaram a reivindicar melhores condições de educação, trabalho e direito iguais, nos moldes do que ocorria no panorama mundial, incomodando os segmentos mais conservadores da sociedade. As mulheres procuraram organizar-se em associações e utilizaram revistas e jornais como instrumentos de luta. Com o Estado Novo, na década de 30 e o esvaziamento da democracia, as associações femininas silenciaram-se até os anos 60 no movimento reivindicatório mundial.

Na década de 40, desenvolveu-se a ideia de harmonia entre o círculo familiar e o espaço urbano público através do reforço dos papéis diferenciados de ambos os sexos, a mulher no lar e o homem dirigindo os destinos da nação. Os avanços do movimento feminino foram forçados ao recuo pela diluição política da obtenção do voto e pelo conservadorismo que triunfou através da segregação entre os sexos e imposição de uma masculinidade dirigindo a nação, em que a família incorporava hábitos cada vez mais burgueses, como desfrutar de uma boa refeição juntos à mesa com boas maneiras, boas relações com a vizinhança e uma boa sociabilidade. As crianças eram educadas para se comportarem no espaço privado e público, não interferindo nos assuntos dos adultos e mais velhos.

Manteve-se o ideal de família baseado na submissão da mulher e dos filhos ao marido, vigilância da reputação das moças e preservação da sua ingenuidade e fragilidade, contra a maledicência que o mundo público poderia proporcionar mediante a sua exposição ao trabalho e ao poder público.

Nesses anos, uma das principais publicações para a formação desse imaginário de sacrifício, bondade, castidade, renúncia doçura e fragilidade entre as jovens intitulava-se Biblioteca das Moças, constituída de contos de fadas ou contos de vida abordando as representações de mulher e professora. Eram traduzidos do francês e as histórias remontavam a um passado europeu aristocrata, onde os sonhos das moças casadouras podiam se espelhar. O palco era a França e não havia entre os casais representados

¹¹ Federação brasileira pelo progresso feminino – Caderno do Conselho estadual da condição Feminina. p. 12.

nos contos, contatos físicos, pois as referências eram às da Virgem Maria em sua pureza e castidade. Sem dúvida nenhuma, a leitura foi um dos baluartes da sedimentação da imagem dessa mulher e dessa natureza submissa, além da construção da identidade feminina, propagação de valores e comportamentos.

A mulher preparada para o casamento e para ser dona de casa tinha no matrimônio o seu destino natural e a solteirice era malvista e causava pena. A literatura romântica ressaltava esse desejo e o de encontrar o príncipe encantado que iria lhe proteger até o final da sua vida.

Com a Segunda Guerra Mundial, as mulheres puderam atuar mais concretamente no campo político em decorrência da sua participação em movimentos filantrópicos e de ajuda aos feridos de guerra, viúvas e desamparadas, além de participarem mais intensamente dos meios de produção, trabalhando nas fábricas, lojas, mercados dentre outras tarefas do espaço público.

Dessa forma, as mudanças conquistadas paulatinamente pelas mulheres no mundo privado e público, foram propiciando maiores avanços no campo da organização das mulheres. Não obstante, a cidadania plena das mulheres só será conquistada após o conhecimento da sua história.

2. O território feminino ainda não é habitado por cidadãos em sua plenitude

O machismo, o sexismo e a misoginia são constantes sociais identificadas há mais de dois mil anos, como parte da ordem social e que perpassa a dimensão individual e institucional pois, decorrem, ratificam e reproduzem um formato de estruturação social (ALMEIDA, 2000). A inferioridade da mulher vem descrita por diversos documentos, jurídicos, médicos, religiosos, entre outros. Há relatos retirados dessa análise documental, pelos quais se conclui pela inferioridade das mulheres que recebe tratamento distinto e desigual, sem voz, com funções específicas que, se não cumpridas, as levariam à rejeição ou até morte por apedrejamento. Mudança profunda e divisor de águas, nesse referencial documental, foi com a vinda do Cristo e seu mandamento maior insculpido no novo Testamento e vivido na prática por ele, que modificou as escrituras, mas não as estruturas sociais vigentes da época que ainda hoje se perpetuam, apesar de ser um grande avanço (GUZELLA, 2001)

Verificamos ainda hoje, nos anos 2022, muitas agressões decorrentes desse entendimento de não reconhecimento da igualdade entre pessoas de

sexo biológico diferente do masculino, o território feminino, o que inclui repostas como a rejeição e a morte, sejam reais ou virtuais.

Podemos observar milênios de história delimitados pela violência, perseguição, segregação e morte de mulheres por considerá-las seres inferiores o que vem justificado pela obediência necessária e servidão aos homens de sua família natural e pelo matrimônio aos respectivos maridos, portanto, perpetrada e esperada dentro do próprio núcleo familiar, a base da sociedade.

São comportamentos que discriminam de maneira negativa e criam estigmas e estereótipos de violência para a sua repetição hedionda, apesar de estarmos em um Estado de Direito, com referências a valores que são indispensáveis para a construção e manutenção de regime democrático, como a liberdade, a igualdade e a dignidade da pessoa humana, tais ações sociais ainda não foram afastadas, e o que é pior, ainda hoje em algumas circunstâncias, ainda fundamentadas com a mesma argumentação de diminuição e menos valor, o que não se justifica e não pode prevalecer. Destaque às ciências que desconstruam qualquer crença na inferioridade das pessoas também em razão do sexo biológico, entre outros critérios de dominação que foram utilizados por muitos e num tempo alargado na linha da história permanecem na estrutura social¹².

O fato é que todas essas influências presentes desde os tempos remotos em que houve a fixação de povos entre rios, no Estado antigo ou religioso, passando pelo Estado medieval até chegar ao Estado moderno, não houve um afastamento ou modificação significativa dessas situações abjetas que diminuem algumas pessoas como forma de estruturação do poder social.

O referencial teórico e corte metodológico por nós realizado foi em atenção ao Estado moderno e com ele o reconhecimento de um poder soberano capaz de regular as relações existentes dentro de um determinado território para um povo, que deve ser orientado na atualidade para a busca do bem comum, o que, em nosso Estado, só passa a acontecer com o final do regime colonial pela declaração da independência em 1822 e entrega de uma Constituição em 1824. De fato, todas essas influências decorrentes de estruturação do poder do Estado continuam a plasmar no plano concreto a manutenção das discriminações negativas, no presente capítulo, as praticadas contra as mulheres.

Apesar de um dos meios de se realizar a independência e autonomia de um país se concretizar pelo acesso à educação, a inserção das pessoas no

¹² Debate necessário, mas não objeto de discussão no presente artigo é o da interseccionalidade, o que gera para as mulheres negras, por exemplo, uma dupla discriminação negativa.

processo educativo não irá acontecer de forma a atingir a todos, pois os escravos, negros recém libertos e as mulheres não irão acessar os bancos das escolas e com isso a independência no plano microssocial, será somente para poucos. As inúmeras crises que se sucederam desde o império por uma referência centralizadora do exercício de poder, só irão gerar modificações que começam a alterar as experiências do território feminino com a crise da Primeira República, e logo após o Governo Provisório de 1930 por Getúlio Vargas, há a entrega de uma Constituição, na qual os ideais sociais foram amplamente cuidados em seus diversos capítulos, todos eles com a marca da busca pela igualdade.

Nesse momento, chegamos pela primeira vez à chamada igualdade formal ou na lei, para as Mulheres, com o Decreto nº 21.076, de 24 de fevereiro de 1932, que passam a ter acesso ao voto e à cidadania em sentido político ou restrito. Foi deflagrada como um processo, pois sabemos que o alcançar dessa condição se mostra de complexidade singular e depende de inúmeras outras circunstâncias formais e materiais que, ainda hoje, 2022, não estão plenamente desenvolvidas. Destaque-se que foi concomitante à chamada primeira onda do feminismo moderno, com as sufragistas durante o Século XIX na busca da cidadania política, ou seja, o direito de votar e ser votada¹³.(MOREIRA, 2022)

Vale aqui fazer uma observação muito importante para o processo que leva à independência e autonomia tanto do Estado como das mulheres, a proteção legal ou igualdade formal, no caso, ambas previstas e delineadas na Constituição. Ressalte-se, a Constituição como norma fundamental e superior que tem duas grandes razões de existir que são a delimitação da estrutura política fundamental, com a limitação daqueles que exercem os atos de poder, bem como e, principalmente, a proteção dos direitos fundamentais. Conceder a cidadania política também às mulheres, ainda que somente um aspecto da igualdade, a formal, é o começo de todas as discussões e lutas diárias, tanto no plano individual como coletivo, que aparecem na sequência histórico-político e cultural de nosso Estado¹⁴.

¹³ O autor relembra que o movimento feminista moderno é dividido didaticamente em três ondas, a primeira com o protagonismo das sufragistas e busca pela cidadania política; a segunda onda que nos anos 1960 aparece para afastar a opressão e violência doméstica, e, a terceira onda com atenção às mulheres pobres, negras, periféricas e suas reflexões feministas em uma leitura da interseccionalidade.

¹⁴ Recente emenda à Constituição nº 117 de 05 de abril de 2022 que tem por missão a participação política por meio da representatividade feminina. Vale uma observação, a mesa diretora dos trabalhos da Câmara dos Deputados traz em sua composição três mulheres ocupando a função de se com a ementa a seguir: *“Altera o art. 17 da Constituição Federal para impor aos partidos políticos a aplicação de recursos do fundo partidário na promoção e difusão da participação política das mulheres, bem como a aplicação de recursos desse fundo e do Fundo Especial de Financiamento de Campanha e a divisão do tempo de propaganda gratuita no rádio e na televisão no percentual mínimo de 30% (trinta por cento) para candidaturas femininas.”*

Do necessário reconhecimento até a positivação das normas jurídicas que sejam aptas a delinear as discussões sobre a cidadania e o exercício de direitos políticos por todos, é preciso a regulamentação de tais comandos constitucionais e com vontade de Constituição, no sentido proposto por Hesse, vontade de respeitar e fazer cumprir as necessidades reais de uma comunidade, como germe de sua força vital. (HESSE, 1991). Para tanto, o desenvolvimento de políticas públicas voltadas para a igualdade e implementação das normas que elevem a mulher à condição de cidadã devem fazer parte das pautas governamentais até que tais medidas não sejam mais necessárias.

Tais políticas têm seu fundamento constitucional maior, a partir de 1988, nos objetivos fundamentais do Estado brasileiro que estruturam uma carta de compromissos a serem respeitados e implementados. Em contrapartida há o reconhecimento das carências e vulnerabilidades sociais, ou nos dizeres de Hesse, das necessidades sociais prementes que devem ser cuidadas com a intencionalidade de realização dessas metas descritas, pois representam a vontade de Constituição. Portanto, cada um dos integrantes da Administração Pública não pode se afastar de tais compromissos constitucionais, sob pena de atuar contra a Constituição¹⁵(ATTÍE, 2020) e não entregar o que corresponde aos deveres fundamentais do Estado brasileiro, e por serem fundamentais, se não houver atenção a esses compromissos, desqualifica-se o que foi proposto pelo constituinte originário alterando o seu texto no que é sensível e petrificado, pois todos são deveres que levam à efetividade dos direitos fundamentais.

Reduzir as desigualdades em decorrência do território feminino é algo tão gritante que no pós Constituição de 1988, a maioria das respostas que houve, foram reativas e respostas penais, pois não existem só diferenças e discriminações que não permitem às mulheres o acesso a espaços ou territórios masculinos, hoje até com mais distinções de salários que de ingresso, mas pelo tratamento coisificado e desumano recebido por algumas mulheres, a tal ponto de serem vítimas de crimes pelo simples fato de serem mulheres.

Nesse contexto a Lei Maria da Penha com o triste histórico de violências e tentativas de homicídio que Maria da Penha sofreu por parte de seu marido que a deixou paraplégica e, mesmo nessa condição ele tentou assassiná-la novamente, que gerou a busca e intervenção de órgãos

¹⁵ O Autor afirma a existência de um regime anticonstitucional, que contraria os princípios fundamentais de nosso Estado que desnatura a decisão política fundamental, a proteção da cidadania e a efetividade de direitos fundamentais, no presente capítulo o distanciamento dos compromissos com a redução das desigualdades e a construção de uma sociedade justa, livre e solidária.

internacionais e culminou com a condenação do Brasil por omissão e negligência quanto à violência doméstica pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos, com a necessidade alterações legislativas e de ações governamentais efetivas para o seu combate e prevenção.

Ressalte-se que as legislações posteriores a essa época, 2006, são respostas penais que apontam para uma manutenção de falta de efetividade das políticas públicas que afastem a violência contra as mulheres. São elas: Lei Carolina Dieckmann, Lei do Minuto seguinte, Lei do Feminicídio, Lei da Importunação Sexual, Lei do *Stalking*, Lei do Crime de Violência Psicológica contra a Mulher, Lei do Combate à Violência Política contra a Mulher, Lei Mariana Ferrer. Destaque-se que no intervalo de dez anos, 2012 a 2022, foram elaboradas as oito legislações protetivas da mulher, vítima das mais variadas formas de violência, o que denota não só o machismo estrutural, mas a dificuldade de ruptura com essa estrutura que afeta e se reproduz no plano das instituições e no individual.

Repetimos o pensamento de Adilson Moreira que propõe uma educação jurídica antirracista o que abarca outras formas de racismo estrutural, no presente estudo, o machismo. Sempre a educação é o maior e melhor recurso e instrumento para alcançar evolução, independência e autonomia, ao lado de leis e políticas públicas que ganhem esse referencial maior de engajamento social para cumprimento de tal meta coletiva. O desconhecimento gera inúmeras ações equivocadas e discriminatórias.

Quanto à dimensão da cidadania política, infelizmente, ainda precisamos de normas que sejam capazes de obrigar a essa representatividade das mulheres pois, o comando que aponta para a igualdade entre homens e mulheres em direitos e obrigações não é suficiente, pois somos representadas por homens apesar de sermos maioria em termos populacionais e nossa voz é pouco ouvida. A alteração das regras da representatividade do território feminino ter ocorrido por Emenda Constitucional é uma grande vitória para minimizar os efeitos do machismo estrutural, afastar discriminações negativas e práticas criminosas contra a mulher que ainda continuam a marcar de forma vergonhosa brasileiros e brasileiras em pleno Século XXI e a demandar políticas ou ações governamentais para reduzir as desigualdades.

O território feminino ainda não é local que se possa desenvolver a plena cidadania, mesmo com tantos compromissos assumidos. Vale repetir Sampaio Dória: “a Educação é o problema básico da Democracia”.

Precisamos educar para a democracia e educar para respeitar e cuidar da cidadania que não exclui ou estigmatiza pessoas em razão de suas características pessoais, mas sim para as vivências de solidariedade.

Referências Bibliográficas

ATTIÉ, Alfredo. Síncope na Composição do Espaço Público Brasileiro. **Revista Democracia e Direitos Fundamentais**, 2020. Disponível em: <https://direitosfundamentais.org.br/sincope-na-composicao-do-espaco-publico-brasileiro/>

ALMEIDA, Silvio Luiz. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020. (Feminismos Plurais/coordenação de Djamila Ribeiro).

Brasil. Supremo Tribunal Federal (STF). **Produção de mulheres em direito constitucional** [recurso eletrônico]: bibliografia, legislação e jurisprudência temática / Supremo Tribunal Federal. Brasília: STF, Secretaria de Altos Estudos, Pesquisas e Gestão da Informação, 2022. E-Book Disponível em: https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/bibliotecaConsultaProdutoBibliotecaBibliografia/anexo/Producao_mulheres_direito_constitucional.pdf

CARVALHO, J. M. de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

GUZELLA, Tathiana Laís. A Mulher e os textos históricos – a gênese do sexismo. In: MARQUES, Samantha R. Meyer-Pflug; MACIEL, Renata Mota (coord.) / RODRIGUES, Patrícia Pacheco; ALVES, Samira Rodrigues Pereira (org.). **A Constituição por Elas: a interpretação constitucional sob a ótica das mulheres**. São Paulo: Universidade Nove de Julho, UNINOVE, 2021.

HESSE, Konrad. **A Força Normativa da Constituição**. Trad. de Gilmar Ferreira Mendes. Porto Alegre: Sergio Antônio Fabris Editor, 1991.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEVI- STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Paris: Plon, 1955.

MOREIRA, Adilson José; ALMEIDA, Philippe Oliveira de; CORBO, Wallace. **Manual de Educação Jurídica Antirracista**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2022.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

SCHWARCZ, Lilia. **O Sol do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARTZ. Rosana M.P.B. **O corpo na história e a história do corpo brasileiro**. In: Corpo In Forma. Guimarães e Silveira, Editora Paulus, 2010.

SCHWARTZ, Rosana M. P. B. **Beijing, muito mais que palavras**. IV Conferência da Organização das Nações Unidas - ONU – sobre as mulheres. Curitiba, Editora Appris, 2017

SCHWARTZMAN, Simon. A Igreja e o Estado Novo: o estatuto da família. **Cadernos de Pesquisa**. Fundação Carlos Chagas, n. 37, p. 71-77, 1981.

BRASILIDADE NO PÓS-MODERNISMO E O NEGRO NA SOCIEDADE

SHEILA C. S. ARAGÃO CAETANO
DÂNGELA NUNES ABIORANA

Introdução

A arte vai além das paredes dos museus, segundo Temuu Mäki (2014), ela tem algumas funções que vão além do prazer, que provavelmente é a mais conhecida, e dessa forma proporciona que a arte seja percebida como um instrumento educacional, uma vez que permite às pessoas que tenham contato com ela aprendam por meio dela.

Isso foi algo que aconteceu com a semana de arte moderna de 1922, que para seu tempo foi revolucionária por propor a valorização do ser brasileiro, e assim usar a arte para ultrapassar barreiras promovendo a reflexão, entretanto não trouxe perspectivas para os negros, afinal, vivíamos um período que ainda era praticada e estimulada a eugenia.

E para além disso, como pontua Florestan Fernandes (2008), apesar de já não ser mais praticada, oficialmente, a escravização e do Brasil vivenciar uma república, houve a permanência político-social-econômica dos mesmos atores políticos, e com isso não houve o trânsito das pessoas negras na sociedade de classes, além é claro da perpetuação da relação “senhor-escravizado”, que segue por oprimir e excluir pessoas negras socialmente.

E a memória, muitas vezes acaba sendo como a história pode ser preservada, entretanto, pode ser algo relativo, uma vez que varia de individuo para individuo (PERALTA, 1999). Como é escolhido o que entra ou não para história de uma sociedade ou mesmo grupo? Esse é um tema estudado e abordado de diferentes formas, contudo, tudo acaba direta ou diretamente convergindo para relações de poder.

Quando pensamos de forma geral, na memória do povo brasileiro, acabamos aprendendo a história do vencedor, ou melhor, sob a ótica do

grupo que exercia influência socioeconômica e política. Assim, aprendemos na escola que o Brasil foi descoberto e com isso, “apagamos” que antes da chegada dos portugueses os povos originários ocupavam o território por cerca de mil anos (FAUSTO, 2019). Aprendemos que Tiradentes foi um revolucionário, um herói, e a ele é concedido um feriado nacional, mas tudo isso só após o país se tornar uma república. (BALLAROTTI, 2009)

Dessa forma, tanto as atividades ocorridas de grupos minoritários quanto por grupos marginalizados - que apesar de serem em grande número não exercem nenhum tipo de poder social, econômico e cultural – são incluídas na história brasileira de forma parca ou mesmo ficam ausentes.

Um exemplo é o que vem acontecendo com a memória das populações negras, ou seja, afrodescendentes (diáspora africana) no Brasil, estas são categorizadas como subalternas, sem voz, sem feitos, sem história e cultura... e todos esses fatores fazem com que seja difícil que sejam construídas histórias e memórias.

Quando ocorre a semana de arte moderna de 1922, não era nem permitido e nem perceptivo problematizar o negro por meio da arte. Contudo, 100 anos após esse evento, o Centro Cultural Banco do Brasil, expõe Brasilidade Pós-Modernismo, e nela é possível pontuar narrativas diversas sobre o Brasil Pós-Moderno e dentre elas, a pauta de negritude por meio de artistas negros e não negros que terão suas obras analisadas por meio da teoria de Mäki (2014) e da história vista de baixo de Jim Sharp (2011).

O reordenamento sistêmico que estrutura a manutenção das hierarquias raciais tem operado de modo em que as opressões racistas se efetivem no apagamento dos sujeitos negros através do empobrecimento, extermínio e exclusão em diversas camadas, bem como os movimentos de resistência e existência desses sujeitos em múltiplas singularidade são abordados nas obras aqui apresentadas, de modo que a análise de tais obras também perpassa os conceitos de encarceramento em massa, abordados por Juliana Borges, pesquisadora em Antropologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, autora do livro “O que é Encarceramento em massa?” da série Feminismos Plurais organizada por Djamila Ribeiro.

1. A importância da História Vista de Baixo

Segundo Sharp (2011), pensar a história vista de baixo é conseguir analisar dados de grupos minorizados ou vencidos ou mesmo que não foram escolhidos como personagens principais para serem historicizados em eventos, e também para desempenhar papel corretivo à história da elite. Ela foi, uma janela aberta a partir do século XIX pelos campos da história social

e econômica, tendo maiores reverberações ao longo do século XX pelas análises de Thompson, Hobsbawm e Le Roy Laudurie. Sendo que o primeiro, considera importante o resgate da história a partir de experiências vivenciadas pela população, o segundo, posiciona sobre o risco em se analisar certos documentos que evidenciar alguns personagens e não propriamente o pensamento geral do grupo escolhido de pessoas.

E Le Roy Laudurie, que utiliza registros históricos dando uma outra perspectiva para eles, e assim resolvendo a problemática da falta de documentação antiga, ele usa registros inquisitoriais que foram feitos para investigar heresias para conhecer comunidades camponesas.

A partir disso, quando pensamos as narrativas históricas das populações negras no Brasil existem duas problemáticas, a primeira seria humanizar o grupo pela simples troca de palavras como escravos por escravizados, sempre que necessário dar nomes a figuras que tiveram algum tipo de proeminência social qualquer, e também fazer uma contextualização histórica mais abrangente, tirando assim esse grupo da passividade histórica.

Porém, pensando na história vista de baixo, abre a possibilidade para estudo de registros históricos de grupos ou pessoas negras para saber mais, e isso é o que a historiadora Júnia Furtado (2017) faz com a figura de Chica da Silva. De maneira geral temos uma imagem caricata e estereotipada da Chica que foi divulgada por meio de filme e novela: o corpo/Chica majoritariamente aparece como desregrado, transgressor às normas, marcado pelas relações de raça/etnia, gênero e sexualidade.

Mas Furtado (2017), busca humaniza-la ao recompor sua vida através de registros, que desvelaram indícios da vida cotidiana na área aurífera e posteriormente diamantina do Brasil. Mostram que essa região foi uma área com predominância de população masculina advinda de Portugal e parcialmente de outras áreas do Brasil. E em decorrência disso, muitos homens acabavam se relacionando com mulheres negras escravas e negras forras, acentuando a miscigenação na população, bem como relacionamentos considerados impróprios aos olhos da Coroa Portuguesa, uma vez que partindo dos princípios católicos da região só eram aceitos como relacionamentos legais (casamento) pessoas que tivessem o mesmo tom de pele e a mesma classe social.

Ademais, os registros/documentos cartoriais, apontam que esses tipos de relacionamentos por não serem oficiais, no falecimento do marido (branco), a companheira dele não poderia herdar nada, diferente do que aconteceria em um casamento, em que a viúva poderia receber herança do marido falecido. (FURTADO, 2017). Assim, partindo apenas dessa

constatação, o fato de Chica da Silva ter se tornado forra e ter tido uma união estável com um homem branco não seria algo inusitado para aquela época.

Contudo, o companheiro em questão foi João Fernandes de Oliveira que segundo Furtado (2017) se tornou desembargador e contratador de diamantes, sendo filho do português de mesma alcunha João Fernandes de Oliveira – sargento mor – desfrutando de estudos na Capital (religiosos e na área do Direito), de família de renome, posses e com laços com personalidades importantes na época tanto no Brasil como em Portugal. Além disso, foi uma união de longa data que concebeu treze filhos, todos não tendo sido questionados a respeito da paternidade por João Fernandes de Oliveira e porquanto sendo assumidos pelo mesmo e fazendo parte posteriormente de seu testamento. Segundo os documentos/registros que versam sobre Chica da Silva, o relacionamento entre eles apenas se findou porque João Fernandes de Oliveira precisou retornar a Lisboa para resolver questões do testamento de seu pai João Fernandes de Oliveira – sargento-mor (que morreu em 1770) – e pelo desenrolar desembaraçado do testamento este acabou não retornando ao Brasil e morrendo em 1779. (FURTADO, 2017)

Um ponto importante é que todos os descendentes dessa união e a própria Chica, puderam transitar em todas as irmandades religiosas da época, mesmo após a saída do Brasil do comendador. (FURTADO, 2017). Sendo um marco tanto para alguém de cor como parda poder transitar nesse meio naquela época.

Furtado (2017), acaba usando registros da igreja e cartório para investigar a vida de Chica e de seus descendentes, tangenciando também a forma de viver de pessoas negras livres daquela época e que poderia ser ampliado em outros tipos de historiografia pela perspectiva da história vista de baixo. Contudo, nessa obra é possível perceber que para pessoas negras livres e escravizados libertos terem qualquer tipo de status social ao menos na região de diamantina, era necessário que eles tivessem posse de escravizados e também um distanciamento dessa classe de forma geral.

Talvez a possibilidade de um outro documento do ponto de vista da história vista de baixo pensando nas populações negras, seria o diário de Carolina Maria de Jesus, que gerou o livro Quarto de despejo. Nele a personagem principal é a própria Carolina, e tem como pano de fundo a favela do Canindé, que a localização atual seria Marginal Tietê próximo ao estádio do Canindé.

A partir desse documento é possível explorar como era viver na favela, a vizinha, quem chegava e quem saía, como eram as divisórias dos grupos que ali habitavam, as brigas, as mazelas da pobreza e todo dia a dia.

Além é claro, de conhecer mais de perto a vida de Carolina e seus filhos, por meio da poética da autora, em que em especial amarelo vira sinônimo de fome, bem como outras figuras de linguagem que ela se vale.

Nesse diário, é possível perceber compreender o momento político que país passava e como os políticos tratavam os favelados, e Carolina fazia também contextualizações:

10 de maio [...] O tenente interessou-se pela educação de meus filhos. Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a pátria e ao país. Pensei: Se ele sabe disto, porque não faz relatório e envia para s políticos? O senhor Jânio Quadros, o Kubistchek e o Dr. Adhemar de Barros? Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades.

...O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora.

Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças. (JESUS, 2014, p. 29)

Apesar da pouca instrução, ela entendia que a situação de quem vive na favela precisava mudar e que para isso, seria necessário a intervenção do Estado. E também sobre o racismo exercido pela sociedade brasileira:

13 de maio. Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.

...Nas prisões os negros eram os bodes expiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz. [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (JESUS, 2014, p. 30-2)

Embora a abolição tenha libertado os negros no Brasil, ela não deu possibilidades de existência para esse grupo, que seguiu tendo dificuldades socioeconômicas e dependendo da “bondade” de pessoas brancas que pudessem usar o bom senso no tratamento das pessoas negras para que assim estas não sofressem abusos sociais como por exemplo na prisão. Mas em vários momentos a autora relata como os portugueses que viviam na favela tinham melhor status social do que os outros grupos e também das várias vezes que ela, seus filhos e outras pessoas pretas foram desrespeitadas socialmente.

O livro de Carolina Maria de Jesus foi traduzido para 15 idiomas e está na lista dos livros brasileiros mais importantes, sendo o mais traduzido

e o mais lido (VINICIUS, 2020), porém mesmo em sua época de lançamento como agora, indivíduos questionam se a autora pode realmente ser considerada como uma autora. Acho que esse fato importante, porque o Brasil vive pelo viés normativo eurocentrado e por isso, esse tipo de consenso seria “justificável”, entretanto, se fosse um diário da princesa Isabel ou de qualquer outra pessoa branca que tivesse recebido letramento na escola, esta não seria descreditada.

Outro ponto, é que apesar do sucesso internacional do livro, ele ainda é pouco divulgado dentro do território brasileiro, muito provavelmente pelo racismo nosso de cada dia, e assim conhecemos mais autores como Clarice Lispector, Rachel de Queiroz e Cecília Meireles, e esse é o problema de quando não temos uma história abrangente. Todas essas autoras têm o seu devido mérito e merecem, contudo, por que não é dado o devido valor para Carolina Maria de Jesus?

Porquê Machado de Assis, apenas em pleno século XXI começa a ser veículo como negro? Muito provavelmente se Machado tivesse assumido e defendido a sua cor, ele não seria o Machado que hoje é. Mas infelizmente ainda é mais corrente sua imagem embranquecida... E porque não um dos mais consagrados brasileiros não pode ser negro? Sendo que essa é uma herança cultural de todo o povo brasileiro... e infelizmente se suas raízes fossem italianas ou mesmo alemãs, elas teriam sido evidenciadas.

É importante evidenciar que a história vista de baixo precisa se preocupar e se inserir socialmente no todo da história para não haver risco de fragmentação, porque essa perspectiva acarreta que existe algo acima que se relaciona com a essa história vista de baixo. (SHARP, 2011)

2. Arte como veículo de mudança

A priori quando pensamos em arte, pode-se ter o entendimento que as obras artísticas servem apenas para serem apreciadas, o prazer pelo prazer, entretanto, a arte “é um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade” (CASSIER, 2012, p. 234). Nesse sentido, a arte é um veículo de mudança por transportar a mente das pessoas que a observam para outros lugares.

Dentro desse propósito, Mäki (2014), além do prazer, problematiza outras perspectivas para o contato com a arte: o desenvolvimento emocional, a busca pela sabedoria e provocar discussões. E esses três direcionamentos possibilitam que a arte transforme a vida das pessoas, sendo um veículo de educar fora das paredes da escola.

No viés do desenvolvimento emocional, ela atua como suporte para que as pessoas possam balancear suas vidas emocionais, percebendo a si próprias. Ou seja, a arte propicia que as pessoas se vejam nas obras e assim reflitam em suas próprias particularidades.

Já na perspectiva da busca pela sabedoria, a arte é uma forma de política e filosofia por meio de suas obras. Isto quer dizer que a obra de arte em si atua como instrumento político e filosófico, fazendo uma mediação desses assuntos com quem está tendo contato com a obra em questão.

E por último, ela provoca discussões por estimular que os indivíduos aceitem e resolvam seus problemas. (MÄKI, 2014), assim o contato com certas obras gera essa plataforma de entendimento, tanto no nível pessoal quanto no nível social junto com a atuação política e social. Todas essas três perspectivas de se vivenciar a arte, fazem dela uma plataforma de transformação, indo além do prazer da arte pela arte.

Tendo isso em mente, esse artigo pretende usar essa perspectiva para analisar algumas obras da Exposição Brasilidade Pós-Modernismo por meio da ótica da problemática brasileira do encarceramento racial no Brasil. Esta aconteceu entre 2021 e 2022, no Centro Cultural Banco do Brasil por homenagem aos 100 anos da semana de arte moderna, contando com 51 artistas de gerações, estados, gêneros e etnias diferentes, dividindo suas obras em 6 polos: liberdade, identidade, natureza, futuro, estética e poesia. (ARRUDA, 2021).

Apesar dessa divisão este artigo visa problematizar o negro por meio das obras de Rosana Paulino, Flávio Cerqueira, Maxwell Alexandre, Berna Reale e Nelson Leirner, sendo os dois últimos não negros.

3. Encarceramento em massa, seletividade racial do sistema penal e a narrativa de "brasilidade".

Cronologicamente a semana de arte de 22 antecede e participa na estrutura da construção da narrativa de "brasilidade" tanto no âmbito estético e quanto no simbólico, expressas nas figuras "mulatas" das obras como em cenas, cenários, quanto na própria inexistência de artistas negros. No ano de 1922 são celebrados 34 anos da abolição burocrática da escravatura, nesse contexto operava judicialmente o sistema de exclusão social dos indivíduos recém libertos da condição de escravizados.

Tais indivíduos eram proibidos por leis municipais de ter o direito, de possuir propriedades, a essa população foi destinada a impossibilidade de ascender-se como classe trabalhadora, conforme Florestan Fernandes (2008) expõe em sua teoria da integração do negro na sociedade de classes,

que na prática isso não acontece em função da permanência da mesma estrutura social após o início do Brasil República.

Além disso, ao artista negro, como trabalhador, produtor de singularidade, foi reservado a inexistência nessa que foi considerado na história da arte a semana da arte moderna. Ainda que existissem artistas negros falecidos como Aleijadinho (1738-1814) e Mestre Valentim (1745-1813)¹⁶, e outros em construção do processo artísticos ou mesmo ainda por vir, como Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Rubem Valentim (1922 – 1991). Porém em função, de o entendimento históricos antes da *Escola dos Annales* e que ainda persiste nos dias atuais, favorece quem se enquadra no sistema de poder, ou seja, majoritariamente homens brancos com dinheiro, e por isso, ainda que pudesse haver artistas negros que talvez tivessem consigo burlar o sistema e fazer arte considerada como moderna, está não chegou até a escrita da história.

Sobre esse processo de apagamento, a intelectual Juliana Borges (2018) em seu livro “O que é encarceramento em massa”, ao investigar esse movimento escravista na manobra de dominação e destituição de singularidade do ser observa que a ação de bloquear a capacidade de se ver sujeito, impacta nas dimensões de relações com o outro e na construção de estruturas sociais.

Mesmo no pós-abolição, este processo ainda permanece dificultoso. Ao negro sempre houve a força de trabalho, não como vendedor desta, mas como própria força de trabalho. Neste sentido, posicionar-se como classe trabalhadora no pós-abolição é uma experiência problemática, porque posicionar-se em uma categoria que busca direitos significa, primeiro, entender-se como sujeito no mundo, algo que foi perversamente negado no sistema escravista. As consequências, principalmente no plano psíquico, são notáveis, como a negação do ser que não é e pretende ser, deste indivíduo sem lugar e, portanto, que nega a si e aos seus iguais todo o tempo. BORGES. 2018, p.59.

A destituição de si como sujeito, acarretou aos povos ex-escravizados o lugar de margem, logo a estrutura de impossibilidade de ascensão social via enriquecimento por força de trabalho opera na limitação à pobreza e de modos de sobrevivência a margem dos lugares de postos de trabalho garantidos aos que se beneficiaram diretamente da escravidão e seus descendentes. Na semana de 22 em específico, tal apagamento atingia a dimensão estética não só de inexistência de representatividade de artistas, mas na instauração conceitual da narrativa de brasilidade, protagonizado

¹⁶ Ainda não fossem nem vistos e nem considerados como artistas no tempo em que viveram.

pela elite branca - principalmente filhos de ex-senhores de engenho ou cafeicultores.

Com base nesse viés metodológico e usando como meio de análise a exposição Brasilidade Pós-Modernismo que aconteceu no Brasil entre primeiro de setembro de 2021 e dezoito de setembro de 2022 nos Centros Culturais Banco do Brasil, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte.

Está foi dividida em seis núcleos, Liberdade, Identidade, Natureza, Futuro, Estética e Poesia. Para o presente artigo, foram escolhidos cinco artistas, três deles constituíram o núcleo Identidade, um deles o núcleo Estética e outro, o núcleo Liberdade.

3.1 Identidade

O núcleo Identidade vem para repensar o que seriam os retratos brasileiros da pós-modernidade, da contemporaneidade; tal qual ser foi refletido na semana de arte 22, Chaves (2021), pontua que seria uma redescoberta do Brasil, e nela sendo retirados vestígios ainda remanescentes do colonialismo. Fazem parte deste eixo Maxwell Alexandre, Berna Reale e Flávio Cerqueira.

São essas diferenciações que passam a decidir quem existe e quem não existe e, por consequência, quem vive e quem morre, quem se pode deixar morrer para que possamos viver. Diferenciações que se constituem, aqui e alhures, em “políticas de Estado”.

O gesto canibal é agora, em primeiro lugar, referido a nós mesmos. Dessa maneira, a arte brasileira, em todas as suas manifestações, está mais uma vez se convocando e sendo convocada a repensar os retratos do Brasil. (CHAVES, p.93, 2021)

A inexistência imposta e o apagamento sistêmico, multimodal, dedicados aos sujeitos escravizados e ex-escravizados no Brasil, perpassavam além da dimensão estética e atravessa a esfera da transcendência/imanência, os sujeitos não tinham direito ao culto, pois os cultos de origem africana, eram proibidos sob o argumento de que perturbavam a ordem pública.

Esse lugar de imanência e transcendência das religiões de matrizes africanas, seus cultos, sua sabedoria ancestral, resistência e estética são presentes nas obras de Maxwell Alexandre, jovem artista que considera sua obra uma oração, como afirma o texto de catálogo da exposição, e seu ateliê

um templo e que na exposição Brasilidade Pós-Modernismo está presente em três obras.

Nas obras a realidade que o artista investiga também perpassa a violência, força de controle dos corpos via estado, que é a polícia, que opera em números de extermínio da juventude negra, dos mais de 30 mil¹⁷ jovens mortos pela polícia por ano, 23 mil são jovens negros. Expondo assim na obra que faz parte da coleção intitulada “Caravelas de hoje”, o poder coercitivo, excludente e racista do estado em manter a estrutura de exploração e exclusão da população negra na atualidade. A mão do estado na engrenagem coercitiva conduzindo e operando no sistema racista.

Nessa obra, podemos pensar que ela transpõe os quatro pontos de Mäki (2014), muitas pessoas negras podem não ter evidenciado em suas mentes o quanto a violência policial é voltada especialmente para elas e que apesar, de a polícia ser violenta de forma geral no Brasil ela tem tratamento diferenciado quando eles lidam com pessoas com dinheiro e/ou brancas. O cerne de buscar sabedoria e provocar discussões se amarram aqui, no momento que se tem o Museu como um espaço ainda elitista e majoritariamente branco, fazendo com que o público que o visita entenda que acaba sendo sim u política de Estado que faz com que a violência policial esteja atrelada a população negra brasileira e que a partir do momento, que este público não percebe ou mesmo não se incomoda com isso, está corroborando para a manutenção deste sistema. Ou ainda de maneira mais leve, nem que seja um choque ver apenas corpos negros sendo levados pela polícia.

Ao enaltecer elementos do cotidiano (Figura 01) da periferia Maxwell Alexandre traz para o território museológico o lavatório de acento capri, o objeto é usado pelo artista em ações e performances que apresentam lugares de existência da população colocada na condição de marginalizada e periférica. As piscinas tipo Capri são comuns nas residências e cotidiano na periferia onde o artista reside. Trazer para o espaço museológico um objeto de uso cotidiano, em momentos de lazer da população periférica, demonstra a intenção do artista em fazer o convite ao público, a pensar sobre o direito ao lazer e a ocupação territorial desse lugar de descanso e deleite, também apresenta e coloca em suspensão estética esse momento, criando quase que um grafismo com a estampa do acento e encosto do lavatório.

O artista também ressalta o poder da resistência das religiões de matrizes africanas e sua potência transcendente, através de estudos

¹⁷ Mapa da violência 2014.

semióticos de imagens de diversas origens como capas de revistas e denuncia o racismo como realidade social e política atual.



Figura¹⁸ Composição de obras de MAXWELL ALEXANDRE
Fotografia da exposição Sheila Aragão, 2022.

Dialogando sobre as identidades brasileiras, esse núcleo tem obra da artista Berna Reale (Figura 2), que reflete o trânsito coercitivo de corpo social retoma a discussão sobre o corpo em cárcere, encarceramento em massa e seletividade racial do sistema penal. Diferente de outros trabalhos em que a artista desenvolve na auto ficção a dinâmica de atravessamento corpo/espço, na obra *Ginástica da pele 2020*, vídeo em que a artista aparece caminhando ao lado do que quase chega a ser uma escultura viva de pessoas abaixadas, enfileiradas formando um retângulo em grande degradê de cores de pele, em maioria negra.

¹⁸ **A esquerda** MAXWELL ALEXANDRE Sem título. 2018. Látex, graxa, betume, corante e acrílica sobre tela 80 x 199 cm. Coleção do artista. **Ao centro** MAXWELL ALEXANDRE. Sem título. 2020. Lavatório de plástico e assento coberto com canvas, pintado em látex à mão com padrões piscina Capri. 92 x 120 x 57 cm. Coleção do artista. **E a direita** MAXWELL ALEXANDRE. Sem título. 2019. Óleo sobre tela 140x214cm. Coleção do artista.



Figura 2 - BERNARDO REALE. Ginástica da pele, 2020. Vídeo, 4'16" min. Coleção Particular. Fotografia de Sheila Aragão, imagem da exibição na exposição Brasilidades, CCBB – São Paulo. 2022.

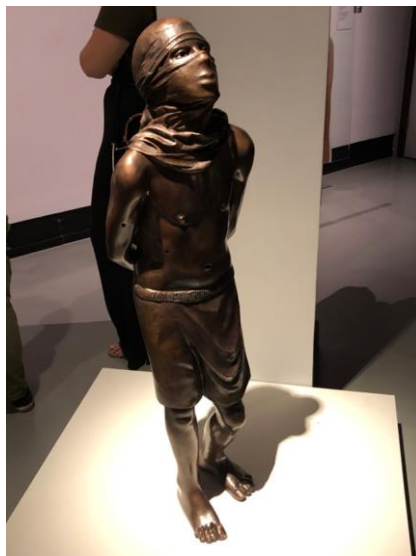


Figura 3 - FLÁVIO CERQUEIRA. Tião, 2017. Bronze, 120x35x35cm. Coleção Sérgio Carvalho. Foto da exposição: Sheila Aragão, 2022.

A artista demonstra a sua inquietação diante da situação de violência instaurada na sociedade, perpassa assim atravessamentos sociais, neste trabalho em específico o racismo nas manifestações de extermínio da população preta periférica e seletividade racial do sistema penal, como demonstração de condução do estado aos sujeitos, aqui reduzidos a corpos enfileirados com o marcador social raça expresso na cor.

Tendo isso em mente, a obra em questão tem um apelo político por trazer essa problemática social para o dia a dia das pessoas, além de estimular que o público que frequentou a exposição possa perceber que a violência policial é voltada para a população negra e discutir isso entre si e em seus núcleos familiares, de amizade e quem sabe até trabalho. Propiciando assim, que quem sabe essa problemática da violência policial possa ser amenizada ou virar pauta para gerar mudança nessa prática. (MÄKI, 2014).

A temática violência, em que a artista transita recebe o adendo de sua vivência profissional em atuação como perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará.

A ligação do trabalho da artista a filósofa Hannah Arendt, especificamente na citação sobre a banalidade do mal expressa no catálogo da exposição, aponta para a dimensão de uma sociedade em permanente transição e a intenção da artista em transformação social. Via denúncia busca na dimensão estética, através do sublime, convidar o público ao pensamento sobre o atual contexto social em que estamos inseridos. A forma retangular constituída pelos corpos alinhados como que catalogados, categorizados e o movimento da câmera apresentam o deslocamento desses corpos.

Assim, podemos observar que a artista narra também uma história dos deslocamentos desses corpos, submetidos, ordenados, coisificados e reduzidos a dimensão dos sujeitos a uma categoria, cor. Assim também da história de como chegamos até essa colorificação. Lembrando que no Brasil o processo de miscigenação se deu através de um ideal de embranquecimento, dos estupros dos corpos coisificados, no caso das mulheres negras. De modo que as estruturas sociais as quais fomos formados como brasileiros são as de pensamentos coloniais, escravocratas que basearam o enriquecimento da branquitude em cima da exploração e extermínio da população negra. Olhar para essas estruturas, esses pilares, nos deixam diante da possibilidade de transformação.

Por fim, o último artista desse núcleo escolhido para análise, foi Flávio Cerqueira, natural de São Paulo, que problematiza a relação entre o espaço e o observador, transformando o espectador em coautor para que a história não tenha fim. (CHAVES, 2021).

Assim, ele cria narrativas contínuas por meio de suas obras de bronze, sua marca registrada, e por base desse método faz mediação com Mäki (2014), estimulando discussões. A obra exposta no CCBB, foi Tião, (Figura 3) um adolescente esculpido em bronze que está trajado com shorts largos, o rosto encoberto por uma camiseta, deixando apenas os olhos de fora, com seu peito exposto e com seus pés descalços, como que se acabasse de sair de um camburão de polícia. Os olhos firmes, erguidos como quem busca em súplica silenciosa uma iluminação divina que o arrebate daquele lugar. A obra apresenta pontos que são recorrentes nas representações de figuras negras, como os pés descalços, roupas e vestes tortas, como é o caso das imagens de Zumbi dos Palmares, que mesmo tendo em literatura várias citações de um homem que andava sempre cavalcando belos cavalos, bem-vestido e sapatos notoriamente polidos é retratado como uma figura mingua, maltrapilha e descalça. No caso das pinturas e imagens de Zumbi a intenção sempre foi em diminuir em registro pictórico a envergadura de sua potência de sujeito da resistência que foi fundamental para libertação dos sujeitos escravizados, perante a história do Brasil. No caso de Tião, os pontos servem

como denúncias de apagamento sistêmico e estético da representação do negro na arte.

Por não ser possível perceber seus traços físicos, a priori não podemos distinguir seus traços étnico-raciais, contudo, em função do racismo estrutural (ALMEIDA, 2018; MOREIRA, 2019), fica no imaginário social brasileiro, a figura de um jovem negro por estar com a cabeça encoberta indiciando sinais de criminalidade e também por muito provavelmente morar na rua ou em algum tipo de comunidade, tendo ou não pais, e possivelmente fazendo parte do tráfico.

Os pés descalços, posicionados em dinâmica de deslocamento, parece ser a única movimentação própria da figura que sustenta e demonstra sua resistência apenas olhar que lança para o alto, evocando a força de existência pela fé, entregando assim seu destino as divindades que olham por ele, a figura parece ter sido captada em um momento de suspensão e lugar de imanência, que mesmo na situação de assujeitado, mostra ser dono de si.

Trazer para o espaço museológico questionamentos como a representação do negro pela arte, o extermínio em curso da população negra, a condução à exclusão e posicionamento de inferioridade em uma escultura, que na exposição foi colocada ao lado do lavatório de Maxwell Alexandre demonstra a intencionalidade de diálogo por parte da curadoria sobre os temas e sobre a possibilidade de outras existências e narrativas negras.

O artista Flávio Cerqueira, em sua dissertação de mestrado, intitulada “A escultura no flagrante da ação” fala sobre sua própria produção e especificamente sobre a obra Tião o artista explicita que para criar a escultura baseou-se também na capa da revista Squisse de 1968, onde Mohammed Ali aparece retratado como São Sebastião, o icônico esportista e ativista negro que na revista fala justamente sobre a ausência de representação negra em imagens de santos e ausência de características de traços negros nos rostos dos santos em escultura e pinturas presentes nas igrejas. A explicação do artista sobre a obra Tião:

Esta figura faz alusão ao mártir da mitologia cristã de São Sebastião, baseado na pintura São Sebastião na coluna (figura 50) do pintor italiano Pietro Perugino (1446-1523) que se encontra no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e na emblemática capa da revista Esquire edição de Abril do ano de 1968 (figura 51), estampada com a foto do pugilista Muhammad Ali (1942-2016) caracterizado como a imagem do Santo. Tião está na mesma pose, as mesmas características, mas substituí as flechas por marcas de tiros, aproximando – o das imagens que vemos nas páginas policiais dos jornais das grandes metrópoles. (CERQUEIRA, p. 131, 2019)

Quando o artista faz a escolha de construir uma escultura com características baseadas nas de Mohamed Ali, especificamente nesta capa de revista, proporciona ao público o diálogo com o que o próprio Mohamed Ali traz em seus discursos e sua luta, que contempla também a existência de representação negra também como divindades e santos, e na própria existência da estética negra na transcendência.

O artista também fala sobre o rosto da escultura, e sua intenção:

A ideia de cobrir o rosto da escultura foi de deixar mais evidente a sua relação com os adolescentes que trabalham com o tráfico de drogas, conhecidos como “vapor”, que acabam sendo os mais vulneráveis em ações policiais por não portarem armas de fogo. (CERQUEIRA, p. 131, 2019)

Aqui podemos notar que o papel da polícia novamente aparece e o posicionamento do estado no processo de extermínio da população preta periférica é denunciado. Essa imagem gera choque por escancarar um indivíduo que deveria estar protegido pelo estado segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente¹⁹ e está claramente desamparado. Trazendo um retrato nefasto das permanências histórico sociais da escravização e propondo que quem visite a mostra, possa perceber isso. Afinal, crianças e adolescentes negros deveriam ser vistos e tratados como crianças e adolescentes não negros, porém, na prática isso acaba não acontecendo.

3.2 Estética

A próxima obra escolhida na exposição Brasilidade Pós-Modernismo, Missa Móvel de Nelson Leirner, pertence ao polo Estética, que propõe de forma geral, refletir a nova estética brasileira, que é misturada e sem raízes, diferente do proposto pela semana de 22, que continha traços portugueses. (ARRUDA, 2021)

Tal qual Alexandre, explora em uma de suas obras, o lugar de culto, também é de interesse de Nelson Leirner, que traz elementos do cotidiano como o skate e elementos de diferentes crenças. O artista aponta para a diversidade no sincretismo religioso no Brasil. As obras da série Missa móvel atentam para a diversidade no sincretismo composta por elementos provenientes de distintas crenças e costumes.

Tanto essa obra quanto a de Maxwell Alexandre, que discorrem sobre religião, colocam em jogo a arte como instrumento filosófico e político

¹⁹ Por base da promulgação da LEI Nº 8.069, DE 13 DE JULHO DE 1990. BRASIL. LEI Nº 8.069. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm. Acesso em 04 set 22.

na perspectiva de Mäki (2014) ao propagarem mais diretamente Alexandre e mais indiretamente Leirner a prática das religiões de matrizes africanas, que nem sempre são vistas e respeitadas como sendo uma religião tanto pela viés do racismo estrutural (ALMEIDA, 2018; MOREIRA, 2019) que normatiza a exclusão de hábitos culturais e preservação histórica da população negra, quanto sob a perspectiva da intolerância religiosa (NOGUEIRA, 2020) que direta e indiretamente é um dos produtos da preservação e prática do racismo em sociedade.



Figura 4 - NELSON LEIRNER. Objeto da série “Missa móvel”. 2011 Skate, figuras de gesso, de plástico, de resina, tinta, borracha, metal. 22x22x162cm. Coleção Sérgio Carvalho. Foto Sheila Aragão, 2022.

O sincretismo foi também, uma estratégia de dominação e apagamento via substituição de padrões eurocêtricos de divindades. O sincretismo, também fez parte do processo de construção do que chamamos de brasilidade. O sincretismo como a miscigenação, foi elaborado para construção do pensamento de soma de três raças, que constituíram o que chamamos de “brasilidade”, a estrutura e produto do mito da democracia racial. A semana da arte de 22 antecede que logo a diante se sedimentará. Juliana Borges no livro “O que é encarceramento em massa?” explana sobre.

É a partir dos anos de 1930 que o mito da democracia racial ganha contornos e se sedimenta. A miscigenação, como elemento de degenerescência, passa a ser trabalhada como características e símbolo nacional. A construção de uma narrativa de “brasilidade” soma de três raças ganha corpo. BORGES, Juliana. p. 80.

A construção da ideia de “soma” de três raças, logo se revela como processo de apagamento da ancestralidade, esvaziamento de singularidade, instauração de padrão dominante, no caso eurocêntrico, que atinge a dimensão estética. Busca reiterar o favorecimento e enriquecimento da elite dominante, no caso da semana de 22 protagonizado pela elite branca. Cabe lembrar aqui que além de enaltecer os artistas principalmente filhos de ex-senhores de engenho e cafeicultores é na semana de 22 que se estabelece Paulo Prado, membro da oligarquia cafeeira paulista como mecenas modernista. Na série de obras “Missa móvel” Nelson Leirner aponta para além do sincretismo o deslocamento coercitivo do corpo social, em culto e na linha de Mäki (2014), estimular o fato de que todas as religiões devam ser respeitadas em sociedade, fato que na prática não ocorre em função da intolerância religiosa que direta e indiretamente pode passar despercebida em função do racismo.

3.3 Liberdade

Dos seis eixos abordados em Brasilidade Pós-Modernismo, foi escolhida também algumas obras da artista plástica Rosana Paulino que pertencem ao polo Liberdade, e no livro a respeito da exposição esse eixo começa com uma citação de Mário de Andrade (apud ARRUDA, 2021): Minhas reivindicações? liberdade e uso dela; não abuso. Fazendo uma reflexão sobre as necessidades sociais e culturais brasileiras que foram tolhidas pela colonização.

A transformação vista sobre as lentes da resistência são os traços de permanência que Rosana Paulino inscreve nas obras das séries “Paraíso Tropical” e “A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical”. Artista cuja pesquisa foca na mulher negra e como as marcas de violência inscritas pela escravização e pelo racismo operam em seus corpos sociais.

As obras de Rosana Paulino (Figura 5) trazem em conjunto não apenas a denúncia das violências sistêmicas empregadas aos corpos de mulheres negras, mas apontam diretamente para a potência de transformação social que tais mulheres trazem em si. O poder dessa transformação e revolução presentes na visibilidade da mulher negra em múltiplas dimensões, nas obras da artista demonstram seu trabalho de pesquisa e sua construção de outros mitos, que expressam a potência revolucionária da liderança feminina negra em transformação dos tecidos sociais.



Figura 5²⁰ Composição de obras de Rosana Paulino. Fotografia Sheila Aragão, 2022.

As caveiras presentes em suas colagens dialogam diretamente sobre o uso da ciência como ferramenta de construção de narrativas que justificaram o racismo. Ao levantar a questão de como a classificação científica conformava sistemas de conhecimento racistas, Rosana Paulino nos convida a pensar sobre como são construídas narrativas de racismo científico e a quem beneficiam. A artista também instaura com sua estética a desconstrução de esquemas de classificação e principalmente ressalta a força da mulher negra que se inscreve na história de resistência, e aponta para essa força transformadora a possibilidade de mudanças estruturais para um caminho de equidade.

Esses pontos provocados pelas obras em questão de Paulino são novamente uma forma de pensar a arte indo além da busca pelo prazer e trazendo mudanças sociais, ainda que sejam em um primeiro momento práticas mentais e não efetivamente ações. (Mäki, 2014).

Segundo Arruda (2021), as obras de Paulino são postas no eixo expositivo Liberdade, pois refletem as inquietações e os questionamentos remanescentes do colonialismo brasileiro, sinalizando que faz se necessário

²⁰ A esquerda ROSANA PAULINO, Série Paraíso Tropical. 2017 .Impressão digital, linóleogravura, ponta-seca e colagem sobre papel. 48,5x33cm. Cortesia da artista e de Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas e Nova York. A direita Série A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical. 2021. Impressão digital, colagem e monotipia sobre papel. 48,5 x 33 cm. Cortesia da artista e de Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas e Nova York.

um diálogo horizontal e com liberdade de pensamento, mostrando também as construções psicossociais e a história fenomenológica do Brasil.

4. Considerações Finais

A exposição *Brasilidades Pós-Modernismo* do Centro Cultural Banco do Brasil com curadoria de Tereza de Arruda, por meio dos cinco artistas trabalhados no presente artigo, pode ser vista como um ponto de ancoragem na História vista de baixo (SHARP, 2011) por evidenciar artistas negros - Flávio Cerqueira, Maxwell Alexandre e Rosana Paulino, e narrativas que mostram questões sociais e culturais negras, tanto pelos artistas mencionados anteriormente quanto por Berna Reale e Nelson Leirner.

Essas questões trabalhadas, tratam as pessoas negras, felizmente como pessoas, como seres humanos, traço que é ainda negado em função do racismo praticado corriqueiramente na sociedade brasileira. E ainda que, as obras de forma geral, não foquem apenas nas contribuições socioculturais negras, mas também na dura realidade vivida por este grupo, por meio da teoria de MÄKI (2014), é possível que essas obras dialoguem com pessoas não negras para criar empatia por essa população e perceber que o racismo não é só um problema do Governo brasileiro, mas sim de toda a população, uma vez que esta, faz a manutenção deste sistema.

Por isso, o encarceramento da população negra, a intolerância religiosa com as religiões de matrizes negras e o não tratamento de crianças e jovens negros de acordo com o ECA, seguirá da mesma forma, enquanto este grupo não for visto e entendido com humanidade.

A celebração dos 100 anos da Semana de Arte Moderna de 22 por meio desta mostra, corrige uma falha de comunicação artística e social para a população negra que não foi possível em 1922, mas que em 2022 é, e em função das proposições tidas por MÄKI (2014), a arte acaba por atuar como um veículo de mudança social. E tendo em vista o racismo estrutural e suas inúmeras formas de reverberação social, o eixo expositivo *Liberdade* deixa o tom de que muita ainda há de ser liberto para a população negra.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silvio de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARRUDA, Tereza de (curador). **Brasilidade pós-modernismo**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2021.

BALLAROTTI, Carlos Roberto. A Construção do mito de Tiradentes: de mártir republicano a herói cívico na atualidade. *In: Antíteses*, vol. 2, n. 3, jan.-jun., 2009, pp. 201-225. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5026816>. Acesso em: 06 jun. 21.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa?** Belo Horizonte – MG: Letramento: Justificando, 2018.

CERQUEIRA, Flávio. **A escultura no flagrante da Ação**. São Paulo, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/182417>. Acesso em: 12 set. 22.

CHAVES, Ernani. Retratos do Brasil. *In: ARRUDA, Tereza de (curador). Brasilidade pós-modernismo*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2021

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2019.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**: (o legado da “raça branca”). 5. ed. São Paulo: Globo, 2008. v. 1.

FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes**: O outro lado do mito. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JESUS, Maria Carolina. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

MÄKI, Temuu. **A Pratical Utopia**. 2014. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/89494/89495>. Acesso em: 25 nov. 19.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

PERALTA, Eliza. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *In: Arquivos da memória*. Antropologia, escala e memória. n. 2 (Nova série). Centro de estudos de etnologia portuguesa, 2007.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *In: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15. 1989.

VINICIUS, Bruno. ‘Quarto de Despejo’ completa 60 anos como uma das obras mais importantes da literatura brasileira. *In: Folha de Pernambuco*, 20 ago. 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/quarto-de-despejo-completa-60-anos-como-uma-das-obras-mais-151915/>. Acesso em 23 mai. 2021.

SHARP, Jim. A história vista de baixo. *In: BURKE, Peter. (org). A escrita da história*: novas perspectivas. LOPES, Magda. (trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

A ESTÉTICA MODERNISTA E A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 22

VANESSA ZINDERSKI GUIRADO

Lafetá (2000) afirma que ao pesquisar a história da literatura, dois problemas se apresentam como fundamentais e interligados entre si quando se tenta apurar o alcance e o delineamento dos limites que restringem os movimentos que pretendem estabelecer uma renovação estética, sendo que, o primeiro deles diz respeito aos meios tradicionais de expressão e até que ponto a proposta de uma nova linguagem, supondo que ela seja realmente original e inovadora, consegue exercer a sua influência transformadora sobre esses recursos dialógicos; o segundo está relacionado com os vínculos estabelecidos entre o movimento proposto e os demais aspectos da vida cultural, de modo que seja possível determinar como a reestruturação e reorganização dos meios expressivos podem ser incorporadas no contexto social de uma época.

Por conseguinte, com base nas afirmações de Lafetá (2000, p. 19-20), temos que toda nova proposição estética deve ser considerada “[...] enquanto projeto estético, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto projeto ideológico, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época”, dessa forma, é possível inferir que o projeto estético, que configura o julgamento, a crítica e o embate entre a velha e a nova linguagem, abarca também o projeto ideológico, logo, quando ocorre uma investida contra o modo de se dizer algo, contra a forma de expressão, é possível deduzir que esse padrão de investida:

[...] se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. Entretanto, consideremos o poder que tem uma ideologia de se

disfarçar em formas múltiplas de linguagem; revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente. (LAFETÁ, 2000, p. 20).

Em vista disso, desvela-se a necessidade de atentar para as circunstâncias e conjunturas de elaboração dos discursos e dos significados articulados pela proposta de renovação estética, pois, segundo Elias (2000, p. 36) “[...] toda obra de arte com funções artísticas, assim como toda utopia pictórica ou literária, pode ter também, ao mesmo tempo, em ato ou em potência, funções ideológicas”, por conseguinte, ao analisar o modernismo brasileiro, tal relação pode ser observada tanto no movimento modernista, quanto na proposta cultural que ele representava, uma vez que, visava transformar os aspectos sociais e instituir uma nova lógica civilizatória, sendo que esse projeto também se manifestava no campo político.

Consequentemente, pode-se observar que, no movimento modernista, a estética e a ideologia são indissociáveis, de modo que, enquanto proposta estética as transformações ocorrem no plano simbólico, implicando, por exemplo, que no campo literário é possível reconhecer uma modificação nas formas de expressão e no uso que se faz da linguagem.

Quando a análise é direcionada para o plano ideológico, tais aspectos ficam perceptíveis nas manifestações ocorridas na sociedade, sendo necessário salientar que elas exprimem e representam um determinado tempo e espaço específicos, de modo que, tais características perpassam os demais movimentos relacionados a um mesmo momento histórico, significando que essas impressões também podem ser identificadas e manifestadas nas expressões intelectuais, artísticas e culturais, de modo que esses aspectos traduzem e simbolizam o espírito de época.

Assim, é plausível afirmar que a compreensão acerca de uma determinada ideologia é constituída e difundida por meio da organização, seleção dos temas e termos a serem empregados e estabelecimento de um discurso, objetivando agregar as concepções sobre alguma temática proposta, com a finalidade de apresentar e consolidar uma certa visão de mundo, que habitualmente traduz os interesses, crenças e convicções dos grupos e/ou indivíduos que argumentam em favor da pauta sugerida, com a intenção de que tais perspectivas sejam adotadas como parâmetro para a tomada de decisão e, assim, consigam orientar as ações a serem desenvolvidas em sociedade.

Portanto, abordar o projeto estético e, consequentemente, os projetos ideológico e político, que envolveram as perspectivas trabalhadas no modernismo brasileiro, faz com que seja possível identificar as suas

influências e repercussões, de modo a refletir acerca do legado deixado por esse movimento, uma vez que, ao compreender como ocorreu a sua recepção e desenvolvimento, estão lançadas as bases para analisar a herança da Semana de Arte Moderna de 22, bem como, identificar as evidências para avaliar as suas implicações históricas na sociedade brasileira.

Por conseguinte, torna-se necessário também abordar o contexto histórico de produção do discurso que sustentou as perspectivas estética, ideológica e política do modernismo brasileiro, o que exige compreender também quais foram as condições sociais e as circunstâncias históricas no final do século XIX e início do XX, visto que esse foi um período que ficou conhecido pelas profundas mudanças sofridas nos mais diversos setores de atividades humanas, em decorrência tanto das transformações no modo de produção, quanto das inovações tecnológicas e das guerras, gerando uma série de repercussões, que impactaram aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos.

Para tanto, torna-se relevante compreender a noção do conceito de moderno, uma vez que, historicamente houve a construção de um sentido para essa palavra, que não necessariamente expressa algo positivo ou inovador, conforme destacado por Le Goff (1990, p. 167-168), que argumenta que ao termo moderno foi atribuído um significado que estabelece um antagonismo, remetendo a oposição entre presente e passado, ao contrapor o novo, ou seja, aquilo que simboliza o agora, o presente, o progresso; e o antigo, que adquire contornos de algo que pertence ao passado, significando que foi ultrapassado, superado e, dependendo da situação, apresentando a ideia de atrasado, que contribui para que a palavra antigo também aceite uma definição pejorativa.

Com relação aos sentidos que os conceitos adquirem, ao analisar os apontamentos feitos por Le Goff (1990), por exemplo, pode-se ainda observar que quando os movimentos literários e artísticos apresentam uma nova tendência, habitualmente, os discursos estabelecidos durante o processo reafirmam o sentido de ultrapassado existente em tudo aquilo que os precedeu. Tais aspectos também podem ser continuamente identificados na linguagem utilizada para tratar de questões tecnológicas, de modo que manter algo considerado tecnologicamente atrasado é associado com falta de perspicácia ou até tolice e teimosia, entre tantas outras impressões depreciativas.

Le Goff (1990) ainda adverte que a oposição entre antigo e moderno faz parte da herança histórica ocidental, que foi sendo desenvolvida em meio a uma conjuntura equívoca e complexa, fazendo com que essas expressões tivessem conotações diferentes ao longo do tempo, de modo que o autor

afirma que nem sempre esses conceitos tiveram um sentido de oposição, destacando também que ambos os termos podem ser associados a pressupostos elogiosos, pejorativos ou neutros.

Le Goff (1990, p. 167) também salienta que os indícios acerca da compreensão sobre a noção de modernismo já estavam presentes desde a renascença carolíngia. Ressalta ainda que, na Idade Média, já havia o discernimento quanto ao desenvolvimento de uma nova visão de mundo, a partir da ruptura com a antiguidade clássica. Distingue-se ainda que durante o Século das Luzes, impulsionado pela série de descobertas científicas e tecnológicas ocorridas ao longo do processo das Revoluções Industriais, o Iluminismo estabeleceu a razão como sendo a origem fundamental e indispensável para legitimar e autorizar as ideias difundidas, entre elas, o conceito de progresso relacionado ao moderno. Contudo, a definição de progresso passa a ser aceita somente a partir da Revolução Francesa. Por conseguinte, os apontamentos do autor denotam exatamente a ligação do par antigo/moderno à história do Ocidente, mesmo que seja possível encontrar significados equivalentes para o conceito em outras culturas e historiografias, sendo que:

Durante o período pré-industrial, do século V ao XIX, marcou o ritmo de uma oposição cultural que, no fim da Idade Média e durante as Luzes, irrompeu na ribalta da cena intelectual. Na metade do século XIX transforma-se, com o aparecimento do conceito de 'modernidade', que constitui uma reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial. Na segunda metade do século XX generaliza-se no Ocidente, ao mesmo tempo que é introduzido em outros locais, principalmente no Terceiro Mundo, privilegiando a ideia de 'modernização', nascida do contato com o Ocidente. (LE GOFF, 1990, p. 167).

Ainda segundo Le Goff (1990, p. 259), “o período de 1840 a 1890 é o do triunfo da ideologia do progresso, simultaneamente com o grande “boom” econômico e industrial do Ocidente”. As mudanças ocorridas no mundo desde a segunda metade do século XIX modificaram drasticamente a contenda histórica entre antigo e moderno, sendo que, ao longo desse período, surgiram novas fronteiras, que contribuíram para delinear e remodelar o desenvolvimento do conflito já existente. Entre elas, a virada do século, que foi marcada por movimentos de ordem literária, artística e religiosa que se declaravam ou que eram identificados como modernismo; o descompasso entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos trouxe consigo os problemas da modernização, agravados após as Guerras Mundiais e a sucessão de eventos decorrentes da descolonização; os processos de compressão do tempo e do espaço, contribuíram para a aceleração da

história, especificamente, no cenário sociocultural ocidental, criando condições para o aparecimento de novos conceitos, o da modernidade, alicerçado na criação estética, referente à mentalidade e aos costumes.

Portanto, para Le Goff (1990, p. 189-190) a própria noção de moderno serviu para embasar outras concepções relacionadas a esse conceito, como é o caso dos termos modernismo e modernidade, que segundo o autor, foram diferenciados pelo filósofo Henri Lefebvre. O autor aponta ainda que modernismo e modernidade são inseparáveis e expressam aspectos do mundo moderno, afirmando que a “modernidade é o resultado ideológico do modernismo”, porém, como a ideia que sustenta a perspectiva daquilo que é considerado moderno remete à mudança e movimento, salienta que o conceito manifesta a ideologia da incerteza, do posicionamento crítico, do inconclusivo e inacabado, de modo que “a modernidade é também impulso para a criação, ruptura declarada com todas as ideologias e teorias da imitação, cuja base é a referência ao antigo e a tendência para o academismo”.

De acordo com Lefebvre (1969), o modernismo é constituído por meio de episódios e manifestações de consciência, que ocorrem pelo movimento de perceber e compreender o tempo em que se vive, que é articulado na projeção de imagens dos próprios eventos do modernismo, de modo que, os devaneios e ilusões imaginadas passam a ser enaltecidos, celebrados, exaltados. Com base em tais observações, o autor afirma que o modernismo é simultaneamente um fato ideológico e sociológico.

Com relação à modernidade, Lefebvre (1969) afirma que se trata de um delineamento inicial de ideias, um esquema preliminar de raciocínio, uma reflexão incipiente, um esboço aproximadamente desenvolvido de crítica e de autocrítica, em uma investida, que busca o conhecimento. O autor enfatiza ainda que é possível estabelecer a representação simbólica da modernidade por meio de documentos e da produção textual, que trazem em suas linhas as características de uma época, contudo tal perfil transcende os modismos e o entusiasmo da novidade. Logo, a diferenciação entre a modernidade e o modernismo está na forma, visto que, a primeira expressa uma ideia que ainda está sendo desenvolvida e processada na sociedade, enquanto o segundo simboliza os fenômenos sociais, por analogia, pode-se afirmar que a diferença é como a existente entre reflexão e acontecimentos reais.

Consequentemente, torna-se necessário observar também que, por mais que a distinção entre os conceitos seja fundamental para compreender a estética modernista e, em particular a modernista brasileira, quanto à elaboração dos discursos ideológico e político, deve-se considerar ainda a

distinção em relação ao processo de modernidade ocorrido nos países desenvolvidos, afinal, dentro de tal contexto, o curso dos acontecimentos abrangeu diversas esferas da sociedade, de modo que, promoveu mudanças sociais, econômicas, políticas e ideológicas. No caso da sociedade brasileira, a modernidade foi sendo desenvolvida apenas em determinados setores, que começaram a ser transformados conforme os modelos, as formas e as referências recebidas dos países desenvolvidos sobre a definição de moderno.

Portanto, a modernidade brasileira acontece na qualidade de uma prática social, que é simultaneamente limitada, fragmentada e inacabada, o que acaba revelando uma série de contradições, que se mostram muito mais profundas do que aquelas existentes na modernidade dos países desenvolvidos, comprovando que as reflexões de Schwarz (2000) com relação às ideias fora do lugar sempre estiveram presentes na lógica da sociedade brasileira, que legitima e adota como referência e exemplo a ser seguido as ideias, doutrinas, práticas, criações, invenções, enfim, tudo aquilo que não é brasileiro, afinal, se o que está sendo proposto é estrangeiro, isso atesta um padrão de qualidade, uma chancela, logo, há a certeza de que são melhores do que o que desenvolvemos no Brasil, sem que seja realizada uma ponderação acerca da veracidade quanto a isso.

Assim, tudo o que pode ser copiado e/ou reproduzido e que tenha a sua origem em um país desenvolvido parece atraente e adequado, desconsiderando que, ao transferir determinados conceitos, costumes e modos de se fazer certos procedimentos, sem que seja analisada a realidade e o contexto local, tais modelos estrangeiros acabam se mostrando sem sentido, desajeitados, conflitantes, postiços, incompatíveis, enfim, fora do lugar, pois, os modelos que estão sendo colocados em prática não foram desenvolvidos considerando que a sua implementação ocorreria na sociedade brasileira.

Schwarz (2000) salienta ainda que ao tentar incorporar as ideias estrangeiras à realidade nacional, além desse processo provocar a perda de significado dos conceitos e ideologias trabalhados, esse movimento faz com que a sociedade brasileira seja desterrada mesmo estando em solo pátrio. Como um exemplo das ideias fora do lugar, o autor menciona a coexistência dos ideais liberais e dos grandes latifúndios, alicerçados no sistema escravocrata, demonstrando que ao mesmo tempo em que se busca ser moderno, não existe a intenção de abdicar da escravidão, dos vínculos colonialistas, da preservação do patrimonialismo e do clientelismo, da naturalização da prática do favor, da concepção de Estado que adota o modelo de administração pública patrimonial e paternalista, sendo que, ao

analisar as contradições, inconsistências, incongruências, desconexões e incoerências destacadas pelo autor, é possível identificar que esses aspectos perpassaram a história da sociedade brasileira, perdurando até os dias atuais.

Em vista disso, o modernismo brasileiro, como todo movimento que pretende consolidar um novo modelo quanto aos costumes estabelecidos, integra-se à perspectiva de revolução estética e cultural, tendo as suas maiores expressões na literatura e nas artes. Assim sendo, a proposta modernista pretendia introduzir uma revisão de valores na sociedade brasileira, por meio de um projeto ideológico, que visava a promover o resgate e a conscientização quanto aos princípios artísticos, culturais e políticos, envolvendo aspectos amplos, que perpassavam, por exemplo, símbolos identitários e o resgate de expressões nativas, como os idiomas indígenas e a própria língua portuguesa falada no Brasil, com o emprego da liberdade formal e de ideias nacionalistas, além da revisão de crenças, convicções e costumes que regiam a cultura nacional.

Como ocorreu com os demais movimentos vanguardistas, as mudanças que culminaram no modernismo brasileiro já estavam em processo nas duas décadas anteriores à Semana de Arte Moderna de 22, sendo que a sucessão de acontecimentos e de ações inovadoras estavam vinculadas tanto ao desencadeamento de transformações no rumo político do país, como também, aquelas geradas na sociedade, que implicavam em fluxos migratórios e crescimento populacional, surgimento dos centros urbanos, mudanças nos setores produtivos, além das ações no cenário cultural.

Nesse aspecto, Cândido (1984, p. 27) salienta que todas as modificações que a sociedade brasileira estava sofrendo contribuíram para “o surgimento de condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças”. O autor afirma que as origens das transformações que se sucederam já estavam definidas e eram perceptíveis nos anos de 1920, porém, essas mudanças aconteciam “como fenômenos isolados, parecendo arbitrários e sem necessidade real, vistos pela maioria da opinião com desconfiança, e mesmo ânimo agressivo”. Somente após 1930 o movimento modernista brasileiro passaria a ser aceito pela sociedade brasileira, que aprenderia a conviver e até apreciar essa tendência como cultura.

Segundo Bosi (1981, p. 333), a estética modernista está envolta por aspectos ideológico, político e psicológico, que acabam articulando características referentes à linguagem e a mensagem que pretendiam

transmitir, perpassando objetivos, temas e mitos modernos, o que incluiu também aspectos semânticos, inovações, novas expressões artísticas, sendo que o grupo que estava envolvido nesses projetos fazia parte de uma classe privilegiada e culta, que tinha condições para realizar viagens à Europa, participar de exposições artísticas e concertos, de modo que de “1917 a 1922 os futuros organizadores da Semana travaram conhecimento com as várias poéticas de pós-guerra e constituíram-se como um grupo jovem e atuante no meio literário paulista”, portanto, foi:

De São Paulo, região industrial, capitalista, ponta-de-lança da modernização cultural, saiu a flecha do primitivismo radical, como se a alternativa real fosse a expressa no famoso trocadilho oswaldiano: *"tupy or not tupy, that is the question"*. Mas essa alternativa era, apenas, uma alternativa estética do modernismo da década de 20: primitivismo puro ou futurismo, eis a questão desse modernismo. Deve, provavelmente, haver uma relação estrutural entre momentos históricos ultramodernizantes e programas estéticos irracionais ou, como se prefere dizer hoje, contraculturais. (BOSI, 1996, p. 332)

Ainda de acordo com Bosi (1981), a Semana de Arte Moderna de 22 foi patrocinada pela elite financeira da sociedade paulistana²¹, contando com o apoio de políticos e personalidades da época, sendo que o evento foi simultaneamente uma celebração, um momento de encontro e reunião das mais diversas tendências modernistas e um palanque de divulgação, que possibilitou o entrosamento entorno da proposta de estética modernista e a consolidação do coletivo envolvido, contribuindo para o desdobramento do movimento em várias outras frentes, como na publicação de manifestos, revistas e livros. O autor destaca que as revistas fundadas, a partir do movimento, além de difundir os ideais modernistas relacionados à revolução artística internacional, que inspirou o grupo brasileiro, possuíam ainda a finalidade de descrever, explicar e justificar as obras que estavam sendo produzidas pelos artistas e escritores brasileiros, de modo que, o que começou com argumentações estéticas, transformou-se em discursos ideológicos relativamente precisos e, posteriormente, politizados.

Cabe lembrar que o Brasil ainda era um país prioritariamente agrário, dominado pela economia destinada à importação de produtos

²¹ Além dos patrocinadores, conforme Bosi (1981, p. 384), a Semana de Arte Moderna de 22 contou com a cooperação de: Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiollier, Antônio Prado Júnior, José Carlos de Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado e Edgard Conceição. O jornal Correio Paulistano também apoiou o evento, sendo que a publicação era um órgão do Partido Republicano Paulista (PRP) e Menotti Del Picchia era o redator político do jornal, além do fato de que Del Picchia e Plínio Salgado eram membros do PRP e ambos participaram da Semana. O evento contou ainda com o apoio de Washington Luís, governador do Estado de São Paulo.

agrícolas, a maior parte da população era analfabeta e o poder político-econômico estava concentrado nas mãos de uma elite tradicional. Em vista disso, Lafetá (2000, p. 23) ressalta que o modernismo brasileiro somente foi possível a partir do patrocínio da “parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente”, salientando que o que poderia ser identificado como um aspecto contraditório, como o fato do modernismo fazer tantas referências à sociedade industrial e ter sido acolhida e patrocinada por uma parcela da burguesia rural, na verdade acaba sendo o que justifica tal acolhida, afinal, esses patrocinadores faziam parte de uma elite que havia sido educada na Europa, logo, estavam acostumados aos padrões e aos hábitos da vida moderna, a consumir uma cultura diferenciada, portanto, estavam mais propensos a aceitar o modernismo. É ainda essa aparente contradição que une o moderno e o tradicional, nas figuras dos artistas e da elite cafeeira, que serve para explicar:

[...] o caráter “localista” que marca tão fundamente o Modernismo - a par do seu “cosmopolitismo” a burguesia faz praça de sua origem senhorial de proprietária de terras. O aristocratismo de que se reveste precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva - um verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu máximo refinamento. (LAFETÁ, 2000, p. 24).

Torna-se necessário destacar ainda que além das questões sociais, políticas e econômicas presentes no momento da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, o evento foi realizado no ano de comemoração do centenário da Independência do Brasil, ou seja, a Semana estabelece um vínculo direto com uma celebração que representa um marco de libertação da colônia, em relação à metrópole, por conseguinte, ao escolher o ano que é celebrado o fim do domínio de Portugal e da submissão do Brasil, é estabelecida uma alusão à própria proposta defendida por uma das várias vertentes de artistas presentes na Semana. Dessa forma, o ano de 1922 carrega um símbolo e um significado, visto que representa a comemoração de cem anos da independência da nação e o início do resgate e destaque dos símbolos pátrios e da emancipação cultural brasileira.

Um dos organizadores da Semana de Arte de 22 foi o diplomata e escritor pré-modernista Graça Aranha, sendo que, a sua participação ficou acordada após Monteiro Lobato recusar o convite para integrar a comissão organizadora do evento. Contudo, Boaventura (2008, 2015) destaca que foi realizada uma estratégia política ao convidar Graça Aranha para ser o organizador e, também, o responsável pelo discurso de abertura do evento,

intitulado “A emoção estética na arte moderna”, visto que, a idealização, concepção e sistematização da Semana já estavam adiantadas e o convite de deu em virtude da influência e prestígio que o diplomata gozava junto aos demais aristocratas que patrocinavam o encontro.

Boaventura (2008, 2015) ainda sustenta que o grupo paulista envolvido no planejamento, estruturação e desenvolvimento do evento pretendia estabelecer ações que viabilizassem a promoção de um projeto iluminista, com o propósito de atualizar o Estado, sendo que, para tanto foi construído um discurso que visava apresentar e consolidar a realização da Semana de Arte Moderna de 22 como sendo um ato heroico, de modo que, com o passar do tempo, essa narrativa foi articulada como um tipo de mitologia heroica, em favor do projeto apresentado pelos modernistas brasileiros, uma vez que, na época, tal proposta contou com apoio da elite econômica e, posteriormente, a aura glorificadora da Semana e de seus representantes pode dispor da colaboração da Universidade e, especialmente, da imprensa, para preservar e reforçar a ideia de heroísmo e de defensores da pátria. Ainda segundo a autora:

O grupo modernista, sem exceção, além de confundir-se com essa elite, regozijava-se pelo apoio recebido: “o mais líndimo estofo da velha aristocracia bandeirante”, “nomes dos mais genuínos representantes da mais fina aristocracia paulista”, “aliança entre o escol social paulista e o escol mental: para afirmação da nossa cultura e a segurança absoluta do seu predomínio espiritual em todo país”, “acolhimento da alta sociedade brasileira pelos seus líderes mais legítimos à arte pessoal do país novo”. Numa demonstração de prestígio alardeada de modo arrogante, convictos de serem os guias de “um movimento tão sério que é capaz de educar o Brasil e curá-lo do analfabetismo letrado”, sentenciava Oswald, e concluía o exultante Menotti: “mais uma vez se justifica o lema do brasão da cidade dos bandeirantes: *Non ducor, duco!*”. A aposta nesta empreitada foi alta e consciente. (Boaventura, 2015, p. 26).

Ainda de acordo com Boaventura (2015, p. 28), o grande diferencial obtido pelo projeto da elite modernista foi exatamente “a capacidade de articulação coletiva, em benefício do Estado”, de modo que a autora considera que isso seja “uma das marcas da sociedade paulista ao longo de sua história, em reação à inércia governamental que até o Império alijou São Paulo do seu programa político”. Consequentemente, a tarefa a que o grupo modernista se propôs foi a de “pensar, planejar e implementar parte da engrenagem do sistema, no âmbito da política, da cultura e da educação no seu Estado”, de modo que a influência exercida pelo grupo, segundo a autora,

contribuiu para o desenvolvimento do Departamento de Cultura, como também para a constituição do “Partido Democrático, Diário Nacional, Serviço de Proteção ao Patrimônio, Serviço de Imigração, Escola Livre de Sociologia e Política, Associação dos Geógrafos, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Sociedade de Arte Moderna”, além dos esforços dedicados na Revolução de 1932, “com modernistas improvisados em combatentes do Batalhão da Liga de Defesa Paulista, de cuja liderança vários participaram à frente do Jornal das Trincheiras e de outras iniciativas relativas ao suporte organizacional e de divulgação do conflito”.

Nesse aspecto, Saliba (2007, p. 59) salienta que a grande questão relacionada à história da literatura brasileira é a maneira como a Semana de Arte Moderna de 22 foi e continua sendo interpretada, pois o autor considera que a construção de uma narrativa idealizada para o evento, faz com que se tenha uma rejeição em entendê-lo “como uma celebração quase oficial, dentro de uma extensa série de inaugurações, que buscava, no fundo, através da cultura, reconquistar a hegemonia paulista no quadro nacional, golpeada politicamente com a derrota de Rui Barbosa”.

Saliba (2007, p. 59) ressalta ainda que ao ponderar sobre a situação do grupo de modernistas brasileiros, é válido dizer que todos estavam atrelados e enclausurados em um “país de muitos modernistas, mas de pouquíssima modernidade” e que mesmo diante desse contexto em que havia a coexistência de projetos modernistas com características e especificidades tão próprias, entre os mais variados participantes da Semana, o diálogo com a tradição cultural acabou sendo retomada, porém “a visão monolítica e orgânica de cultura, gerada pelo modernismo de 22, persistiu, escolhendo apenas algumas destas respostas, celebrando outras e excluindo aquelas que não se enquadravam nos seus cânones programáticos”.

Quanto à convergência existente entre o projeto estético, que estabelece a renovação e reorganização dos meios de expressão e o rompimento com a linguagem tradicional, e o projeto ideológico, que envolve a conscientização do país, visando a promover a instituição de características que simbolizem a arte nacional, além de incentivar o desenvolvimento de ações e produções que representem a classe artística, Lafetá (2000), afirma que, principalmente nos primeiros anos do movimento, a experiência estética modernista brasileira foi revolucionária, ao propor uma modificação drástica na concepção da obra de arte, que deixaria de ser uma imitação, uma recriação da realidade ou representação da natureza, passando a ser compreendida como um objeto com características e particularidades

próprias, o que garantiu uma certa autonomia quanto ao processo de expressão artística e literária.

Precisamente, com relação à literatura, Lafetá (2000) salienta que o modernismo brasileiro, além da proposta de conhecer, analisar e tentar explicar a realidade nacional, articulou ações que visavam a esclarecer os conceitos equivocados da estética passadista sobre o movimento modernista, de modo que, buscou estremecer e desestabilizar a produção cultural e as concepções artísticas anteriormente produzidas no e sobre o país. O autor pondera ainda que a convergência entre os projetos estético e ideológico ocorrem à medida que reconhecem a modernidade das estratégias de expressão e, nesse sentido:

[...] o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. (LAFETÁ, 2000, p. 21-22).

Para Cândido (2006, p. 125-126), o modernismo é um dos momentos decisivos para a literatura nacional, visto que estabelece uma articulação entre o local e o universal, em que a produção cultural brasileira apresenta uma disposição para expressar as especificidades regionais, ao mesmo tempo em que identifica e assume a legitimidade de um diálogo mais amplo e universalista, de modo que, “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele”, sendo que, o autor ainda ressalta que as características assumidas por esse diálogo preservam uma tensão e ambiguidade decorrentes da condição de dependência e subordinação herdadas do domínio colonial. Torna-se necessário registrar que, ainda segundo o autor, os modernistas foram inspirados pelas correntes literárias de vanguarda Francesa e Italiana, porém, foi uma influência diferente, que recuperou as vanguardas europeias, por meio de uma imersão no detalhe da sociedade e da cultura brasileira.

Cândido (2006, p. 125-126) afirma também que, durante a fase histórica do movimento modernista, houve a “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”, criando um “sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta”, de modo que essa característica “define a originalidade

própria do Modernismo na dialética do geral e do particular”, uma vez que, tradicionalmente:

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes (processo tanto mais fácil quanto desde o século XVIII os nossos centros intelectuais não o conheciam mais diretamente); a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada. No período 1900-1920, vimos que o caboclo passou por um processo de idealização; no plano sociológico, Oliveira Viana elabora a partir de 1917 a sua ridícula teoria das elites rurais, arianas e fidalgas, como foco de energia nacional. O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heróico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (CÂNDIDO, 2006, p. 126).

Especificamente com relação à configuração política, vale destacar que o evento aconteceu no contexto da Primeira República (1889-1930), sendo que, esse período ficou também conhecido como República Velha, República das Oligarquias ou política dos governadores, que teve início com a posse do primeiro presidente civil, Prudente de Moraes, de modo que, de acordo com Faoro (2001), efetivamente, essa política começou a ser desenvolvida somente no governo de Campos Sales, a partir de 1898, durando até a Revolução de 1930.

Nesse período, o cenário político-econômico era controlado principalmente pelas elites regionais do sudeste do país, que compunham a chamada política do café com leite, formada pelas oligarquias paulista e mineira, que exerciam o seu poder e influência para preservar e ampliar seus privilégios, ao mesmo tempo em que articulavam um esquema que garantiria benefícios mútuos para os envolvidos, ao promover a alternância do controle

da política brasileira entre os políticos de São Paulo e Minas Gerais. Nesse sentido, Faoro (2001) afirma que:

A República Velha continua, sem quebra, o movimento restritivo da participação popular, paradoxalmente consanguíneo do liberalismo federal irrompido no fim do Império. A política será ocupação dos poucos, poucos e esclarecidos, para o comando das maiorias analfabetas, sem voz nas urnas. A essa direção política corresponde a liderança econômica e social [...] (FAORO, 2001, p. 735).

Consequentemente, a conjuntura política e os mecanismos de controle e dominação utilizados por ambas as partes, fez com que fosse inevitável o enfrentamento entre os detentores do poder no antigo regime Imperial e os seus sucessores Republicanos, uma vez que, a forma como o sistema estava organizado favorecia que:

No decorrer do processo de mudança política, os cargos rendosos e decisórios – antigos e novos – passaram rapidamente para as mãos desses grupos recém-chegados à distinção social, premiados com as ondas sucessivas e fartas de ‘nomeações’, ‘indenizações’, ‘garantias’, ‘subvenções’, ‘favores’, ‘privilégios’, e ‘proteções’ do novo governo. O revezamento das elites foi acompanhado pela elevação do novo modelo do burguês argentário como o padrão vigente do prestígio social. Mesmo os gentis-homens remanescentes do Império, aderindo à nova regra, ‘curvam-se e fazem corte ao burguês plutocrata’. Era a consagração olímpica do arrivismo agressivo sob o pretexto da democracia e o triunfo da corrupção destemperada em nome da igualdade de oportunidades. (SEVCENKO, 1983, p. 38).

Outra questão relevante durante o período da Primeira República foi o início do processo de industrialização do Brasil, que mesmo representando a tão almejada modernidade, ocorreu de forma moderada e tardia, visto que o surgimento das primeiras indústrias brasileiras aconteceu um século depois da industrialização na Europa. Foi no século XIX que, ainda de maneira muito tímida e limitada, foram fundadas as primeiras manufaturas em território nacional.

Porém, a industrialização somente ganharia impulso a partir da década de 1930, com o crescente desenvolvimento das cidades e a mudança na estrutura da sociedade, devido às migrações populacionais do campo, em direção aos centros urbanos, somadas às imigrações em busca de melhores condições de vida. A mudança provocada na sociedade pela industrialização levaria ao surgimento de novos segmentos sociais e estruturas organizacionais referentes ao regime de trabalho, decorrente tanto dos fluxos migratórios e imigratórios, quanto do fim da escravidão.

Nesse aspecto, quando a análise é direcionada para o estado que viraria o símbolo da modernidade urbana e industrial do país, segundo Sevcenko (1992, 2004), a capital paulista apresentava bairros nobres, que exibiam a riqueza das tradicionais famílias quatrocentonas, com seus grandes casarões e toda a ostentação cafeeira e posteriormente industrial, em contraste com os grandes cortiços incrustados nos bairros centrais e nos arredores pobres da cidade, com condições insalubres e sujeitos às enchentes periódicas, de modo que a desumanização, intolerância e marginalização das camadas populares ainda apresentava formas variadas de violência, além da repressão policial.

O início do século XX já iria conhecer os anseios vorazes da exploração imobiliária, mercantil e política, em uma nova vertente do significado relacionado ao sentido de moderno, que acompanharia a cidade daquele momento em diante, em um impiedoso frenesi onde o que domina e prevalece é “o quantitativo, o superlativo, o monumental, o acelerado, o maciço, o concentrado, o volátil e, como é inevitável para essas instâncias, o descartável”. (SEVCENKO, 2004, p. 31).

A história do crescimento explosivo de São Paulo não decorre de seus potenciais intrínsecos, como sempre pretende fazer crer a propaganda populista, nem tampouco comporta alguma gênese orgânica ou alguma diretriz estruturadora. Ela manifesta os profundos desequilíbrios econômicos, sociais e regionais, característicos do subdesenvolvimento do país. O crescimento desmesurado da cidade compõe assim a aflição crescente de gentes deslocadas compulsoriamente de suas origens rurais e arrastadas para o destino imprevisível da precariedade das periferias e da inconsistência do mercado de trabalho. As altas expectativas que essa aflição coletiva gera, entretanto, deflagram as energias tanto das práticas especulativas quanto da manipulação política, formas gêmeas de rapinagem que se nutrem do desespero, usando como isca, naturalmente, a esperança. (SEVCENKO, 2004 p. 30).

Todas essas mudanças serviram para registrar o constante, violento e acentuado processo de transformações sociais, políticas e econômicas experienciadas pelo país a partir do final do século XIX, sendo que, após a Proclamação da República há ainda o estabelecimento de políticas de memória, como um instrumento de Estado, de modo que a modernização das cidades serve de justificativa para apagar o passado do Brasil colonial e imperial, ao mesmo tempo em que promove a reconstrução das cidades, como um projeto civilizatório, conforme o modelo europeu, inclusive, utilizando ainda ações higienistas, que condenava à destruição as habitações

populares e o afastamento dos indesejados. Consequentemente, tantas transformações contribuem para expor ainda mais o descompasso entre o contexto brasileiro e os ideais de modernização do país.

As peculiaridades da conjuntura brasileira, a efervescência no cenário político e a dimensão das tensões sociais acabou fazendo com que o movimento modernista gradativamente modificasse as suas próprias prioridades, de modo que a questão estética vai cedendo lugar aos aspectos político-sociais, identificados, por exemplo, nas temáticas sociais abordadas na pintura de Tarsila do Amaral. Na literatura, tais aspectos estão presentes nas características do novo realismo, que discute as condições da sociedade e da vida das pessoas, além dos trabalhos de interpretação histórico-sociológica do Brasil, que objetivam conhecer a realidade nacional.

Consequentemente, tais aspectos impactavam também na maneira de se pensar a educação brasileira, afinal, para desenvolver uma sociedade que pretende ser moderna e industrializada, seria necessário superar as taxas de analfabetismo, implicando no empenho quanto às condições para que a população brasileira fosse alfabetizada, sendo que esse esforço ainda garantiria um público para consumir a produção cultural nacional.

Deve-se considerar ainda que as ações educacionais contribuem para o desenvolvimento da identidade nacional, que é um dos pilares do projeto modernista, de modo que seja possível instituir uma política cultural capaz de pensar e indicar diretrizes para propor ações culturais, que promovam a consciência quanto à nação, à sociedade e à identidade, ou seja, o projeto modernista estava abordando o tema da cidadania. Porém, novamente a modernidade e o desejo que criar uma sociedade que seja moderna traz uma contradição que perdura até os dias atuais, afinal, como desenvolver processos educacionais que sejam capazes de promover o desenvolvimento de cidadãos e ainda atender aos anseios de modernização e da industrialização tardia?

Portanto, pode-se concluir que as questões e contradições presentes no movimento modernista e, por conseguinte, no projeto estético, ideológico e político proposto, como também a intenção de desenvolver mudanças e transformações capazes de conduzir a nação na constituição de uma sociedade moderna, são uma expressão da condição histórica do país, envolvendo as marcas do subdesenvolvimento, sendo que, tal conjuntura apresenta subcamadas, que perpassam os aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos.

Pode-se ainda dizer que o legado da estética modernista e da Semana de Arte Moderna de 22 é a jornada crítico-reflexiva de pensar sobre a sociedade brasileira. Nesse aspecto, Lafetá (2000, p. 256), assegura que “é

preciso entretanto não estreitar os limites mas incluir nos quadros da polêmica os aspectos sociais e políticos” e Cândido (2006, p. 198), conclui que “o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas”.

Isto posto, resta-nos a contestação, a provocação e a reflexão que as expressões artísticas e literárias provocam acerca de nossa história e sociedade. Por conseguinte, enquanto processo, seguimos em busca do moderno, do movimento, da mudança e, também, da incerteza, da análise crítica e, assim, encontramos-nos no mesmo esforço ideológico do modernismo e esperando alcançar a modernidade.

Referências Bibliográficas

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). **22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2008.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. Semana de Arte Moderna: o que comemorar? **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 33, n. 1-2, p. 23-29, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636444>. Acesso em: 29 out. 2022.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1981.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. A Revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, SP, ed. 8, v. 1, p. 27-36, abril-1984. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-08/#gsc.tab=0>. Acesso em: 04 out.2022.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder: a formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo: Publifolha, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. Campinas: Unicamp, 1990.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à Modernidade: prelúdios**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1969.

SALIBA, Elias Thomé. A hora modernista que não passou. **EntreLivros**, v. 2, n. 23, p. 56-59, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ACONTECIMENTO, EXPRESSÃO E DESDOBRAMENTO DA REVISTA KLAXON

ISABEL ORESTES SILVEIRA
RAQUEL DE ASSIS RUSSO

Introdução

As informações, os artigos e os mais variados assuntos cabem nas páginas de uma revista e, no contexto brasileiro, é incontável o número de revistas que já existiram nos idos de 1900, período interessante para se considerar por causa do recorte temporal proposto – década de 22. Sobre esse passado, Borges (2008) destaca as revistas que circularam a época:

O Engrossador, 1900, Bolinha, 1900, O Buraco, 1901, A aljava, 1902, A Bola Bola, 1902, O Azeite, 1903, O Clarim, 1906, O Camaleão 1906, Argus, 1908, Garbahlada, 1909, O Pirralho, 1911, Zé do Povo, 1911, O Parfuso, 1915, O Alfinete, 1915, Maroto, 1916, O Queixoso, 1916, A vespa, 1916 e A Rolha, 1918.

Com esse olhar para o passado, intentamos destacar algumas características de uma importante revista e refletir sobre seus desdobramentos que ocorreram em virtude de um marco histórico da cultura brasileira, que foi a Semana de Arte Moderna, precisamente em fevereiro de 1922 na cidade de São Paulo.

Enfatizamos que esse grande evento, se tornou memorável ao promover iniciativas criativas, a saber: a interdisciplinaridade entre literatura, pintura, escultura, música e demais manifestações artísticas, aproximando intelectuais de diferentes áreas a exemplo de Mário de Andrade (1893-1945), Oswald Andrade (1890 - 1954), Guilherme de Almeida (1890-1969), Tarsila do Amaral (1886-1973), Di Cavalcante (1897-1976), Anita Malfatti (1889-1964), dentre outros.

Pela nova revista que surgiu: “Klaxon, Mensário de Arte Moderna, o primeiro periódico modernista do Brasil” -, toda a ideologia e o pensamento

da semana, foram sendo divulgados, mantidos e amadurecidos, no esforço dos autores em conservar o ideal de 1922.

O movimento modernista e a revista surgem de um contexto interessante, o qual é descrito por Guimarães (2013, p. 20) nos seguintes termos:

A verdade é que eles fizeram em São Paulo o que os franceses fizeram em Paris: revolucionaram, movidos por um desejo de incluir o país dentro das correntes de ideias do momento e criaram uma arte e literatura que exprimiam a época em que viviam, validando seu título de modernos.

O autor argumenta que a ideologia de progresso estava no amago dos idealistas de 22, especialmente no campo das artes em que desejavam “corromper” as ideias de coesão social, “[...] pois seus imperativos estéticos abriram fogo contra o conteúdo de maneiras de pensar ou contra a sociedade, implicando em uma “perigosa reorientação” (GUIMARÃES, 2013, p. 21).

Foi de fato um período de muita ousadia e tomando as palavras de Mario de Andrade, vinte anos depois, foi um agir de uma “Pauliceia Desvairada” (1922). Desejaram romper com a importação de modelos europeus, mas contraditoriamente importaram referências e novas fórmulas europeias.

Mesmo com caráter aparentemente contraditório, no entanto, a Semana de Arte Moderna garantiria a difusão de princípios fundamentais como o direito à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística e à estabilização de uma consciência criadora nacional, essenciais para a estética modernista, como concluiria Mário de Andrade decorridas duas décadas, em sua polêmica conferência “O Movimento Modernista”. Mais que isso, os participantes da Semana de 1922, apesar de não terem sido os atores diretos das mudanças político-sociais ocorridas posteriormente no Brasil foram, em essência, os preparadores e criadores de um estado de espírito revolucionário. (GUIMARÃES, 2013, p. 23).

Praticamente a revista Klaxon foi produzida pelo mesmo grupo de artistas que participou da Semana de Arte Moderna e serviu para romper o “antiacademicismo” ou para subverter os cânones estéticos institucionalizados nas revistas até aquele momento. Com essa iniciativa, questionou os modelos importados da arte e literatura clássica europeia que eram adotadas no país, especialmente na cópia dos estilos das cores empregadas e do design gráfico em que as tipografias também eram imitadas.

A revista “klaxon”, do francês – “buzinar” –, foi publicada em 1922 com a intenção de fazer “muito barulho” a medida em que sintetizava o pensamento estético do grupo Modernista, posicionando-se contra todo o detalhe naturalista, contra o equilíbrio geométrico e a perspectiva e, tornou-se um dos marcos do movimento ao apresentar uma proposta editorial com design arrojado.

A tiragem mensal da revista circulou em São Paulo de 15 de maio de 1922 a janeiro de 1923 e serviu para imprimir novos modos de pensar a vida, o cotidiano, a cultura, a crítica literária, poemas, piadas, anúncios satíricos, gravuras, dentre outros conteúdos. Se compreendida ou não, pouco importava.

No detalhe que segue há um fragmento da revista, em que se observa o seguinte enunciado:

E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON.

Figura 1. Fragmento da revista Klaxon, no. 1, p.03. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217417&pagfis=3>. Acesso em: 03/05/2022.

Percebe-se assim, que o emissor faz uso do texto para incomodar o destinatário, alvo da revista. Em especial, se dirige aos críticos e, para isso, usa o artifício da metalinguagem, fala de si, se descreve, usa o próprio código “revista”, para justificar ao “país” sua debilidade em compreendê-la.

Assim, no fragmento evidenciam-se as “pistas”, o índice (em termos semióticos) os quais apontam para o seu referente -, consiste no vestígio ou impressão direta do que está por vir ou, anuncia como será o estilo ousado a que se propõe, em termos de conteúdo.

Modernismo em Revista

Surge com a Klaxon, a difusão de um novo conceito gráfico, que viria a ser o germe do designer gráfico no Brasil. “Chamamos de design gráfico o conjunto de atividades voltadas para a criação e a produção de objetos de

comunicação visual, geralmente impressos, tais como livros, revistas, jornais, cartazes, folhetos e tantos outros.” (CARDOSO, 2008, p.01).

Surgiu, em torno dessa época, uma série de agrupamentos artísticos que se intitulavam vanguardas, bem diferentes entre si, mas todos engajados na luta pela afirmação do moderno como princípio norteador da vida e das artes. Ao amplo movimento cultural que se firmou a partir daí atribuímos o nome de Modernismo, o qual se tornou dominante como ideologia e estilo entre as décadas de 1920 e 1960. Várias dessas vanguardas apostaram, desde o início, na importância da indústria, das máquinas e das novas tecnologias para a transformação da arte e da sociedade e, por conseguinte, abraçaram o cinema e o design como meios de expressão em que a criação estava visceralmente ligada a processos industriais de produção.

A tipografia moderna do design gráfico e o conteúdo arrojado de Klaxcon, tornaram-se referência para as tendências modernas que estavam por vir, pois imprimiam no mercado editorial um produto erudito cujo alcance tocava os interessados que compartilhavam a mesma condição de vanguarda em seus respectivos universos artísticos.



Figura 2: Capas das revistas 1,2,3 da Klaxon, 1922. Fonte: sítio eletrônico. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2010/05/klaxon.html>. Acesso em: 03/05/2022.

Guilherme de Almeida (1890-1969) criou a capa partindo da tipografia do imenso “A” que se destacava colorido ao ocupar quase todo o espaço vertical da página. O visual instiga e estimula o leitor que precisa

decodificar com atenção, o raciocínio criativo, a preocupação e o cuidado técnico do seu criador.

E sobre tais capas, Aracy Abreu Amaral (crítica e curadora de Arte), em texto publicado no Jornal o Estado de São Paulo em 3/02/1968, no Suplemento Literário, escreve:

Sergio Buarque de Holanda em depoimento nos relatou, um fato desconhecido para a maioria dos estudiosos do movimento modernista brasileiro. Comprara ele no Rio de Janeiro, na Livraria Leite Ribeiro – hoje Freitas Bastos – o último livro de Cendrars, chegado a nosso país. Tratava-se de *“La fin du monde filmée par l’ange Notre Dame”* romance, de Cendrars belissimamente ilustrado a cores por Léger. “Klaxon” estava em pleno período de preparo, nesse começo de 22, antes ainda da Semana. Sergio levou o livro de Cendrars no escritório de advocacia de Guilherme de Almeida e Couto de Barros. Guilherme de Almeida ao ver o livro, se entusiasmou com a capa. Imediatamente, sentou-se e esboçou, ele mesmo, uma adaptação da ideia de Léger [...] partiu da letra “A”, que em vermelho, agigantada ocupa o centro da capa. Os dizeres restantes em preto são em tipos diversos, sobre o fundo branco. Sem o rigor cubista, porém uma adaptação brasileira, “futurista” para uma revista de vanguarda. A revista era nova. Assim surgiu a capa de “Klaxon”.

O comentário acima revela que Guilherme de Almeida se inspirou em um produto gráfico para fazer a capa da revista Klaxon. Fica claro que as ilustrações de Léger foram o gatilho que ativou sua criatividade. Mas quem foi Léger?

Jules-Fernand-Henri Léger (1881-1955), foi um artista francês, que teve seu início na pintura influenciado pelo movimento Impressionista. Posteriormente entrou em contato com o Cubismo (importante movimento artístico do século XX) e, juntamente com Picasso (1881- 1973), Braque (1882-1963) e outros, expuseram obras que marcaram época. Seguiu na área do desenho e ilustrações de livros, pintura em telas e murais, escultura, cerâmica, arte em vidro e na área cinematográfica, tendo a experiência na docência no período de 1940 a 1945 na Universidade de Yale. É importante destacar que em 1955, Léger foi premiado na Bienal de São Paulo.

Léger evidencia um estilo arrojado como observa-se na imagem do cartaz (Figura 3) em que se destaca o uso das tipografias exageradas em contrastes pelo tamanho das fontes.



Figura 3. Ilustração de Fernand Léger para “Front cover from *La Fin du monde filmée par l'ange de N.-D.*

(*The End of the World Filmed by the Angel of Notre Dame*) – 1919.

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/399892>. Acesso em: 03/06/2022.

O detalhe do anjo de Notre Dame aparece no segundo plano, ao alto da página do lado direito e se apresenta juntamente com as palavras, evidenciando o anúncio do filme.

Pode ser, conforme o depoimento supracitado de Aracy Abreu Amaral, que Guilherme de Almeida tenha de fato se apropriado das referências visuais de Léger e, que as mesmas, lhe tenham servido de inspiração para criar a capa de Klaxon.

Todavia, o que se deseja argumentar, refere-se ao processo de criação de Guilherme de Almeida e, intenciona-se destacar o fato de que, muitas vezes o artista se inspira ou se apropria de obras de outros, ou utiliza aquilo que ele já viu e, a partir de uma dada referência, propõe ressignificados de toda ordem. Novas produções surgem de modelos anteriores. Trata-se do que Salles (2006) vai chamar de “empréstimos” criativos. Nessa direção, pode-se afirmar, que é possível encontrar na obra, os resíduos de outros saberes que, ao serem incorporados, remetem o sujeito à tradução de uma nova linguagem.

[...] Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam. (SALLES, 2001, p.26)

Muitos comentários e especulações surgem sobre esse aspecto referente a inspiração da capa de Guilherme de Almeida. Na reportagem escrita por Nilo Scalzo (jornalista, professor e membro da Academia Paulista de Letras), ao jornal Estado de São Paulo em comemoração dos 50 anos de Klaxon, na publicação de 7 de junho de 1972, observamos o comentário de Scalzo argumentando que Guilherme de Almeida teria se baseado em um cartaz da ópera “Aida” que viu na Tipografia Paulista, para criar o grande “A” da capa de Klaxon, além de outros detalhes.

Independentemente, se Guilherme de Almeida usou ou não as citadas referências visuais para incorporar a capa da revista Klaxon, o que interessa destacar é que a capa foi um marco para além do aspecto estético da publicação, evidenciam-se o caráter ideológico que eram veiculadas pelo periódico, os quais sustentavam a intenção dos modernistas em questionar questões relativas à cultura brasileira. No conteúdo havia literatura, gravuras, análises teóricas, críticas de cinema e anúncios publicitários.

Os nove exemplares de Klaxon mantiveram o designer, sempre impresso em duas cores e com papéis de diferentes cores para cada edição. A numeração das páginas e os títulos dos textos eram escritos com tipos grandes em negrito.

Guilherme de Almeida também criou os dois únicos anúncios pagos da revista, um de chocolate Lacta que saiu na primeira edição e outro de guaraná veiculado na segunda edição, ambos na contracapa da revista. Anúncios esses, tão impactantes para a época, que causaram estranheza aos anunciantes que chegaram a cancelar a publicidade.

O anúncio da Lacta, tem apenas duas palavras “coma” e “Lacta” escritos com tipos gráficos diferentes na cor vermelha, em que a palavra “coma” aparece disposta no contorno da página oito vezes e a palavra “Lacta” quatro vezes, posicionadas em ângulos inclinados ou na horizontal, tendo o corpo do texto composto de tipos contrastantes em diferentes tamanhos e espessuras variadas. Tudo sugere movimento, levando o olhar do leitor a percorrer por toda a contracapa da revista.

O imperativo “coma” é uma ordem disfarçada a semelhança do anúncio “beba Coca-Cola”, tão conhecido na cultura de massa. A linguagem publicitária aparece revestida de intencionalidade por parte do criativo, em contraponto, manifesta-se sedutora ao público, pelo dispositivo imagético que faz parecer, pelo viés da estética da palavra “Lacta”, uma mensagem descomprometida de veemência e ordenança. Desperta assim, de forma lúdica, o desejo pelo consumo.

No segundo exemplar da revista Klaxon o anúncio do Guaraná Espumante, estampa uma composição em estilo de xilogravura. No fundo há o desenho de um homem barbudo, usando chapéu coco, com expressão de dúvida quanto a bebida que deveria escolher. A imagem é sobreposta por sete faixas escritas em letras cursiva, com nome de bebidas (vinho, água mineral, água, cerveja, álcool, licor), sendo que seis palavras se apresentam riscadas, rasuradas, negadas e apenas a palavra “Guaraná Espumante”, se evidenciava, pois não está descartada pelo traço agudo da caneta que nega o texto ao riscá-la. Na parte inferior da propaganda aparece destacado a frase: “A OBSESSÃO DO SÁBIO”.



Figura 4. Anúncios publicitários para Klaxon, por de Guilherme de Almeida. Revista Klaxon, São Paulo. 15 de maio de 1922, no. 1, p. 22 (Lacta). no. 2, p. 22 (guaraná). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6863>

Modernidade, Ideologia e Estética

A originalidade da revista, se manifestava não só pela composição visual dos anúncios publicitários, mas por todo o conteúdo que apresentava diversos gêneros literários: poesias, crônicas, humor, críticas, ilustrações, dentre outros. Tais características podem ser atribuídos a criatividade dos protagonistas criadores da revista.

Os responsáveis mantinham também relações internacionais e recebiam materiais em línguas estrangeiras para serem publicados. Cita-se como exemplo, o poema do poeta e psicanalista Charles Baudouin -, *“Solitude D’Étoiles”*, de 1916, que está impresso no quarto número do periódico, destacando-se por ser inédito.

Nesse exemplo citado, observa-se a temática da solidão, da tristeza e da noite. Tal poema e outros no interior da revista, escritos por brasileiros e estrangeiros, evidenciam o uso da tradição dos textos simbolistas do Século XIX, que tanto foram rechaçados pelos modernistas. Por isso, alguns poemas soam contraditórios, pois parecem estar contra a proposta da revista e o espírito da revista que admitia: “KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polymorpho, omnipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz” (KLAXON, 1922, nº 01, p.03). Então, se a proposta da revista não era ser melancólica e passadista, estranha-se haver nelas, as tendencias do século anterior. Nota-se que em outro texto publicado dizia: “Século 19 – Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manhã. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria.” (KLAXON, nº 01, maio 1922, p. 03). Nisso, percebe-se que há uma intenção em romper com os paradigmas do passado, mas também evidencia a dificuldade e luta ao fazê-lo.

É inegável que o intelectual Mario de Andrade é quem destaca-se dentre todos os colaboradores da revista e, é ele quem explica: “Então é dependência! Não. Antigamente imitávamos a literatura francesa com uma distância de mais ou menos duas gerações. Agora estamos com o presente da literatura universal. Não é mais seguir. É ir junto. Não é imitar. É coadjuvar. Independência pois”. (KLAXON, nº 08/09, dez. 1922 / jan. 1923, p. 27).

Assim, verifica-se que, entre contradições e nas diferentes edições, há várias alusões de publicações europeias, mas também, o desejo por algo novo que evitasse as fórmulas gastas no modo de escrever e relacionar-se com a arte.

Outra característica importante do mensário a destacar é que a revista se tornava original também por apontar uma visão mais aberta sobre o universo feminino.

Embora não trate sobre a condição feminina no início século, a revista contribui socialmente para divulgar as obras de artistas que destacam a figura da mulher, em um período cuja ideologia perpetuava a atuação dos homens no universo das letras e artes.

Mesmo apresentando um certo aspecto conservador, a revista possui textos extras, como um encarte especial, que a cada edição era assinado por um artista. Neles, observa-se a participação de Anita Malfatti (1889-1963), Zina Aita (1900-1967), Tarsila do Amaral (1886-1973), dentre outras.

Os nomes femininos que aparecem na revista foram catalogados na pesquisa de Rodrigues (2010, p.66), quando o estudioso faz um levantamento das mulheres citadas em Klaxon, são elas: Agnes Ayres (1898-1940), Anita Malfatti (1880-1963), Antonieta Rouge Muller (1885 1974), Bebé Daniels (1901-1971), Céline Arnaldo (1893-1952), Glória Swanson (1899-1983), Guiomar Novaes (1894-1979), Pérola White (1889-1938), Sara Bernhardt (1844- 1923), Tarsila do Amaral (1886-1973), Zina Aita (1900-1967).

É interessante que: “No artigo que abre a KLAXON, duas atrizes são mencionadas representando épocas distintas: *Sarah Bernhardt* e *Pérola White*. Esta como protagonista de *Perils of Pauline*, e aquela como representante do século XX, e com as seguintes palavras: “raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”. Rodrigues (2010, p.21) continua descrevendo: “Desde já, palavras apontam, implícita e explicitamente, para uma mudança na forma de homens e mulheres se relacionarem”.

Não só a linguagem do cinema é valorizada na revista quando se evidencia a atriz *Pérola White*, mas outras linguagens como a poesia e a música, por exemplo, são de igual modo elevada, ao destacar diferentes mulheres.

Dessa forma, não se pode negar que a revista Klaxon, mensário de arte moderna lançada em 1922 trouxe inovações no setor das artes plásticas, arquitetura, literatura, na música brasileira e influenciou as artes gráficas, como também imprimiu novos modos de ver questões relativas aos papéis sociais estabelecidos na cultura brasileira.

Pode-se dizer que algumas ideias esteticamente ousadas propostas pela revista, somente seriam adotadas no Brasil muito mais tarde, com os movimentos neovanguardista dos anos de 1950 e 1960, que retomaram o primeiro Modernismo, resgatando principalmente os conceitos da

Antropofagia oswaldiana. Esse pressuposto nos remete a Santaella (2007, p. 333), quando a autora argumenta:

Ao longo da história humana, todas as vezes que houve mudanças no suporte da escrita, foram os artistas e os poetas que tomaram a dianteira na exploração de seus potenciais para a criação. Na continuidade dessa tradição, hoje são os artistas e poetas que estão extraindo das novas mídias características inéditas das escrituras, tanto no nível da aparência da escrita quanto no nível do seu sistema de codificação interno.

Por ser extremamente arrojada em seu design e diagramação para a época, nota-se que o conteúdo crítico, que renovava a linguagem, ao apresentar um caráter anárquico e inovador, Klaxon vai inspirar outras revistas que viriam depois:

- Estética (RJ, 1924-25), com três números, foi dirigida por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda,
- A Revista (BH, 1925-26), fundada por Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Gregoriano Canedo,
- Terra Roxa e Outras Terras (SP, 1926), com sete números foi dirigida por Antônio Carlos Couto de Barros e Antônio de Alcântara Machado com a colaboração de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Luís da Câmara Cascudo, Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda,
- Verde (Cataguases, 1927-29), recebeu influência direta de Mario de Andrade e de Antônio de Alcântara Machado,
- Revista Antropofágica (SP, 1928-29), idealizada por Oswald de Andrade e Raul Bopp, caracterizou-se pelo espírito irreverente.

Se as manifestações do movimento de 1922, fizeram surgir novas gerações de modernistas, pode-se dizer que as rupturas com movimentos literários convencionais e a busca pelo verso livre, obteve sua maior efervescência no final dos anos 40 e década de 50.

Klaxon inspirou desdobramentos escriturais num período de racionalismo, em novos contextos de vanguarda, como por exemplo o movimento Concretista que envolveu a música, a poesia e as artes plásticas nas décadas de 50 e 60. Vale lembrar que a poesia concreta, criada por Décio Pignatari (1927-2012), Haroldo de Campos (1929-203) e Augusto de Campos (1931) e, posteriormente por Ronaldo Azevedo (1937- 2006), Wladimir Dias Pino (1927-2018), Ferreira Gullar (1930-2016) por volta de

1952, fez surgir a revista *Noigandres* (1951-1960). Todavia o Concretismo somente se intensifica no Brasil com a Exposição Nacional de Arte Concreta que aconteceu em 1957 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nessa ocasião foram expostos cartazes-poemas, obras pictóricas, esculturas e desenho além de promover palestras e conferências.

Posteriormente surge a nova revista “Invenção” (1962-1967), criada pelo grupo Noigandres.

Deste modo, entende-se que o movimento da Poesia Concreta veio atender aos anseios de uma época que já estava marcada por numerosas transformações e rupturas, e apontava para outros desbravamentos criativos e novos caminhos de vanguarda.

Desdobramentos na experimentação

O concretismo foi o último movimento literário vanguardista, influenciado pelas artes concretas. Tinha como foco principal mudar o jeito de fazer poesia no Brasil. Sua principal vertente era a composição do poema objeto, marcado pelo pragmatismo e a exaltação da forma em detrimento do conteúdo. Tratava-se de um experimentalismo de uma nova linguagem artística.

As suas características destacam a modificação do verso tradicional, o aproveitamento de um espaço em branco na página, a disposição geométrica, o conteúdo voltado aos aspectos sonoros e visuais dos vocábulos com o uso de neologismo, a ausência do eu lírico de expressão subjetiva e a ruptura com a sintaxe. Movimento que veio a ocorrer na década de 50 e que Pignatari (1987, p. 48) classificou de “o olhouvido ouvê” – dando a entender que caligrafia da poesia concreta solicitava a união entre os olhos e a voz – o ver e o ouvir –, em perfeita comunhão.

O olho vê a forma que surge, o olho lê o texto e a sonoridade vai construindo um jogo de ritmo que ora flui, ora trava, ora de forma acelerada, outras vezes mais lento.

Um dos fundamentos para os poemas concretos pode ser levantado, a partir das vanguardas das artes, no início do século XX, de que o Manifesto Dada, de 1918, é uma marca importante. Mesmo porque, neste, a ideia central também não é correlata à de estabilidade, mas se estrutura como descontinuidade e salto. Aliás, as noções de enfrentamento, descontinuidade e instabilidade são seus principais fundamentos. (CORGOSINHO. 2011, p. 30)

Haroldo de Campos (1929-2003) foi um dos principais representantes da poesia concreta. Como poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário, dedicou-se à produção de texto que destacava a comunicação visual. Com o seu irmão, Augusto de Campos (1931) e com Décio Pignatari (1927-2012), criaram a revista *Noigandres*, veículo usado para a fundação do movimento concretista.

O movimento foi crescendo e realizou-se a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, na cidade de São Paulo, e outra no Rio de Janeiro no ano de 1957. Esses eventos projetam a Poesia Concreta ou Concretismo, que veio modificar o modo de fazer poético tão característico da poesia tradicional, pois ao explorar aspectos visuais e sonoros, a poesia concreta dialoga com a imagem e, por isso, na sonorização do texto, as linguagens se misturam e o leitor, observador, participa ao interagir, reflete a proposta contundente que se faz pela imagem e texto.

Um exemplo disso é o conhecido poema visual – Lixo, Luxo -, em que Haroldo de Campos, expressa as principais características da poesia concreta: o diálogo com as artes plásticas, o que se observa na forma com que o poema se apresenta na disposição da página e na potência dos aspectos sonoros das palavras, além de ser uma crítica social severa²².

Outro representante como Wladimir Dias-Pino (1927-2018), poeta e artista visual, destacou-se pelo modo sensível como produziu a poesia concreta, unindo as artes gráficas na produção de material literário inovador, ao potencializar a interatividade entre o poema e as imagens e suas múltiplas possibilidades de leitura.

O que seria chamado de poesia concreta entre as décadas de 1950 e 60 já era utilizado por Osvaldo de Andrade em seus poemas escritos em Klaxon em 1922. São desdobramentos que aquecem a arte, a literatura, o campo da visualidade, do design e revolucionam o contexto histórico criando tendências e ainda, incomodando a muitos e influenciando a outros.

Considerações Finais

A Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna teve restrito seu período de circulação e seus exemplares só podiam ser adquiridos a partir de assinaturas cujos preços eram considerados exorbitantes. Dentre os desafios, em se manter a revista vale lembrar que “[...] Rubens Borba de Moraes, era uma espécie de gerente e secretário, pois era quem fazia,

²² Os interessados em conhecer as composições verbo visuais resultantes da poesia concreta, ver a fonte: <https://poesiaconcreta.com.br/poetas.php>. Acesso, 18/07/2022.

providenciava, articulava as escassas assinaturas, os anúncios, colaborações e correspondências com os representantes nacionais e internacionais de Klaxon [...]” (GUIMARÃES, 2013, p. 77).

Klaxon torna-se imagem para ser vista, texto para ser apreciado, referência para o design gráfico. Klaxon permanece no tempo ao ser comentada, estudada, alvo dos acadêmicos e dos interessados em artefatos culturais. Passados cem anos, seu estilo peculiar, que sintetizou o pensamento do grupo que participou da semana de 22, desdobrou-se para inspirar novas revistas que vieram nas décadas posteriores.

O pensamento dos artistas que parecia um descaminho e devaneio em 22, encontra em Klaxon e, posteriormente na arte concreta, com outros atores, sua razão de ser apoiados nos fundamentos de uma proposta assumidamente transgressora.

Hoje, em dias de tantas desordens mundiais, em tempos caóticos de pandemia e, como se não bastasse, tempos de guerras e tantos conflitos coletivos, Klaxon se torna mais que uma referência gráfica. Propõe um modo de pensar a vida, de contestar. Propõe desafios ao comportamento omissor. Klaxon convoca ao impacto, ao embate, ao poder da palavra, a ação e a força que pode provocar novas mudanças.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy Abreu. Texto publicado no Suplemento Literário do Jornal o **Estado de São Paulo**. 03/02/1968. Disponível em:

<<https://acervo.estadao.com.br/procura/#!/Antonio%20candido/Acervo///1///Suplemento%20Liter%C3%A1rio> . Acesso em: 26/05/2022.

BORGES, Augusto César Maurício. A Gronica Bolidica na Primeira República. In: BASSETTO, Sylvia (org.). **ANAIS-XIX Encontro Regional de História: poder, violência e exclusão**. São Paulo: ANPUH-SP, 2008, p.126-127. 8 de setembro de 2008
Apresentação de trabalho no XIX Encontro Regional de História da ANPUH na USP.

CARDOSO, Rafael. O design gráfico e sua história. **Revista artes visuais, cultura e criação**. Rio de Janeiro: Senac, 1-7, 2008. Disponível em: <https://docente.ifrn.edu.br/carlosdias/informatica/programacao-visual/o-design-grafico-e-sua-historia>. Acesso em: 23/06/2022.

CORGOSINHO, Rosângela Ramos. O poema concreto e a contribuição de Lacan: a não-relação endereçada. **2011. Tese do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, faculdade de Letras da UFMG**. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8EDQOI/1/poemas_concretos_e_a_contribui_o_de_lacan_diagramada.pdf. Acesso em: 21/06/2022.

GUIMARÃES, Adalberto Rafael. **REVISTA KLAXON: Estética e Ideologia Modernista na Crítica e na Poesia de Mário de Andrade**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/Revista-Klaxon-Est%C3%A9tica-e-ideologia-modernista-na-cr%C3%ADtica-e-na-poesia-de-M%C3%A1rio-de-Andrade.pdf>. Acesso em: 15/07/2022.

KLAXON, **Mensário de Arte Moderna**. Acervo digital. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6863>. Acesso em: 23/06/2022.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

RODRIGUES, Wladimir Wagner. As mulheres de Klaxon. Mensário de Arte Moderna. O universo feminino a partir dos modernistas. **2010. Dissertação do Mestrado em Artes. Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto das Artes**. São Paulo, 2010. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86907/rodrigues_ww_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 21/06/2022.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapeap, Annablume, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SKALZO, Nilo. **Jornal do Estado de São Paulo**. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/procura/#!/7+de+junho+de+1972/Acervo/acervo>. Acesso em: 25/05/2022.

KHOURI, Omar. Noigandres E Invenção. **Revistas Porta-Vozes da Poesia Concreta**. Revista Fapcom, FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006.

A FORMAÇÃO SOCIAL DO BRASIL ANTES E DEPOIS DA SEMANA DE 22

SEBASTIÃO JACINTO DOS SANTOS
JOÃO CLEMENTE DE SOUZA NETO

Introdução

Este capítulo trata da Semana de Arte Moderna como direcionamento da percepção das conjecturas sociais da época, seja na cultura, na economia, na política ou na educação, assim como a ideia de inovação da sociedade brasileira nela contida.

Busca-se conciliar a lógica de que tudo ocorreu como pressuposto da afirmação das críticas promovidas pelos artistas brasileiros, principalmente frente ao fato de a produção artística seguir as normas ditadas pela arte europeia. Esse foi um dos caminhos propostos, o que impactou a visão de brasilidade.

O que foi visto como ousadia apontou ser possível uma linguagem própria e autêntica para os "tupiniquins". Concorde-se que existiam princípios próprios de uma cultura em ascensão, seja pelos resquícios da colonização, pela figura do índio e do escravo, bem como a identidade do homem cordial, a submissão feminina e a demanda das artes sacras nas igrejas.

O descontentamento de alguns artistas gerou novas tendências do fazer artístico em todas as áreas das artes, implicando um olhar crítico sobre como a sociedade vinha sendo reorganizada principalmente no campo político, traçando um novo panorama moderno.

Aspectos históricos

Na segunda década do século XX, o Brasil ainda absorvia os frutos da Revolução Industrial europeia, adaptando os meios para a formação de mão

de obra. Era preciso transpor os efeitos do colonialismo, que ainda afetava os regimentos da política e da sociedade voltadas para as tendências europeias.

Os artistas da Semana de 22 não vislumbravam um Brasil atrasado, pois aos poucos se firmava o progresso tecnológico em todos os setores da sociedade. Existia o conservadorismo gerado a partir dos costumes europeus que eram copiados nas arquiteturas das grandes cidades, junto ao patriarcado e à estruturação fixa da ética religiosa do catolicismo.

A cidade de São Paulo foi o epicentro de reunião dos produtores de artes. Os resultados do tremor abalaram todas as estruturas das classes artísticas. Graça Aranha percorria os pontos de encontros dessas “novas boêmias”, para contatar os produtores de diferentes tendências das artes e da cultura (REZENDE, 2011).

Mário de Andrade lançou, com *Pauliceia Desvairada*, um “desvairismo” semelhante ao que vinha ocorrendo com outros artistas europeus para originar o Cubismo, o Futurismo, o Expressionismo, além do Dadaísmo e o Surrealismo. O vanguardismo de Andrade (2021) veio à cidade de São Paulo tomada pelo multiculturalismo ou corrompida pela cobiça dos capitalistas, que instrumentalizavam tudo a seu bel-prazer.

Os manifestantes da Semana de Arte Moderna de 22 não negavam a existência de uma multiplicidade de culturas que vinha sendo aprimorada nos quatro cantos do País. No entanto, era necessário assumir a contramão daquilo que era imposto como padrão estético pela elite. A beleza era apontada antes de 1922 como fim e não como consequência. Aos poucos, houve uma transposição determinante da realidade, em que a ordem era criar um ambiente propício para o desenvolvimento de uma arte que representasse a realidade de uma nação miscigenada.

A necessidade de uma narrativa que valorizasse as exigências de uma sociedade plural, com seus traços de brasilidade, foi sensibilizando multidões de artistas. Os novos produtores de artes eram chamados a abraçar as suas produções, mesmo diante das duras críticas, o que encorajou o posicionamento de novos olhares. Assim, a Semana de Arte Moderna apontava para referenciais presentes na sociedade brasileira que mereciam destaque enquanto reposicionamento de uma sociedade capaz de assumir uma produção artística mais característica da realidade que se apresentava.

As críticas de Andrade (2021) ao desvelamento da arte, do belo e de como os artistas produzem a subjetividade ditada por um padrão estético que devia ser superado, inclusive filosoficamente, mostram o teor da projeção que desejavam os modernistas das artes brasileiras. Exaltou-se a riqueza e o alcance da língua brasileira em suas variações da Língua

Portuguesa, pois a liberdade no falar e escrever era uma essência a ser percorrida.

Os conceitos clássicos de Andrade (2010) mostravam haver uma espécie de falsificação dos conceitos que definem o homem enquanto sujeito poético. Percebe-se que muitos que criticavam o fazer poético ou a essência dos ditames poéticos não tinham se debruçado sobre a escrita de um único poema, nem sequer produzido algo que desse sustento à existência de uma moralidade e desses produtores de sentido que afetam os sentimentos humanos.

A Semana de Arte Moderna abriu condições para alimentar uma perspectiva de construção do futurismo social brasileiro nas artes, na política, na economia e, sobretudo, no repertório do imaginário social de uma nação que ainda transmitia desconfiança às outras nações ditas civilizadas. O inconformismo foi abrindo lugar à tentação de adentrar tanto geograficamente como socialmente os espaços, e trouxe para os artistas os efeitos do contemporâneo. Foram se conciliando as categorias artísticas de poesia, pintura, arte dramática e arquitetura, numa relação entre as artes e a memória de um povo.

Os sentimentos de civilismo ainda amargavam as teorias de um país considerado de “terceiro mundo”²³. As políticas de mercados e os efeitos da globalização já adiantavam a emergência de formação social das classes mais pobres e abastadas, e a idealização de um projeto de educação para as massas.

A ousadia dos artistas

Rezende (2011) considera que o Modernismo das artes despontou com a exposição de Anita Malfatti, no ano de 1917, e com o encontro de Mário e Oswald de Andrade, os idealizadores da Semana de 22. Promoveu-se a aglutinação de um grupo de artistas que se sentiam tolhidos pelos ditames artísticos do que vinha de fora do País, numa crítica a esse fazer artístico. Buscaram, então, defender uma linguagem própria que transpusesse as regras impostas, o que requereu dos artistas brasileiros a transgressão da norma vigente para apresentarem o que era genuinamente brasileiro. Aos poucos, apareceram as negras e mulatas, os sambistas, os costumes cariocas, as lavouras do cafezal, as figuras e os costumes próprios de um Brasil que ainda era menino nas artes.

²³ Foram assim classificados os países pobres, subdesenvolvidos, com disparidades econômicas e políticas, formados por países da América Latina, África e Ásia. O termo foi cunhado em 1952, pelo economista francês Alfred Sauvy.

O movimento operado pelos artistas demonstra a observância de uma mistura de criações que efervesciam nas diferentes comunidades do Nordeste ao Sudeste do Brasil. Os devaneios que eram operados na política ainda não chegavam com tanta satisfação ao trabalho dos artistas. Passou-se a ver como necessário que, para assumir o papel da arte, "o artista deve colonizar mesmo os recantos mais lóbregos e ásperos da vida, anexar a si todos os territórios até tudo cobrir não com algum mantozinho diáfano da fantasia, mas com o reverente amor do artista por tudo que existe" (CALLADO, 2003, pp. 92-93).

Desejosos de uma liberdade criativa "à brasileira", os artistas permaneciam na berlinda de uma nação subordinada a um senso comum, dependente de uma cultura que produzia uma levada de pobres de Norte ao Sul do Brasil. Enfrentaram a falta de reafirmação e aceitação de uma nação tipicamente miscigenada, originária da junção de índios, negros e brancos.

Revisitando a realidade contemporânea

Com o alvorecer da Revolução Industrial e os avanços tecnológicos decorrentes, as várias crises originárias do advento do capitalismo trouxeram à sociedade brasileira um conflito de interesses de todas as ordens: político, social e cultural. Depois da Semana de 22, as mazelas sociais passaram a ser representadas com tintas, textos, imagens e percepções para além do inconformismo das massas, que ainda tinham o olhar direcionado para os artistas europeus.

No Brasil, as transformações sociais que acompanhavam o crescimento e desenvolvimento das cidades contribuíram para uma retomada dos conceitos e tendências do fazer arte. Os acontecimentos históricos que enfraqueceram e anunciaram a derrocada do Império, bem como a chegada da República Nova, com mudanças significativas no cenário brasileiro, geraram a esperança de novos rumos na autenticidade e legitimidade política, educacional e cultural. Neste caso, nas Artes, surgiu uma nova maneira a ser trilhada pelos seus mais novos idealizadores. Junto das transformações sociais se configurava uma nova alvorada de metamorfose das cidades. Conforme Tirapeli (2006, p. 10),

O Rio de Janeiro, a capital federal desde a queda do Império em 1889, entrou na era republicana com um propósito: sanear a cidade e alargar ruas e avenidas. Em 1904, ali foi aberta a Avenida Central, dando início a uma tendência que seria seguida por novas cidades como Belo Horizonte, em Minas Gerais, e a remodelação de Porto Alegre e Pelotas no Rio Grande do Sul.

Na verdade, essa tendência se tornou uma prerrogativa a ser seguida por todas as capitais do País, no sentido de repetir os acontecimentos que foram se multiplicando também no campo das Artes, de modo que se via no Brasil um círculo vicioso aos moldes europeus. A verdadeira arte era o que se produzia na Europa, levando os afoitos e interessados em expandir seus conhecimentos a se refugiarem em diversas localidades europeias, para aprender e desenvolver técnicas de aprimoramento artístico. O Brasil repetia essas tendências, e o que era produzido como arte nas grandes capitais seguia como tendência nas outras partes do País.

Os acontecimentos históricos que demarcaram o advento da arte contemporânea brasileira romperam com os padrões europeus. O Brasil passou por uma série de transformações vislumbradas pelos acontecimentos mundiais que se seguiram. Após a “Revolução Industrial, quando foi descoberta a energia a vapor e foram construídas estradas de ferro, passou-se quase um século para que fossem encontradas novas formas de energia. A energia elétrica fez com que a vida noturna se intensificasse nas cidades” (TIRAPELI, 2006, p. 17).

Nesse contexto, não apenas os acontecimentos artísticos sofriam as influências internacionais, mas os fatos se sobrepunham em torno da agricultura cafeeira. O desenvolvimento das cidades, mesmo que com uma visão provinciana, alçou voo junto ao *slogan* da modernidade.

Os desejos de mudanças impulsionaram o homem moderno, que, ansioso por acompanhar os fatos que demarcavam a nova era, passou a fugir de todo tipo de modismo. Os investidores foram levados a apostar numa nação desenvolvimentista, imbuídos de uma necessidade de exploração do vasto território brasileiro.

Com o dinheiro da exportação do café, o Brasil – principalmente sua capital, o Rio de Janeiro, e São Paulo – passou a receber financiamentos de bancos estrangeiros, podendo assim construir estradas de ferro, montar indústrias, adquirir maquinários modernos e exportar mais café. As cidades recebem trilhas de bondes, saneamento, gás e energia elétrica (TIRAPELI, 2006, p. 18).

Assim, o Brasil se tornou um país seguidor das transformações da Revolução Industrial, embora em proporção lenta, mas com uma abrangência significativa, que gradativamente interferia em todos os seguimentos da sociedade. A invenção do automóvel, com o surgimento do Fordismo e do Taylorismo, transformou as frentes de trabalho das fábricas, anunciando um novo *boom* na administração do mundo do trabalho e fragmentando o fazer produtivo. Esse processo teve consequências

imediatas no pensamento artístico. A invenção do avião, a Segunda Guerra Mundial e posteriormente o surgimento da Internet deflagraram uma passagem da era das imagens à era da informação, gerando uma interferência na forma de se fazer arte.

A transformação tecnológica e econômica acarretou mudanças nos campos, inchaço nas cidades e uma preocupação crescente pela formação profissional, principalmente da população jovem. Fortaleceu-se, assim, a necessidade de uma formação cultural e profissional da população brasileira. As invenções mais recentes, como o cinema, animavam as noites dos brasileiros. O rádio e as revistas traziam entretenimento e informações, e os modismos musicais e bailes tomavam conta das cidades (TIRAPELI, 2006, p. 18).

Estava decretada a busca pelo ufanismo brasileiro, que pregava uma nova forma de ver a realidade presente, rumo ao mundo novo, e havia certa urgência de povoar esta Pátria como forma de se avançar na “ordem e no progresso”. Assim,

Vieram mais ondas migratórias, primeiro as de italianos, espanhóis e árabes, no final do século 19, depois as do Japão, a partir de 1908, e do Leste Europeu o período entreguerras – 1919-40. Essa invasão de influências estrangeiras em todos os campos acabou por mexer com os artistas nacionais, que já vivenciavam a ruptura da arte mundial em função das novas tendências artísticas do início do século 20: abstracionismo, expressionismo, cubismo e futurismo, entre outros. (TIRAPELI, 2006, pp. 18-19)

Desde a origem histórica do “descobrimento” do Brasil, novas culturas foram sendo absorvidas. As interferências não ocorreram só no campo artístico, o que tornou este País, que é muito vasto e cheio de peculiaridades, desenvolvedor de uma cultura muito rica no ensino de Artes. Nesse sentido, Martins (2010, p.10) argumenta: “o que mais caracteriza a unidade e a diversidade de um país, se não sua música, seu teatro, suas formas e cores, sua dança, folclore, poesia?” Respostas mais diversas podem ser aferidas a partir dessa interrogativa, e levam a uma tomada de consciência, conforme o autor, de que os sentimentos e formas de ser de um povo ou nação seguem em todas as instâncias de acontecimentos culturais.

De acordo com Tirapeli (2006, p. 19), “no Brasil rompeu-se com o passado colonial barroco e imperial, no qual eram cultuados o neoclássico e o ecletismo na arquitetura e o arcadismo na pintura”. O artista passou a fugir da simples representação da pintura de paisagens do pôr do sol, jarros de flores, e mergulhou nas questões sociais que bombardeavam os meios de

comunicação de massa. Foi assim que o advento da Arte Contemporânea no Brasil apresentou seus traços da década de 1903 e teve seu apogeu na Semana de Arte Moderna.

Uma referência importante para a compreensão do ensino de arte no Brasil é a célebre Missão Artística Francesa trazida em 1816, por dom João VI. Foi criada então a Academia Imperial de Belas Artes, que após a Proclamação da República passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes (MARTINS, 2010, p.11). Conforme esse autor, essa escola tinha como foco o desenho voltado para a cópia fiel e a utilização de modelos europeus. No Brasil, o barroco teve um frutuoso desenvolvimento e contribuiu para uma “História da Arte Brasileira”, porém o Neoclassicismo trazido pelos franceses foi o estilo adotado pelas elites como forma moderna de arte. A partir dessa época, de acordo com essa perspectiva, Martins (2010, p.10) considera que o ensino da Arte tinha:

[...] ênfase no desenho, pautada por uma concepção de ensino autoritária, centrada na valorização do produto e na figura do professor como dono absoluto da verdade [...] Ensinava-se a copiar modelos - a classe toda apresentava o mesmo desenho - e o objetivo do professor era que seus alunos tivessem boa coordenação motora, precisão, aprendessem técnicas, adquirissem hábitos de limpeza e ordem nos trabalhos e que estes, de alguma forma, fossem úteis na preparação para a vida profissional, já que eram, na sua maioria, desenhos técnicos ou geométricos. O desenho deveria servir à ciência e à produção industrial, utilitária.

Copiava-se o que era de mais novo na arte e tais práticas não eram concebidas como conhecimento, e sim, como meras reproduções prazerosas. Por volta das décadas de 1950 e 60, conforme Martins (2010, p. 11), houve a influência do movimento Escola Nova, iniciando-se uma pedagogia centrada no aluno, e as aulas de Arte eram direcionadas a um trabalho de livre expressão. Ao professor, cabia oportunizar ao aluno que se expressasse no simplesmente deixar fazer, o que pouco acrescia ao conhecimento dos alunos. Neste contexto, conforme Martins (2010, p.11), “esses princípios, na prática escolar, muitas vezes refletiam uma concepção espontaneísta, centrada na valorização extrema do processo sem preocupação com seus resultados”.

Conforme já relatado anteriormente, no Brasil, foram importantes os movimentos culturais na relação entre Arte e Educação desde o século XIX. Eventos culturais e artísticos como a criação da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, no século XX, a Semana da Arte Moderna em 1922, a criação de universidades nos anos 1930, o surgimento das Bienais de São Paulo a partir

de 1951, os movimentos universitários ligados à cultura popular nos anos 1950 e 60, entre outros, vêm caminhando lado a lado com o ensino artístico desde sua introdução no País até sua expansão através da educação formal e não formal.

Nesse contexto, a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB nº 9.394), aprovada em 20 de dezembro de 1996, estabelece em seu artigo 26, parágrafo 2º: “O ensino de arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (MARTINS, 2010, p. 11). Com essa nova lei, o ensino de Arte nas escolas brasileiras ganhou maior legitimidade, gerando uma corrida das universidades para estabelecer normas para a definição dos cursos de graduação e licenciatura em Artes.

Neste sentido, os conflitos de gerações, a negação ou retomadas de valores, a autoafirmação do sujeito é mediada por fracassos ou sucumbidos a duras penas. A história muda e a percepção e a representação de imagens é aprimorada e representada a partir de materiais como o açúcar, chocolate, ketchup e outros, como o gel para cabelo e lixo, como no caso do artista contemporâneo Vik Muniz²⁴, que ficou conhecido por usar esses materiais em suas obras de arte.

O que há de estético e humanizador em tudo isso é que há uma aparente beleza das coisas (REICHER, 2009) que determina o entusiasmo pela apreciação do belo. As concepções da experiência estética, ou, conforme determina Kant, como juízo de gosto (KANT, 1993), caracteriza-se, acima de tudo, como gozo desinteressado, sendo as manifestações artísticas, antes de tudo, uma prazerosa ação do sujeito que se humaniza e humaniza o outro, pois sua ação o transforma e transforma os que estão ao seu redor. Assim, afirma Hegel (1996, p. 32) que “a arte cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito”.

A Arte Contemporânea pode representar um veículo importante para a comunicação e a expressão, principalmente quando as palavras não são suficientes, facilitando a criatividade e a imaginação, tornando as atividades mais prazerosas para o ser humano. Essa interação proporciona uma satisfação compartilhada, tornando-se uma linguagem que dialoga com o emocional.

²⁴ Vik Muniz (1961), artista plástico brasileiro, conhecido por usar lixo e componentes como açúcar e chocolate em suas obras. Nascido em São Paulo com o nome de Vicente José de Oliveira Muniz, chegou a cursar Publicidade e Propaganda. Em 1983, passou a viver em Nova York.

Semana de Arte Moderna

Na efervescência das mudanças sociais, surgiu uma gama de personagens dispostos a invocar a necessária transformação do modo como vinham sendo conduzidas as manifestações artísticas e culturais no país. “Em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal, onde se apresentavam tradicionais companhias de óperas internacionais, principalmente italianas, foi promovida a Semana de Arte Moderna” (TRAPELI, 2006 p. 20). Esta semana gerou grandes expectativas e quebrou, de fato, algumas tendências que momentaneamente prevaleciam nas criações artísticas. Assim, o Brasil entrou definitivamente no cenário internacional, não por se tratar definitivamente de algo novo, mas por romper com aquilo que parecia definitivo.

Os artistas brasileiros queriam deglutir todas as informações estrangeiras, principalmente as francesas, e nacionalizá-las. O intuito do movimento era de utilizar uma estrutura do nosso idioma que fosse mais próxima da linguagem falada. Propunham que a arte historicista e muito realista dos italianos desse lugar a novos talentos, mais modernos; como também que o ensino praticado nas rígidas academias fosse substituído por um que empregasse as novas teorias do modernismo. (TIRAPELI, 2006, p. 22)

Longe de ser uma onda revoltosa dos artistas, o movimento modernista se configurava como uma forma de obstruir qualquer descontentamento com o nacionalismo, valorizando-o. A principal finalidade “era estudar o Brasil e suas manifestações culturais, como a arquitetura”. Não se tratava de renegar o que era dado como arte no momento presente, mas de resgatar os aspectos de nacionalidade. De acordo com Tirapeli (2006, p. 22), surgiu inclusive o “movimento neocolonial, que valorizava e refazia em parte os ornamentos das igrejas e casas coloniais”. As fronteiras entre o nacional e internacional que prevaleceram na Semana de Arte Moderna geraram modificações, como no caso do Rio de Janeiro, em 1931, onde “Lúcio Costa reestruturou e modernizou o ensino das artes na Escola Nacional de Belas Artes e promoveu o Salão de Artes do Rio de Janeiro” (TIRAPELI, 2006, p. 22). Tal acontecimento alimentou em todo o País uma forma de criação de espaços públicos para agrupar as grandes exposições dos Estados.

Os principais artistas brasileiros que vinham produzindo suas artes – Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Quirino Campofiorito, Alfredo Volpi, Candido Portinari, Lasar Segall, entre tantos outros – se arriscaram a

desenvolver uma arte genuinamente brasileira, a partir do que presenciavam na sociedade.

O regime capitalista, a partir de 1929, passou por crises que acarretaram falta de dinheiro aos países liderados pelos Estados Unidos e Inglaterra (AMARAL; TORAL, 2009a). A necessidade de industrialização não freou a necessidade da produção de capital dos empresários e emergentes dos países ricos. O Brasil estava engatinhando na produção e exportação do café e do açúcar, e na União Soviética a moda era o realismo socialista como padrão para o que se produzia como arte. Era necessário apresentar os trabalhadores e suas crenças. As lutas para a melhoria das classes populares também se estendiam à luta dos artistas, frente à obrigação de seguir as regras das escolas oficiais que direcionavam as tendências na produção das obras.

De 1930 a 1956, “um grande número de artistas passou a expressar em suas obras uma preocupação constante com a situação de nosso povo, ao mesmo tempo que veio a conhecer cada vez mais o que se fazia no exterior, principalmente na Europa e nos Estados Unidos” (AMARAL; TORAL, 2009a, p. 45).

Embora a Semana de 22 tenha instigado os artistas brasileiros a abandonar velhos padrões, isso não ocorreu prontamente, pois a criação da pintura abstrata, crítica e marcada pelo realismo social ainda se dava aos moldes do que estava sendo produzido fora do País. As grandes exposições que ocorriam, como a Bienal de Veneza, inspiraram em 1951 a criação da Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, tendo à frente Francisco Matarazzo Sobrinho²⁵.

A presença das mulheres nas artes brasileiras

A intenção da Semana de 22 em vencer a repetição gerou outras perspectivas. O que era para ser uma crítica a padronização europeia passou a dar visibilidade a tudo que vinha sendo produzido no Brasil. Tornou-se uma espécie de reflexão sobre os rumos da arte como finalidade intelectual, que atendia a uma determinada parcela da sociedade. Era preciso vencer esses ditames e ofertar uma arte acessível a toda a população, de modo que as pessoas simples pudessem também ser consumidoras das artes.

A formação social do Brasil necessitava de uma “arte engajada” (SARTRE, 2004), pois a representatividade em todas as reproduções

²⁵ Os primeiros espaços da cidade de São Paulo preparados para receber exposições de diferentes e expressivos artistas marcaram a história da arte após a Semana de 22. Sobre a origem da Bienal no Brasil, verificar o site: <https://www.coladaweb.com/artes/bienal-de-sao-paulo>

artísticas não estampava a realidade e os ditames de uma terra devastada por um povoamento que beneficiava tudo o que era europeu em detrimento da própria essência dos personagens do Novo Mundo. As figuras femininas estampadas nas pinturas não destacavam as mulheres indígenas e negras, o que acentuava a exclusão e o racismo estruturado. Outro fator relevante era a ausência de uma mulher que representasse a cultura brasileira no desenho, pintura ou escultura. Quando elas apareciam nessas representações, ainda estavam sob as exigências de uma cultura dominada pelos homens.

As telenovelas e o cinema, que apresentavam a mulher em suas loucuras cotidianas, dirigiam sempre o olhar para o sexo como o substrato que rouba a cena. O esquecimento da mulher na sua condição de sexualidade era quase sempre desrespeitado pelas artes, tornando-a desfocada dos sentimentos subjetivos e a apresentando como objeto de consumo masculino.

No modernismo, destaca-se a presença da mulher na própria finalidade da Semana de Arte de 22, enquanto proposta que rompia com o cristalizado. E as mulheres enquanto artistas nas diferentes reproduções, seja da literatura, pintura, arquitetura, escultura ou nas artes dramáticas, ganharam espaços singelos, porém não menos importantes.

As narrativas da participação feminina ocorreram mais na arte contemporânea, principalmente nas mudanças de materiais e nos experimentos da aplicação de diferentes objetos na produção das telas. A pintura passou a um segundo plano, dando espaço para as instalações. A fotografia assumiu seu apogeu como arte, principalmente por retratar a realidade em diferentes ângulos, além de ocupar diferentes espaços das cidades.

A presença das grafiteiras tem assumido destaque principalmente na região Sudeste, assim como a luta das mulheres negras para ascender na literatura ou em outras áreas da cultura, com uma linguagem própria, como condição para a tradução dos sentimentos e desejos femininos. Isso demonstra que a Arte Contemporânea tem dado maior visibilidade à participação das mulheres (NACCA, 2022), retratando sobretudo a figura da mulher negra e temas como o africanismo feminino e a maternidade.

O moderno e o contemporâneo se encontram nas artes de mulheres como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, que se destacaram na Semana de 22, e Lygia Clark, Lygia Pape, Tomie Ohtake, Maria Bonomi, Regina Silveira e Djanira da Motta (MIGUEL, 2017), que desenvolveram diferentes expressividades das artes plásticas com materiais que vão das chapas de ferro e parafusos aos desenhos abstratos, tecidos, tintas e tantos outros materiais. São artistas que deram novo impulso à arte brasileira.

Os rumos da arte contemporânea

Inicialmente, pode-se dizer que as artes no Brasil passaram por um arcabouço de transformações aos longos dos anos. Tais fenômenos acompanharam o processo histórico e cultural que se apresentava, formulado por uma forte tendência europeia. Para Farias (2009, p. 17), “no Brasil, sob a genérica etiqueta de arte contemporânea, convivem artistas das mais variadas gerações, responsáveis por obras que vão desde as de raiz eminentemente moderna até as que rompem com esses cânones”. Esse fato se verifica por uma ocorrência de liberdade do artista que se configuram com uma proximidade com a descoberta e tendência de cada época e acontecimentos. Sobre os plácidos ou revoltos acontecimentos, surgem diversas formas de manifestações artísticas que vão se estabelecendo como motor próprio das críticas do que pode ser ou não ser arte.

De acordo com Amaral (2009b), no “último século, os acontecimentos políticos, econômicos e culturais de nossa história foram retratados através de pinturas, colagens, instalações e outras técnicas”. Trata-se do resgate da arte que aprimora a compreensão da realidade, a partir do contexto social no qual, certos artistas, em determinado período, produziram suas obras de acordo com os panorâmicos acontecimentos do momento.

Neste ínterim, Tirapeli (2006, p. 5) em sua obra *Arte Moderna e Contemporânea*, adverte sobre a importância aferida às artes no decorrer da história no Brasil. Ele relata que: “A arte é usada como meio de contestação. Suas preposições não ficam mais restritas ao interior dos museus, atingindo o espaço público e buscando a interatividade”. Esta é uma importante visão que demonstra que a criação artística passa a interferir nas questões mais diversas da natureza humana. Esta visão nos remete ainda a uma percepção de que a Arte Contemporânea ganha um novo sentido no espaço urbano, marcado pelos diferentes acontecimentos históricos. Os fatos políticos que se perpetuavam como forma de produção artística dão espaço a outros fatores que têm uma maior abrangência social e mundial, como é o caso da problemática ambiental e o contexto das barbáries que afligem a humanidade em constantes conflitos violentos, tudo aprisionado pelas produções das artes de artistas considerados contemporâneos.

Assim, para além da panaceia de definições que esbarram no senso comum, pode-se definir a palavra contemporânea como termo “que vai além de simplesmente designar o que vem sendo feito agora” (FARIAS, 2002, p. 13). O mesmo autor adverte que nem tudo que se cria na atualidade se

configura como contemporâneo e que, concomitantemente, tais conceitos prosseguem, visto que, inicialmente, as tentativas de ensinamentos acadêmicos prezavam pelas repetições de técnicas surgidas na Europa e que ganharam espaço no novo mundo.

Um dos grandes problemas culturais no Brasil, em todas as instâncias, ainda se refere ao fenômeno de uma percepção exótica do negro e do índio, enquanto o branco é considerado como uma classe que domina a cena, promovendo o espelhamento da permanência de conquistadores e colonialistas.

Observa-se que, até o momento, o manifesto da Semana da Arte Moderna de 1922 não colheu os frutos reais, principalmente em relação à valorização de uma arte livre de tudo o que vem de fora. Os artistas ainda estão sujeitos ao reflexo antigo de que para serem importantes precisam ser e ter repercussão em outros países.

A grande ferramenta de produção dos artistas plásticos era a pintura, por suas tendências que exigiam a utilização de novos objetos. Vista como incapaz de retratar o real sentido da reprodução dos sentimentos dos artistas, abriu-se espaço para novos experimentos. E a preocupação com a criação de uma “arte genuinamente brasileira” enfrentou mudanças semelhantes às que ocorreram na Escola de Arte Russa, em que os artistas foram convidados a criar seus próprios caminhos.

Depois dos anos 20, a tendência geral à contemporização também comprometia as formas com que a arte brasileira viveria a preocupação com a questão nacional e social, preocupação a que o construtivismo russo, lembremos, tinha dado o significado mais experimental em toda a história da arte, porque irradiando sua exigência transformadora do universo dos objetos. (AMARAL, 1997, p. 9)

A preocupação com tudo que era nacional e com a realidade social se relacionavam diretamente com o cristianismo. Os estudos do latim foram mantenedores dos elementos sacros e apregoavam a revisitação das tendências de alguns artistas brasileiros. O popular e o nacional eram tendências a serem verificadas e percorridas na sociedade marcada pelas irregularidades coloniais e pela ascensão do capitalismo. No entanto, as academias continuavam a exigir a continuidade dos clássicos das artes mundiais.

A escassez de trabalho não deixou de lado a padronização da arte como um produto de consumo. A exigência econômica passou a limitar os que podiam e os que não tinham condições de consumir arte.

A *Pauliceia* de Andrade (2021) continuou a produzir diferentes meios para que os artistas interpretassem e produzissem suas intervenções inclusive a céu aberto, com a pintura de muros e prédios, transformando as ruas em verdadeiros museus que alimentam o olhar da população que sai de diferentes comunidades, em direção do centro.

Discute-se, na atualidade, conceitos como “arte pública”, “arte social” ou a condição de resgate do sentido de cidadania através da arte. Representada a partir da proximidade das necessidades da comunidade,

A arte pública pode ser considerada como um mediador entre desejos. O do artista, que, de um lado, deflagra a constituição formal da obra, e o público receptor, que anseia pelas formas artísticas para realizar uma espécie de manobra visual de sua vida simbólica, vestígio de um desejo, também, criador. (SPINELLI, 2015, p.15)

A arte pode tirar a visibilidade das cicatrizes dos ambientes arquitetônicos das cidades. Quando ela não opera esse milagre, embeleza o olhar dos transeuntes e os faz perceber beleza nos lugares que se identificam com a cultura da desintegração e seus sinais de morte.

Os artistas misturam temas que tratam da vida em todas as suas dimensões, seja na reinterpretação dos Direitos Humanos, seja nas lutas de ambientalistas e ecologistas, seja para insuflar a política local e mundial, como meio de estampar denúncias contra a poluição do planeta, a violência, a banalização e a pobreza das classes populares.

A construção social de campos de produção autônomos vai de par com a construção de princípios específicos de percepção de apreciação do mundo natural e social (e das representações literárias e artísticas desse mundo), ou seja, com a elaboração de um modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da “criação” na representação e não na coisa representada e que jamais se afirma tão plenamente quanto na capacidade de constituir esteticamente os objetos baixos ou vulgares do mundo moderno. (BOURDIEU, 1996, p. 153)

O artista, ao passo que reproduz a arte, opera a mediação do encontro entre os seus sentimentos e desejos, e aproxima aqueles que estão ao redor das cenas, dando sentido e ressignificando os espaços públicos. A São Paulo cinzenta, “a selva de pedras”, foi ressignificada por monumentos e interferências artísticas, afetando as condições da vivência do seu povo. A mistura do concreto com as tintas trouxe novos tons para alegrar a existência da população que se desloca apressadamente.

A arte urbana assume o protagonismo e, aos poucos, esconde a realidade não com a intenção de falsificá-la, mas para operar a aproximação sobre os diferentes acontecimentos que afetam a vida das pessoas. Ela ganha dimensão de denúncia das ocorrências políticas, além de estar se reconfigurando no imaginário com importância clínica.

Na atualidade, a arte ganha também sentido ao traduzir as necessidades da existência, ampliando a poética e a filosofia da vida, dissecando as manchas que impossibilitam a natureza de se desenvolver. Fornece a condição de lapidar um novo ser com uma nova visão dos valores, sem deixar de lado a razão de uma arte centrada na abstração, para traduzir a vivência que evoca o cotidiano e a imaginação do ser humano. Reúne o objetivo e a subjetividade dentro de uma mesma dimensão que desvela as questões que afetam a existência humana.

Através das artes, onde a criatividade é uma condição que proporciona uma verdadeira liberação emocional, permitindo uma melhor expressão das emoções e sentimentos, o mundo se revela em diferentes direções. O estímulo da imaginação e da criatividade aumenta a autoestima, a confiança e também a capacidade de expressão, adequando-se a um melhor conhecimento de si mesmo. Na arteterapia são usados recursos plásticos com fins psicoterápicos, enquanto na arte-educação o objetivo é a aprendizagem.

A educação pela arte é uma das áreas que mais exigem criatividade para superar as dificuldades próprias do ensino-aprendizagem, assim como para encarar as mudanças da nova era, do novo século, a Internet e tudo o mais correlacionado a ela. Voltando ao passado, nota-se que a educação estava direcionada para a quantidade de conteúdo. O educando simplesmente tinha que assimilar o que estava sendo ensinado, sem questionamento, e hoje parece que tudo está registrado na tela do celular ou do computador sem a necessária possibilidade de aprendizagem.

A arte ajuda a reconstruir nossos processos de transformação pessoal, reformulando aquilo que foi bom ou ruim sem apagá-los da consciência, inserindo novas experiências. Tem como potencialidade trazer mais segurança e força frente as dificuldades enfrentadas no transcorrer da vida. Assim, as percepções que surgem a partir das averiguações da Semana de Arte Moderna levam a compreender com mais afinco a Arte Contemporânea no Brasil, e acentua o interesse em conhecer o valor das mais variadas expressões artísticas na cultura humana.

Portanto, a arte tem uma função simbólica, permitindo ao homem se expressar e ao mesmo tempo perceber significados atribuídos à sua vida, em sua eterna busca por um equilíbrio com o meio em que vive. Além da

função social, a arte pode ter uma função terapêutica, onde não só o artista expõe o seu mundo interior e o expressa por uma simbolização, como também provoca no público participante a mesma possibilidade de dispor de sua emoção. A arte é necessária para o homem conhecer e modificar o mundo.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy Abreu; TORAL, André. **Arte e sociedade no Brasil: de 1930 a 1956.** Projeto gráfico de Camila Mesquita. 2.ed. São Paulo: Ed. Callis, 2009a.

AMARAL, Aracy; TORAL, André. **Arte e Sociedade no Brasil de 1976 a 2003.** v.3. São Paulo: Instituto Callis, 2009b.

AMARAL, Aracy ...[et all]. **Tarsila:** 20 anos. São Paulo: Editora Página Viva, 1997.

ANDRADE, Mário de. **Paulicéia Desvairada.** São Paulo: Editora Serra Azul, 2021. (Coleção: semana de arte moderna – 100 anos).

ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura:** discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALLADO, Antônio. **Retrato de Portinari.** 3 ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje.** São Paulo: Editora Publifolha, 2009. (Folha Explica).

HEGEL. **Curso de Estética. O belo na Arte.** Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. **Didática do ensino de arte:** a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte. São Paulo: FTD, 2010.

MIGUEL, Sylvia. **Representatividade feminina no sistema artístico precisa ser mais bem avaliada.** São Paulo: Instituto de Estudos avançados da Universidade de São Paulo, publicado 23/03/2017. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/representatividade-feminina-no-sistema-artistico-precisa-ser-melhor-avaliada>. Acesso em: 14 ago. 2022.

NACCA, Giovana. **Conheça 6 mulheres artistas que dominam os murais do Brasil.** **Artequeacontece** 20 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/6-mulheres-artistas-que-dominam-os-murais-do-brasil/> Acesso em: 14 ago. 2022.

- REICHER, Maria E. **Introdução à Estética Filosófica**. Rio de Janeiro: Loyola. 2009.
- REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 2011. (Princípios; 226).
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** 3 ed. São Paulo: ed. Ática, 2004.
- SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.
- SPINELLI, João J. **Transformações: arte urbana e cidadania**. São Paulo (SP): Via das Artes; Zupi, 2015.
- TRAPELLI, Percival. **Arte Moderna e Contemporânea: figuração, abstração e novos meios – séculos 20 e 21**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. (Coleção arte brasileira).

DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 ATÉ HOJE: QUE 22 QUEREMOS CELEBRAR?

MÁRIO SÉRGIO BATISTA

Considerações Iniciais

Historicamente, desde o nosso ‘descobrimento’, estamos ligados à cultura europeia e, conseqüentemente, somos por ela influenciados. Por isso, não nos causa estranheza a fala nacionalista de Monteiro Lobato, pois para ele “os brasileiros, excetuando os bugres puros, tinham duas mães – a mestiça simplória e a mãe de criação, que era a Europa” (GONÇALVES, 2012, p. 93). Sem dúvida essa era uma crítica aos intelectuais da sua época que tinham a possibilidade de contato com a cultura europeia e por eles nutriam grande fascínio, e com a arte não era diferente.

Falar de artes ou de movimentos artísticos sempre é um assunto desafiador e delicado, a meu ver, pois as opiniões quanto ao tema são as mais diversas e implicam em uma tomada de posição de quem fala. Isso significa que não há espaço para omissão. Você pode gostar ou não gostar, entender ou não entender, mas terá que, invariavelmente, se posicionar a respeito daquilo que, enquanto arte, se estampa diante de seus olhos, retumba em seus ouvidos ou aguça o seu paladar e o seu olfato. Caso não queira se posicionar, a sua posição já foi tomada, ou seja, quando alguém toma a atitude de não dizer nada, essa é uma maneira de se posicionar diante de uma realidade e deve ser respeitada.

A verdade é que todos os dias podemos ter acesso às mais variadas manifestações artísticas em todos os seguimentos da sociedade em que vivemos e do mundo; basta, para isso, estarmos com um aparelho celular nas mãos conectado à internet. Podemos assim, visitar museus, passear por lugares e cidades históricas sem sequer sairmos de casa. Nesse sentido,

temos a arte em nossas mãos, podendo inclusive ter informações detalhadas sobre o seu autor bem como o seu propósito ao elaborar tal expressão artística.

Mas, afinal de contas o que é Arte? Quem a define? Essas são duas perguntas interessantes, e podemos respondê-las, ainda que de maneira compendiada, mas satisfatória, da seguinte forma: arte é a representação cultural de um povo expressa de maneira criativa, e quem a define é um grupo de pessoas. Debaixo desse alicerce, queremos trabalhar o seguinte tema: *“Da Semana da Arte Moderna de 1922 até hoje: Que 22 queremos celebrar”?*

O ano de 2022 é absolutamente emblemático e sugestivo para a academia, já que comemoramos os 200 anos da Independência do Brasil, os 100 anos da morte do jornalista e escritor Lima Barreto²⁶ e os 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Escolhemos a semana de 22 pela sua proposta e busca por uma renovação social e artística em nosso país. Sabemos que a Semana de Arte Moderna de 1922 não teve sua importância reconhecida na época em que foi realizada.

A reação à Semana de 22 foi bastante conservadora, sendo os artistas que dela participaram foram retratados pela mídia como subversores da arte, espíritos cretinos e débeis ou futuristas endiabrados; contudo, entendemos que o movimento foi um marco histórico para a mudança de visão a respeito da arte em nosso país, haja vista que ao longo do século 20 ela teve o seu valor histórico reconhecido, sendo considerada o marco inicial do movimento modernista brasileiro.

Diante do exposto, nosso objetivo se restringe a destacar as ideias que a Semana de Arte Moderna de 1922 apresentou, ao mesmo tempo que olhamos para a temática: *“Que 22 queremos celebrar”*.

A Semana de Arte Moderna de 1922

Temos quase que naturalmente, dentro de nós, uma resistência para aquilo que nos é apresentado como novo, como quebra de paradigmas. Desconfiamos, quase sempre, do novo proposto e o colocamos sob as lentes do conservadorismo. Afinal, as perguntas que surgem em nossas mentes, geralmente, são estas: “Será que vai dar certo”? “Será que vai funcionar”? “Mudar pra que”? Não está bom do jeito que está? É como alguém já disse: O maior inimigo do melhor é o bom. E assim, resistimos ao novo, pelo menos, num primeiro momento. Nesse entendimento, observamos que “alvo de

²⁶ Afonso Henriques Lima Barreto, nascido em 13/05/1881 e falecido em 01/11/1922.

críticas por parte de alguns e ignorada por outros, a Semana de Arte Moderna foi a ebulição de ideias livres dos padrões tradicionais. Seu caráter nacionalista buscava uma identidade própria e uma forma livre de se expressar²⁷.

Em seu livro “A ideologia modernista: a semana de 22 e sua consagração”, Fischer (2022, p. 11) logo no início deixa claro que o seu objetivo não é contar a história da Semana de Arte Moderna de 22, mas estudar as ideias que o processo apresentou, nos enunciados, e representou, na visão de mundo. Seu objetivo é essencialmente estudar o caminho da consagração do modernismo paulista até vir a ser o que hoje é, um critério absoluto, ou quase isso, para validar a literatura produzida no Brasil em todo o século 20 e, ao que parece, o 21 também.

A ideia do movimento Modernista europeu está clara na proposta da Semana de 22, feita pelos seus organizadores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Di Cavalcante, estabelecendo assim o ponto de partida do Modernismo no Brasil, que tinha como objetivo revolucionar a arte brasileira. Seguindo essa perspectiva, a modernidade na cultura brasileira tem data e local de nascimento, a saber: entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

Nessa época, Washington Luís era o governador de São Paulo e os tempos eram conturbados no cenário político, social, econômico e cultural, além do que estávamos recém-saídos da primeira grande guerra mundial (julho/1914 a novembro/1918). Ainda nesse mesmo diapasão, destacamos o crescimento do capitalismo, a consolidação da república e o crescimento da elite paulista. O ponto é que com uma posição social que favorecia viagens e estudo na Europa, os artistas brasileiros puderam trazer os modelos artísticos europeus para o Brasil. Assim, “caracterizada como o desejo de experimentar diferentes caminhos e não propriamente definir um único ideal moderno, a Semana de 22 reuniu artistas, escritores, músicos e pintores que buscavam inovações estéticas”²⁸.

O contexto brasileiro de 1922, apontando para a importância da Semana de 22, é apresentado por Fischer (2022, pp. 15-16), e vai desde questões de civismo/patriotismo até o advento do rádio, como se pode observar:

O ano de 1922 poderia ter ficado marcado por outros eventos que não a Semana de Arte Moderna. Houve uma ampla Exposição Nacional do Centenário da Independência, na Capital, entre setembro de 1922 e

²⁷ <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/semana-de-arte-moderna>. Acesso em 25/08/2022.

²⁸ <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/semana-de-arte-moderna>, acesso em 25/08/2022.

julho do ano seguinte. Participaram catorze países e todas as unidades da federação, num total de mais de seis mil expositores. Terão circulado por ela mais de três milhões de pessoas. O clima político não era dos mais amenos: como se sabe, um morro inteiro, o do Castelo, no centro do Rio de Janeiro, fora demolido, desmontado ou como lá se chame o exercício de fazer sumir um morro inteiro, um local de profundas marcas históricas – ali havia se estabelecido Estácio de Sá e os jesuítas ergueram seu primeiro edifício, num dos momentos iniciais da formação da cidade. Existiam questões políticas tensas, entre as quais um levante militar na capital, que passou para a história com o nome de “Os 18 do Forte”. Antes disso ainda, em março, era fundado o Partido Comunista do Brasil. No mesmo 1922. Foi também em 1922 que começou a “febre nordestina” no campo da música na capital federal, motivada pela presença do grupo Turunas Pernambucanos. Eles foram ao Rio para participar dos festejos do centenário da Independência, tendo depois esticado temporadas em cinemas e salões. Gravam cocos, baiões e emboladas, no contexto de uma indústria do disco (ainda em gravação mecânica) que ia muito bem, e servem de modelo para um grupo de jovens cariocas que viria a ser decisivo: a turma de Noel Rosa, Braguinha e outros, reunida no Bando de Tangarás. Do grupo pernambucano faziam parte sete instrumentistas, dos quais dois restaram famosos, Jararaca (José Luiz Rodrigues Calazans: Maceió, 1896 – Rio de Janeiro, 1977) e Ratinho (Severino Rangel de Carvalho: Itabaiana, Paraíba, 1896 – Rio de Janeiro, 1972). Eles haviam se apresentado no ano anterior, no Recife, ao lado de outro grupo de grande importância, Os Oito Batutas, de que fazia parte o imenso Pixinguinha, mais Donga e outros – grupo esse que no mesmo ano de 1922 excursionou a Paris e à Argentina, mas voltou a tempo de estar nos festejos do Centenário da Independência. Se quisermos outro marco, muito bem: o rádio começou a funcionar no Brasil, mais ou menos regularmente, a partir da primeira emissão feita em setembro de 1922. [...] Não foram pouco importantes esses eventos e essas figuras. Mas o que ficou marcado na história da cultura brasileira a ponto de figurar em manuais escolares e nas generalidades das consciências dos brasileiros foi a sucessão de três noites levadas no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro. A bem da verdade, as noites em si não são lembradas, nem celebradas - mas um seu espírito, uma como que emanção delas, enfim uma imagem delas, sim.

Todas essas informações acima são importantes e nos ajudam a ter uma visão panorâmica do que acontecia no Brasil; porém, para entender o processo que culminou com a Semana de 22, é preciso olhar para o contexto remoto. Recorremos a Evando Nascimento, o qual apresenta uma linha interessante sobre esse assunto, dilatando a nossa compreensão a respeito do todo, já que não podemos pensar que a raiz foi plantada em 1922. Ele nos diz:

O grande movimento de modernização da cultura brasileira, promovido inicialmente por intelectuais e artistas na cidade de São Paulo, tem como um de seus marcos iniciais a exposição de pintura de Anita Malfatti em 1917; como marco de ruptura, a Semana de arte Moderna de 1922 e, como marco terminal possível o ano de 1945, quando o panorama cultural começa a ganhar nova configuração. Há um consenso entre estudiosos quanto a indicar o aspecto desolador da cultura brasileira na passagem do século 19 para o século 20. Excetuados alguns poucos nomes representativos que antecedem o Modernismo, como os autores Lima Barreto e Euclides da Cunha (cujo *Os Sertões* se tornou uma referência universal, traduzido em diversos idiomas, inclusive em francês, pelas edições Métailié com o título de *Hautes terres: La Guerre de Canudos* – 2012), o que se tem é uma produção cultural bastante decadente. No plano literário, sobrevivem às duas estéticas herdadas do final do século 19: o Simbolismo e o Parnasianismo. Todavia, atentando-se para o palco dos acontecimentos que interessam, encontrava-se, já na primeira década do século, a cidade e o estado de São Paulo em plena transformação. Seja pelo grande fluxo imigratório europeu, derivado da necessidade de cobrir a demanda de mão de obra no setor agrícola, seja pela industrialização incipiente permitida pelo acúmulo de capital dessa mesma agricultura, São Paulo se destacava do resto do país, inclusive da Capital Federal, na época, o Rio de Janeiro. Seu alto grau de transformação econômica implicava outro tanto de alteração no plano social, com o advento da burguesia industrial, do proletariado a ela vinculado e das classes médias em formação. É nesse contexto cultural, político social que se formam e começam a atuar os intelectuais e artistas do grupo que promoverá a Semana de Arte Moderna de 1922 de São Paulo. A história do Modernismo começa no ponto em que algumas de suas figuras passam a ter contato direto ou indireto com as novas informações artísticas do início do século na Europa e, importando-as para o Brasil, provocam as mais diversas reações no meio cultural. Nesse sentido, a história da Semana e do Modernismo é tanto a história da produção de suas obras representativas quanto a história da recepção dessa mesma criação²⁹.

Outra coisa digna de nota é que “Anita aprende pintura com o professor Homer Boss, e com ele exercita a pintura com liberdade, ao tempo que se familiarizava e produzia quadros com os elementos da arte cubistas³⁰”. Em que pese as questões de aprendizado, ao retornar ao Brasil, Anita é incentivada a fazer exposição de suas obras por algumas pessoas, dentre elas, “Di Cavalcanti que soube de suas temporadas em Berlim e Nova York. Provavelmente era isso mesmo que ela desejava fazer, apesar dos

²⁹ <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33354>, acesso em 28/08/2022, às 17h.

³⁰ Ibid.

constrangimentos familiares e das restrições do meio artístico paulistano. As obras foram divididas em cinco blocos: Figuras, Paisagens, Gravuras, Aquarelas e Caricaturas e Desenhos” (GONÇALVES, 2012, p. 103).

[Anita] decidiu fazer uma exposição que ficou em cartaz de dezembro de 1917 a janeiro de 1918. [...] Esses trabalhos foram duramente criticados por Monteiro Lobato, que qualificou a arte de Anita com um misto de paranoia e mistificação. No caso Anita, estão, pela primeira vez, defrontados publicamente no Brasil dois valores radicalmente distintos. Um é o valor representativo do conservadorismo cultural da época; as palavras de Monteiro Lobato reproduzem os parâmetros de estética acadêmica que entendia a pintura como reprodução direta da natureza. Outro é o valor absolutamente novo, expresso nos quadros de Anita, de uma arte que atende a seus próprios princípios, não tendo um compromisso fotográfico com os objetos da realidade natural³¹.

Para Gonçalves (2012, pp. 106-107) Lobato não analisou as obras de Anita, mas usou-as com pretexto para atacar as “extravagâncias de Picasso e companhia”. O ponto era que sob a alegação de modernas, as deformações criadas pelos rebeldes europeus não revelariam nada de novo, senão a velha arte “anormal ou teratológica” que nasce com a paranoia e a mistificação. Já que tais obras seriam comparáveis aos desenhos que ornaram as paredes dos manicômios, produtos de “cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses”.

Por um lado, a situação era delicada para Anita por conta das críticas que vinha recebendo a respeito do seu trabalho, da sua arte ou a falta de compreensão dele, pois “jornalistas e críticos da época ainda não se acertavam com o recente vocabulário da arte moderna – que existia no circuito brasileiro. Muitos já tinham ouvido falar em cubismo e futurismo, mas a maioria parecia conhecer superficialmente os movimentos europeus” (GONÇALVES, 2012, p. 108).

Nas palavras de Evando Batista Nascimento³² temos a seguinte observação:

Com a importação do Futurismo, do Cubismo, do Expressionismo, entre outros “ismos” europeus, reafirmavam-se mais uma vez as linhas de uma dependência cultural. Ser futurista no Brasil diferia aparentemente muito pouco de o ser na Europa, por mais que se declarasse uma independência. Razão pela qual o Modernismo brasileiro carecia de um rosto próprio. Em 1923, Oswald de Andrade viaja à Europa, passando a travar contato direto com os movimentos

³¹ <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33354>, acesso em 28/08/2022, às 17h.

³² Ibid.

europeus, Cubismo e Dadaísmo, sobretudo. E é em Paris que do alto de um atelier da *Place Clichy* – umbigo do mundo que ele descobre o Brasil. independentemente da lenda, interessa que, por meio de uma das tendências de vanguarda europeia, se dá a compreensão do que é brasileiro, irrompendo a força do nacional, a supor que uma tal identidade exista. O traço de vanguarda, presente na obra de um Picasso e na obra de outros artistas cubistas, fauvistas e dadaístas, que provocou a iluminação parisiense de Oswald, foi o primitivismo. Assim como numa tela do pintor cubista exploravam-se elementos considerados primitivos, uma máscara africana, por exemplo, em *Les Femmes d'Alger* de Picasso, igualmente para o escritor brasileiro se tornava sugestiva a utilização de elementos populares da cultura nacional. Importa, entretanto, observar que, do ponto de vista da cultura europeia, o elemento popular da cultura brasileira equivaleria ao elemento primitivo das culturas indígenas e africanas.

Por outro lado, muita gente visitou a exposição, dentre elas: Mário de Andrade, que inclusive dedicou-lhe um poema intitulado: *O Homem amarelo*; e Oswald de Andrade que em defesa de Anita contra as palavras de Lobato escreveu, um breve texto publicado pelo jornal do Comércio, em 02 de janeiro de 1918:

Encerra-se hoje a exposição da pintora paulista Srta. Anita Malfatti, que, durante um mês, levou ao salão da rua Líbero Badaró, 3, uma constante romaria de curiosos. Exigiria longos artigos discutir-se a sua complicada personalidade artística e o seu precioso valor de temperamento. Numa pequena nota cabe o aplauso a quem se arroja a expor, no nosso pequeno mundo da arte, pintura tão pessoal e tão moderna. Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição dos seus assuntos e da sua maneira, a vibrante artista não temeu levantar com os seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. Era natural que elas surgissem no acanhamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia (GONÇALVES, 2012, pp. 109-110).

Depois de apresentarmos, com a intenção de contextualizar o leitor, o percurso histórico que antecedeu a Semana de Arte Moderna de 1922, dedicaremos nas linhas que seguem relatos sobre ela. A sua proposta era a de “unir aos festejos do Centenário da Independência do Brasil em 1922, o marco de uma outra independência, a da cultura brasileira paradoxalmente

sob inspiração das vanguardas estéticas europeias: a futurista, a cubista, a expressionista e a dadaísta³³”.

O evento já havia tido prévias de seu acontecimento e “alguns jornais do dia refrescavam a memória de seus leitores com notas sobre a abertura do evento e ressaltaram a liderança de Graça Aranha, que nas palavras do Jornal do Comércio, achava-se à frente dessa iniciativa que pretende fazer uma completa demonstração das nossas modernas correntes estéticas” (GONÇALVES, 2012, p. 38).

A Semana de 22 realizada no Teatro Municipal, além de exposições de pinturas de 13 a 18 de fevereiro, também teria “atividades variadas: conferências, leituras de poemas, danças, recitais e concertos musicais³⁴”. A honra e o privilégio de fazer a abertura da programação estava sob a responsabilidade de Graça Aranha. Ele “abriria a noite com uma conferência sobre a “Emoção Estética na arte Moderna”, ilustrada por músicas e se executadas pelo pianista Ernani Braga e poemas declamados por Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida. A seguir seriam apresentadas peças de Villa-Lobos. Na segunda parte, Ronald voltaria ao palco para falar sobre “A Pintura e a Escultura Moderna no Brasil”, e uma nova sessão musical, também com obras do compositor carioca fecharia o programa” (GONÇALVES, 2012, p. 38).

Devemos observar que “a grande noite foi o dia 15, aberta por Menotti del Picchia que fez em discurso de teor justamente futurista. A confusão começou quando Menotti passou a apresentar os escritores que declamariam trechos de suas obras. Debaixo de uma ‘viva vaia’ (título de um famoso poema concreto de Augusto de Campos) realizaram-se espetáculos da Semana de Arte Moderna de 1922. Acontecera, enfim, aquilo que se estivera preparado desde ano anterior, mas cuja construção vinha desde pelo menos a exposição de Anita Malfatti em 1917”³⁵.

Na perspectiva de Cândido (1976, p. 121) temos a seguinte conclusão “ora, no Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”. Portanto, “enquanto para o europeu, o primitivo era o exótico, o diferente da cultura branca, a ser explorado, para nós isso era conatural de uma tradição. Mas foi com o olhar europeu, com essa forma de visão do outro desconhecido que Oswald retornou ao Brasil”³⁶.

³³ <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33354>, acesso em 28/08/2022, às 17h.

³⁴ Ibid.

³⁵ <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33354>, acesso em 28/08/2022, às 17h.

³⁶ Ibid.

Encerramos esse tópico recorrendo outra vez a Gonçalves (2012, p. 33) que afirma o seguinte:

Se a semana de arte Moderna foi o Marco inicial da trajetória de institucionalização do modernismo como escola oficial no país foi também um primeiro ponto de chegada para a maioria daqueles escritores e artistas eles viam se enfim convidados a brilhar na grande ribalta de SP que promovia não por acaso no simbolismo do ano Centenário da Independência uma conveniente demonstração pública de arrojo e cosmopolitismo.

Podemos inferir que a Semana de Arte Moderna de São Paulo foi o marco de ruptura do movimento de intelectuais que desestabilizou o sistema tradicional da cultura brasileira.

Da Semana da Arte moderna de 1922 até hoje: Que 22 queremos celebrar?

É impossível, pensamos nós, negar a influência que a Semana de Arte Moderna de 1922 teve em nosso país. A despeito de tudo o que se diz e de toda a resistência e controvérsia sofrida por causa da temática, cuja proposta tinha a ver com a ruptura da tradição cultural da época ao mesmo tempo que queria introduzir a ideia do Modernismo europeu no Brasil. Debaixo de muitas críticas de visão nacionalista, o fato é que a Semana de 22 acabou por impactar não apenas a cidade de São Paulo, local do evento, mas o Brasil com um todo.

A quem diga que a música popular brasileira foi afetada pela Semana de Arte Moderna de 1922 desde a Bosa Nova ao Tropicalismo. Nessa mesma direção o jornalismo, a literatura, a culinária e assim por diante também foram afetados por ela. Na verdade, tudo o que estiver debaixo do caráter ousado e inventivo está intrinsecamente ligado a ideia proposta pela Semana de 22, onde o medo de ousar não existia e o desejo de se auto identificar era algo caro a muitos.

Nesse sentindo, somos desafiados a querer celebrar um 22 cheio de iniciativas ousadas e libertarias de amarrar e chicles sociais para termos e sermos despertados a produzirmos e criarmos uma sociedade livre para expressar seus valores e suas ideias com integridade e respeito.

Então, o 22 que queremos celebrar deve estar atrelado assim aos 200 anos da proclamação da nossa Independência, do mesmo jeito que queremos celebrar a nossa independência literária, artística e expressões culturais e, sobretudo celebrar a beleza da vida.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. **Literatura e cultura de 1900 a 1945**. In: Literatura e sociedade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

FISCHER, Luís Augusto. **A ideologia modernista**: A semana de 22 e sua consagração. São Paulo: Todavia, 2022.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**: A semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**: (1920-1945). São Paulo: Difel, 1979.

SALLA, Thiago Mio; LEBENSZTAYN, Ieda (Org.). **O antimodernista**: Graciliano Ramos e 1922. Rio de Janeiro: Record, 2022.

Fontes Eletrônicas

<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33354>, acesso em 28/08/2022.

<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/semana-de-arte-moderna>, acesso em 25/08/2022.

AS MULHERES “ESQUECIDAS” DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922

**ROSANA MARIA PIRES BARBATO SCHWARTZ
JULIANA CARVALHO**

Este capítulo versa sobre algumas mulheres não privilegiadas pela historiografia sobre o modernismo no Brasil, não obstante, antes de sinalizar essas participações, percorreremos sobre a importância da categoria de análise de gênero para a história cultural.

No campo acadêmico essa categoria tem fomentado metodologias que contemporizam o desvelamento de múltiplos testemunhos, fontes e temporalidades. Escrever sobre as mulheres, significa trazer “outras” histórias, experiências e falas, ainda, encobertas pela historiografia apesar da expansão desses estudos desde os anos de 1960. A abordagem de gênero possui territorialização no quadro das renovações e crises dos paradigmas tradicionais nas ciências humanas, o que exigiu revisitação de métodos e instrumentos de pesquisa.

As lutas das mulheres, desde o final do século XIX e início do XX, em particular, as ocorridas nos anos de 1920, foram retomadas pelos pesquisadores com foco nas ações em torno dos movimentos pelos direitos civis e políticos, educação e trabalho no espaço público. As questões inerentes à essas problemáticas, transformaram paradigmas até então estabelecidos e instigaram metodologias que indicassem o dinamismo das relações sociais.

Nessa perspectiva, o tema da mulher aflorou múltiplas possibilidades de olhares, questões e escritas, como as tratadas neste capítulo.

Gênero como categoria de análise da história

Para a compreensão da utilização de gênero como categoria de análise para esta reflexão, destacamos que foram fundamentais as

contribuições da arqueologia dos discursos de Michel de Foucault³⁷, acrescidas das questões sobre “desconstrução” de Jaques Derrida, pois, esses historiadores mostraram em seus trabalhos, como a nova categoria, o gênero, se intersecciona com outras categorias, como cotidiano, experiência e identidade, e como serve para problematizar a construção do feminino e masculino, um em função do outro, como elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças e relações de poder. Eles procuram ostentar que as referências culturais são produzidas, por símbolos, discursos, imaginários, representações e jogos de significação. (SCHWARTZ, MATOS, BORELLI, 2015)

As referências de gênero estão inscritas nas referências cotidianas (divisão de espaços, tarefa e instrumentos), nas estruturas mentais (princípios, divisões taxionomias, classificações) e nos corpos (a maneira de fazer uso do corpo e perceber o corpo do outro). (BOURDIEU. 1996).

O enfoque que categoria propicia faz emergir manifestações passadas e presentes de experiências de mulheres, análises do mundo privado e público e diferentes territorialidades.

Esta categoria revelada para as autoras a necessidade de se trabalhar a heterogeneidade das experiências, de se libertar de conceitos abstratos e universais, de perceber a transitoriedade dos conceitos e, ao mesmo tempo, trazer outros protagonistas, permitindo situações submersas, transpor silêncios e invisibilidades.

Assim, algumas mulheres, que consideramos relevantes, aparecem em nosso texto e ganharam visibilidade.

Os anos de 1920

O país carregava nos anos de 1920, as marcas do recente processo de emancipação dos escravizados, Proclamação da República em 1889 e consequentemente do Período Colonial. Sua matriz oligarquia e estamental direcionou a nova estrutura política para um primeiro presidente eleito de forma indireta pelo Congresso Nacional e, em 1891 a consolidação da primeira Constituição do Brasil República. Nesse cenário, forças opositoras conseguiram depor o presidente Marechal Deodoro, assumindo o posto o seu vice, Floriano Peixoto, que exerceu o poder provisório até 1894, quando então sim tivemos um primeiro presidente eleito na República, Prudente de Moraes. Essas tensões refletiram na cidade de São Paulo, que iniciara seu

³⁷- Foucault influencia significativamente, em particular, ao questionar a naturalização do sujeito e desmistificar as construções das práticas discursivas dominantes.

convívio dialeticamente entre o arcaico/velho e o moderno/novo, organizando sistemas simbólicos e perceptivos de uma coletividade que carecia de vida metropolitana moderna.

Imagens do processo de modernização ampliados a partir da crescente Industrialização na cidade por meio dos capitais liberados pelo café, a presença de uma elite que desejava se tornar esclarecida, cosmopolita e progressista, apontaram para construção de símbolos de transformação que não desprezasse uma continuidade agrária, mas que se destinasse à uma potência. Esses pontos constituiriam os projetos do início do século XX. São Paulo, reuniria os elementos que iriam forjar os destinos do país e para tanto, deveria aparecer sob o signo da industrialização positiva e sinônimo de progresso. A nova “coletividade” urbana deveria apagar seu passado rural e caminhar para a o que entendiam de cultura ilustrada urbana individualista e racionalista moderna.

Assim, o Mito da modernidade transcende as dimensões da política conjuntural da época e novos valores e expressividades, decorrentes da politização diárias e das percepções de tempo fragmentado e rápido do urbano, impactam a cidade.

A Primeira Grande Guerra (1914-1918), difundiu ainda mais a mentalidade moderna no ocidente e a luta entre o passado e o presente na metrópole cresce conjuntamente com a ideia de cosmopolitismo. A representação do “novo”, será trabalhada, por meio, da construção do Mito do Heroico, que possibilitaria a criação de uma nova “raça”, onde houvesse o cruzamento “positivo” de etnias. Essa nova “raça” daria origem aos paulistas. Esse mito foi completado pela imagem do **bandeirante** e seu passado glorioso, desbravador, onde as fronteiras do país foram conquistadas por ele. Dessa forma, São Paulo gesta a nova definição da sua Identidade - constituída por nativos da terra, portugueses colonizadores somados aos **imigrantes** italianos e espanhóis.

Os paulistas endinheirados passaram a ser interpretados como “jovens” com vocações empreendedoras. A família Prado e os ingleses financiaram novas tecnologias na metrópole. O Ensino da educação artística será visto como um imperativo igual ao da educação física para a formação dos paulistanos. A cidade clamava por museus de arte, galerias e novas estéticas provenientes das vanguardas europeias. Não obstante, seguia regendo o país, por meio, do poder oligárquico, chamado Política do Café com Leite, em que mineiros e paulistas se revezavam – em quase todos os mandatos – no cargo de presidente. Esse “acordo” dos partidos de Minas e São Paulo permitia autonomia das regiões sem interferência do governo federal nas províncias e garantia apoio das bancadas dessas elites

oligárquicas (em grande parte, produtores de café e leite, daí o nome), ao presidente da República. Esse sistema caiu apenas em 1930, com o golpe de estado de Getúlio Vargas.

Além do cenário político conturbado, a década de 1920 também foi marcada pela recuperação do país à Gripe Espanhola, que assolou principalmente a capital da época, o Rio de Janeiro. Nesse contexto de “retorno à normalidade” – e podemos imaginar fazendo relação com o enfrentado nesses últimos dois anos, com a crise sanitária da Covid-19 – as capitais dos estados brasileiros, principalmente da região sudeste, começaram a experimentar as novidades no âmbito social: a modernização fabril – que acontecia principalmente em São Paulo –, as influências europeias – do cinema às vestimentas – a aparição de temas como drogas e homossexualidade na cultura local.

É daí que parte o movimento da Semana de Arte Moderna, que aconteceu em 1922, que teve pouca repercussão à época, mas posteriormente foi evidenciada e ficou conhecida como início do movimento modernista no país.

A Semana de 22 – suas personalidades e referências

A Semana de 22 remete a procura de uma identidade baseada em um pensamento nacionalista, e em parte tem esse simbolismo ao considerar apenas artistas brasileiros na construção desse movimento. Mas alguns estudiosos questionam se de fato houve esse caráter nacional e com quebra de padrões que o movimento clama.

(...) a Semana de Arte Moderna se apoiava no pensamento nacionalista e na busca de uma identidade para o Brasil, além da procura por uma produção artística mais liberta, que rompesse com uma estética das academias de Belas Artes e das ideias parnasianistas. As ideias parnasianistas tratavam da arte pela arte, privilegiavam a busca pela perfeição e demonstravam pouca preocupação com os sentimentos humanos e os contextos sociais ³⁸.

É claro que a Semana de Arte Moderna teve uma característica de vanguarda: não podemos deixar de levar em conta que, principalmente no que tange a presença das mulheres nas artes, a imagem de Anita Malfati como precursora do modernismo no Brasil é muito representativa. Principalmente

³⁸ Texto de Abraão Veloso Machado, Artista Visual pela UFMG, publicado em <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/100-anos-da-semana-de-arte-moderna-celebracao-ou-reflexao/> (Acesso em 10 de agosto de 2022).

ao levar em conta o cenário social das mulheres na época: em fevereiro de 1922 as mulheres no Brasil ainda não tinham direito à voto, não podiam trabalhar ou sequer terem conta bancária sem autorização do marido, não podiam se divorciar e não tinham direito à guarda dos filhos; também não tinham direito à herança.

As que estudavam, muitas vezes os executavam porque era importante que uma mulher fosse educada e culta para cumprir suas obrigações em casa:

“Uma coisa é a mulher ter uma cultura suficiente para educar melhor seus filhos, outra era imaginar que essas mulheres vão expor seus trabalhos, vão receber críticas, vão receber dinheiro pelo que elas produzem. Digamos que tinha uma ousadia sim, era um pouco a mais do que era esperado para o papel de boa ‘mãe republicana’ que era ser uma mulher culta, mas nos limites da casa, do círculo familiar ou de amigos mais restritos, então podemos ver como as mulheres de fato lutaram pela própria profissionalização no momento em que isso não era de todo bem-visto”³⁹.

Mas Anita Malfatti foi reconhecida, inclusive pelos colegas homens do “Grupo dos Cinco” (Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti del Picchia, Anita e Tarsila do Amaral), como talentosa e revolucionária, enaltecida como a ‘grande precursora’ do modernismo, apesar desse talento ser atrelado às suas características ‘masculinas’:

Anita não foi tão longe, mas seus nus a carvão, muitos deles masculinos, têm uma força plástica incrível, reconhecidos na época por Mário de Andrade como portadores de “força máscula”. Claro que essa linguagem de Mário hoje nos causa espanto, pois no fundo ela diz que os nus são bons porque fortes, e fortes porque masculinos, como se o feminino fosse sinônimo de frágil e ruim. Mas é preciso ver que os termos naquele contexto tinham outra intenção e estávamos longe de um vocabulário neutro, ou capaz de se ver como generificado.⁴⁰

A própria publicação que deu destaque à Anita e a emancipou nesse caráter de primeira artista modernista do Brasil, o artigo Paranoia ou

³⁹ Entrevista da professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo (USP), no portal Brasil de Fato: <https://www.brasildefato.com.br/2022/02/11/e-as-mulheres-na-semana-de-22-qual-a-imagem-da-representacao-feminina-um-seculo-depois> (Acesso em 10 de agosto de 2022).

⁴⁰ Entrevista da professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo (USP), no jornal da USP: <https://jornal.usp.br/cultura/como-foi-a-participacao-das-mulheres-na-semana-de-arte-moderna/> (Acesso em 10 de agosto de 2022).

Mistificação, de Monteiro Lobato publicado em 1917, dá esse tom de uma obra ‘masculinizada’ à artista:

“Lendo com calma a crítica do Lobato, você vê que ele diz que a Anita é uma pessoa muito talentosa, que está perdida porque caiu nesses ‘ismos’ que ele odiava. Aí ele ‘mete o pau’ no Modernismo de uma forma geral. Mas se não reconhecesse nela uma grande pintora, ele não se daria ao trabalho de escrever. Reconhece nela uma grande força. Ele inclusive compara – vários comparam – a pintura dela a uma ‘pintura masculina’. Não é uma pintura delicada, é bem contundente” (...).⁴¹

Após a produção da exposição de 1917 que revelava peças de nu masculino, Anita Malfati caiu no descrédito de críticos e colegas, sendo taxada como conservadora nas obras seguintes, por mudar seu conceito de criar, seguindo, segundo críticos e colegas, um perfil mais conservador de arte.

Nesse contexto, a obra de Tarsila do Amaral, figura muito representativa para a história do modernismo no Brasil e que é associada a SAM 22, embora a artista não tenha participado do movimento à época, e também tinha suas peculiaridades não-feministas.

Apesar da inovação de sua obra, principalmente com a enaltação da brasilidade do quadro *A Negra*, de 1923, que usava novas técnicas interpretadas como referência da preocupação com movimento com a identidade nacional, ao se autorretratar, também era centrada em uma cultura europeia, inclusive registrado pelas suas vestimentas. *Assim, Tarsila, em A Negra, responde bem aos apelos por exotismo, primitivismo, mas em sua autoimagem não abre mão de uma afirmação de si como mulher culta, elegante, cosmopolita (e branca)*⁴².

Mas a entrada de Tarsila ao seleto grupo de elite, branca, filhos de oligarcas que idealizaram a Semana, foi alguns anos depois dela de fato acontecer. Além disso Tarsila era exaltada como a “musa do modernismo”, como ressaltavam seus colegas de profissão, dando a ela a característica que já se valorizava nas gerações artísticas anteriores: a perfeição, a beleza, a boa e educada moça de pele alva.

(...) a maior parte dos textos começam falando da beleza dela, depois

⁴¹ Entrevista da autora Gênese Andrade, doutora em Literatura Hispano-americana pela USP, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela Unicamp, ao site da CNN Brasil: <https://www.cnnbrasil.com.br/estilo/violinistas-dancarinas-pintoras-as-mulheres-na-arte-semana-de-22/>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

⁴² Entrevista da professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo (USP), no jornal da USP: <https://jornal.usp.br/cultura/como-foi-a-participacao-das-mulheres-na-semana-de-arte-moderna/>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

do casamento bem-sucedido e então iam para a obra. Em vez de ficar me batendo nisso, de porque as pessoas olham para a beleza, achei mais interessante compreender como ela foi construída como musa, e é uma construção da qual ela participa. Não é uma coisa mulher-objeto, mas uma estratégia de algumas mulheres modernistas de se apropriarem de algo que elas sabem que acontece, que é as mulheres serem objeto do olhar masculino⁴³.

Muito por parte dessa característica dos modernistas que idealizaram a Semana de 22, de serem privilegiados, terem estudado em escolas internacionais de Arte, o movimento foi descreditado pelos críticos da época, *como uma performance em forma de ato de guerrilha aristocrática de jovens burgueses antiburgueses, dando-se a isso ora sentido positivo, ora negativo*. (ALAMBERT, 2012. P. 109)

Mas o movimento foi fomentado e construído a partir de como a história foi contada nos anos seguintes e na comemoração dos 10, 20, 30 anos do evento.

Portanto, não há uma história da Semana que não tenha que ser também uma história do século brasileiro da Semana. De como esse século pensou seu ato originário e seu mito. Não há por que não entender que a história da Semana de Arte Moderna é uma guerra de interpretações e afirmações que renascia todas as vezes, especialmente em seus aniversários decenais, em que ela era admirada e nas vezes em que era (ou é) achincalhada. Se nos dias de fevereiro a resposta agressiva e barulhenta da plateia era parte da performance tanto quanto o que acontecia no palco ou nos salões, sempre que se falou da Semana de 22, esse ato se refez. (ALAMBERT, 2012. P. 109)

Já enquanto analisamos a participação feminina no movimento, podemos entender que pela posição que as mulheres ocupavam no cenário social e político do Brasil da época, suas atuações foram sufocadas ou invisibilizadas, mantendo no espaço da história apenas a perenidade das ações de Anita e Tarsila, mas que mesmo essas ainda tiveram que esperar décadas para que fossem reconhecidas como artistas:

[...] não foram agraciadas com encomendas públicas justamente por um Estado que se firmou no imaginário como “promotor” da arte moderna. Tarsila recebeu encomendas oficiais apenas de Taunay, diretor do Museu Paulista, e para fazer retratos bem conservadores. Anita não recebeu nenhuma encomenda. Nos anos 1950 elas começam

⁴³ Entrevista da professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo (USP): <https://www.edusp.com.br/mais/mulheres-modernistas-apresenta-o-caminho-feminino-ao-protagonismo-no-movimento/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

a ter sua produção reavaliada, inclusive por meio de reconhecimento de museus como o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e salas nas bienais (isso um pouco depois, em 1963, na 7ª Bienal, ao lado de outros nomes pertencentes ao Modernismo). Pode-se dizer que a partir dos anos 1960, por uma conjunção de fatores – interesse acadêmico, interesse público (Estado), interesse do mercado de arte, interesse do circuito artístico –, foi-se alçando Anita e Tarsila a espaços ímpares de consagração na arte brasileira. Mas vale lembrar que, durante os anos 30,40 e 50, elas estavam lá trabalhando, atuando, e sem esse reconhecimento tão grande assim [...]⁴⁴.

Essa invisibilização aconteceu para as mulheres reconhecidas no modernismo (no período, e não só na idealização do movimento da Semana de 22), e ainda abafou o trabalho de algumas outras, que serão descritas a seguir.

Guiomar Novaes

A pianista Guiomar Novaes foi parte da semana de maneira notória, fazendo um recital durante o terceiro dia do evento no Theatro Municipal de São Paulo, local que abrigou os modernistas na Semana de 22. A apresentação da musicista rendeu muitos aplausos, como foi registrado pelos estudiosos da época, mas se distanciou do reconhecimento durante os anos seguintes. Acredita-se que o fato se deu por ela não ter concordado com as críticas dos idealizadores da semana a Chopin, apesar de seu histórico já internacional, tendo se apresentado para personalidades como a Rainha Elizabeth II e o presidente americano Franklin Roosevelt.

Novaes nasceu em São João da Boa Vista, interior paulista, em 1894. Começou a tocar piano aos 4 anos e, aos 15, se mudou para a Europa para estudar música. Ela já era uma das pianistas mais prestigiadas do Brasil quando se apresentou na Semana de Arte Moderna ⁴⁵.

Foi inclusive reconhecida com a Ordem Nacional do Mérito, ao lado de nomes como Heitor Villa-Lobos e Ary Barroso. Isso foi um dos fatores de projetá-la internacionalmente. Somando ao repertório de reconhecimentos da artista, Guiomar Novaes fez concerto para ONU no 15º aniversário dos Direitos Humanos e foi considerada pelo jornal francês Le Monde uma das dez melhores concertistas do mundo.

⁴⁴ Entrevista da professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo (USP), no jornal da USP: <https://jornal.usp.br/cultura/como-foi-a-participacao-das-mulheres-na-semana-de-arte-moderna/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

⁴⁵ Trecho de matéria publicada em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-60381328>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

Novaes faleceu em 1979 e, por seu reconhecimento como grande pianista, teve seu velório realizado na Academia Paulista de Letras, na capital do estado.

Regina Graz

Regina Graz foi uma das artistas que se supõe que esteve presente na Semana de Arte Moderna, mas teve a imagem suprimida como uma ‘assistente’ do marido, principalmente por dois motivos: a arte que ela produzia – tapeceira e têxtil –, e porque *“era menos artista que seu marido, pois ela apenas executava as coisas, enquanto ele as desenhava”*⁴⁶.

A participação de Regina na Semana se dá por uma observação no esboço do espaço desenhado para abrigar peças no Theatro Municipal de São Paulo. *“No esboço da localização de cada artista no saguão, [...] os nomes de Regina e seu marido John Graz estão localizados à esquerda de Anita, que por sua vez ocupa um lugar privilegiado, tanto física como simbolicamente: a entrada principal do Theatro”*⁴⁷.

Graz pode ser considerada uma das artistas a introduzir as artes decorativas no Brasil. Por muito tempo ela foi pouco notada, estudada. Muito porque demorou muito até que as expressões artísticas que não fossem a pintura e a escultura fossem avaliadas como arte. Enquanto isso, ela ficava à sombra do marido suíço John Graz, ou era conhecida como irmã do também artista Antonio Gomide.

Regina é originária de Itapetininga, interior de São Paulo, nascida em 1897. Estudou artes em Genebra, na Suíça, e voltou ao Brasil em meados de 1920. *Se aproximou dos modernistas e expôs sua obra em tapeçaria na Semana de Arte Moderna. Foi pioneira no interesse pela tradição indígena brasileira, tendo estudado a tecelagem indígena do Alto Amazonas para compor parte de sua obra*⁴⁸.

Até certo ponto, é bom que a mulher saiba pintar, bordar, escrever, recitar poema e tocar piano, porque é a ideologia da mãe republicana, a mãe virtuosa. Acreditava-se que uma mulher educada poderia

⁴⁶ Entrevista da professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo (USP), no jornal da USP: <https://jornal.usp.br/cultura/como-foi-a-participacao-das-mulheres-na-semana-de-arte-moderna/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

⁴⁷ Trecho de entrevista à CNN de Regina Teixeira de Barros, doutora em Estética e História da Arte pela USP, <https://www.cnnbrasil.com.br/estilo/violinistas-dancarinas-pintoras-as-mulheres-na-arte-semana-de-22/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

⁴⁸ Trecho de entrevista da autora Gênese Andrade, doutora em Literatura Hispano-americana pela USP, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela Unicamp, ao site da BBC Brasil: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-60381328>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

educar melhor os filhos, então era interessante que tivessem boas noções de artes, geografia e história. Mas quando ela começa a expor muito, começa a fazer mais sucesso que o marido, quando uma concertista começa a viver de concertos de piano e viajar pelo exterior, aí a coisa sai do esperado.

[...]

A recuperação da Regina no sistema artístico se deve ao Bardi. Foi ele que nos anos 70 colocou a obra dela em circulação, valorizou o casal e o irmão Antonio Gomide, fez exposições e colocou a obra dela à venda para os colecionadores. Nos textos, ele sempre se refere a ela como a esposa do John e como se a grandeza dela estivesse um pouco aí, de ter acompanhado os trabalhos do marido. Na recuperação da Regina, esse lugar dela como esposa do John e irmã do Antonio Gomide é muito forte e acabou obscurecendo qualquer tipo de trajetória individual. Isso é tão impressionante que não se acham fotos dela⁴⁹.

Zina Aita

A artista plástica Tereza Aita era amiga de Anita Malfati e Mario de Andrade, do famoso Grupo dos Cinco. Mais conhecida como Zina, é mineira nascida em Belo Horizonte, em 1900, mas seus estudos de desenho, pintura e cerâmica foram realizados na Itália, retornando ao Brasil no ano de 1918.

Zina é considerada uma modernista de vanguarda em Minas Gerais, seu estado natal, onde apresentou uma exposição autoral em 1920, pouco antes da semana modernista. Mas ainda há uma lacuna enorme sobre a obra da artista. *“Ainda hoje, pouco se sabe e quase nada se conhece dos trabalhos de Zina Aita. [...] Ela basicamente foi esquecida por falta de pesquisas [no Brasil] e por se localizar pouquíssimas obras suas”*⁵⁰.

Há uma suposição de que o pouco conhecimento sobre a história de Zina Aita no Brasil é porque, logo após a Semana de 22, a artista retornou a Itália, onde viveu até seus últimos dias, e porque ela escolheu como arte principal o desenvolvimento de peças em cerâmica. *“A desvalorização da cerâmica, taxada como arte decorativa (inclusive entre os artistas homens)*

⁴⁹ Entrevista da professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo (USP): <https://www.edusp.com.br/mais/mulheres-modernistas-apresenta-o-caminho-feminino-ao-protagonismo-no-movimento/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

⁵⁰ Trecho de entrevista da autora Gênese Andrade, doutora em Literatura Hispano-americana pela USP, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela Unicamp, ao site da BBC Brasil: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-60381328>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

não favoreceu seu reconhecimento como artista maior no meio das artes plásticas [modernistas]”⁵¹

Olívia Guedes Penteado

Olívia Guedes Penteado não é uma artista propriamente dita do cenário da Semana de Arte Moderna. Nascida em família abastada - seus pais eram os barões de Pirapinguí, e casada com Inácio Penteado – viveu na fazenda dos pais no interior e, após o casamento passou a viver em Santos. Foi em 1922 que se mudou para São Paulo e começou a se relacionar com o grupo modernista. *Passou a investir em projetos de divulgação da cultura e a abrir a sua casa para as reuniões dos artistas. Além de ser uma importante colecionadora de arte, montou ateliês e galerias para expor novos trabalhos*⁵².

Ainda há muitos estudos e pesquisa a serem feitos para investigação de outros nomes no período pré e pós a Semana de Arte Moderna de 1922, alguns já em curso. A historiadora Maria de Lourdes Eleutério, da FAAP, estuda há mais de 20 anos escritoras brasileiras, inclusive as que foram esquecidas na história do período modernista. Ela cita que escritoras como Maria Lacerda de Moura (1887-1945) e Maria Cecília Bandeira de Melo (1870-1948, com pseudônimo de Chrysanthème) *“escreveram e publicaram uma ampla quantidade de textos sobre temas como o direito de votar, o divórcio e a autonomia feminina, mas foram esquecidas pela historiografia”*⁵³.

Se formos pensar que mesmo Tarsila do Amaral e Anita Malfati só foram de fato reconhecidas e terem suas artes comercializadas décadas depois da participação de ambas no contexto do modernismo no Brasil, pode-se acreditar que ainda há muito a ser desvendado pelas pesquisas sobre atuação das mulheres nessa época.

Tarsila, como exemplo, é hoje a artista mais conhecida e *“a mais cara do Brasil – em 2020, seu quadro A Caipirinha foi leilado por R\$ 57,5 milhões – , como também referência para produções que vão da moda ao cinema (a*

⁵¹ Trecho de entrevista da autora Gênese Andrade, doutora em Literatura Hispano-americana pela USP, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela Unicamp, ao site da BBC Brasil: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-60381328>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

⁵² Trecho de matéria disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2012/02/19/interna_revista_correio,290116/revolucionarias-modernistas.shtml. Acesso em 10 de agosto de 2022.

⁵³ Matéria com entrevista de Maria de Lourdes Eleutério em <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-papel-feminino/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

*exemplo da animação Tarsilinha, que estreou nos cinemas brasileiros no início de 2022)*⁵⁴.

Muitas podem ser as razões, desde a sociedade patriarcal, que não incentivava que as mulheres produzissem algo de valor ou que se tornassem profissionais que trabalhassem fora do âmbito do lar, à supressão dos dons artísticos que se resumiam aos limites impostos pela época, nunca se sobrepondo ao trabalho do marido ou do provedor do lar – como o pai, antes do casamento. Muitas das que já eram artistas, tinham suas produções desvalorizadas por essas razões, ou muitas sequer foram identificadas por essas características do período.

Ainda há muito o que se descobrir sobre a atuação das mulheres no período modernista, e esperamos que essas pesquisas sejam ainda muito reveladoras e intrigantes.

Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n.94, p.107-118, Junho, Julho, Agosto 2012.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas**: Estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2022.

SCHWARTZ, R. M. P. B.; MATOS, M. I. S.; Andrea Borelli. **Gênero, terceiro setor e desenvolvimento**: quebradeiras uma luta pela preservação do meio ambiente e cultura dos babaquai. 1. ed. São Paulo: Verona, 2015.

VIEIRA, Ivone Luzia. Vanguarda Modernista nas Artes Plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da década de 20. São Paulo: ECA-USP, 1994. **(Tese de Doutorado)**.

Fontes Eletrônicas

<https://www.edusp.com.br/mais/mulheres-modernistas-apresenta-o-caminho-feminino-ao-protagonismo-no-movimento/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-60381328>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

<https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2022/02/alem-de-tarsila-e-anita-conheca-mulheres-da-semana-de-arte-moderna-de-1922.html>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

<https://jornal.usp.br/cultura/como-foi-a-participacao-das-mulheres-na-semana-de-arte-moderna/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

⁵⁴ Dados de matéria da revista Marie Claire, disponível em <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2022/02/alem-de-tarsila-e-anita-conheca-mulheres-da-semana-de-arte-moderna-de-1922.html>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

<https://www.cnnbrasil.com.br/estilo/violinistas-dancarinas-pintoras-as-mulheres-na-arte-semana-de-22/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

<https://www.brasildefato.com.br/2022/02/11/e-as-mulheres-na-semana-de-22-qual-a-imagem-da-representacao-feminina-um-seculo-depois>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2012/02/19/interna_revista_correio,290116/revolucionarias-modernistas.shtml. Acesso em 10 de agosto de 2022.

<https://revistapesquisa.fapesp.br/o-papel-feminino/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

ANNUS MIRABILIS: AS REPERCUSSÕES DA SEMANA DE ARTE MODERNA

AMANDA NICOLAIDIS
JANE BOTELHO FERNANDEZ

Contexto histórico da Semana de Arte Moderna

Na década de 1920 a, ainda pequena, grande São Paulo queria se firmar no cenário nacional como cidade de vanguarda e se destacar em relação à capital, na época a tradicional cidade do Rio de Janeiro marcada pela arquitetura e literatura clássicas. O estado de São Paulo, apesar da importância econômica representada pelo plantio e comércio de café, era mais reconhecido como “interior caipira”, do que como potência artística e política do país. Nesse contexto, a Semana de Arte Moderna inaugura uma nova fase das artes e da política que só foi possível porque outros interesses, além dos artísticos, sustentaram esse acontecimento marcante na história da cidade, do estado e do país.

A década de 1920 traz no seu bojo o advento da tecnologia onipresente, que se materializa nas residências, instala-se nas indústrias, ingressa nos cinemas e desfila nas ruas {...}. É tempo de festejar, desfilar, cuidar do corpo, praticar esportes, celebrar a vida e acelerar a chegada do futuro. Dionísio faz sucesso e Apolo perde adeptos. (MENDES, 2017.p.15)

Mais anterior a essa década, outros acontecimentos colaboraram para o estopim do modernismo no Brasil, a exemplo do Movimento Futurista Europeu, iniciado pelo Manifesto Futurista (1909) de Fellipo Tommaso Marinetti, publicado no jornal italiano “Le Figaro” (ANEXO 1). Os pensamentos futuristas de Marinetti influenciaram o modernismo no Brasil, pois muitos dos artistas que se apresentaram e idealizaram a Semana de Arte de 1922 eram assíduos frequentadores da Europa e, por isso, estavam

familiarizados com as modernidades do *Velho Mundo*, mais novo e moderno do que a antiga colônia portuguesa. Assim seguiu a publicação futurista (ANEXO 2) clamando por desbravar o novo, pelo encontro de tudo que é rápido, belo e progressistas. O futurismo europeu, que deu origem ao movimento modernista brasileiro, demonstrava a ruptura com as representações artísticas clássicas e propôs uma verdadeira revolução para a época. Esse contexto era caracterizado pela valorização da velocidade e do dinamismo, conexão com o fascismo, racionalização da violência por meio do militarismo, exaltação à tecnologia e ruptura com o passado.

Em si próprio, essa ausência pode ser tomada a prova mais notável da pobreza espiritual do ambiente pós-guerra. Ironicamente, essa pobreza pode ter efetivamente alimentado o desenvolvimento do modernismo, ao forçar pensadores e artistas a recorrer a seus próprios recursos e revelar novas profundezas do espaço interior. {...} A cisão entre o espírito moderno e o ambiente modernizado foi uma fonte fundamental de angústia e reflexão dos anos 50. (BERMAN,1982, p. 295)

Neste recorte, no Brasil, destacava-se a jovem pintora Anita Catarina Malfatti, de família abastada e de origem italiana, nascida em São Paulo, no dia 2 de dezembro de 1888, filha de Samuel Malfatti, engenheiro italiano e da professora de pintura Betty Krug, descendente de alemães e de nacionalidade norte-americana. Ainda pequena, devido a uma atrofia congênita no braço e na mão direita, Anita foi levada Lucca, na Itália, onde foi operada. Entretanto, teve que aprender a usar a mão esquerda, recebendo os cuidados de uma governanta inglesa. Aprendeu as primeiras letras no Colégio São José e estudou no Mackenzie College, em 1987.

Somada a toda bagagem hereditária, a forte experiência vivida ainda na infância, que afetou seu corpo e seu futuro instrumento de trabalho, a saber suas mãos, pode ter sido um gatilho para suscitar nessa mulher uma determinação tão marcante que, hoje, além desse capítulo, é lembrada em dezenas de livros e grupos de pesquisa das mais diferentes universidades, como o nosso Núcleo de Estudos de História da Cultura, Sociedade e Mídias da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Na condição de historiadoras e pesquisadoras inspiradas pela proposta de Carlo Ginzburg em seu texto *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício* (2007), somos instigadas e colocar em pauta essa força interna, necessária para romper barreiras e participar ativamente do marco histórico chamado *modernismo*. Essa mesma força, notadamente, se faz necessária ainda hoje, afinal como

escreve Jorge Larrosa, “o sujeito moderno é esse que sabe e questiona sobretudo.” (2002, p.22).

Anita, mesmo antes de ser assim reconhecida, já era moderna, como foi possível perceber em sua exposição de arte em 1917, na cidade de São Paulo, na rua Líbero Badaró, onde expôs obras como *Homem Amarelo* (1919), *A Estudante Russa* (1915) e *A Mulher de Cabelos Verdes* (1915) (ANEXO 3), que chocaram a elite paulistana, dando espaço ao primeiro antagonismo. Do outro lado, defendendo as representações artísticas clássicas estava Monteiro Lobato, autor da coleção *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1939), extremamente tradicionalista e defensor de tudo o que era “clássico”, monótono e perpetuador da sociedade oligarca paulista. Nessa defesa, logo após a exposição, ele publicou, no jornal *O Estado de S. Paulo*, o artigo “Paranóia ou mistificação? - A Propósito da Exposição Malfatti”, no qual rechaçou as obras da pintora e tudo que era moderno.

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Leubach na Alemanha, é Iorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. (...) A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. (MONTEIRO LOBATO, 1917)

As duras palavras de Lobato abalaram Anita, mas não a formação do movimento modernista. “Às vezes, porém, os artistas pagam caro por essa centelha divina ao desejarem se aproximar do sol, como Ícaro, têm suas asas queimadas. Assim todo criador guarda dentro de si um grande paradoxo.” (GIORA (org), 2017 p. 158). Além de Malfati, outros artistas se levantavam para formar o modernismo brasileiro.

Dentre os vários artistas que se juntaram ao movimento e puderam expor na semana de arte, dois deles se destacam: Mário e Oswald de Andrade, que de semelhante tinham apenas o sobrenome e o gosto pelas artes modernas. Oswald era um jovem de família abastada, gostava de polêmicas e não tinha receio de abordar o futurismo e modernismo no Brasil; já Mário não possuía tantos bens assim e cambaleava para manter-se dando aulas no

conservatório da cidade, por isso, tinha muito cuidado com sua imagem e, sabendo que o futurismo não era tão querido entre as famílias de seus alunos, procurava afastar-se dele, ainda que suas publicações fossem as mais futuristas entre os dois artistas. Apesar da amizade antagônica, nascia ali um elo que sustentaria o modernismo nacional.

A eles, uniram-se Menotti del Picchia, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Heitor Villa-Lobos, Marie Lebrun (conhecida como Marinete), Paulo Prado, Graça Aranha e muitas outras personalidades do meio artístico e da elite cafeicultora. Os últimos citados, Paulo Prado e Graça Aranha, foram os grandes financiadores da exposição e a ideia de organizar o evento em uma semana foi de Marie Lebrun, esposa de Paulo Prado, pois esse formato já era consolidado em seu país de origem, a França. Os investidores tinham influência no cenário político e econômico do país, ambos representavam famílias tradicionais, com grandes riquezas e por meio da promessa de que a semana marcaria a cidade de São Paulo tanto quanto a capital carioca no centenário da independência, arrecadaram valor suficiente para alugar o Theatro Municipal. O que antes parecia ser impossível e inaceitável, ganhou forma graças a tríade: “tempo, tesouro e talento”.

Toda criação tem suas origens nas tradições culturais, porém se desenvolve plenamente em contato com outras. Essa é a razão pela qual o patrimônio, em todas as suas formas, deve ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda a sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas. (Declaração Universal sobre Diversidade Cultural. Unesco-2002. Artigo 7- O patrimônio cultural, fonte da criatividade. (GIORA, 2017, p.5)

A semana de três dias e suas repercussões

Apesar de ser conhecido como “semana”, o evento durou apenas três dias, 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, respectivamente segunda, quarta e sexta-feira, e os dias foram organizados de acordo com o tipo de obras expostas. Alguns dias que marcaram todo um ano, capazes de transformar aquela data em algo miraculoso: 1922, o Annus Mirabilis que reverbera ainda hoje, 100 anos depois. Na segunda-feira foram apresentadas pinturas e esculturas, na quarta-feira, literatura e no último dia, na sexta-feira, a música. Assim foi inaugurado o modernismo no Brasil. A intenção era renovar e recriar a arte brasileira como uma segunda independência, agora no âmbito

artístico, em homenagem aos 100 anos da emancipação do país, que se comemorava naquele ano.

A modernidade paulistana seria um contraponto com o classicismo presente no Rio de Janeiro, capital nacional na época, onde as maiores comemorações do centenário aconteceriam. Como características, possuíam a ausência do formalismo, a ruptura com o tradicionalismo nas artes, a crítica ao movimento literário parnasiano, aproximação da linguagem coloquial e de temas cotidianos nacionais, influências europeias como futurismo, cubismo, surrealismo e expressionismo, valorização da identidade artística e cultural brasileira e a liberdade de expressão. “Pois é a atividade criadora do ser humano que fará dele um ser projetado para o futuro, capaz de modificar o presente.” (GIORA, 2017, p.122).

No entanto, apesar do ímpeto de valorizar o Brasil com um estilo artístico próprio, a repercussão não foi das mais positivas, o pensamento de Lobato, exposto no artigo do *Estado de S. Paulo* (1917), era compartilhado pela maioria dos paulistanos e, quiçá, dos brasileiros. Logo, o evento chocou a população, com direito a vaias a Oswald e Mário de Andrade, ao recitarem poemas como “Os condenados” e “Inspiração”, respectivamente. Mas, o antagonismo das vaias foi um dos grandes marcos da relevância do evento, inclusive levantando suspeitas de que elas haviam sido orquestradas por alguém interno do movimento. O acusado: o excêntrico e extravagante Oswald.

A vaia foi a consagração. Deu à Semana a fama de acontecimento tão polêmico que era capaz de atizar paixões. (...)

De qualquer forma, foi uma santa, sagrada vaia. Nunca houve vaia tão conseqüente em São Paulo. Até hoje ela ecoa, a coroar a mística gloriosa da Semana de Arte Moderna. (TOLEDO, 2015, p. 226)

Mas, não foram apenas as vaias que reverberam após a Semana de Arte Moderna de 1922. Ela foi um grande acontecimento, considerada um dos símbolos mais importantes para a cultura brasileira e, a partir dela, muitos outros grupos artísticos se originaram e deram força ao movimento modernista e a outros tantos, entre eles a Revista Klaxon (1922), Movimento Pau-Brasil (1924), Movimento Verde-Amarelo (1924), Revista de Antropofagia (1928), Movimento Antropofágico (1928), Bossa Nova (1958) e Tropicalismo (1967), apenas para destacar alguns.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um marco cultural e também a expressão da busca por um novo Brasil que conseguisse superar características arcaicas, refletindo mudanças em todas as áreas de nosso

país. Em 1928, inspirado em um quadro de sua esposa e também modernista, Tarsila do Amaral, pintado como um presente para ele - o Abaporu (1928) (ANEXO 4) - Oswald de Andrade publicou o *Manifesto Antropofágico*, na primeira edição da Revista de Antropofagia, o que também trouxe força para o movimento modernista. Na publicação, Oswald procurou traduzir o espírito da cultura nacional, propondo repensar a dependência cultural brasileira e valorizar a cultura primitiva (indígena e africana), associada à latina formada pela colonização europeia no continente Sul-Americano. Ao longo do manifesto, por meio de metáforas, o autor aborda a história do Brasil por meio de personagens como Padre Anchieta, a Mãe dos Gracos, a corte portuguesa do rei Dom João VI e traz, também, um pouco do folclore brasileiro como a Moral da Cegonha à potência mítica de Jabuti, Guaraci, Jaci e a Cobra Grande. Na publicação, o Brasil pré-colonial é exaltado e caracterizado como a “idade de ouro” do país, pois somente nesse período é que prevaleceu a cultura e a língua puramente brasileiras.

Apesar da linguagem do manifesto ser prioritariamente metafórica, contendo fragmentos poéticos bem-humorados, há também pensamentos desenvolvidos com apoio em linhas do conhecimento diversas como a sociologia, a psicologia, a filosofia, as artes, entre outras. Logo, as teorias combinadas às ideologias desenvolvidas pelo autor não se opõem totalmente à civilização moderna e industrializada, posto que seria contrário aos ideais futuristas que tanto inspiraram Oswald anos antes. A intenção era promover a reflexão de que as culturas primitivas não deveriam ser absorvidas pelas culturas recém-chegadas com a modernidade e tão pouco a cultura brasileira deveria ser totalmente volúvel e mutável, sendo necessário manter sua essência para não virar um amontoado de fragmentos culturais exteriores. Com isso, é notável que o autor queria encontrar equilíbrio entre as influências culturais já presentes na história nacional e as que faziam parte do povo brasileiro, sem que fosse uma cópia estrangeira. Assim, o Manifesto Antropofágico transformou a maneira como os elementos culturais do mundo eram interpretados aqui e evidenciou a própria produção nacional, acendendo a identidade brasileira no cenário artístico mundial.

Como proposta de mudança para a Arte do século XX, ao aceitar as influências estrangeiras, sem menosprezar a identidade nacional, e sim reforçando-a, retoma-se a proposta da antropofagia, como “ferramenta” na elaboração da verdadeira cultura nacional. Todas as novas correntes artísticas advindas da Europa, no início do século XX, são fundamentais para a elaboração de uma cultura verdadeiramente nacional, pois estavam engajadas na preocupação de favorecer as classes trabalhadoras dentro da nova sociedade moderna mundial.

Essa produção do indivíduo como indivíduo singular, autônomo é frequentemente entendida pelo conteúdo dos discursos (ideológicos, filosóficos...), mas não se pode negligenciar o estudo das instituições, dos dispositivos sociais ou das configurações de relações de interdependência que contribuem na produção desse sentimento de singularidade, de autonomia, de interioridade, de identidade de si a si.” (LAHIRE, 2008, p. 384).

Portanto, o Modernismo Brasileiro surgiu com a intenção de promover uma atualização da arte brasileira, capaz de ajudar na consolidação da identidade nacional de tal forma que tiveram de se desligar da influência cultural externa para a dedicação única da arte considerada nacional e genuína. Essa práxis reflete um novo posicionamento em relação à arte no Brasil, reproduzindo as ideias que, no plano político, eram sustentadas pelo movimento Verde-Amarelo⁵⁵, de Plínio Salgado que criticava a presença de estrangeirismos em nossa cultura.

Aqueles jovens, que se reuniam frequentemente, tinham laços mais que necessários para idealizarem A Semana de Arte Moderna, entre eles a amizade, os sentimentos em prol de um Brasil moderno e ideias em comum que pretendiam revolucionar o centenário da independência. As ideias e repercussões advindas desse grupo de jovens amigos, como todo grande marco cultural, social ou artístico, são fruto, também, do cotidiano, pois são nos desafios do dia a dia que se faz possível planejar o futuro com real perspectiva. Porém esses jovens viveram a dicotomia de serem apoiados por uma parte da elite enquanto outra, quiçá a grande maioria, era contra. Ambas igualmente mobilizadas pelo espírito capitalista, afinal a ideia de que “a cultura é para todos” também tem um alto preço. Vale destacar que a Semana de Arte só foi possível graças aos investimentos da alta burguesia cafeicultora, pois o palco das exposições modernistas foi o mais importante Teatro da Cidade de São Paulo e, talvez, o mais relevante do Brasil, tanto naqueles dias quanto atualmente.

Sim, nada disso seria possível sem dinheiro, profissionais qualificados e extremamente competentes. O que não desanima artistas nem pesquisadoras como nós é que apesar do sujeito ordinário sofrer retaliações, há força no cotidiano. Ao refletirmos sobre o cotidiano por meio de teóricos como Certeau,⁵⁶ ganhamos uma visão ampliada desses aspectos e passamos

⁵⁵ O movimento literário nacionalista “Verde-Amarelo” surgiu no início de 1920 a partir do Modernismo Brasileiro, seu principal representante foi o escritor, jornalista e político brasileiro Plínio Salgado. Salgado junto de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, ambos escritores, são os fundadores desse movimento

⁵⁶ Michel de Certeau (1925-1986) foi um historiador e pensador francês que estudou a respeito da pluralidade e fez grandes contribuições para a psicanálise, a filosofia, as ciências, sociais, a teologia (jesuíta)

a compreender os fenômenos manifestos na Semana de Arte Moderna como resultado de muitas outras lutas e vitórias conquistadas no passado, as quais permanecem até a atualidade, a exemplo, da Exposição “Portinari para todos” (2022) realizada no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, que abriu as comemorações de 100 anos da Semana de Arte Moderna e demonstra que a semana modernista reverbera mesmo passado um centenário de sua estreia.

Então, por meio dessas narrativas, é possível saborear juntamente com aqueles jovens modernos que dentro do Cadillac verde de Oswald de Andrade sonharam e realizaram um evento que aos olhos humanos era impossível. Para além de 1922, ele chega até nós com o mesmo frescor e convite para que sejamos capazes de dar continuidade a essa definição e conscientização identitária enquanto nação, e, paradoxalmente entender que nascemos e somos povo híbrido, logo, fazer dessa mistura a nossa riqueza em todas as produções artística e acadêmicas.

Com a cultura da visualização marcada pela informação que atende em massa, e, acelerada com a chegada do mundo digital, esses enfrentamentos ganham velocidade, porém também trazem uma quantidade de informação e conhecimento sobre as histórias pessoais e coletivas próprias e externas, que podem colaborar para avanço dos embates encontrados e que continuam sobre o rompimento de vários artistas nacionais. Como foi na época com Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, com influências externas, principalmente com o movimento futurista italiano, profundamente aliado aos ideais fascistas e autoritários.

Entretanto, ainda colocando em foco o modernismo e suas repercussões, é possível considerar que esse movimento, no Brasil, através de seus autores mais representativos na Semana de Arte Moderna e posteriores, propôs o apego a uma literatura que investisse na idealização da figura indígena como ancestral do brasileiro. A literatura como espaço privilegiado para a expressão das falas coloquiais, em contraponto a uma rejeição ao chamado “colonialismo mental”, permitindo então, o início de uma relação de amor sobre nossa cultura, escultura, pintura e memória sertaneja. A ideia desses modernistas era propor uma imagem, um ideal de brasileiro, porém não foram inclusivos e representaram a mentalidade social do tempo deles a partir da perspectiva em que se colocaram enquanto revolucionários daquele recorte histórico. Com isso, começava a ser possível um movimento de redescoberta e revitalização dos temas nacionais, reinterpretando a realidade brasileira conectada a beleza ecológica e suas

e a teoria da história. Sua principal crítica está na tendência a submissão daquilo que já está estabelecido como manutenção da verdade posta.

cores. Defenderam o uso limitado das cores, antes irrestritos, afetando assim a criação artística nacional - representavam a ideia de que a arte deveria copiar fielmente a natureza, tendo como finalidade a prática educativa.

Certamente, de novo, é preciso reconhecer os traços marcantes dos aspectos interdisciplinares e, ao produzir e refletir a respeito dos impactos e aquilo que ainda reverbera da Semana de 1922, temos o privilégio, essa liberdade de continuar, aprofundar e ampliar a interdisciplinaridade, a qual possibilita o avanço, a conquista e o embelezamento de nossas raízes culturais existentes, bem como das descobertas cotidianas na construção do legado recebido, resguardado através das pesquisas acadêmicas.

Esse território acadêmico que nos leva a fios e rastros sobre a história cultural em toda a sua dimensão, nos mostra as repercussões daquela semana reverberando até hoje. Por exemplo, agora 100 anos após a Semana da Arte Moderna, nos deparamos com a feliz notícia de que a música “Garota de Ipanema” (1964) (ANEXO 5), de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, é uma das músicas mais tocadas no mundo. Ela é um dos grandes sucessos da Bossa Nova, um dos movimentos advindos das ideias e ideais dos jovens protagonistas da Semana da Arte Moderna.

A canção “Garota de Ipanema” foi regravaada mais de 170 vezes e tem uma versão em inglês, interpretada por Frank Sinatra. O RankBrasil homologou, em 2008, a canção pelo recorde de música brasileira mais tocada na história. No mundo, fica atrás apenas de “Yesterday” (1965), dos Beatles. Atualmente a canção quase sexagenária continua tocando nas rádios de todo mundo, fazendo ecoar os ideais modernistas que pareciam passageiros, mas repercutem até hoje.

Considerações Finais

O dia a dia se acha semeado de maravilhas, espuma tão brilhantes (...) como a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagem dão lugar a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e tornam a surgir. (CERTEAU, 1998, p. 18).

Aqui nos propusemos a ressignificar, registrar e refletir sobre as linhas e os laços presentes na Semana de Arte Moderna que não permaneceram apenas no ano de 1922, mas fizeram reverberar e alcançar tantos outros tempos e recortes da história e da cultura brasileira. Mais do que continuar a enaltecer essa semana tão relevante para o Brasil, nossa intenção foi amenizar o olhar anacrônico para o que foi vivido e desvelar acontecimentos que tornaram esse evento real e mostrar as grandes

repercussões que vivemos até hoje. Revisitar a Semana de Arte e não considerar o trajeto histórico que esse acontecimento fez e possibilitou é omitir uma parte da nossa história enquanto brasileiras e, principalmente, como paulistanas.

Compreender e (re)descobrir esses artistas para além de suas produções e neles nos identificarmos enquanto autoras também é uma possibilidade de aproximar a Semana de Arte e vivenciar nossas angústias e desafios amparadas pelos modernistas que tanto nos abriram caminho ao desbravar e enfrentar todo o tradicionalismo daquele tempo. Hoje, após todo o percurso feito por esses, e, outros artistas e personalidades nacionais, nossos enfrentamentos são diferentes, mas não poderiam acontecer se esses gigantes modernos não tivessem aberto espaço para o *novo*.

Assim, refletir sobre esse sujeito *moderno*, capaz de, como historiadoras e pesquisadoras, investigar, instigar o passado para descobrir pérolas, pedras preciosas existentes no cotidiano e o festejar exuberante no encontro com detalhes que o Brasil tem em toda a sua diversidade e biodiversidade, as quais estão nos bosques, nas ruas, no campo, nas estradas lindas que uma cidade como São Paulo oferece. A partir dessa perspectiva, lembrar que ainda é possível entrar no nosso “Cadillac Verde” para apreciar e sonhar, inspiradas pelo que temos e somos como brasileiras, paulistanas e, com esse olhar, indicar caminhos que embelezam ainda mais a cultura, a arte e a história, no presente e com a determinação e a esperança para o futuro. Saber que é possível deixar um legado para que as próximas gerações usufrua, acrescente e siga para novos horizontes e muitos outros Annus Mirabilis!

Referências Bibliográficas

BRONOWSKI, J. **Arte e conhecimento**. São Paulo. Martins Fontes 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis. Vozes.1996.

Exposição de Pintura Moderna: **Anita Malfatti**. São Paulo, 23 de março de 2017.
Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti>. Acesso em: 04 de outubro de 2021.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Companhia das Letras. São Paulo. 2007.

GIORA, Regina C. F. A. (org). **Criatividade e Inovação na Arte, na Ciência e no Cotidiano**. Cabral. São Paulo. 2017.

JOBIM, Antônio Carlos; MORAES, Vinícius de. **Garota de Ipanema**. Rio de Janeiro: Verve Records, 1964. 5:41.

LAHIRE, Bernard. **Esboço do programa científico de uma sociologia psicológica**. Educação e Pesquisa. São Paulo.v.34. n.20.373-389.maio/agosto.2008.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19.

LOBATO, José Bento Renato Monteiro. **Paranoia ou mistificação?:** a propósito da exposição Malfatti. 1917. O Estado de S. Paulo. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MARSHALL Berman. **Tudo que é solido desmancha no ar**. Companhia das Letras. São Paulo.1982.

Porto Editora – **Piróscapo** no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-05-21 03:40:48]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/piróscafos>

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p. 213-232.

Anexo 2: O Manifesto Futurista

Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e do destemor. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.

Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugido, que corre sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.

Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.

É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificência para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.

Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.

Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.

Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.

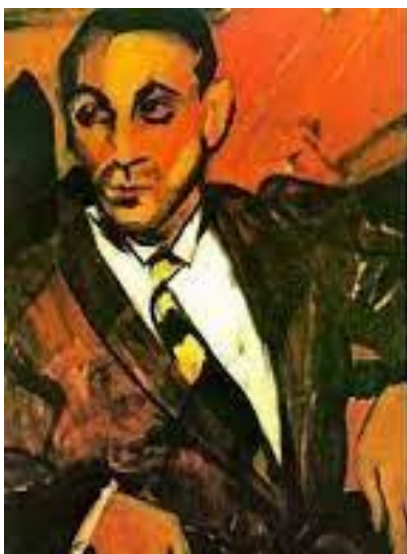
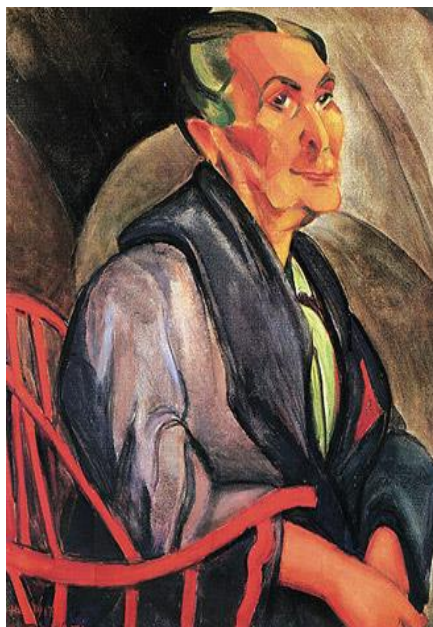
Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.

Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de

facas; os piróscafos⁵⁷ aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta. É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o "futurismo", porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários. Já é tempo de a Itália deixar de ser um mercado de belchiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios. (MARINETTI, 1909)

⁵⁷ Designação dada aos primeiros barcos movidos a vapor. Do grego πῦρ, pyrós, «fogo» + skáphos, «navio»

Anexo 3: Homem Amarelo (1919), A Estudante Russa (1915) e A Mulher de Cabelos Verdes (1915) de Anita Malfatti



Anexo 4: Abaporu (1928) Tarsila do Amaral



Anexo 5: Canção Garota de Ipanema

Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça
É ela, menina, que vem e que passa
Num doce balanço a caminho do mar
Moça do corpo dourado, do Sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar
Ah, por que estou tão sozinho?
Ah, por que tudo é tão triste?
Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha
Ah, se ela soubesse que quando ela passa
O mundo inteirinho se enche de graça
E fica mais lindo por causa do amor
Ah, por que estou tão sozinho?
Ah, por que tudo é tão triste?
Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha
Ah, se ela soubesse que quando ela passa
O mundo inteirinho se enche de graça
E fica mais lindo por causa do amor
Por causa do amor
Por causa do amor

(JOBIM e MORAES, 1964)

DUZENTOS ANOS, INDEPENDÊNCIA?

SÍLVIA LÚCIA PEREIRA DUARTE
WESLEY ESPINOSA SANTANA

O Brasil atual está representado por um presidente da república, ex-militar, que bate continência à bandeira dos EUA e, por um ministro da economia, que garante seus milhões de dólares em *Offshores* espalhados pelos paraísos fiscais. Da independência do Brasil – acertada por Dom Pedro I junto aos ingleses, franceses e estadunidenses – à república liberal de Benjamin Constant, ao trabalhismo de Getúlio Vargas, à modernização de Juscelino Kubitschek e ao nacionalismo/autoritarismo do regime militar, o preço alto pela participação no mercado internacional foi o que garantiu ao Brasil que se mantivesse sob o controle daqueles que dominam o mercado e a moeda internacionais, as armas e as ideologias. Hoje, esse processo se consolida num país que chafurda por uma realidade de crise pós-pandêmica e pós-industrial, acarretando a maior concentração de riquezas e terras já vista em nossa história. O desmatamento da Amazônia, o genocídio dos Ianomâmis, o garimpo ilegal, o *Agro é pop* e sem tecnologia para fertilizantes, todas essas ações que justificam a crítica à soberania nacional nos traz a realidade permanente dos donos do poder que – de dentro e de fora do território brasileiro – é resultado do processo da nossa periferização contínua do capitalismo bancada pela ideologização (neo)liberal e do culto ao não-pertencimento e à inferioridade.

Os avanços tecnológicos e as leis de patentes garantem a continuidade desse Estado patrimonial em que o povo está à margem dos interesses de quem o conduz. Segundo Raymundo Faoro (2012), esses donos do poder transformaram o *patrimonialismo pessoal em patrimonialismo estatal, que adota o mercantilismo como a técnica de operação da economia*. Assim, a suposta soberania política e sua territorialidade são garantidas pela dependência do capital externo em suas versões política, armamentista, tecnológica, ideológica e, potencialmente, consumidora.

A soberania política depende da soberania econômica e, sobretudo, de transformar essa soberania econômica em oportunidade para todos, ou seja, forjar a **soberania do povo**, a soberania de oportunidades para todos ou mesmo da *vida plena* (WRIGHT, 2019, p. 34). Dessa forma, como garantir a soberania econômica? Pelo patrimonialismo estatal dos que representam o Estado? Segundo Florestan Fernandes,

a formação das elites apresenta um interesse técnico-administrativo e profissional (...). As elites não podem ser criadas como flores de estufa. (...) Alguns setores da população tendem a prevalecer sobre as necessidades essenciais da sociedade brasileira como um todo (FERNANDES, 2008, p. 108).

Ou seja, essas elites formaram o Estado sem conquistá-lo e, assim, sem se preocuparem com a totalidade do desenvolvimento da sociedade, pois tornaram-se, economicamente, soberanas às custas da **soberania do povo**. Para Emília Viotti da Costa (2015),

o liberalismo foi uma ideologia essencialmente burguesa usada na luta contra as instituições do Antigo Regime. (Em contrapartida), os princípios liberais não se forjaram, no Brasil, na luta da burguesia contra os privilégios da aristocracia e da realeza. (...) Os limites do liberalismo no Brasil não seriam definidos no século XIX pelas reivindicações do proletariado urbano – como ocorreu do outro lado do Atlântico – mas, pela permanência da escravidão e sobrevivência das estruturas tradicionais de produção (VIOTTI, 2015, p.118 e 119).

Com essas referências é possível contemplar a formação política estatal do Brasil que, antes do ideal de liberdade e de igualdade, havia o interesse econômico subsumido pelas classes dominantes no controle sobre o Estado. Nesse artigo, nos debruçaremos sobre o processo político que levou à independência do Brasil, delimitando o papel de Dom Pedro I e a relação da soberania frente à realidade na lógica do capital e do sistema capitalista, visando discutir o processo histórico, a luta de classes sociais pela representatividade do Estado e a questão da soberania diante do sistema capitalista-imperialista-hegemônico.

Para nós, é evidente que as questões da soberania do Estado Nacional ou, mesmo, da soberania política e, sobretudo, dos discursos, utopicamente, democráticos de uma **soberania do povo**, perpassam, sobremaneira, a soberania econômica que nunca ocorreu em nosso país desde a sua origem, de onde a “descoberta” pelos portugueses no século XV traria a dependência pela mercantilização transoceânica e pelo processo exploratório de concentração de poder, renda e ideologias, com a formação de um sistema

econômico universal, dominante e separado entre centro e periferia, exploradores e explorados. A Europa Ocidental suscitava, com o apoio da Igreja Católica, da expansão do território, da riqueza e do controle de povos autóctones. Foram tratados territoriais, acordos comerciais, investimentos das iminentes burguesias europeias, com o apoio do Estado, à necessidade de se buscar novos mercados e novos cristãos, fazendo da América um continente invadido e atrasado. Segundo Luiz Alberto Moniz Bandeira,

o capitalismo, ao longo da história, foi a única formação econômica com a capacidade de expansão mundial. Sua evolução, desde o mercantilismo, constituiu um processo de contínua globalização da economia, que começou com as viagens de circum-navegação. (...) A monopolização dos mercados domésticos impeliu os grandes conglomerados (konzern) a buscarem a monopolização dos mercados no exterior, reativando a expansão colonial. (...) O capitalismo, que antes se opunha ao Estado, passou a utilizá-lo na sua expansão, demandando as formas débeis de Estado, geradas na época da economia natural e da economia simples de mercado, isto é, a reorganização das superestruturas políticas, mediante o robustecimento de um poder central, com a formação de um Estado unitário, que servisse como alavanca para a abertura de mercados e assegurasse a continuidade do processo de acumulação. (...) O imperialismo, segundo Karl Kautsky, foi um produto do capitalismo altamente industrializado, encorajado particularmente pelo sistema de exportação de capitais para as regiões agrárias (BANDEIRA, 2019, p. 35, 39 e 41).

A soberania das nações latino-americanas como a do Brasil sempre esteve dependente da centralidade civilizatória e exploratória da Europa e, posteriormente, dos EUA. Como tornar-se soberano diante da obrigatoriedade de não poder mudar de lado, de não poder desenvolver sem se tornar uma ameaça àqueles que fazem a manutenção do poder mundial? Do poder econômico às ameaças de embargo, da supremacia militar ao controle dos padrões de comportamento e de pensamento, da proteção à narrativa hegemônica e única de um inimigo comum no Oriente à naturalização da desigualdade, vimos que, no Brasil, desde antes da sua oficialização, sua realidade é estar atrelado a posição de marginalizado no processo de produção e consumo dentro do sistema capitalista mundial. Ao pensarmos as nações latino-americanas e, entre elas o Brasil, como *outsiders*, é nítido verificamos como o imaginário perpetua-se e se molda nas relações desiguais entre Estados, nações, povos. Segundo Norbert Elias,

a maneira como um grupo de pessoas é capaz de monopolizar as oportunidades de poder e utilizá-las para marginalizar e estigmatizar

membros de outro grupo muito semelhante... é vivenciado nas “imagens de nós” de ambos os grupos, em suas imagens coletivas (ELIAS, 1994, p.13).

A narrativa eurocentrista faz com que as sociedades de países fora do continente incorporem o sentimento de inferioridade e, sobretudo, o de imaginar o Norte como o lugar das oportunidades e da prosperidade, enquanto o Sul é o lugar da submissão, fraqueza e dependência. Segundo Celso Furtado, a ocupação do território brasileiro, com o tratado de Tordesilhas, iniciou-se após as pressões de outras nações europeias sobre Portugal e Espanha, que diziam que só reconheceriam e não invadiriam os territórios que estivessem, efetivamente, povoados (FURTADO, 2015). Esse início de colonização extrativista marca até os dias atuais a relação periférica do Brasil com a soberania, pertencimento e potência econômica, além de uma cultura da inferioridade que encontrou registro na frase do dramaturgo Nelson Rodrigues ao dizer que o sentimento de vira-lata é *a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo*. Assim, vemos que a colonização e o capitalismo moldaram a base da nossa formação, como também, a ideia de inferiores embasou o nosso imaginário sócio-político-econômico-cultural, entretanto, não só voluntariamente, mas, também, involuntário e, inconscientemente, alienado.

Ao andarmos pelas ruas de São Paulo, especificamente, no bairro do Ipiranga, passamos pelo cruzamento da rua Lorde Cochrane com a rua Marechal Labatut, nas proximidades de onde foi proclamada, oficialmente, a independência do Brasil. Esses nomes representam a escrita oficial da história do nascente país na medida em que garante a memória daqueles que concederam aos portugueses a oportunidade de se vangloriarem pelo eminente processo. O trabalho desses oficiais, como representantes dos sustentáculos econômico-político-ideológico-militares – Grã-Bretanha e França – e dos interesses capitalistas do Velho Mundo sobre a bárbara Pindorama domesticada, era justificado pela antiga cruzada teocrática da faceta geopolítica da colonização e da neocolonização europeias. Ambos os personagens são sujeitos da História Política oficial e tradicional. Ambos, contratados pelo governo provisório do príncipe português Dom Pedro, promoveram as batalhas que asseguraram a nobre decisão do herdeiro de ficar no país, declarando a sua independência política e, ao mesmo tempo, atacando as revoltas separatistas que poderiam colocar em risco a manutenção do território. O sangue que correu das linhas escritas que amaldiçoaram Frei Caneca na Confederação do Equador (1824) são dignas da leitura eurocêntrica que alinhavou o nascer de uma nação. Ao Sul, a Guerra

da Cisplatina (1828), colocava em jogo o controle sobre as fronteiras e a condição para a garantia da governança local de um monarca.

A História Política clássica nos trouxe a ideia de que Dom Pedro I vislumbrou o grito – *Independência ou Morte* – e o Brasil tornou-se livre das garras colonizantes de Portugal. Hoje, entendemos o grito como simbólico, numa pintura anacrônica que representa interesses e questionamentos de brasileiros e estrangeiros, pois, o território nacional, dividido em 18 províncias, era enorme e tanto antes, quanto depois do Sete de Setembro, houvera inúmeras lutas contra o domínio português. Esse processo ocorrera a mando de uma oligarquia agrária-escravista com receio pelo fim da escravidão e, também, de liberais e portugueses que estavam preocupados com as Cortes de Lisboa que defendiam o capitalismo como garantia do desenvolvimento de Portugal. A história da independência do Brasil não se deu apenas de cima para baixo e de dentro para fora, mas também, de baixo para cima e de fora para dentro.

Em março de 1817, Pernambuco iniciou um movimento revolucionário que questionava o tratamento desigual entre as regiões da colônia e os privilégios dados aos portugueses por Dom João VI. Padres, militares, comerciantes, proprietários rurais, juízes e artesãos embasados de um sentimento antilusitano tomaram a capital de Pernambuco e instalaram um governo provisório. Os revolucionários buscavam apoio dos EUA, Inglaterra e Argentina. Porém, sem resposta, o movimento se espalhou e, também, se fragmentou, dando oportunidade para as tropas portuguesas que, em maio de 1817, recuperaram Recife, prendendo e executando seus líderes. A Insurreição Pernambucana não foi um ato isolado e nem em vão, pois ela marcou o início do processo de emancipação do Brasil, seguindo outros países como Paraguai e Bolívia.

Em 25 de junho de 1822, no Recôncavo Baiano, a cem quilômetros de Salvador, a cidade de Cachoeira iniciava o processo de expulsão das forças militares portuguesas da região. De fazendeiros à trabalhadores e escravos, os brasileiros conseguiram retirar o controle da cidade das mãos da Coroa portuguesa. Em 13 de março de 1823, na Vila do Campo Maior, na batalha de Jenipapo, o povo nordestino lutou contra o exército português de João José da Cunha Fidié. Utilizando-se de pedaços de madeira, ferramentas e sem nenhuma experiência, o povo perdeu a batalha com a morte de duzentas pessoas, mas, ao mesmo tempo, retardou as tropas portuguesas e fez com que elas mudassem de destino, indo para Caxias, no Maranhão. Em seguida, já acampados, Fidié e suas tropas não imaginavam que sofreriam um ataque-surpresa pela população que roubaria suas armas e os ameaçaria até que fugissem do Brasil. Dessa batalha, veio a independência do Piauí, Ceará e

Maranhão. Em 2 de julho de 1823 as forças patrióticas terminaram o conflito e libertaram a rica região outrora dominada pelos portugueses.

No Sul, os estancieiros e comerciantes agraciados com terras da Coroa portuguesa tinham a função de proteger a região que, no século XVIII, em 1737, iniciava o povoamento e chegava ao rio da Prata. A disputa entre portugueses e espanhóis pelo controle comercial da região fustigou a formação de milícias e exércitos que defendiam, não apenas os interesses das Coroas, mas, também, dos proprietários de terras. A província do Rio Grande de São Pedro do Sul, de onde pessoas comuns, trabalhadores e voluntários se uniram aos militares e milicianos para defender os interesses da Coroa portuguesa, tornou-se palco de batalhas contra os espanhóis e, depois, no século XIX, contra os próprios portugueses. Em 1820, o movimento do Porto dividiu interesses e grupos entre monarquistas e liberais. Em 1821, com o decreto das Cortes de Lisboa, criando as juntas provisórias de governo nas províncias governadas por capitães-generais, reduziu-se o poder do príncipe-regente. O capitão-general João Carlos de Saldanha e Daun recebeu apoio de oficiais, milicianos e da Igreja para permanecer no cargo. Porém, substituído por Mena Barreto, a província, mesmo dividida, colocou-se a favor do príncipe-regente e acompanhou o processo de independência, mas com um agravante que explodiria em seguida, a Guerra da Cisplatina.

No século XIX, do outro lado do oceano, Portugal não havia iniciado o processo sistemático de industrialização que, mesmo com uma elite liberal que crescia entre os profissionais autônomos e as novas gerações, estava atrasado em relação ao resto da Europa Ocidental. A economia portuguesa era dependente dos acordos com a colônia e, por isso, mesmo com a justificativa de Dom João VI de que a independência seria inevitável, Portugal precisava manter privilégios para garantir a renda. No Brasil, o povo, maioria analfabeta, com condições precárias de trabalho e com a renda concentrada nos latifúndios, via na figura do imperador um personagem sagrado, um *salvador da pátria*, o mítico unido pelos poderes – temporal e espiritual – de uma verve unificadora do território e de uma mão de ferro sobre as futuras ameaças que poderia trazer uma esperança com o nascimento de uma nação. Entretanto, sabemos que a soberania política não garantiria a soberania econômica e, de longe, muito menos a **soberania do povo**.

A frágil soberania política sofreu seu primeiro abalo quando Dom Pedro I dissolveu a Assembleia Constituinte e outorgou a Constituição de 1824, demonstrando seu poder aos burocratas e comerciantes, dando o tom da centralização das decisões, criando insatisfação nos territórios mais afastados. As províncias nordestinas, com destaque para Pernambuco, têm nesse momento levantes contra o império, mas que não resistem as tropas

do governo. As penas aplicadas foram além das expectativas, dividindo até as opiniões entre os apoiadores do imperador. Segundo Boris Fausto (2019),

um tribunal manipulado pelo imperador condenou a morte, entre outros, frei Caneca, Ratcliff e o major de pretos Agostinho Bezerra Cavalcanti. Os próprios adversários, entre eles comerciantes portugueses, enviaram ao rei pedidos de clemência em favor do último que evitara excessos e mortes. Mas não foram ouvidos. Levado à forca, frei Caneca acabou sendo fuzilado diante da recusa do carrasco em realizar o enforcamento (FAUSTO, 2019, p.132).

Como sequência dos questionamentos sobre a soberania política e econômica do Brasil vemos que, logo após a abdicação de Dom Pedro I, em sete de abril de 1831, diante das discussões em torno da formação de uma proto-república, foi aprovada a lei de sete de novembro de 1831 que declarava livre todos os africanos vindos de fora do império e colocava penas e prisões aos importadores e traficantes. Em 1850, o advogado e ministro da Justiça, Eusébio de Queirós, extinguiu o tráfico negreiro sob as acusações do Congresso de seguir as exigências do governo britânico. Os jornais, como o *Philantropo* ou o *Correio Mercantil*, eram financiados por libras esterlinas e pelo *Foreign Office* britânico instalado no Brasil, de onde vinham as acusações dos proprietários de escravos contra o que eles chamavam de *africanismo*. As discussões entre liberais e conservadores, tanto no Senado quanto na Câmara dos Deputados, eram constantes e mostravam a influência do capitalismo internacional britânico na *Casa do Povo*. As embarcações inglesas afundavam navios negreiros, seus oficiais soltavam africanos em fazendas de São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo Beatriz Mamigonian,

temos evidência de que a repressão ao tráfico, para os africanos, estava associada aos ingleses, mesmo depois da aprovação da lei e, que a defesa que os ingleses faziam dos africanos também era bem conhecida de todos. (...) O fazendeiro Joaquim Breves contratou ninguém menos que Teixeira de Freitas para defender seu direito à propriedade diante do Conselho de Estado. O caso continuava sendo sobre a forma de aplicação das Leis de 1831 e 1850: o que seria dos fazendeiros se continuassem correndo o risco, nas palavras de Teixeira de Freitas, de “terem suas fazendas invadidas por autoridades com mão armada, apreendendo e levando como livres os escravos ladinos que ali encontrassem sob o terrível pretexto de serem importados posteriormente à lei de 7 de novembro de 1831? (MAMIGONIAN, 2020, p. 878 e 936).

O imperialismo britânico, como braço armado de seu capitalismo internacional, tinha como objetivo o fim da escravidão e a manutenção da

dependência econômica do Brasil em relação às mercadorias inglesas. Portugal já não estava na frente das discussões e, por isso, a classe dominante brasileira era responsável em lutar por seus interesses políticos e econômicos, ora tentando garantir a soberania política ora mantendo a submissão aos interesses do capitalismo internacional. Durante todo o Primeiro Reinado, o governo será, constantemente, pressionado pelos interesses do governo e dos banqueiros e industriais ingleses. Segundo Fausto (2019),

na esfera internacional, vimos como a Inglaterra garantiu e apressou o reconhecimento da Independência. O Brasil não fez restrições ao comércio inglês, estabeleceu relações de dependência com o mundo financeiro britânico e, contrariando, “as tendências republicanas e desagregadoras” do resto do continente, adotou o regime monárquico (FAUSTO, 2019, p.126).

O capitalismo europeu objetivava manter o controle sobre a América Latina, de onde os EUA emergiram no século XIX e entraram na disputa pelo continente. Os interesses imperialistas estadunidenses foram marcados pelas políticas da Doutrina Monroe (1834), *A América para os americanos* e do Destino Manifesto (1838), de onde o povo estadunidense pregava ser o povo escolhido de Deus para trazer a fé, a civilização e a paz ao continente americano. A História do Brasil e, sobretudo, a História de um Brasil independente deve ser estudada e analisada a partir das disputas imperialistas entre os governos, sobretudo, britânico e estadunidense, no que tange ao comércio internacional, à manutenção da produção agrícola, da representação estatal de monarcas ou republicanos que se limitam a não ultrapassar a linha dos interesses destes países e, sobretudo, da hegemonia e da lógica capitalistas.

Segundo José Murilo de Carvalho, a construção sócio-político-econômico-cultural do Brasil deu-se a partir da garantia da permanência histórica do que ele chamou de os **Quatro Pecados Capitais**, ou seja, escravidão, latifúndio, patriarcado e patrimonialismo. Ele se justifica ao dizer que

não creio estar sendo excessivamente pessimista, ou mesmo alarmista, ao falar assim. Hoje, as dificuldades de construir uma nação talvez sejam maiores. O poder dos Estados Nacionais está sendo corroído por limitações decorrentes da nova ordem econômica internacional. Reduzem-se, portanto, os graus de liberdade em relação à formulação de políticas públicas. Como completar a construção nacional em que ambiente desfavorável, eis um tema adequado para discussão nesse momento em que completamos quinhentos anos de história e em que

o Ocidente cristão vira o segundo milênio (CARVALHO, 2017, p. 41).

Após a abdicação de Dom Pedro I, o Brasil entra no período de Regência, as revoltas nas províncias mais distantes da capital eclodiram, baseadas nas dificuldades da vida cotidiana e nas incertezas e falta de confiança nas organizações políticas. Segundo Fausto, *muitas das rebeliões sobretudo até meados da década iniciada em 1830, ocorreram nas capitais mais importantes, tendo como protagonistas a tropa e o povo* (FAUSTO, 2019, p.142).

As conturbadas relações políticas da Regência levam a antecipação da maioridade de Dom Pedro II. O Segundo Reinado enfrenta diversos desafios logrando êxito em alguns como a manutenção da integridade territorial, a abolição da escravidão e o início da imigração. Entretanto o Brasil continuava um país periférico dependente dos mercados europeus e da exportação de produtos agrícolas. A Guerra do Paraguai (1865-1870) garantiu o processo de decadência da monarquia brasileira que já vinha sendo separada entre políticos liberais das elites intelectuais e militares positivistas. Ao retornarem “vitoriosos” da guerra, a pressão dos militares para terem maior participação no governo acarretou o novo golpe sobre a bandeira da modernização com a Proclamação da República. Segundo Mccann (2009),

quando os oficiais olhavam para o gabinete imperial e os vários ministros, viam cada vez menos altos oficiais em posições elevadas, ocupadas agora por bacharéis das faculdades de Direito de São Paulo e Recife (...). A escassez de oficiais na cúpula política gerava o sentimento de distanciamento e desvinculação do governo (MCCANN, 2009, p. 29).

A República constituiu-se como um sistema de governo inovador e com raízes no continente americano como modelo de república e de democracia e estava impregnada pelo patronato brasileiro embora sua proclamação tivesse sido feita por militares insatisfeitos com o Império. Segundo Mccann (2009),

foram mexer com o Exército, que no tempo do Império vivia quieto no seu canto. Corremos agora o perigo duma ditadura militar. E daqui por diante ninguém vai fazer mais nada, sem primeiro ouvir e cheirar os generais (VERÍSSIMO apud MCCANN, 2009, p. 27).

A interessante citação feita por Mccann – da obra *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo – está relacionada com a Proclamação da República e sua atualidade, sobretudo, no que nos persuade a acreditar que a história se

realiza num processo cíclico, num *looping* eterno e grotesco das relações de poder e das intervenções políticas, econômicas e ideológicas na grande maioria da população desassistida. Essa participação ativa na Proclamação da República deu aos militares a sensação de serem os guardiões da nação e dos desejos da população num imaginário permanente. O resultado dessa condição nos trouxe momentos de excessos, violações dos direitos humanos e de descaracterização da democracia.

Os **Quatro Pecados Capitais** marcaram e continuam marcando a realidade do nosso país como a periferia do capitalismo e de sua subserviência ao epicentro geopolítico desse sistema econômico internacional. O Brasil é um país de mais de duzentos e dez milhões de habitantes, com oito milhões e meio de quilômetros quadrados, com uma riqueza natural única, com oito mil quilômetros de litoral e fronteira com a maioria dos países da América do Sul, com serviços públicos de grandeza inigualável como o Sistema Único de Saúde e dezenas de universidades públicas federais e estaduais. O que está faltando para termos a soberania econômica e a **soberania do povo**?

A família patriarcal e o profundo desconhecimento da esfera pública e privada acarretam um desequilíbrio e uma burocracia na gestão política. Além da produção de um imaginário coletivo fruto das batalhas ideológicas e política,

a elaboração de um imaginário é parte integrante de legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça, mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo (CARVALHO. 2017, p. 11).

Assim, passaram-se duzentos anos desde a independência. A manipulação do ideal imaginário continua permeando nossas escolhas políticas e econômicas. Segundo o historiador, *em 1792, a seção de propaganda do Ministério do Interior tinha exatamente este nome: Bureau de l'Esprit* (CARVALHO 2017, p. 11), unindo os interesses das oligarquias com elites estrangeiras em detrimento da necessidade do coletivo e da nação brasileira. São essas escolhas, feitas pela burocracia estatal, que garantirão o poder oligárquico-burguês-estatal como barreira ao desenvolvimento da **soberania do povo**. Segundo Faoro,

o contexto da nova época terá caráter universal, arrastando, nas suas águas, as nações que trabalham nas usinas, as nações inertes e as nações que buscam, na aventura, a riqueza e a opulência. Ainda uma observação. As épocas econômicas do mundo asiático, antigo e feudal

são fases, encadeadas sob o vínculo progressivo e ascendente, que culminou na época moderna.[34] A história segue um curso linear — embora reconheça a doutrina a ausência de feudalismo nos Estados Unidos e a não peculiaridade de certas relações sociais tidas como específicas da Idade Média.[35] Esta doutrina, construída sobre uma tradição histórica, recebida sem exame crítico de profundidade, infiltrou-se na teoria, ganhando o prestígio dos lugares-comuns. Ela contaminou os estudos do século XX, empenhada em, por toda parte, sobretudo nos países subdesenvolvidos, descobrir a “estrutura feudal”, os “restos feudais”, perdidos no mundo universal do capitalismo (FAORO, 2012, p.35).

Raymundo Faoro nos diz que *o feudalismo, fase necessária no Ocidente europeu, seria um momento de divisão do trabalho, que se projeta em formas diversas de propriedade* (FAORO, 2012, p, 34). Por isso, ele nos diz que o legado português foi o patrimonialismo de onde o processo econômico das relações de poder são *de outra feição, bem como de outra índole a natureza da ordem econômica, ainda hoje persistente, obstinadamente, persistente* (FAORO, 2012, p. 35). Essa feição faz referência, também, a nossa atual sociedade sob a égide de um Estado burguês embasado na política patrimonialista, no distanciamento do monopólio e concessões do governante e na representação das classes dominantes e privilegiadas que se sobrepõem a grande massa da população não atendida, justificado por políticas públicas e meias verdades. Essa condição nos mostra um acidente no percurso da organização de uma nação que se perpetua em privilégios e exclusões.

Ademais, essas questões nos trazem outra necessidade que foi subsumida na visão eurocêntrica da nossa história. É imprescindível que reflitamos sobre o nacionalismo em separado do autoritarismo, pois esse sentimento é responsável em moldar uma sociedade, em encaminhá-la e, sobretudo, em fazê-la acreditar que é capaz e que é possível. Precisamos sentir orgulho e pertencimento a uma nação. Após duzentos anos de independência política, é comprometedor vermos a nossa desigualdade social, a miséria, a insegurança alimentar, o desemprego, o feminicídio, a intolerância e, inacreditavelmente, a nossa dependência de matérias-primas e mercadorias básicas que, atreladas ao dólar, nos mantêm em números baixos no Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), na OCDE, no PISA entre outros, tirando nossas energias, como que sugando nosso sangue por veias que nunca se fecharam, que nunca se curaram e que, na perspectiva do neoliberalismo hegemônico, é o nosso único destino.

Para nós, nos debruçarmos sobre a reflexão do que é soberania e se, realmente, o Brasil poderá se tornar um país soberano com um povo

soberano, só nos resta pensar que precisamos de empresas estatais lucrativas de setores estratégicos e de segurança, com indústrias produtivas, uma elite econômica que invista seus lucros no país, uma classe média que, mesmo com maioria de sobrenomes europeus, entenda que é brasileira, que se sinta parte desse território e com um povo que se sinta apto para governar sob a instância da democracia participativa, da consciência social e política para gerar a sua soberania, transformando a nossa dependência e relações comerciais internacionais a contrapelo do que postulam os donos do capitalismo.

Assim, qual o futuro que nos espera? Nesses duzentos anos de independência é também um ano de eleições, de uma democracia representativa patrimonialista, elitista e burguesa. Saberemos escolher nosso futuro de forma consciente? Será que mesmo escolhendo nossos representantes, contribuiremos para mudar o nosso país? Daremos protagonismo às mulheres, à comunidade LGBTQIA+ e aos outros excluídos ou relegados a coadjuvantes? Conseguiremos incluir a população, economicamente, menos favorecida? E as populações agrárias? Teremos um agronegócio respeitando o meio ambiente e os povos originários?

Enquanto escrevíamos o presente texto mais uma vez fomos surpreendidos por notícias desalentadoras de chacinas, assassinatos, fome e desemprego. Na Amazônia, onde os assassinatos de um indigenista e um jornalista inglês nos mostram a distância que estamos das soberanias, sinalizam o nosso fracasso como sociedade e, sobretudo, como Estado. A sensação de insegurança e, principalmente, de impunidade estão presentes nos rincões mais distantes desse imenso território com duzentos anos de vida.

Referências Bibliográficas

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Formação do império americano: da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque**. 6ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019.

CARVALHO, José Murilo de. **O pecado original da república – debates, personagens e eventos para compreender o Brasil**. 1ª edição. Rio de Janeiro, editora Bazar do Tempo, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das almas – o imaginário da República no Brasil**. 2ª edição. São Paulo, editora companhia das Letras, 2017.

COSTA, Emília Viotti da. **Brasil: História, textos e contextos**. 1ª edição. São Paulo, editora UNESP, 2015.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. 2ª edição. Rio de Janeiro editora Zahar, 1994.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder - Formação do patronato político brasileiro**. 5.^a edição. São Paulo. Globo, 2012.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14.^a Edição. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil**. 4.^a edição revisada. São Paulo, editora Global, 2008.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. 32.^a Edição. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 2005.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26.^a edição, São Paulo, editora Companhia das Letras, 1995.

MANGOMIAN, Beatriz G. **Abolição do tráfico de escravos – 170 anos da Lei Eusébio de Queirós**. 1.^a edição. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2020.

MCCANN, Frank D. **Soldados da Pátria – História do Exército Brasileiro 1889-1937**, 1.^a Reimpressão, São Paulo Companhia das Letras, Rio de Janeiro Biblioteca do Exército. 2009.

WRIGHT, Erik Olin. **Como ser anti-capitalista no século XXI?** Tradução de Fernando Cauduro Pureza. 1.^a edição. São Paulo, Editora Boitempo, 2019.

PINDORAMA (ARNALDO JABOR, 1971) E O USO DO MODERNISMO DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 DURANTE O GOVERNO DE EMÍLIO MÉDICI

FERNANDO SANTOS DA SILVA
GABRIEL MARQUES FERNANDES

Introdução

Randal Johnson, em seu célebre ensaio sobre a literatura e cinema, afirma que o modernismo é um movimento estético que buscou descolonizar a cultura brasileira em “[...] resposta a movimentos artísticos de vanguarda na Europa nas primeiras décadas do século, como uma reação ao código literário que dominava as letras brasileiras desde o fim do século XIX” (1982, p. 76). Entretanto, apesar da dimensão transgressora dos primeiros anos do movimento, para Mário de Andrade (JONHSON, 1982), ele não tinha efeito político real - era um grupo de natureza aristocrática que investigava os problemas da arte e sociedade brasileira sem cultivar nenhuma transformação nas estruturas do cotidiano nacional⁵⁸.

⁵⁸Um exemplo dessa condição é a figura de Paulo Prado, considerado por Andrade como “[...] o fautor verdadeiro da Semana de Arte Moderna” (PRADO, 2012). Para Gilberto Freyre (2012, p. 246), “[...] Paulo Prado foi realmente um dos casos mais curiosos do dr. Jekyll e mr. Hyde que já houve no Brasil ou que ocorreram no século XIX”: enquanto Prado era membro da Elite do Oeste Paulista (SILVA, 2012), criticando o gestão de Washington Luís pelos impactos da Convenção de Ouchy de 1921 (FERRETTI, 2010) na economia cafeeira, ele usava as páginas do editorial “O Momento”, da *Revista do Brasil*, para expressar sua indignação com a “ingratidão” dos imigrantes italianos no país: “[...] só não prospera e não enriquece o trabalhador que não sabe se aproveitar das esplêndidas oportunidades que lhe oferece a nova terra” (PRADO, 2012, p. 293). Esse é o mesmo Prado que, para além de financiar a Semana de Arte Moderna de 1922, escreve o polêmico *Retrato do Brasil* (primeira publicação, 1928), que, com base em Capistrano de Abreu e Carl Friedrich Phillip Von Martius, indaga fontes do Santo Ofício (IGLÉSIAS, 2012), fazendo uma antropofagia impressionista do passado colonial nacional, identificando os problemas do Brasil na cobiça, luxúria, tristeza e romantismo, apontando sua solução por meio de uma guerra ou revolução - “[...] que surge como destruidora das velhas civilizações e das quimeras do passado” (PRADO, 2012, p. 143). Nesse sentido, identificamos que existe uma grande diferença, tendo Prado como exemplo, entre ação política real e imaginação política abstrata.

Nesse aspecto, segundo Johnson (1982), o modernismo passou a ser operacionalizado, na política real, apenas pelos artistas/intelectuais de classe média, ao longo da Ditadura Civil-Militar, por meio das artes (centralmente o Teatro, Cinema, Música, dentre outras), como um importante instrumento de compreensão e denúncia frente a ascensão do regime militar.

Corroborando com tais perspectivas, uma importante obra modernista é encenada na chave do tropicalismo⁵⁹, em 1967, no Teatro Oficina: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade, 1937). A dramatização, segundo José Celso Martinez Corrêa, diretor da peça, demonstra que o “[...] Brasil não tem uma tradição de cultura revolucionária” (CORRÊA, 1968 *apud* JOHNSON, 1982, p. 72), apontando para uma explicação crítica para o Golpe Civil-Militar de 1964, influenciando diversos cineastas, como Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, dentre outros (CORRÊA, 1968).

Em 1968, com a emissão e implantação do Ato Institucional nº 5, a esperança da resistência democrática no regime militar ficou novamente abalada: a Ditadura havia se recrudescido – a abertura foi frustrada (CARVALHO, 2019). É nesse cenário desolador que “[...] o cinema emerge como um acontecimento importante na História, seja em sua relação com as outras formas de arte existentes até então, sobretudo as artes de massa ou, ainda como inovação técnica e meio de comunicação” (TROVÃO, 2020, p. 15).

Muitos cineastas, nesse momento, voltam-se para os projetos dos modernistas da década de 1920, seguindo os passos do Teatro Oficina, em busca de respostas para os acontecimentos do “Golpe dentro do Golpe” (CARVALHO, 2019). Obras como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969), *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) e *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971) (RAMOS, 2018), fizeram referências diretas ao modernismo brasileiro da Semana de 1922, no sentido feito por *O Rei da Vela*, tratando a obra de arte como um veículo da reflexão de caminhos para o futuro e denúncia da violência do regime.

A partir dessa conjuntura, o presente texto elege, como objeto de estudo, o filme *Pindorama*⁶⁰ (1971), do cineasta Arnaldo Jabor (1940-2022), com o intuito de compreender as significações de uma das produções mais

⁵⁹ Tropicalismo é uma retomada crítica, de classe média, por meio do uso político das artes e da cultura, muitas vezes em um estilo da ironia psicodélica *kitsch*, da antropofagia de Oswald de Andrade presente na Semana de Arte Moderna de 1922, como destacado por Hélio Eichbauer (CANAL, 2021).

⁶⁰ A narrativa da obra concentra-se, no período colonial do Brasil, no retorno de Dom Sebastião de Souza (Maurício do Valle) e sua Esposa, Sofia (Ítala Nandi), à Pindorama (pedido feito pelo Rei de Portugal e por algumas oligarquias do vilarejo), cidade que ajudou a fundar, para colocar ordem frente à corrupção dos governantes e na insubordinação do povo, ambos tomados pela cobiça.

ambiciosas (BRASIL, 1972) e frustrantes do século XX, questionando os usos, em uma política real, dos projetos dos primeiros artistas/intelectuais do modernismo envolto na Semana de Arte Moderna de 1922.

E como as significações de *Pindorama* nos ajudarão a questionar um dos possíveis usos, cinematográficos, na política real, dos projetos dos modernistas da Semana de 1922 após o Ato Institucional nº 5, no Governo de Emílio Médici?

“Significação” é o ato de “[...] representação mental relacionada a uma forma linguística, um sinal, um conjunto de sinais, um fato, um gesto” (HOUAISS, 2009) etc. Imaginemos uma situação: você que nos lê “[...] e seus amigos foram ao cinema. Na saída do filme, cada um teve uma interpretação distinta do que acabou de ver na obra. Qual o motivo? Ora, é simples: cada pessoa tem uma subjetividade, que é construída a partir de experiências individuais” (FERNANDES, 2022) e expectativas (JAUSS, 1994) urdidas no espaço-tempo. Uma vez que, cada um possui uma historicidade.

Construir significados, então, é atribuir uma explicação ao sentido, comunicado via efeito estético, de uma obra de arte (ISER, 1999). Interpretar significados é problematizar os vestígios da historicidade dessa explicação – entendendo a relação, feita pelo intérprete, entre obra e historicidade da conjuntura no ato reflexivo registrado.

É isso que a Estética da Recepção (ou Teoria da Recepção), ferramenta teórico-metodológica utilizada neste capítulo, propõe, colocando o receptor no centro da análise do evento artístico (sem desconsiderar a análise estrutural e dos criadores da obra), avaliando, neste caso, o filme em seu tempo histórico, por meio de vestígios de experiências e expectativas impressas em críticas de arte de seu lançamento – já que, se tomarmos interpretações de outras temporalidades, estaremos lidando com outras formações históricas de experiências e expectativas de leitura⁶¹.

Portanto, para compreendermos o uso do modernismo da Semana de Arte Moderna de 1922, em *Pindorama*⁶², que é feito após o Ato Institucional

⁶¹ Recomendamos, para introdução ao assunto da Estética da Recepção, as leituras de “*Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade*” (Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, 2012), *Estética da Recepção e História da Literatura* (Regina Zilberman, 2015), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (Luiz Costa Lima (org.), 2011), *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária* (Hans Robert Jauss, 1994) e *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (Wolfgang Iser, 1999).

⁶² O caso de *Pindorama*, em específico, se torna didático para o uso da Estética da Recepção, já que foi um filme que teve uma forte quebra de expectativa – gerando frustração. Esperava-se uma obra do sucesso, similar à *O circo* (Araldo Jabor, 1965) e *A Opinião Pública* (Araldo Jabor, 1967), que devolvesse o investimento feito pela *Columbia Pictures*, *Screen Gems of Brazil*, Kamera Filmes Ltda., Instituto Nacional de Cinema (INC) e Companhia Cinematográfica Vera Cruz (aqui está a segunda grande expectativa: lucro). Entretanto, *Pindorama* foi vendido como um *Western* brasileiro (JABOR, 1990), similar à *Deus e o Diabo na Terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), mas apresentou, para Jabor (comentário anterior ao lançamento do longa), “[...] um quadro fabuloso e semi-alegórico de toda a realidade de nossa consciência de povo, de

nº 5, no Governo de Emílio Médici, é central entendermos a significação da obra no calor desse momento, advindas de recepções especializadas (RAMOS, 2002), abrindo precedente para investigarmos seu efeito político real de compreensão, desejo de futuro e denúncia do regime militar na recepção, na sociedade, que o longa é jogado⁶³.

Ao apurarmos⁶⁴, então, as recepções especializadas⁶⁵, de época, sobre *Pindorama* (fontes principais desse capítulo), encontramos seis críticas nacionais, tomando a interpretação de José Guimarães como referência, a qual, buscaremos destrinchá-la, além de um compilado de comentários internacionais sobre o longa no Festival de Cannes – analisemo-las, a seguir, de forma cronológica, mediante sua publicação.

Recepções de Cannes: um mergulho na estrutura de *Pindorama*

Segundo Leonor Souza Pinto (2006), os filmes “livres para exportação”, em boa qualidade, como é o caso de *Pindorama*, serviam para concorrer em Festivais Internacionais, como Cannes, com o intuito de utilizar

nossa consciência de nação” (MONTEIRO, 1970, p. 22), em uma espécie de “psicologia social” de quatrocentos anos de História do Brasil, contando com, aproximadamente, 400 figurantes (dentre eles, indígenas e quilombolas), em uma cidade cenográfica construída pelo diretor de arte do longa Luís Carlos Ripper, na Ilha de Itaparica, na Bahia. Depois de passar pela traumática experiência de *Pindorama*, Jabor revê sua perspectiva da década de 1970: “[...] eu não sabia filmar direito, então o filme ficou meio esquisito. Mesmo assim foi pra Cannes [...]. Ninguém entendeu porra nenhuma do filme, mas foi. Foi um grande fracasso, mas não me arrependo do filme, não” (ADES; KAUFMAN, 2007, p. 19).

⁶³ Há originalidade quando olhamos para *Pindorama* por meio da Estética da Recepção? Sim. Não existem trabalhos que consideram, com centralidade, a recepção de *Pindorama* em sua interpretação. Ao realizarmos, então, o Estado Atual da Arte em torno do filme, observamos forte ênfase da análise estrutural nas pesquisas, muitas vezes vinculando *Pindorama* com projetos modernistas (Oswald de Andrade e Paulo Prado) e, em outros casos, ao debate da História Pública e Cultura Visual – tendo em vista os limites deste texto, uma revisão bibliográfica seria inviável; nesse sentido, segue, para verificação, em ordem cronológica, as principais pesquisas sobre o assunto: *O Futuro do Pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar* (Carlos Eduardo Pinto de Pinto, 2005), *Cinema Novo et Conscientisation* (Bertrand Ficomos, 2007), *Um Cinema Brasileiro Antropofágico?* (Guiomar Ramos, 2008), “‘Pindorama’ e a busca pela identidade histórica brasileira” (Carlos Eduardo Pinto de Pinto, 2008), “Quatrocentos anos num filme: *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971) e a relação dos cinemanovistas com a história” (Carlos Eduardo Pinto de Pinto, 2014), “A imagem como a última das histórias possíveis em *Pindorama* de Arnaldo Jabor” (Marco Túlio Ulhôa, 2016), “*Pindorama* (1970): o moderno filme histórico brasileiro de ficção na contramão da estética naturalista” (Álvaro Luiz Nunes, 2018) e “O ‘espaço alegórico’ em filmes brasileiros do momento tropicalista” (Adriano Del Duca, 2020).

⁶⁴ Após a finalização de *Pindorama*, o filme passa pela censura, obtendo seu certificado em 07 de abril de 1971, sendo exibido, em seguida, apenas em festivais, como o XXIV Festival de Cannes, que ocorreu de 12 até 27 de maio de 1971, onde a obra recebeu diversos comentários internacionais – muitos deles não tão positivos. No Brasil, o longa estreou, com distribuição *Columbia Pictures* e Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. (PINDORAMA, 2022) apenas em 11 de março de 1972, sendo retirado, voluntariamente, após as primeiras críticas e reações negativas do público, do circuito (“PINDORAMA”, 1975).

⁶⁵ Dado o objetivo deste texto, o material de comentários/entrevistas dos criadores, enfaticamente de Arnaldo Jabor, e censura de *Pindorama* não serão analisados. Entretanto, destacamos, sobre a censura, que (tendo como base o documento de número 57.129, de 07 abril de 1971, com três censores): não houve interdição, nem cortes, na obra, apenas restrição de idade (proibido para menores de 14 anos).

o prestígio cinematográfico do Brasil, para construir uma imagem externa de um país democrático. Entretanto, o que podemos perceber, ao considerarmos os nove comentários sobre o filme, advindos de críticos da Suíça, Bélgica, Espanha e Alemanha Ocidental, é a dificuldade expressa sobre a compreensão do diálogo social feito pelo longa.

Os comentários, então, se atentam para identificação de elementos estéticos, como o teatro de Antonin Artaud (BRATSCHI, 1971) e o cinema de Glauber Rocha (COLLAR, 1971), classificando *Pindorama* como um ensaio político delirante (BRATSCHI, 1971) que não tem preocupação com os fatos históricos (VALLON, 1971) [apesar de usar o passado brasileiro (ARTEGA, 1971) colonial (UNGUREIT, 1971)], construindo, para alguns, um novo gênero (NECK-HUGUES, 1971), ainda não compreensível e desgastante (ROSSEELS, 1971), e, para outros, uma mistura mal realizada de diversos gêneros (BUACHE, 1971), tragédia (BAUCHE, 1971) e “absurdismo” (ARTEGA, 1971) foram mencionados], não conseguindo atingir o que antes foi feito por outros cineastas brasileiros (ZEENDER, 1971).

Ao partirmos para análise estrutural de *Pindorama*, podemos dividir a obra em cinco partes, considerando a jornada do protagonista, Dom Sebastião, que é emoldurado pelos letrados do prólogo e epílogo.

No prólogo, ao som do *Jazz* de Gato Barbieri, destaca-se o seguinte texto:

No século dezesseis, quando éramos colônia de Portugal, nascia, aqui, os traços primitivos de nosso caráter nacional. Nossa miséria histórica já estava ali em “Pindorama” – (“Terra das Árvores Altas”, como chamavam os indígenas, o que depois virou o Brasil). PINDORAMA é, no filme, uma cidade imaginária onde tudo se passa concentradamente. Muitos erros políticos que vemos hoje, no fim do século XX, já estavam encravados na floresta de nossas origens. Os fatos aqui narrados são imaginários... se bem que... verdadeiros (PINDORAMA, 2006, 00’ 04” – 00’ 30”).

Tal singularidade do filme, indica ao espectador, desarmando a obrigação da retidão entre fontes e representação, típica de um trabalho histórico científico, a relação entre o passado (século XVI) e o presente (1971), em torno do tema da política nacional. Como *Pindorama* comunica esse debate?

Posteriormente ao prólogo, o longa apresenta imagens de indígenas, enquanto a ficha técnica é projetada, mantendo a mesma trilha sonora, finalizando com o nome do filme em verde-amarelo. Após esse trecho, tem início o que denominamos primeira parte, com a figura de Dom Sebastião isolado em uma mata distante, com sua esposa Sofia e alguns seguidores,

aguardando o “Grande Jaguar”, soldado colonizador, guerreiro, com sua ética resguardada, que esperava os comandos do Rei para extirpar a corrupção de sua antiga cidade, Pindorama.

Sendo procurado por parte da oligarquia, ainda “fiel” às ordens de além-mar, aspiram que Dom Sebastião volte para resgatar Pindorama da desordem. Para tal, fazem oferendas ao protagonista com presentes e diversões (encenações, feitas por indígenas catequizados, coordenadas por padres jesuítas, da peça *São Lourenço* do Padre Anchieta (RAMOS, 2008)). Apesar disso, Dom Sebastião nega a jornada, informando-os que só poderia começá-la após as ordens do Rei. Fato esse que ocorre ao fim da primeira parte, com a chegada do emissário real (José de Freitas), que fugia de antropófagos, ocasionando, assim, a ida de Dom Sebastião à Pindorama, para purgar os males que ali proliferaram.

Na segunda parte, a película nos leva para Pindorama, mostrando, por meio do personagem do Governador (Hugo Carvana), o problema da cidade, ou seja, a corrupção praticada pelos governantes e oligarquias, ali representadas, que se casavam com indígenas (Dom Diogo – Wilson Grey), com o intuito de adquirirem mais poder e ouro; retrata-se a cobiça, como sendo um dos problemas de Pindorama. Nesse cenário mercantilista, o povo, miserável e escravizado, compostos de negros e indígenas não catequizados é, principalmente, alienado e retratado apoiando a bandalheira da ambição desvairada.

A abertura da terceira parte destaca o conflito ocorrido no banquete, onde Dom Sebastião confraterniza com o governador de Pindorama e suas oligarquias. O salvador, alcunha até então idealizada à Dom Sebastião, quer um confronto; entretanto, sua esposa, que tem sentimentos pela “liberdade” da corte que existe na colônia rebelde, o impede.

Quando tudo parecia estar resolvido, surge Gregório (Jesus Pingo), uma espécie de líder popular branco, que declama poesias em um estilo de cordel, contando a história recente de Pindorama. Ele é o artista que denuncia, mas que, também, destrata o povo, apesar de usá-lo para enfrentar o que Dom Sebastião simboliza, ou seja, a força militar das ordens de além-mar, bancada por uma parte conservadora da oligarquia, que queria tirar o Governador e Dom Diogo do poder. Era a tentativa de um golpe, previamente frustrada. O conflito entre Dom Sebastião e Gregório torna-se o clímax do filme.

O caos, protagonizado pelo conflito armado entre Dom Sebastião e Gregório, marca o início da quarta parte. Dom Sebastião, destemido e intrépido, vence o embate, deixando inúmeros populares mortos; Gregório se vê sem alternativas e foge. Após o confronto, Dom Sebastião entra em um

conflito existencial e vaga, sem rumo, sem a ética portuguesa, pelas matas de Pindorama, buscando salvar-se, buscando Gregório, que está preso por antropófagos. Enquanto isso, Sofia se une com a oligarquia que apoiou, anteriormente, Dom Sebastião e derrubou Dom Diogo, manipulando o povo ao seu favor; mesmo povo que assassina o Governador. O golpe, tentado, pela primeira vez, no banquete, é consumado pela força.

Quando Dom Sebastião retorna, tal qual como um bandeirante vitorioso, após ter capturado Gregório, percebe a mudança em Pindorama. Percebe que não conseguiu impor ordem no local, que o assassinato de parcela do povo foi em vão, ao constatar a traição de Sofia e constatar que Dom Diogo ainda se mantinha dentre os poderosos. Diante de tal conjuntura, fica furioso e mais instável, atacando e matando membros civis e populares que participaram do golpe que depôs o governador. Após o assassinato, novamente, parte da população, o novo governador e sua esposa, que o traiu, segue em direção à mata, vagando, outra vez, sem sentido.

No entanto, Gregório ainda estava vivo e a oligarquia, que, a princípio, apoiava as forças do além-mar, agora compartilha, explicitamente, do discurso corporativo com Dom Diogo, incitando o ódio do povo ao artista/intelectual, que é queimado vivo pelos moradores de Pindorama. O corpo de Gregório é levado, por alguns soldados, até Dom Sebastião, que estava coberto de lama. Ao ver seu inimigo, coloca-o nas costas, e sai andando, gritando, pela mata, sem sentido, em um intenso *Jazz* desordenado e sinistro, encobrendo um grito desesperado do, agora, nem tão “Grande Jaguar”, que não consegue salvar Pindorama de seus males.

Surge, por fim, no epílogo, diante da falta de rumo de Pindorama, uma citação direta de Paulo Prado, que também buscava analisar, em sua obra, *Retrato do Brasil*, o caráter de nosso país: “... confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado” (PINDORAMA, 2006, 79’ 95” – 80’ – 00”). Fim.

Diante dessa análise, o arcabouço crítico dos comentaristas de Cannes se sustenta?

Pindorama tem visíveis inspirações de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), no seu sentido político, narrativo, em sua trilha sonora, montagem, na direção de atores, até mesmo na influência tropicalista, que Jabor retoma, por meio da direção de arte de Ripper, no *kitsch* da tropicália presente, também, em filmes como *Macunaíma* e *Azyllo Muito Louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1970).

Outra influência glauberiana na longa é o messianismo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Em *Pindorama*, Dom Sebastião é uma referência direta

à interpretação do sebastianismo⁶⁶ na cultura popular brasileira, que mistura encantaria e messianismo, onde, no longa, vemos na primeira parte, o personagem encantado em seu espaço mágico, desencantado pelo emissário português, para cumprir seu destino de colocar a ordem em Pindorama; entretanto, ele falha.

Essa incapacidade do personagem em resolver a desordem de Pindorama nos faz questionar a classificação da obra como “tragédia”, feita por Freddy Bauche (1971). *Pindorama* não apresenta resolução apoteótica no seu enredo, portanto, não pode ser considerada uma tragédia⁶⁷; por mais que apresente uma estrutura de cinco partes/atos similares às obras de William Shakespeare.

Logo, podemos considerar *Pindorama* como um exemplo de enredo barroco, na acepção de Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*.

[...] o barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta toda as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação [...] a fim de criar, em sua vacuidade absoluta, um céu derradeiro, capaz de dia de aniquilar a terra, numa catástrofe final (BENJAMIN, 1984, p. 90).

A catástrofe e ausência de sentido, de resolução apoteótica, presente em *Pindorama*, faz com que parte dos críticos de Cannes relacionem a obra

⁶⁶O sebastianismo é uma forma de representação folclórica, por meio da encantaria e do messianismo, do desaparecimento do Rei de Portugal, Dom Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir – a lenda “[...] surge a partir da crença de que Dom Sebastião [...] ressurgiria para salvar os portugueses que ficaram sob o domínio Espanhol [...]” (MEMORÁVEL, 2021, 00’ 36’’ – 00’ 44’’). E qual é a estrutura dessa narrativa no Brasil? Segundo Vagner Rosafa, a Ilha dos Lençóis, no Maranhão, “[...] é considerada [...] uma ilha encantada. Lá, os mais antigos moradores, inclusive, orientam os viajantes [...] para não levarem quaisquer tipos de recordações [...], pois tudo ali pertence ao Rei Dom Sebastião [...]. Quem descumprir [...] acaba sofrendo verdadeiros transtornos. [...] Os moradores de lá dão depoimentos que ouvem, se você colocar o ouvido na areia, por exemplo, e prestar bastante atenção, você vai perceber, que no fundo da ilha, tem a cavalaria de Dom Sebastião [...]. Outra coisa interessante é que descrevem também o avistamento [...]: a aparição de um touro negro com uma estrela brilhante na testa, que aparece em noite de lua – dizem que se alguém tiver coragem de cravar um punhal nessa estrela que fica na testa do touro, o Dom Sebastião vai desencantar. O que acontece? A ilha [...] vai submergir [...] e todo reino de Dom Sebastião vai emergir” (MEMORÁVEL, 2021, p. 10’ 45’’ – 12’ 36’’). Nesse sentido, podemos entender a estrutura da narrativa do sebastianismo, marcada pela encantaria/messianismo, é a seguinte: 1) o ser encantado está em um espaço místico e necessita de algo que o desencante, algo que o liberte; 2) feito isso, ele irá cumprir seu destino messiânico, salvacionista.

⁶⁷Entende-se que a tragédia possui um começo tranquilo e um final terrível, tratando, principalmente, de personagens “sublimes”, ou seja, das elites dirigentes de uma sociedade (FERNANDES, 2022). Como destacado por Raymond Williams (2002, p. 114), a tragédia é “[...] a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem”. Essa forma de resolução se dá por meio da apoteose (e não da reconciliação com a situação “tranquila” inicial, como ocorre na comédia (WHITE, 1992)). Etimologicamente, apoteose advém de um significado religioso (HOUAISS, 2009), onde o personagem sai de sua condição mundana para a deificação por meio da catarse; o personagem se reconecta com a ordem através da mudança, e não da retomada, de estados.

com o Teatro do Absurdo e as peças de Antonin Artaud, já que, em ambas as produções estéticas estão ligadas com os estilhaços da modernidade, do pós-Segunda Guerra Mundial, e com a catástrofe, situando os personagens em uma forte angustia existencial, ilógica, cruel e agressiva (CARVALHO, 2013) de *Pindorama*, amplificando o caos do conflito, transformando-o em um sofrimento barroco (BENJAMIN, 1984).

Pindorama, portanto, não é um novo gênero. Ele bebe, na sua construção estética, de uma forma de composição antropofágica dos modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922, utilizando, para sua composição, a cultura popular brasileira, com o sebastianismo e a subversão da tragédia por meio do barroco – opção que, por sua vez, pode gerar confusões, já que, o que diverge, por exemplo, antropofagia modernista e a canibalização do dadaísmo (SANTIAGO JÚNIOR, 2013) é o apontamento de uma esperança, de um sentido, que organiza as partes recortadas, e não do niilismo da catástrofe, que indica forte pessimismo quanto ao futuro.

Assim, para avaliarmos, então, como o longa se comunica com seu tempo histórico, problematizando, também, seu uso da História do Brasil, apontado pela crítica de Cannes, é necessário mergulharmos, agora, nas recepções nacionais.

Recepções Nacionais: a historicidade de *Pindorama*

A interpretação de Jorge Guimarães, usada, aqui, simbolicamente, como exemplo do caldo cultural⁶⁸ das recepções nacionais de *Pindorama*, foi publicada no *Correio da Manhã*, em 14 de março de 1972. O crítico classifica o filme como estereotipado, convencional, com uma péssima direção de atores, “[...] que não comunica coisa alguma” (GUIMARÃES, 1972). Para o

⁶⁸ As críticas restantes, com exceção de Arthur Omar, vista como uma crítica publicitária, seguem a mesma trilha de Guimarães. José Carlos Monteiro, na interpretação publicada em *O Globo*, em 15 de março de 1972, classifica *Pindorama* como “[...] desastre total” (MONTEIRO, 1972). Já Nelson Hoineff, em *O Jornal* (crítica publicada em 16 de março de 1972), aponta que “[...] Jabor não respeita os limites da paciência do espectador, e muito menos o compromisso de afinidade a um cinema que já enterrou definitivamente” (HOINEFF, 1972). Por sua vez, José Carlos Avellar, em sua interpretação publicada no *Jornal do Brasil*, em 17 de março de 1972, enfatiza que a narrativa se fecha ao espectador, que “[...] dificilmente conseguirá ligar-se com o filme além do superficial (AVELLAR, 1972). Como dito, a única interpretação positiva de *Pindorama* foi a de Arthur Omar, publicada em 19 de março de 1972, no *Correio da Manhã*, onde aponta que *Pindorama* reconstitui a História do Brasil dos últimos 20 anos, construindo um novo gênero no cinema nacional (dialogando com os críticos do Festival de Cannes), burilando a alegoria de Glauber Rocha, por isso tem a dificuldade de comunicação com o público. Para Natália Belasalma de Oliveira (2019), *Pindorama* foi fundamental para a construção da teoria de cinema de Omar, independentemente de sua má recepção. Por fim, na crítica, sem autoria, publicada no *Jornal do Brasil*, em 06 de abril de 1972, *Pindorama* é analisado em conjunto com *Como era gostoso meu francês*, apresentando, para cada filme, as biografias dos cineastas e um breve resumo do filme - interpretação de teor publicitário, sem posicionamentos evidentes.

intérprete, Jabor não consegue fazer um bom resgate histórico, perdendo-se na construção de uma caricatura da década de 1970 – entretanto, “[...] é impossível se estabelecer uma analogia mais profunda com o que quer que seja” (GUIMARÃES, 1972).

Para Guimarães, *Pindorama* é irrelevante; não comunica nada sobre o presente, nem sobre o passado - aguçando nossa curiosidade acerca dos possíveis motivos dessa percepção.

No artigo “Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici” (2009), de Janaina Martins Cordeiro, conseguimos observar a conjuntura em que *Pindorama* é produzido e lançado, ou seja, em pleno Governo Emílio Médici.

Segundo Cordeiro (2009), esse período é palco de uma sensível disputa de uma memória histórica que, após o processo de abertura política, decidiu privilegiar, oficialmente, a argumentação dos “anos de chumbo”, que podemos ver em *Pindorama*, nitidamente, representado por Dom Sebastião, um militar, assassinando a população na luta armada, perseguindo o artista/intelectual Gregório, que é morto pelo próprio povo que estava eufórico com as promessas de ouro.

Qual o sentido de Guimarães não observar essa mensagem/denúncia? Segundo Cordeiro (2009), na sincronia da década de 1970 o que prevalecia na atmosfera era a narrativa dos “anos de ouro”:

Eram *tempos de comemorações*, e elas se multiplicavam: em 1970 era o tricampeonato mundial de futebol; em 1971 rememoravam-se os 75 anos do cinema nacional; em 1972 foi a vez do Sesquicentenário da Independência do país, uma das maiores [...], senão a única, grande festa popular da ditadura. [...] A sociedade não ficava alheia a esse clima “alucinante” de festejos, celebrações, desenvolvimento econômico e progresso (CORDEIRO, 2009, p. 87 – **grifos do autor**).

Por mais que fosse um momento de, por conta do Ato Institucional nº 5, que continuava o sentido da “revolução” de 1964 com atos, incisivamente, autoritários, dentre eles, a suspensão do *habeas corpus* (BRASIL, 1968), perseguições, controle da informação, torturas, mortes e exílios, todas as classes, de maneira desigual, estavam tendo ascensão social (MELLO; NOVAI, 1998). Pouco se falava, na imprensa, por conta da censura e euforia, sobre a memória do que viria ser os “anos de chumbo”.

Nesse sentido, conseguimos deduzir que Guimarães fazia parte de uma experiência de Brasil dos “anos de ouro” (eufóricos e censórios) e não conseguiu identificar a tensão do militarismo e luta armada posta por *Pindorama*. Entendemos, aqui, o objetivo do filme: denunciar a violência do

regime militar através do cinema, com o intuito de gerar uma catarse no público (a população que aplaudia a oligarquia/Dom Sebastião [ditadura] e assassinava Gregório [resistência “democrática”]) – o cinema com o intuito de ser psicológico e político, de transformar a realidade, uma visão tropicalista e cinemanovista de arte). Todavia, a película apresenta um grande desdém dos beneficiários assalariados da ascensão do “milagre” econômico, fazendo não apenas um cinema “hermético”, mas um cinema elitista, que abusa das referências do cineasta, indo na contramão da iniciativa do cinema brasileiro de se aproximar com os espectadores (RAMOS, 2013) – gerando reações negativas.

Já a dificuldade de Guimarães compreender a regressão à “História do Brasil” feita por Jabor, já expressa nas interpretações de Cannes, se dá por: *Pindorama* não trazer uma busca Histórica, como feita, por exemplo, em *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), mas sim, beber, das reflexões do modernista de Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, citado ao final do filme.

Pindorama, portanto, em uma composição estética antropofágica e ambígua, dialogando com o modernismo, com um sentido de ação tropicalista, do cinema como política real, rememora, também, Paulo Prado dentro de uma chave barroca/encantada/messiânica, pessimista e denunciativa. Contudo, acaba tomando alguns vícios do retrato de Paulo Prado para sua narrativa.

Para Mário de Andrade (2012), a obra *Retrato do Brasil* é incompreendido pela crítica. Não sendo considerada como um trabalho científico, mas um ensaio, como o próprio Prado destaca no subtítulo – “ensaio sobre a tristeza brasileira”, é dotado de uma inteligência fazendeira prática: “[...] pouco importa que o céu esteja puro, fazendeiro sentiu que ia chover. Pouco importa que chova ou não (e no geral chove mesmo) o importante é que se chover o café esteja coberto” (ANDRADE, 2012, p. 173).

Nesse sentido, Prado assume a tônica impressionista de seu ensaio: “[...] dissolveram-se nas cores e no impreciso das tonalidades as linhas nítidas do desenho e, como se diz em gíria de artista, das “massas e volumes”, que são na composição histórica a cronologia e os fatos” (PRADO, 2012, p. 127). Ou seja, não há uma preocupação estritamente histórica em *Retrato do Brasil*, ele é uma proposta de opinião (CALIL, 2012) sobre o país.

Estruturado em duas partes, inicialmente coloca os portugueses, a luxúria, a cobiça, a tristeza e o romantismo no centro da narrativa, indo da colônia até o Brasil Independente, com maior ênfase na situação colonial. Segundo Prado, o renascimento, retomando a tradição sexual do paganismo, e a reforma protestante, acabando com a usura, construíram uma cultura

moderna que buscava, nos trópicos, um espaço “pecar” e explorar – sem a construção de um projeto de povoamento.

A repressão dos portugueses decadentes que vieram para o futuro Brasil, o clima tropical e as índias geraram a luxúria, a mestiçagem moral, que, para Prado, é um dos pontos da situação precária do país. Em seguida, a busca desenfreada por ouro trouxe a cobiça, que destruiu, aos poucos, o Brasil. A soma dessas duas forças motrizes gera a tristeza. E, por fim, o romantismo é, para Prado, uma expressão da melancolia do Brasil.

Retrato do Brasil, em sua primeira parte, termina em pessimismo, assim como *Pindorama*. Na segunda parte, entretanto, *post-scriptum*, Prado aponta o sentido da produção da sua obra, estabelecendo duas formas para que o Brasil saia desse retrato: a guerra ou a revolução, sugerindo um caráter otimista e esperançoso para a nação - tratando-se de uma obra publicada em 1928, Prado estava empolgado com as movimentações “revolucionárias” de 1930, que poderiam botar fim na primeira república.

Para Nelson Werneck Sodré (2012), Paulo Prado, nesse pioneiro esforço interpretativo do Brasil, que influencia, posteriormente, autores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. (CALIL, 2012), não apresenta as causas da cobiça, luxúria, tristeza e romantismo, apenas tenta explicar esses elementos sintomáticos, que não necessitam de muitas palavras para “provar”.

Ao recorrer ao *Retrato do Brasil* como base para *Pindorama*, Jabor herda os mesmos problemas do livro: o impressionismo, com a imprecisão da regressão histórica, identificada por Guimarães, e a ausência explicativa da cobiça do governador e da população (ênfase do longa), fazendo uma alusão ao “milagre” econômico por meio de *Retrato do Brasil*, criticando a população não-dirigente por se deleitar com o acesso à cultura capitalista, deixando de lado a preocupação com o pau-de-arara – que a obra faz a denúncia.

A grande distinção entre *Retrato do Brasil* e *Pindorama* está na supressão, por parte do filme, dos temas da mestiçagem, luxúria, tristeza, romantismo e do *post-scriptum*, além da inclusão do sebastianismo dentro da temática. Paulo Prado, em seu *post-scriptum*, chama atenção para uma futura revolução, *Pindorama* apresenta esse tema “revolucionário” de forma irônica no desencantamento da encartaria messiânica de Dom Sebastião, que representa a força militar, falha, que tenta colocar ordem no país.

Ao longo da História da República Brasileira, construiu-se uma memória de que os militares salvariam a nação da corrupção e da desordem, um messianismo, que advém da República da Espada (SILVA, 2012), do movimento Tenentista (NAPOLITANO, 2020) e eclode no Golpe Civil-Militar

de 1964 (DREIFUSS, 1981) e na luta contra o comunismo e populismo, sendo atualizado em 1968.

Nesse sentido, para além de denunciar a luta armada, *Pindorama* denuncia a incapacidade dos militares em resolver os problemas do Brasil, de construir uma revolução, posicionando-se, diretamente, contra o Ato Institucional nº 5 e os “anos de ouro”, que eram uma tentativa radical e desesperada de impor uma “ordem” – um subterfúgio para a continuidade de uso do estado por oligarquias nacionais e multinacionais (além-mar). Entretanto, pelo fato de a obra não ter apoteose, o filme se torna fortemente pessimista e sem esperança.

Pindorama, então, é uma obra de denúncia aos militares e à luta armada em um momento de celebração dos “anos de ouro”, censura e recrudescimento do regime, sem nenhuma explicação ou precisão para as agressões colocadas em tela, repleta de hermetismo e elitismo, apresentando repulsa ao povo que comemora a ascensão econômica – confundindo miséria com cobiça. Esse posicionamento gerou forte quebra de expectativa no público, que esperava uma crítica acurada, como em *Macunaíma*, ou um ufanismo, em *Independência ou Morte* (Capello Coimbra, 1972), frustrando-o - um grito desforme e desordenado era a última coisa que se aguardava de uma superprodução internacional.

Após avaliarmos as recepções de *Pindorama* no Brasil, colocando o filme em seu tempo, compreendemos que ele dialoga, de forma pessimista, com a esperança no desenvolvimento nacional, econômico, nos militares, que o Governo de Emílio Médici traz, tentando, através do cinema, chocar o público que despreza a violência da radicalização do regime com o Ato Institucional nº 5.

Para isso, Jabor relaciona-se com a retomada do modernismo da Semana de Arte Moderna de 1922, em um sentido estético, construindo um enredo antropofágico/canibal-tropicalista entre a cultura popular do sebastianismo (encantaria/messianismo) e a subversão da tragédia pelo barroco. E, ao mesmo tempo, retoma o símbolo de Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, não como uma adaptação, mas como um espaço de debate, impressionista, das estruturas do Brasil, enfatizando a cobiça (como explicação para ascensão social do período e esquecimento do pau-de-arara), herdando da obra sua imprecisão histórica (por isso a dificuldade, da crítica nacional e internacional, em construir significado histórico ao filme, apesar da temática colonial).

Para (não) concluir

Levados pela proposta de repensar qual foi o uso dos projetos dos primeiros artistas/intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922 em *Pindorama*, durante o Governo de Emílio Médici, as análises aqui presentes, abordam de forma crítico-reflexiva as recepções especializadas do longa, por meio das premissas da Estética da Recepção.

Embora extremamente relevante, a ideia apresentada inicialmente que Jabor estaria, por meio de *Pindorama*, inaugurando um novo gênero cinematográfico, ao analisarmos a obra e as críticas nacionais e internacionais, chegamos ao desfecho dessa pesquisa, acreditando que o filme de Jabor frustra seu público, gerando uma forte quebra de expectativa.

Afinal, a película é uma denúncia sobre o militarismo e a luta armada durante o Ato Institucional nº 5, no Governo de Emílio Médici, onde os “anos de ouro” e o “milagre” econômico estavam no auge, fazendo com que exista, também, na obra, ao associar o povo à alienação e cobiça, uma sugestão incisiva, torpe e rancorosa, sobre os problemas do Brasil vinculado com a ascensão social popular - por menor que fosse.

Pindorama foi feito para gerar uma catarse nos espectadores (política real/tropicalista), por meio do trauma da experiência cinematográfica. Porém, parece que o público imaginado (alvo) não foi bem mapeado, gerando uma recepção (nacional e internacional), majoritariamente, negativa.

Propiciando um intercambio fecundo, no que tange o modernismo, as heranças de *Pindorama* são encontradas na composição estética, bebendo da antropofagia oriunda da Semana de Arte Moderna de 1922, unindo a estética da encantaria/messianismo do folclore do sebastianismo, com o enredo trágico subvertido pelo barroco – o que gera, de certa maneira, a ausência de sentido na obra, aproximando *Pindorama* mais de um canibalismo dadaísta; e, também, na retomada de *Retrato do Brasil*, enfatizando o problema da cobiça com a ascensão social da população, por meio do “milagre” econômico, herdando o impressionismo e a dificuldade explicativa da obra de Paulo Prado.

Trazendo a luz uma nova compreensão sobre a obra, podemos entender que ao filme se inspira na tradição de *O Rei da Vela*, demonstrando, durante a atualização da “revolução” de 1964 que, em 1968, após o Ato Institucional nº 5, o Brasil ainda continua sem cultura revolucionária, acreditando nos “anos de ouro”, no salvacionismo militar, enquanto ignora as mortes de artistas/intelectuais (dissidentes do regime), provando, adormecidos, o doce fel do “milagre” econômico.

Referências Bibliográficas

“PINDORAMA” ou o assassinio da crítica. **Correio Braziliense**, 15 out. 1975.

A OPINIÃO Pública. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Verba S.A.; Film-Indústria, 1967. (78 min.)

ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. (Orgs.). Entrevista com o cineasta. *In*: ADES, Eduardo. **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007. p. 08-37.

ANDRADE, Mário de. Inteligência Fazendeira. *In*: PRADO, Paulo; CALIL, Carlos Augusto (org.). **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 172 – 173.

ARTEGA, Valentin. **Y.A.**, Espanha, 1971.

AVELLAR, José Carlos. A porta fechada. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 de mar. 1972.

AZYLLLO Muito Louco. Direção Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; Regina Filmes Ltda.; Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda., 1970 (80 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z9Mucgl_st0&t=33s. Acesso em: 27 jun. 2022.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco Alemão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BRASIL. Certificado de Censura nº 57. 129. **Departamento de Polícia Federal**. 07/04/1971.

BRASIL primitivo em Cannes. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 06 de abr. 1972.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5**, 13 de dezembro de 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 27 jun. 2022.

BRATSCHI, Georges. **Tribune de Geneve**, Suíça, 1971.

BUACHE, Freddy. **La Tribune de Lausanne**, Suíça, 1971.

CALIL, Carlos Augusto. Introdução. *In*: PRADO, Paulo; CALIL, Carlos Augusto (org.). **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 7 – 32.

CANAL Brasil. **O que é Tropicalismo? | O Som do Vinil – Tropicália ou Panis et Circensis (Parte 1)**. Publicado pelo Canal Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F42w5D6uHYo&t=57s>. Acesso em: 27 jun. 2022.

CARVALHO, Aloysio Castelo de. **Liberalização e tutela militar: o governo Geisel**. Rio de Janeiro: Consequência, 2019.

- CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. *Freaks: o Teatro do Absurdo nas fotografias de Diane Arbus*. **Intersemose**, nº 3, 2013, p. 31 – 46.
- COLLAR, Jorge. **Nuevo Diario**, Espanha, 1971.
- CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, p. 85-104, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/CBJPzCHYdnpmDFMKrF4z5BC/?lang=pt>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- CORRÊA, José Celso Martinez. “O Poder de Subversão da Forma”, **a Parte**, n.1, TUSP, março e abril de 1968, pp. 110-114.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol**. Direção Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964 (118 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RyTnX_y11bw. Acesso em: 27 jun. 2022.
- DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado - ação política, poder e golpe de classes**. Petrópolis: Vozes, 1981.
- DUCA, Adriano Del. O “espaço alegórico” em filmes brasileiros do momento tropicalista. São Paulo: **Anais – XXII Socine**, 2020. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2019/18427/adriano_del_duca/o_espaco_algorico_em_filmes_brasileiros_do_momento_tropicalista. Acesso em: 27 jun. 2022.
- FERNANDES, Gabriel Marques. **Afetos do conservadorismo: Tudo Bem** (Arnaldo Jabor, 1978) - desnudando a classe média brasileira. São Paulo: Edições Verona, 2022.
- FERNANDES, Gabriel Marques. Filmes podem ser considerados fontes históricas? Entre o anacronismo e a historicidade. **Comunica UFU**, 2022. Disponível em: <https://comunica.ufu.br/noticia/2022/01/filmes-podem-ser-fontes-historicas-entre-o-anacronismo-e-historicidade>. Acesso em: 06 jul. 2022.
- FERRETTI, Danilo José Zioni. Paulo Prado e o uso político do passado paulista. In: CALDEIRA, José Ricardo de Castro; ODÁLIA, Nilo (orgs.). **História do Estado de São Paulo/A formação da unidade paulista, Volume 2 – República**. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 309 – 326.
- FICAMOS, Bertrand. **Cinema Novo et Conscientisation**. 2007. 695 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação e Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo e Université Bordeaux 3, São Paulo e França, 2007. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2733798&forceview=1>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- FREYRE, Gilberto. Contradições de Paulo Prado. In: PRADO, Paulo; CALIL, Carlos Augusto (org.). **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 245 – 247.
- GUIMARÃES, Jorge. Jazz no Paissandu. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 14 de abr. 1972.
- HOINEFF, Nelson. Pindorama. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 16 mar. 1972.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IGLÉSIAS, Francisco. Retrato do Brasil. In: PRADO, Paulo; CALIL, Carlos Augusto (org.). **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 211 – 222.

INDEPENDÊNCIA ou Morte. Direção Capello Coimbra. São Paulo: Cinearte Produções Cinematográficas Ltda.; Cinedistri S.A., 1972 (108 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sGr6lhUizjc&t=4869s>. Acesso em: 27 jun. 2022

ISER, Wolfgang. Fenomenologia da leitura. In: _____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 9-94. (volume 2).

JABOR, Arnaldo. Entrevista de Arnaldo Jabor. [Entrevista concedida para Roberto Gervitz e Sônia Maria de Freitas]. Museu de Imagem e do Som, São Paulo, 57 min., maio, 1990.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema – Macunaíma**: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2011.

MACUNAÍMA. Direção Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilme; Filmes do Serrô Ltda., 1969 (108 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DsMm3uG5iRU>. Acesso em: 24 jun. 2022.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). **História da vida privada no Brasil 4**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 559-658.

MEMORÁVEL. **Sebastianismo**, 2021. 1 vídeo (15 min. 56 segs.). Publicado pelo canal Memorável. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=onJLbr9YjRY&t=645s>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MONTEIRO, José Carlos. Pindorama: alegoria caótica. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 mar. 1972.

MONTEIRO, Ronald. O verdadeiro artista tem que aguentar firme. **Revista Filme Cultura**. Rio de Janeiro, n. 17, 1970.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República**: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. São Paulo: Contexto, 2020.

NECK-HUGUES, Van. **Le Soir**, Bélgica, 1971.

NUNES, Álvaro Luiz. *Pindorama* (1970): o moderno filme histórico brasileiro de ficção na contramão da estética naturalista. Curitiba: **Anais – 7º Seminário Nacional Cinema em perspectiva e XI Semana Acadêmica de Cinema**, 2018, p. 490 – 500.

O CIRCO. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Itamarati; Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, 1965 (28 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRjNSyVx33M>. Acesso em: 24 jun. 2022.

OMAR, Arthur. Um gênero novo no cinema nacional. In: ADES, Eduardo. **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007. p. 134 – 137.

OLIVEIRA, Natalia Belasalma de. O Brasil em pedaços: aspectos do cinema de Arthur Omar. 2019. 192 f. **Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19022021-125114/pt-br.php>. Acesso em: 28 jun. 2022.

Os Inconfidentes. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Files do Serrô (82 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wDgP-79urOk>. Acesso em: 24 jun. 2022.

PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade. **Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 124–141, 2012. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/view/3436>. Acesso em: 07 out. 2021.

PINDORAMA. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Kamera Filmes Ltda, 1971 (95 min.).

PINDORAMA. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?isisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=036997&format=detailed.pft>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. “*Pindorama*’ e a busca pela identidade e histórica brasileira. Rio de Janeiro: **Anais – XIII Encontro de História ANPUH-RIO**, 2008, p. 1 – 9.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. O Futuro do Pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar. 2005. 166 f. **Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=8048@1>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Quatrocentos anos num filme: Pindorama (Arnaldo Jabor, 1971) e a relação dos cinemanovistas com a história. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 47–54, 2015. DOI: 10.20396/resgate.v22i28.8645778. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645778>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PINTO, Leonor Souza. O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. **Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro**, p. 1-18, 2006.

PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. In: ____; CALIL, Carlos Augusto (org.). **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 33 – 144.

PRADO, Paulo. Terra do otimismo. In: ____; CALIL, Carlos Augusto (org.). **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 292 – 293.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História do Cinema Brasileiro** (volume 2). São Paulo: Edições Sesc. 2018, p. 114 – 197.

RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: ANNABLUME editora, 2008.

ROSSEELS, Maria. **De Standaard**, Bélgica, 1971.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco. Antropofagia, passado prático e usos do passado em Como era gostoso o meu francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 9, n. 20, 2016. DOI: 10.15848/hh.v0i20.983. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/983>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SILVA, Fernando Santos da. **Manipulando Almas**: a construção do imaginário paulista na República Velha. São Paulo: Schoba, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. [*Comentário sobre Retrato do Brasil*]. PRADO, Paulo; CALIL, Carlos Augusto (org.). **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 190 – 199.

TERRA em Transe. Direção Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filme; Difilme, 1967 (108 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OqgnXHvy9L0>. Acesso em: 24 jun. 2022.

TROVÃO, F. V. B. Reflexões sobre Cinema, História e Ensino. In: SILVA, Fernando Santos da; SILVEIRA, Guaracy Carlos da (orgs.). **Entre Caminhos**: reflexões sobre planejamento, perspectivas educacionais e possibilidades de aprendizagem. Curitiba: CRV, 2020, v. 01, p. 15-34.

UHLÔA, Marco Túlio. A imagem como a última das histórias possíveis em *Pindorama* de Arnaldo Jabor. **Fuera de Campo**. Vol. 1, Nº. 1, p. 67 – 83, 2016.

UNGUREIT, Heinz. **Frankfurter Rundschau**, Alemanha Ocidental, 1971.

VALLON, Claude. **Feuille D’Avis de Lausanne**, Suíça, 1971.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZEENDER, Christian. **Journal de Geneve**, Suíça, 1971.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

VINTE E TANTOS: UMA ANÁLISE DO FEMININO A PARTIR DAS PROTAGONISTAS DOS FILMES *FRANCES HA* (2012) E *A PIOR PESSOA DO MUNDO* (2021)

MARIA FERNANDA CAVASSANI

Introdução

O início do século XX é marcado por profundas transformações sociais, econômicas, políticas e artísticas. Tais mudanças trouxeram novas e importantes maneiras de pensar e agir, promovendo uma pluralidade de visões de mundo que até hoje reverberam e produzem questionamentos. Como não poderia deixar de ser, as demandas sobre gênero também vieram à tona, com mulheres reivindicando espaço e voz com o intuito de participar de maneira mais ativa na sociedade.

Com as Vanguardas Europeias e, na sequência, o Modernismo no Brasil, as manifestações artísticas, em sua maioria, passam a produzir contrapostas ao tradicional, as mulheres artistas, que aos poucos, inserem-se de maneira mais veemente nos circuitos culturais e questões do universo feminino tomam forma e ganham peso. Desde então, são muitas as produções com essa temática.

Se as demandas femininas começam a ter mais força no início do século XX, atualmente, elas ganham novas camadas e particularidades. Portanto, neste artigo, a partir da comparação de duas obras cinematográficas, são propostas reflexões sobre uma fase transitória (e por vezes confusa) da vida da mulher contemporânea: quando não se é mais jovem, mas ainda não se alcançou a maturidade esperada – e por vezes – cobrada.

Os filmes aqui comparados e analisados possuem espaço e tempo diferentes, mas temática semelhante, dialogando entre si e, também, com

muitas das espectadoras. Sendo o cinema uma forma de pensar o mundo e a sociedade, a reflexão aqui realizada teve como objetivo debater possibilidades interpretativas sobre um dos muitos inconvenientes que permeiam as vidas das mulheres: não cumprir com os desígnios pré-estabelecidos socialmente, como casamento, maternidade, carreira etc.

Frances Ha (Noah Baumbach, 2012) é uma narrativa cinematográfica leve e sensível sobre o processo de amadurecimento de Frances (Greta Gerwig). Recepcionista e estudante em uma escola de dança, ela aspira integrar o grupo principal de bailarinos da companhia. Além das questões de trabalho, Frances também precisa lidar com a mudança de Sophie (Mickey Sumner), com quem divide um apartamento em Nova Iorque, que pretende viver com o namorado. Começa, então, a peregrinação da protagonista em busca de um lugar para morar.

Dividido em prólogo, epílogo e doze capítulos, *A Pior Pessoa do Mundo* (Joachim Trier, 2021) traz a história de Julie (Renate Reinsve), uma mulher de vinte e tantos anos que não sabe ao certo o que deseja para sua vida. A protagonista relaciona-se com dois homens completamente diferentes e precisa decidir com quem ficar, o que parece uma metáfora sobre sua própria existência, vontades e ambições pessoais, já que o tempo está passando e algumas questões precisam ser resolvidas.

As narrativas cinematográficas em questão são oportunidades interessantes de observar como as mulheres da faixa etária dos trinta anos estão sendo retratadas e quais interpretações são possíveis de serem feitas, além de entender se algo mudou entre 2012 (lançamento de *Frances Ha*) e 2021 (lançamento de *A Pior Pessoa do Mundo*). Analisar esses filmes é, portanto, debater as questões que permeiam a mulher contemporânea.

Com o objetivo de investigar tais questões femininas nos filmes, enquanto percurso metodológico, foi utilizada a proposta de Cândida Vilares Gancho (2006) para análise de narrativa e a de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012) para análise fílmica. Como contribuições teóricas, partimos de quatro campos conceituais fundamentais para as análises: Walter Benjamin (1994), explicando narrativa; Mikhail Bakhtin, a partir de Julia Kristeva (2012), com o conceito de intertextualidade, Jacques Aumont (1995) sobre cinema e Simone de Beauvoir (2012) para as percepções do feminino.

Após a análise comparativa, foi possível chegar a algumas conclusões que apontam para narrativas cinematográficas que retratam protagonistas questionadoras em relação às demandas sociais impostas às mulheres. Frances e Julie, apesar das dificuldades, buscam uma existência que lhes seja favorável, de acordo com suas visões de mundo e escolhas individuais que nem sempre condizem com o imperativo social.

Metodologia de análise

O cinema é essencialmente narrativo. Ainda que exista inúmeras maneiras de contar algo, a estrutura – em maior ou menor grau – mantém elementos básicos que permitem que o texto se configure como uma história. Portanto, neste artigo, foram utilizadas duas metodologias que se complementam, uma vez que a proposta de análise de narrativa de Gancho (2006) nos ajuda a compreender o que é estruturalmente essencial na narração e a proposta de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2012) sistematiza técnicas para observar objetiva e subjetivamente narrativas cinematográficas.

Segundo Gancho (2006), a narrativa se solidifica partindo de cinco elementos primordiais: narrador, enredo, personagem, tempo e espaço, também se faz necessário um conflito para que a história aconteça. Para a análise comparativa deste artigo, o recurso narrativo mais importante diz respeito às protagonistas, ou seja, como essas personagens são construídas, caracterizadas e quais relações estabelecem com outros personagens e, também, com os espectadores.

Podendo ser divididos entre protagonistas, antagonistas e secundários, os personagens de uma narrativa são caracterizados, a partir de Gancho (2006), como planos ou redondos. A autora explica que

- a) Personagens planos: são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos (GANCHO, 2006, p. 16).
- b) Personagens redondos: são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características que, por sua vez, podem ser classificadas em:
 - físicas: incluem corpo, voz, gestos, roupas;
 - psicológicas: referem-se à personalidade e aos estados de espírito;
 - sociais: indicam classe social, profissão, atividades sociais;
 - ideológicas: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião;

- morais: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista (GANCHO, 2006, p. 18).

A análise desse texto está focada, portanto, nas duas personagens principais dos filmes. Temos, então, partindo da categorização de Gancho (2006), protagonistas redondas, ou seja, complexas em todos os sentidos, o que possibilita leituras aprofundadas e significativas. Junto à Análise de Narrativas, há a Análise Fílmica que propõe reflexões a partir de elementos técnicos, estéticos e sonoros.

Ao observar um filme, são mobilizadas técnicas que auxiliam na compreensão de elementos que possam ser úteis para explicar situações, contextos, fenômenos ou qualquer que seja o objeto e o objetivo da análise. Para tanto, Vanoye e Goliot-Lété (2012) sistematizam uma série de recursos interpretativos de narrativas cinematográficas, propondo uma investigação que pode ser realizada em etapas e categorizada de acordo com a finalidade analítica.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade (VANOYE & GOLIOU-LÉTÉ, 2012, p. 14).

A análise de narrativa somada à análise fílmica cria, portanto, possibilidades de observar Frances e Julie, protagonistas dos filmes, de maneira aprofundada, extraindo reflexões no que diz respeito ao objetivo desse artigo: pensar a mulher contemporânea e seus desdobramentos. Logo, o processo consistiu em descrever os filmes sucintamente, separar dois atos de cada narrativa, observar diálogos e outros elementos importantes na construção das personagens para, enfim, analisá-las a partir das teorias a seguir.

Teorias

Quatro teóricos formam os pilares para a análise comparativa realizada nesse artigo. O primeiro, Walter Benjamin (1994), explica o que é narrativa. Sobre o diálogo entre obras, Mikhail Bakhtin, a partir das reflexões de Julia Kristeva (2012), nos apresenta o conceito de intertextualidade. Acerca dos elementos constitutivos do cinema, Jacques Aumont (1995) e

sobre as concepções de feminino, o clássico de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (2009).

Filme é narrativa e narrar é uma das maneiras que os seres humanos encontraram para viver e mediar as experiências. Benjamin (1994) afirma que o ato de contar é transformador, uma vez que é, ao mesmo tempo, um acontecimento individual e coletivo, interno e externo, objetivo e subjetivo, tanto para aquele que narra, quanto para aquele que ouve/lê: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

O cinema sendo, portanto, uma forma de contar histórias, nos possibilita experienciar situações que provavelmente nunca viveríamos, em lugares distantes, com núcleos sociais inusitados e relacionamentos inesperados, ou seja, é uma maneira de entrar em contato com o que nos é diferente e distante. O filme é, então, uma sequência de imagens em movimento que se sobrepõem, criando representações visuais e sonoras, imprimindo interpretações do mundo:

Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar (AUMONT, 1995, p. 134).

Assim como todas as outras mídias, os filmes são produtos que dialogam com outras obras de tempos e espaços diferentes. Mikhail Bakhtin, mesmo sem dar o nome de intertextualidade para esse fenômeno, propôs a concepção de uma linguagem interrelacionada e dialógica, que faz e é referência em e para outras produções, muitas vezes, de maneira orgânica e intuitiva. Julia Kristeva, filósofa e estudiosa da linguagem, chama a atenção para o aspecto polissêmico do texto:

[...] uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2012, p. 142).

Toda produção se relaciona com outras e encontrar essas pontes nos possibilita compreender melhor não apenas as obras em si, mas, também, a sociedade em que estão inseridas, ou seja, o dia a dia e situações reais que são, muitas vezes, representadas nos textos. Logo, a intertextualidade é um elemento indissociável de todas as produções, podendo ser intencional ou

não. Os filmes aqui analisados não se referenciam direta e objetivamente, mas possuem diversos elementos que os colocam em interlocução.

Por seu caráter realista, a narrativa cinematográfica dialoga diretamente com as situações cotidianas, provocando vínculos, reconhecimentos e interpretações que promovem reflexões capazes de gerar incômodos e possibilidades de transformações. Assim como outras mídias, o cinema é capaz de nos dar um panorama fidedigno sobre a sociedade em que está inserido, sendo um registro importante sobre como determinada época se organizou.

Algumas demandas sempre estiveram presentes nas telas, como o debate acerca da desigualdade entre os gêneros. Essa questão é recorrente no cinema, e nos dois filmes aqui analisados, faz-se necessário aprofundar um dos conceitos do que significa ser mulher. Simone de Beauvoir foi pioneira nos estudos de gênero, sendo, até hoje, um pilar para as teorias femininas e feministas que buscam compreender os papéis socialmente ocupados pelas mulheres:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 2009, p. 11).

Com sua icônica frase inicial, Beauvoir (2009) deixa claro que o conceito de gênero é uma construção artificial e produzida, é uma percepção criada pela humanidade, portanto, passível de mudança. Sendo assim, propor interpretações possíveis sobre a representação do feminino nos filmes aqui analisados é, também, uma maneira de compreender quem é essa mulher contemporânea, na faixa dos trinta anos, que necessita lidar com pressões de toda ordem, em todas as esferas da vida.

Ainda que as produções cinematográficas aqui analisadas não tenham qualquer relação planejada, foi possível observar convergências importantes para compreensão do feminino contemporâneo com recorte de gênero, idade e classe social. Na sequência, há breves descrições e contextualizações dos filmes e, depois, a análise comparativa e possíveis considerações finais.

Breves descrições dos filmes *Frances Ha* e *A Pior Pessoa do Mundo*

Em um primeiro momento, a metodologia de análise consistiu em descrever breve e tecnicamente os filmes, com foco nas protagonistas dos

longas, Frances e Julie. Na sequência, os filmes foram categorizados a partir dos cinco elementos narrativos (GANCHO, 2006) e, por fim, propusemos possíveis interpretações comparativas entre as personagens sobre o que mais nos interessou observar no filme: os dilemas comuns das mulheres na faixa dos trinta anos.

- ***Frances Ha* (2012)**

Logo de início percebemos que *Frances Ha* (2012) é um filme sobre amizade e processos de amadurecimento. A narrativa é filmada em preto e branco e dividida por capítulos que são nomeados com diferentes endereços. Além do núcleo principal, formado pela protagonista e sua melhor amiga, há, ainda, outros jovens adultos que auxiliam na composição da trama.

As primeiras cenas são focadas em Frances e Sophie, a melhor amiga. Elas se divertem pelas ruas de Nova Iorque, depois, em casa, parecem aproveitar a companhia uma da outra. As duas moram juntas e compartilham uma vida harmoniosa, apoiando-se mutuamente. Na sequência, vemos Frances em um diálogo com o namorado que a convida para morar com ele, diante da negativa da protagonista, ele termina o relacionamento com ela.

Nas cenas seguintes, notamos o esforço de Frances para compor o grupo principal de bailarinos da companhia que, até então, ela trabalha como secretária e dançarina substituta. Tudo parece tranquilo, apesar dos claros problemas financeiros, até o momento em que Sophie avisa Frances que irá morar com o namorado e, portanto, precisará mudar do apartamento que dividem.

A partir desse fato, a protagonista dá início a uma busca por outro lugar para ficar. Nesse processo, ela conhece e se relaciona com várias pessoas, ficando em diferentes lugares, até mesmo retornando por um tempo para a casa dos pais. De volta à Nova Iorque, Frances passa por diversas situações conflituosas e se vê perdida em todas as esferas de sua vida, tanto nas questões profissionais, quanto nas pessoais e amorosas.

Sentindo-se sozinha e, por impulso, Frances vai à Paris e não aproveita a viagem, as preocupações a atormentam e ela retorna à Nova Iorque para uma reunião de trabalho. Ao acreditar que teria uma oportunidade na companhia de dança, ela se decepciona porque o que lhe foi oferecido foi uma vaga no setor administrativo da escola. Frances consegue um emprego como garçonne e, em uma das festas em que trabalha, Sophie está presente e alcoolizada e a protagonista descobre que a amiga irá se casar em breve.

Na mesma noite, Sophie tem uma briga com o namorado e vai para o dormitório em que Frances está morando, as duas conversam e a relação

entre elas começa a melhorar. Esse é o momento de retomada da protagonista. Frances faz as pazes com sua melhor amiga, começa a trabalhar na parte administrativa da companhia e, também, como coreógrafa. A última cena do filme é Frances colocando seu nome na caixa de correios de seu novo apartamento, como não cabe seu nome e sobrenome completos, ela abrevia para Frances Ha.

- ***A Pior Pessoa do Mundo (2021)***

Uma mulher ao centro fumando um cigarro, pensativa e a câmera se aproximando. Um aviso de que a narrativa é dividida em doze capítulos, prólogo e epílogo. Aos poucos, conhecemos a história de Julie, uma pessoa com muitas dúvidas sobre o que quer em relação a vida. Ela é uma mulher que iniciou muitas coisas na vida, mas não terminou a maioria, tem pretensões de escrita, entretanto, não dá para saber exatamente o que deseja para si.

Julie conhece Aksel, um quadrinista quinze anos mais velho. Os dois começam um relacionamento que se intensifica até que passam a morar juntos. A diferença de idade entre eles gera alguns conflitos, o que faz com que o casal tenha desentendimentos e discussões, como na vez em que viajaram com amigos dele. Julie observa as pessoas mais velhas, com filhos e casamentos de longos anos e isso a faz pensar, ao mesmo tempo que sua presença jovem, e seus posicionamentos, causam incômodos nos demais.

Na sequência, vemos novamente a primeira cena do filme e a legenda sinaliza que o capítulo dois, intitulado “infidelidade”, começou. Julie está em uma exposição do namorado e parece pensativa. Um pouco entediada, ela sai do evento e caminha pela cidade, ao anoitecer, a protagonista entra em um casamento de pessoas desconhecidas e começa a interagir com os convidados, fazendo perguntas intrigantes sobre temas sensíveis.

Em determinado momento, ela conhece o barista de um café, Eivind. Eles se interessam um pelo outro e começam a testar limites, fazendo desafios e provocações. Julie e Eivind passam a noite juntos e, ao amanhecer, se separam – ele também está em um relacionamento – os dois não consumaram a traição e não trocaram contatos. Em seguida, observamos Julie relacionando-se com seus familiares e percebemos que existe alguns problemas entre eles, principalmente entre ela e o pai.

Julie trabalha em uma livraria e Eivind acaba encontrando-a lá, isso a perturba a ponto de fazê-la questionar seu relacionamento com Aksel. Não suportando mais a vida a dois com o namorado, e depois de muita discussão, Julie se separa e vai viver com Eivind que também deixa a namorada. O

capítulo 7 dá início a vida amorosa dos dois, eles se conhecem melhor, precisam lidar com o passado, ciúme, novas amizades.

Um amigo de Aksel vai até a livraria em que Julie trabalha e conta a ela que o ex-namorado está com um câncer terminal, isso a sensibiliza e entristece. Eivind encontra alguns escritos dela, o que acaba provocando uma briga. Julie se irrita com algumas colocações do companheiro o casal parece entrar em uma crise. Ela visita o ex-namorado no hospital e, na sequência, conta a ele que está grávida. Os dois conversam sobre filhos, escolhas, vida e arrependimentos.

Julie chega em casa e conta para Eivind da gravidez, eles conversam sobre isso e não fica claro se ela terá ou não o bebê. No último capítulo, intitulado “tudo chega ao fim”, Aksel morre, Julie perde a criança e se separa de Eivind e ele tem um filho com outra pessoa. Entretanto, apesar de tudo, é no final da narrativa que observamos a protagonista finalmente lidando melhor consigo mesma, encontrando seu caminho tanto na vida profissional, ela se torna fotógrafa, quanto pessoal, ao ver Eivind com o filho, Julie parece estar feliz por ele. A última cena é a protagonista editando fotos, em seu apartamento, sozinha e aparentemente tranquila.

Análise comparativa: intertextualidades possíveis

As protagonistas dos filmes podem ser classificadas, segundo a categorização proposta por Gancho (2006), como personagens redondas, carregadas de complexidade e experienciando situações que permitem transformações e mudanças no curso do enredo. Frances e Julie protagonizam dilemas parecidos, vivências que exigem escolhas que geram consequências para elas e para os demais personagens das histórias.

Compará-las é uma maneira de mostrar que alguns comportamentos vão além de escolhas individuais, já que estão relacionados com o coletivo e com a organização social daquele espaço e tempo, ou seja, ambas passam por exigências bastante específicas em relação às decisões pessoais e profissionais, tentando alcançar um padrão de comportamento que não condiz com a realidade e – menos ainda – com desejos e vontades que vão além da maternidade e do casamento.

As semelhanças entre as protagonistas começam pela idade. Ambas estão com quase trinta anos e vidas ainda com questões em aberto, como relacionamento, maternidade e profissão. Frances e Julie sentem o peso dessas demandas sociais, mas, ao mesmo tempo, questionam essas obrigações. Frances, ao se recusar a morar com o namorado, quebra com algo esperado quando se está em um relacionamento há um tempo. Julie faz o

caminho inverso, vai morar com o parceiro quinze anos mais velho de forma – compreendida como – rápida demais.

Outro ponto em comum entre elas é o fato de não corresponderem com os padrões de beleza esperados e – até mesmo – incentivados. Apesar de em determinados momentos dos filmes a questão da estética e da aparência surgir, não chega a ser algo determinante para a construção das personagens e das narrativas. Julie e Frances são comuns, como a maioria das mulheres nessa faixa de idade, o que provoca vínculos com as telespectadoras.

Nas imagens a seguir, vemos as protagonistas com um cigarro em mãos. Os objetos ajudam na composição da cena e, também, na compreensão do personagem. Talvez Frances e Julie estejam comunicando para o espectador que o cigarro é, naquele momento, uma maneira de pensar sobre a vida e escolhas, em um ato introspectivo e particular. Cenas assim, com apenas as protagonistas, são comuns em ambos os filmes.

Importante notar, também, que elas estão centralizadas nas imagens, ou seja, têm total atenção dos espectadores que acompanham a jornada das protagonistas que são, inclusive, antagonistas delas próprias. Não existe, portanto, certo e errado, bem e mal, o que há são mulheres buscando compreender a si e ao mundo, não em uma representação idealizada ou ingênua, mas numa perspectiva coerente com as demandas do feminino real.

Decompor os filmes para, na sequência, recompô-los, metodologia de análise proposta por Vanoye & Goliot-Lété (2012), é uma maneira de encontrar significações que num primeiro momento possam estar implícitas. Julie e Frances estão em praticamente todas as cenas, ou seja, existe um cuidado e uma dedicação em colocá-las em evidência, rompendo com a ideia da personagem feminina que necessita de um personagem masculino para existir na narrativa.

Um dos grandes debates sobre o fazer cinematográfico é a maneira como personagens mulheres são suportes para personagens homens (protagonistas, principalmente) se desenvolverem plenamente nas narrativas. Nem Frances (figura 1) e nem Julie (figura 2) precisam de homens para percorrer seus caminhos, buscando soluções para os conflitos pessoais, ou seja, são filmes que rompem com essa lógica, tornando as personagens mais realistas.



Figura 1 - FONTE: Cena do filme *Frances Ha* (2012)

Os personagens masculinos têm papel secundário nas narrativas. São as jornadas das protagonistas que têm importância, elas independem dos outros, fazem escolhas por e para si mesmas. Gancho (2006) afirma que personagens redondos carregam para o cinema camadas de complexidade, tornando a história interessante e, por vezes, reflexiva. E se o cinema tem a capacidade de nos fazer pensar em nós mesmos a partir do que está projetado na tela, nos dois filmes o vínculo com a realidade é evidente.

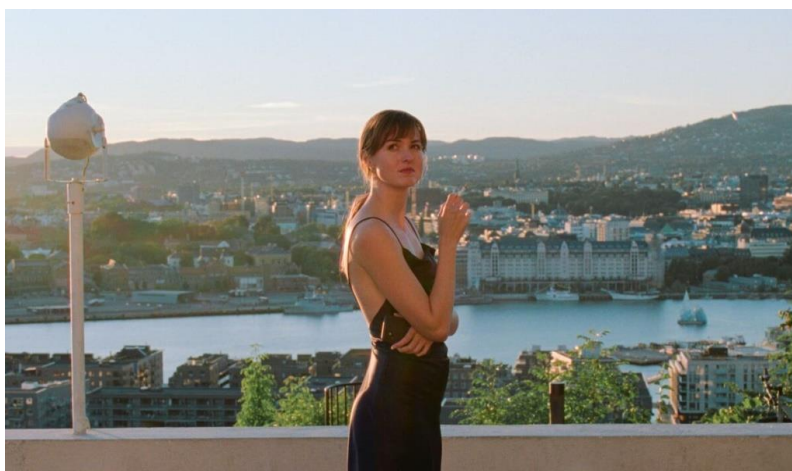


Figura 2 - FONTE: cena do filme *A Pior Pessoa do Mundo* (2021)

Durante os filmes podemos observá-las em contato com os outros em vários momentos, mas sempre refletindo sobre suas próprias existências.

Algumas atitudes, durante as narrativas, podem ser compreendidas como processos de liberdade, em que elas são livres e fazem o que querem. Esses momentos não são recorrentes, mas quando surgem, mostram que, apesar das pressões e dos obstáculos, elas se permitem viver como desejam.

As cenas em que Frances (figura 3) e Julie (figura 4) correm pela cidade, claramente satisfeitas por alguma decisão que tomaram, são bem claras nas ideias que querem transmitir. Os recursos visuais e sonoros utilizados reforçam os posicionamentos que assumiram: o de fazerem o que querem, independentemente de as consequências serem boas ou ruins. *Frances Ha* (2012) e *A Pior Pessoa do Mundo* (2021) trazem a representação de um feminino real e possível.



Figura 3 - FONTE: Cena do filme *Frances Ha* (2012)

Não existe um final feliz como nos moldes do cinema romântico ou uma grande tragédia que muda o curso das histórias, em *Frances Ha* (2012) e *A Pior Pessoa do Mundo* (2021), o que fica são os pequenos acontecimentos nas vidas de mulheres que tentam descobrir o que querem em meio às pressões sociais e demandas que parecem acompanhá-las por um período longo de suas vidas.



Figura 4 - FONTE: cena do filme *A Pior Pessoa do Mundo* (2021)

Considerações finais

Frances Ha (2012) e *A Pior Pessoa do Mundo* (2021) são narrativas que apontam para mudanças em relação às representações do feminino contemporâneo e as diferentes maneiras de existir como mulher. Frances e Julie quebram com padrões pré-estabelecidos e tentam – com acertos e erros – fazer aquilo que querem e não o que é imposto.

Claro que, inseridas em uma sociedade com grandes problemas em relação à igualdade de gênero, enquanto mulheres, as protagonistas também sofrem com as exigências que são, muitas vezes, inalcançáveis e difíceis de cumprir. Não que as demandas sociais não as frustrem, em vários momentos dos filmes elas demonstram certa insatisfação, porém, as personagens também questionam essas condições e tentam, implicitamente, mudá-las.

De certa forma, essas mudanças, em maior ou menor grau, acontecem. Frances e Julie experienciam um feminino mais livre e com menos culpa e, apesar do amadurecimento e das responsabilidades ainda serem questões em aberto, elas conseguem transgredir e apresentar uma vivência que permite escolhas. O fato desses filmes retratarem mulheres comuns somam nos debates e ações sobre igualdade de gênero dentro do audiovisual.

Beauvoir (2012) foi categórica ao afirmar que ser mulher é uma construção social, portanto, passível de transformações de perspectivas e entendimentos. Dentro da história do cinema, observamos como a representação do feminino vem mudando gradativamente, assim como a

sociedade, reafirmando as perspectivas da filósofa. Fica claro, a partir da Frances e Julie, que uma nova maneira de vivenciar o feminino é possível.

As protagonistas têm, portanto, diversas convergências que sinalizam para um feminino que está em processo de mudança. Observando atitudes e perspectivas, é possível inferir que algumas imposições que antes não eram questionadas, agora são problematizadas e, por vezes, não correspondidas. Frances e Julie demonstram, através dos modos de pensar e atitudes, que existem alternativas, que têm escolhas que vão além do óbvio.

Se antes as mulheres na faixa dos trinta anos eram encorajadas, principalmente, a constituir uma família, ter filhos, dedicarem-se à vida doméstica, hoje as situações e perspectivas mudaram. Sendo, então, o cinema uma janela para a realidade, narrativas cinematográficas como as analisadas aqui comunicam uma possível mudança de paradigma no existir feminino, tornando-o mais humano e factível.

Os filmes analisados não trazem o debate sobre igualdade de gênero de maneira objetiva ou em primeiro plano, mas, através das atitudes das personagens, é possível inferir visões de mundo questionadoras e representações de um feminino menos paciente e mais combativo. Ou seja, representações de mulheres que exigem voz para expressar o que sentem e o que querem.

Comparar personagens de filmes que tem uma década de diferença também foi interessante. Julie é ainda mais expressiva do que Frances, a primeira tem uma clareza de ideias e uma franqueza que não fica tão evidente na segunda, talvez esse fato tenha relação com as mudanças e os avanços dos últimos anos acerca da igualdade de gênero. Portanto, as perspectivas sobre o papel da mulher mudaram ainda mais.

Frances e Julie possuem convergências interessantes que permitem observar como o audiovisual tem representado o feminino e suas demandas. São mulheres que questionam as imposições sociais e tentam romper com situações tidas como obrigatórias, como o casamento ou a maternidade. As protagonistas, junto a tantas outras narrativas contemporâneas, participam de um movimento cada vez mais emancipador e reflexivo sobre a condição de mulher, distanciando-se das idealizações e se aproximando de uma vivência cada vez mais real.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

GANCHO, Cândida Vilarés. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

KRISTEVA, Julia. (1967). **A palavra, o diálogo e o romance**. *In*: Introdução à semánalise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

HENRIQUE CARLOS BICALHO OSWALD: O LEGADO DE UM ARTISTA INCOMUM

PAULO LEONEL GOMES VERGOLINO

Henrique Oswald, artista visual e filho de um dos maiores nomes do ensino da gravura em metal do país, Carlos Oswald, cresceu em meio à atividade profissional do pai, herdou o talento dele e, deliberadamente, decidiu-se pelas artes visuais. Aqui, analisamos os poucos documentos e estudos acadêmicos que versam sobre o artista, bem como lançamos um novo olhar sobre sua poética, resgatando sua obra, ainda pouco evidenciada, mas de invulgar brilhantismo. Em suma, objetivamos, por meio deste trabalho, inseri-lo como participante ativo e relevante dentro de nossa história da arte e, sobretudo, trazer seu reconhecimento, o que acreditamos já estar em tempo de acontecer.⁶⁹

Assim como os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 apresentavam certas experiências e inconformismos com relação às artes plásticas brasileiras de sua época, acreditamos que experiências e inconformismos semelhantes permeiam as produções de Oswald, as quais buscavam o novo, ou mesmo a sátira, a ironia e a contestação da dura realidade pela qual o país passava no período em que viveu. Esses elementos motivaram o artista a seguir por outros caminhos, a produzir uma obra multifacetada e de denúncia, sagaz e delatora das mazelas humanas. De forma análoga aos modernistas de 22, que não se conformavam com a situação das artes plásticas brasileiras daquele período, tão escravizadas às ditaduras estéticas europeias, que foram impostas ao nosso país no século XIX e que não mais se sustentavam no século XX, Oswald usa de sua arte para criticar a situação social do Brasil, que se via dominado por Governos autoritários, pela fome e pela miséria.

⁶⁹ O autor do artigo tem a autorização da família de Henrique Oswald, na pessoa de Francisco Henrique Oswald, para publicar em livro esta contribuição sobre a vida do artista.

Também se observa uma forte relação de Oswald com a Arte Moderna mundial, por meio de sua experiência ocorrida na Europa, a partir da premiação conquistada no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) do Rio de Janeiro, em 1954. Naquele continente, o artista permanece por cinco anos.

A obra de Oswald é incomum, pois denota uma técnica deveras apurada, constituindo um conjunto plástico relevante, coeso e diversificado de esboços, pinturas, desenhos e principalmente de gravuras, raras vezes reconhecido em outros gravadores nacionais. Sua obra tem, como ponto de partida, características figurativas e vai seguindo, mudando o foco, buscando outras inspirações e pontos de interesse. O objetivo é deixar antever trabalhos com visíveis flashes modernos, porém sem se desligar por completo do figurativismo – Henrique Oswald, assim como seu pai, Carlos Oswald, valorizava a figura.

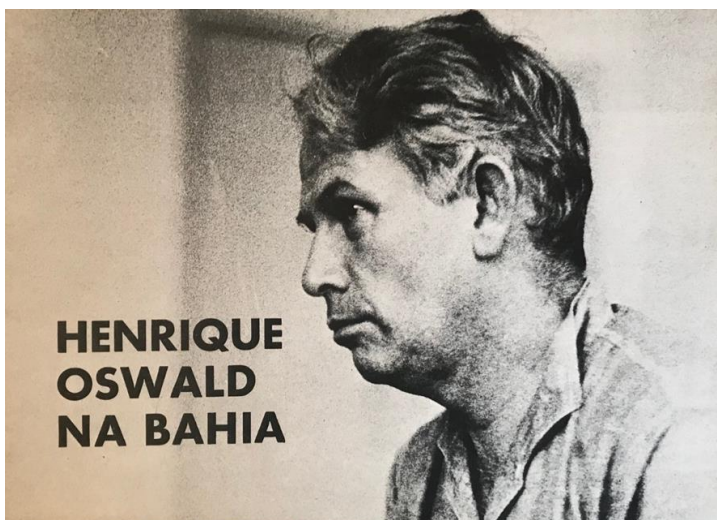


Figura 1. Henrique Oswald. Catálogo de exposição sobre a obra do artista em Salvador, 20 x 28 cm, 1966. Fonte: OSWALD, 1966 – Coleção particular

Henrique ligava-se indubitavelmente ao seu pai, gravador e professor de pintura e de gravura, do qual, fortuitamente, herda o mesmo talento para as artes visuais. Seus últimos trabalhos são um claro exemplo da feliz junção entre a arte figurativa e as correntes modernas vigentes no continente europeu, mas deglutidas e vomitadas de forma bastante pessoal.

O processo é natural. Quando o artista começa, ele está envolvido com a linguagem mínima que o circunda. À medida que evolui, as coisas começam a surgir. É por essa razão que a disciplina, em gravura, é importante. Eu, por exemplo, sempre tive disciplina, coisa que aprendi

com Henrique Oswald. É preciso pegar a chapa, lixá-la, passar gasolina para amolecê-la e, depois, com a chapa preparada, começar o trabalho. Aí sim, concluído este ritual, tento submeter todos os procedimentos. É preciso ter disciplina para ir adiante. (ARAÚJO, 1997, p. 73-74)

Henrique Oswald (1918-1965) cresceu em uma família grande, em um grupo de mais seis irmãos, filho do ítalo-brasileiro Carlos Oswald (1882-1971) e da carioca Maria Gertrudes Menezes Bicalho. Ao longo de sua juventude, Henrique inúmeras vezes acompanhou seu pai em seu ofício e na árdua batalha do dia a dia de um artista: desenhando, pintando, gravando, ministrando aulas, escrevendo, vendendo seus trabalhos e abrindo exposições. Seu avô, o respeitado maestro e compositor Henrique Oswald,⁷⁰ viveu constantemente do ensino e da prática da música erudita.

Relevante ressaltar que Henrique e seus irmãos foram, por muitas vezes, modelos nas gravuras e pinturas de Carlos Oswald. Mantinham-se quietos, divertiam-se com os acontecimentos do ateliê e recordavam-se do cheiro constante de tinta que tomava conta do ambiente.

Essa realidade de filho e neto de artistas certamente motivou Henrique a optar por tal profissão, começando nessa seara aos 24 anos, quando era inspetor do antigo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados em Transporte e Cargas (IAPETC), em São Paulo. Desiste dessa função e retorna ao Rio de Janeiro, optando por ingressar na mesma carreira de Carlos Oswald.

É fato que Henrique frequentou aulas teóricas e práticas de seu pai, no Antigo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Foi então que nasceu um novo gravador, com o mesmo brilhantismo para o metal, técnica tão cara a Carlos Oswald e que, por intermédio dele, formou imensa e precoce escola em nosso país.

E para terminar esta referência sobre meus filhos vou descrever uma cena habitual no meu atelier. O salão é grande, dez metros por sete, um painel de cinco metros de largura está esticado na parede. Eu trepado numa escada com longos pincéis estou absorvido na pintura. Embaixo, quatro ou cinco crianças estão caladas, também desenhando com velhos pincéis no chão, que não era encerado, executando, uns melhores do que outros, suas concepções infantis. De cima reparo que aqueles rabiscos, destinados a desaparecer logo que sequem, indicam promessas de futuros artistas. E não me enganei. O Henrique, por exemplo, que se tornou pintor de primeira linha (está presentemente na Europa em gozo de prêmio de viagem ao estrangeiro), nunca entrou

⁷⁰ Henrique C. B. Oswald, o artista tema deste capítulo, recebeu o mesmo nome de seu avô, Henrique Oswald (Rio de Janeiro – 1852-1931).

em curso algum oficial ou particular; o desenho que ele aprendeu foi no chão do meu atelier, e, pondo de lado minha condição de pai, posso afirmar que, como desenhista, entre os moços, está entre os primeiros. (OSWALD, 1957, p. 54)

Com 29 anos, Henrique Oswald inaugura sua primeira individual, no afamado Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA/Ibram/MinC), o que reflete certa perícia e capacidade, tenras para um jovem artista. Portanto, é dado o primeiro e definitivo passo em direção a uma carreira sólida, constante, internacional e que foi profícua enquanto durou.

Em 1947, com essa idade, Oswald conquista a medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes. Ele já dominava a técnica da gravura, uma vez que atuava como professor no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em substituição a Carlos Oswald.

No ano seguinte, nova premiação: é agraciado com a medalha de ouro, na seção “gravura”. Nota-se que a atuação inicial do artista pende, de forma vigorosa, para a área da gravura, e certamente a atuação de Carlos Oswald foi importante nesse contexto. Porém, como um profissional multifacetado, Henrique nunca privilegiou técnica alguma; pelo contrário, sempre atuou em pintura desde 1942, e seus óleos são, assim como suas gravuras, de qualidade superlativa.



Figura 2. Henrique Oswald. Inflação. Ponta-seca e água tinta, 23 x 35,5 cm, 1944/1950. Fonte: OSWALD, 1944/1950.

Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP.

Em tempos de produção de estampas e ao observarmos o trabalho acima, notamos acentuado cunho dramático e tão representativo do dia a dia, inclusive na atualidade, de muitos milhares de brasileiros. Os problemas de uma nação em constante embate, numa relação turbulenta e não saudável com a falta constante de dinheiro, e com enormes desigualdades sociais parecem ter atingido o artista, a ponto de inspirá-lo a criar tal gravura.

Nesse trabalho, percebe-se um extremado conhecimento de seu ofício, ao visualizarmos o uso que Oswald faz da luz e da sombra, bem como o conhecimento e o controle composicional na obra em questão.

A partir de julho de 1952, com o desembarque de André Lhote (1885-1962) em terras brasileiras, Henrique Oswald passa a ter aulas com o artista cubista francês, o qual passa três meses no Brasil. Em 1954, Oswald parte para a Europa, por causa da premiação do Salão Nacional de Belas Artes, e ingressa nas aulas de gravura com o artista franco-alemão Johnny Friedlaender (1912-1992), que já acompanhava as atividades sobre gravura no Brasil, mais especificamente as engendradas pelo importante ateliê livre de gravura do MAM, no Rio de Janeiro. Friedlaender veio a essa instituição em 1959, como professor convidado. Oswald permanece em viagem de estudos e aperfeiçoamento pelo período de 1955 a 1959.

Vários brasileiros lá estiveram antes e depois da vinda de Friedlaender ao Brasil, em 1959, entre eles Maria Leontina, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Leda Watson, João Luiz Chaves, Mário Carneiro, Sérvulo Esmeraldo, Henrique Oswald, Rossini Perez e Edith Behring. Referindo-se ao período que lá estiveram, todos sempre mencionaram a liberdade com que trabalhavam. Liberdade que era pressuposto das tendências com as quais Friedlaender tivera contato, desde o início de sua formação, com o expressionismo alemão, e, em especial, em fase posterior, ligada ao abstracionismo expressivo, campo da chamada arte informal. (LUZ TÁVORA, 2012, p. 62)

Interessante pontuar que Carlos Oswald, em 1959, em seu livro *Como me tornei pintor*, relata o depoimento de um aluno seu que, em Paris, recebeu ensinamentos de Friedlaender. Curiosamente, Oswald prefere não o identificar; apenas diz que o conhecia “intimamente” e, portanto, confiava cegamente em seus relatos, vindos por carta. Chega-se à conclusão, com o cruzamento de dados, que é provável que se tratasse de Henrique Oswald. No excerto a seguir, é interessante notar a comparação que Henrique Oswald faz entre os ateliês de Friedlaender e Lhote e o Liceu de Artes e Ofícios do Rio.

Para dar ao leitor uma ideia do que estou dizendo vou relatar aqui um trecho de carta que recebi de Paris de um artista meu aluno em gozo de prêmio de viagem naquela cidade. Posso afirmar que esse rapaz é

incapaz de mentir ou interpretar coisas erroneamente; conheço-o intimamente e podemos ter confiança de que as coisas são como ele as descreve. “Estou fazendo gravura no atelier de Friedlaender, que é considerado um dos maiores gravadores daqui. É abstrato. A oficina é a maior bagunça e sujeira que se possa imaginar, mil vezes pior que a nossa do Liceu. Eles também, os franceses, não sabem muito mais do que os do Liceu de Artes e Ofícios do Rio. Empregam muito a água-tinta e a técnica do açúcar, que é uma coisa que eu já conhecia há muito tempo. Esquentam a chapa antes de pôr a tinta, num forno igual ao seu, e limpam a chapa com a mão. São onze alunos a 5.000 francos cada um, por mês, e a oficina só funciona às terças e quartas, o dia inteiro. A última gravura que lá fiz agradou muito ao Friedlaender e aos outros abstratos. X entrou para o curso de André Lhote, que ainda é mais sujo do que a oficina de gravura. Parece um galinheiro e, inclusive, tem mesmo umas galinhas.” (OSWALD, 1957, p. 175)

Logo após esse período, Oswald retorna ao Brasil e é aprovado no concurso para a cadeira de gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Conhece e se casa com a também artista Jacyra Oswald (1929-2018),⁷¹ com quem tem dois filhos. Fundamental destacar que foi intensa sua atuação como livre-docente para a constante valorização da gravura, no que podemos chamar de escola baiana de gravura.

Pedimos especial atenção para o fato de Oswald ter, como professor, contribuído com toda a sua atestada *expertise* para a dita escola, porém temos que creditar o pioneirismo ao baiano Mário Cravo Júnior (1923-2018), que apoia Oswald – que, na época, chega para substituí-lo no ensino da gravura, bem como para dinamizar a valorização da técnica, e com quem pôde, por muitos anos, conversar sobre sua prática e sobre sua teoria.

Oswald ocupou a cadeira de gravura de talho doce, água-forte e xilografia, e foi catedrático nessa função de 1959 a 1965, ano de seu precoce falecimento. Nesse período, passa a orientar o então estudante baiano de artes visuais Emanuel Araújo (1940-2022).

Aqui é preciso fazer um adendo para ressaltar que já era passado o tempo da Bienal Internacional de São Paulo, tendo sido instalado o expressionismo abstrato no Brasil no ano de 1951. Essa escola foi mola propulsora para muitos artistas da América do Sul e/ou de outros países, que por aqui se fixaram e viram na abstração grandes possibilidades na evolução

⁷¹ Sobre Jacyra Oswald, relata a crítica de arte Matilde Matos (2010, p. 103), em seu livro *50 anos de Arte na Bahia*, que essa artista foi “uma das primeiras a desenvolver consistente abstração na gravura e pintura a óleo, foi catedrática na EBA, instalou e deu assistência a museus, como o Abelardo Rodrigues, o Afro-Brasileiro e à nova sede do Museu do Estado da Bahia, entre outros. Ainda assim ganhou, em 1994, o Tatu de Prata na jornada Internacional de Cinema da Bahia”.

de suas poéticas; entre outras, devemos citar as artistas gravadoras Renina Katz, Anna Bella Geiger e Fayga Ostrower (1920-2001).

Oswald, a essa altura de sua vida já bastante familiarizado com as correntes pós-modernistas, opta por produzir trabalhos em gravura e em pintura que gradativamente vão seguindo para o quase completo abstracionismo. Parece-nos que algumas dessas obras estão no limiar entre o figurativismo e o abstracionismo. Em outros trabalhos é um artista puramente abstrato (suas xilogravuras são exemplos do que postulamos), mas nunca renegou, nem privilegiou, nem um, nem outro estilo.



Figura 3. Henrique Oswald. Sem título. Gravura em metal, 16,5 x 25 cm, 1956, assinada no canto inferior direito (tiragem 10/16). Fonte: OSWALD, 1956 – Coleção particular.

Na verdade, suas obras são veículo para criar um trabalho recheado de verdade. Grava a vida, o homem e a mulher, a Bahia, os retirantes, as favelas, as cidades tão brasileiras, tão nordestinas e tão portuguesas ao mesmo tempo. Pinta e/ou grava o porto e seus barcos flutuantes ao sabor do vento, pinta sua esposa, pinta os moleques de Salvador e suas brincadeiras de rua, as fachadas de edificações enrugadas e chorosas; enfim, por meio de sua poética, explora sem pudor o que está a sua volta e cria uma obra sólida e plural.

O trabalho em gravura apresentado na figura 3 mostra um pouco dessa realidade. Vislumbramos algo como se fosse a representação de uma favela. Palhoças riscadas em linhas horizontais e verticais de forma livre e descompromissada. No entanto, como se pode ver em toda a obra do artista, há rigor na composição.

Toma conta de toda a obra uma forte dramaticidade, conseguida por elementos de luz e de sobra presentes no trabalho. Isso reforça a convicção de que Oswald tratava toda a sua poética com um cuidado redobrado. Exigente com sua obra, destruía o que não lhe agradava. Portanto, toda a sua produção que resistiu até os nossos dias é considerada bem rara.

Embora seja um gravador excelente, tem se sobressaído, a partir de 1947, como professor de gravura, sendo na atualidade catedrático da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Quando em Paris, em 1957, frequentou o atelier de Friedlaender, atualizando seus conhecimentos técnicos. Foi professor de uma série de jovens gravadores baianos que se vêm projetando na vida artística nacional. Seu meio favorito de expressão é a xilografia. Estilisticamente, após longa fase figurativa, Henrique Oswald evoluiu para o não figurativismo, evitando o pitoresco para se concentrar na tradução de problemas de textura, massas e planos. (TEIXEIRA LEITE, 1965, p. 8-9)

Oswald foi um artista premiado. Procurava estar presente nos certames artísticos, sempre no intuito de tornar seus trabalhos conhecidos e, conseqüentemente, interagir com os colegas de profissão. Não se ensimesmava; praticava, gravava, desenhava, pintava e escrevia sobre arte. Como seu pai (sempre ativo em sua época), oferecia suas crônicas sobre artes visuais na extinta seção sobre artes plásticas do Jornal da Bahia. Expôs em Roma, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Salvador. Participou, inclusive, da primeira, da quinta, da sexta e da sétima Bienais Internacionais de São Paulo. Toda essa atividade o cacifou como um digno representante das artes visuais de seu tempo.

É interessante perceber que sua obra, em todos esses anos, nunca vacilou. Mantinha-se como se sustentada por um muro sólido, construído à base de redobrados exercícios da mão, parcimônia na construção do desenho e execução competente das formas, linhas e texturas que tanto apreciava.

Oswald estava preparado para seu tempo, seguindo os turbulentos acontecimentos de um país que crescia em cidades, população, estradas, demolições, reconstruções, fábricas e indústrias, e que, em 1960, fincaria o pé na modernidade com a fundação de Brasília (Distrito Federal). Passa-se a ver seu trabalho, assim o cremos, como algo denso com o enfoque redobrado nas representações de arquitetura e cada vez menos, em alguns dos seus últimos trabalhos, recheado de pessoas.

Na verdade, o ser humano, na obra de Henrique Oswald, vai gradativamente se transformando, como se atingido pela inevitabilidade do tempo. Suas figuras passam a se diluir na composição de suas obras e a quase evaporar ou se metamorfosear em seres zoomorfos ou antropomorfos. Sobram

suas cidades vazias, seus prédios abandonados, suas igrejas sem orações e sem fiéis. Tudo nos leva a acreditar que o tempo do ser humano nesses trabalhos passou – e, em sua defesa, ficam apenas seus registros arquitetônicos.

Os Governos autoritários, parece-nos que contribuem de alguma forma para transformar ainda mais o trabalho de Oswald. O artista volta a praticar as figuras, dessa vez um tanto grotescas, assustadoras, fantasmagóricas, opressoras e expressionistas.

O trabalho dos anos 1960 se enche de ironia, e não sabemos se é um reflexo da sociedade na área cultural brasileira da época, extremamente tolhida e insegura em suas aspirações, da situação geral em que o país se encontrava ou de uma inquietude pessoal, necessária e inexplicável. São algumas perguntas que nos vêm à mente quando vislumbramos seus últimos trabalhos.



Figura 4. Henrique Oswald. Retirantes. Gravura em metal, 10,5 x 14 cm, sem data, assinada no canto inferior direito (tiragem 70/100). Fonte: OSWALD, [s. d.] a – Coleção particular.

Oswald aqui nos prova a perícia e a capacidade de seus trabalhos. Na figura 4, a vista vai percorrendo a estampa, e é como se seguissemos esse cortejo pela estrada. As figuras humanas ainda estão presentes, o que reflete ser um trabalho de um período anterior à futura abstração que se segue mais à frente. Também vemos a mudança da assinatura do artista. A gravura aqui exposta, datada de 1956, possui a rara assinatura “Henrique Oswald”; no conjunto *Retirantes*, ela é “H. Oswald”, e, em outros trabalhos, percebe-se nova mudança: “H.C.B. Oswald”.

O trabalho acima descreve uma condição social de muitos brasileiros do século XX; situação que inclusive ainda persiste no século seguinte. A

questão da migração de regiões mais carentes do Brasil, como o nordeste brasileiro, é antiga. Por falta de condições mínimas de sobrevivência, todos os estados nordestinos foram subtraídos em seus moradores, que, ao se deslocaram em grades leves populacionais para outras regiões, ditas “com melhores condições de vida”, contribuíram para o inchaço populacional de algumas das principais capitais nacionais, como Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Muitos foram usados como mão de obra para a construção e o desenvolvimento dessas cidades, permanecendo como moradores de tais locais até hoje. A gravura de Henrique Oswald é um retrato bastante contundente e fiel dessa realidade.

Oswald, certamente impactado pelos acontecimentos mencionados, trata de criar uma série de trabalhos com essa temática, talvez como uma forma de registrá-los em suas gravuras. Lembramos que Renina Katz possui uma série de gravuras importantíssima sobre o mesmo tema, no período em que a artista expunha sua obra por meio da figuração.

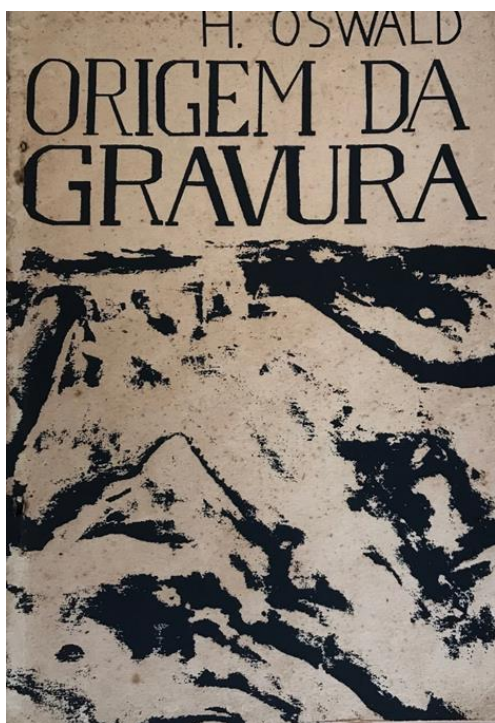


Figura 5. Henrique Oswald. Capa de Tese para Concurso à Cadeira de Gravura de Talho Doce, Água-forte e Xilogravura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, 24 x 16 cm, 1962. Fonte: OSWALD, 1962 – Coleção particular.

Na figura 5, na sequência desse texto, apresentamos a capa da tese de Henrique Oswald, intitulada *A Origem da Gravura* e apresentada por ocasião do Concurso para a vaga de Gravura de Talho Doce, Água Forte e Xilogravura, aberta em março de 1962 pela Escola de Belas Artes (UFBA). Esse raro documento tem a pretensão de condensar e pôr em pauta a história da gravura no Brasil e no mundo, sob a particular ótica de Henrique, que, assim como seu pai, estudou profundamente teoria e prática de tal técnica desde tenra idade.

A dedicação de Oswald aos estudos certamente é responsável por auxiliar no desenvolvimento de suas habilidades, que são reconhecidas, em conjunto com sua relevância, por Amado (1966, p. 2), como se vê na seguinte passagem:

Não sei de artista mais completamente fiel à sua arte, mais lúcido e consequente, mais orgulhoso e humilde. Em Oswald, o homem e o artista formavam um único ser, sensível ao mundo que o cercava, rico de vida interior, pleno de experiência humana. Henrique Oswald foi um grande da pintura brasileira: no silêncio, na modéstia e na consciência de seu ofício criou um mundo de beleza imortal. Sua obra crescerá com o tempo, se afirmará em sua beleza, como expressão de uma época e de uma gente, de uma paisagem e de um mistério – sua obra, patrimônio inestimável do povo brasileiro e em especial do povo baiano. Ele nos recreou e nos fez mais ricos ainda de humanismo, deixou-nos em herança sua febre interior, sua confiança no homem, sua paixão vital. (AMADO, 1966, p. 2)



Figura 1. Henrique Oswald. Sem título. Óleo sobre madeira, 40 x 90 cm, sem data, assinada no canto inferior direito. Fonte: OSWALD, [s. d.] b – Coleção particular.

Henrique Oswald traz, para a pintura de cavalete, a mesma obstinação compositiva, tão comum à sua gravura e ao seu desenho. O que percebemos nesse trabalho são algumas características muito comuns à obra do mestre, entre outras, a aplicação correta de veladuras, que tanto caracterizaram seus óleos, e o uso de uma temática mais livre, chegando à abstração completa em alguns trabalhos. Por vezes, visualizamos regiões de craqueles propositais que compunham o conjunto, fatura espaturada e sem empasto. São algumas observações que ficam claras em uma primeira análise.

Na figura 6, a força da imagem do gado nelore chama muito a atenção. Percebemos elementos que se fundem à figura, em primeiro plano, que não sabemos se são edificações ou se estão se metamorfoseando em algum outro elemento. Essa obra também nos remete imediatamente à de Carlos Oswald, em que a figura do boi é constantemente representada, por um longo período, em sua produção.

Em continuidade, desta vez ao campo da pintura mural, Oswald também decorou a grande concha da Capela da Santíssima Trindade da cidade de Botucatu, no interior de São Paulo, produziu murais das Sete Dores de Nossa Senhora para o Educandário em Jacarepaguá e para a Igreja de Nossa Senhora Consolata dos Religiosos de Sion, ambos no Rio de Janeiro, e trabalhou com uma imensa colagem, nas medidas 9 m por 2,60 m de largura, para o Cine Condor, no Largo do Machado, também no Rio de Janeiro.

O artista aqui posto em evidência passeou com desenvoltura pelo metal, pela xilogravura, pelo desenho, pela colagem e pela pintura de cavalete e mural. Ao longo de seus 47 anos de vida, deixou um legado relevante de obras de arte, que nos permitem entender quem ele foi, bem como no que a sua poética contribuiu para a cultura brasileira.

Seus trabalhos ainda não foram quantificados e não há uma biografia que dê conta de colocá-lo no lugar que merece. Portanto, acreditamos fortemente que a poética de Henrique Oswald continua em processo de reconhecimento.

Como exemplo temos algumas ações levadas a cabo há alguns anos, como foi o caso da exposição em homenagem ao artista realizada no Museu Afro Brasil, em São Paulo, com curadoria de seu ex-aluno Emanuel Araújo, em 2015. Em 2009, realizou-se a dissertação de mestrado “A Gravura de Henrique Oswald - Do Ensino à Produção de Arte”, vinculada à Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Seguimos, portanto, na missão de revelar talentos vindos de um passado bastante recente e alçá-los à nossa contemporaneidade, em um momento da arte em que esses talentos são tão necessários. Henrique

Oswald não passará. Que fiquem, portanto, suas obras para enriquecer esta e muitas outras gerações.

Referências Bibliográficas

AMADO, Jorge; OSWALD, Jacyra. **Henrique Oswald e a Bahia**. Catálogo de exposição. Salvador: [s.n.], 1966.

ARAÚJO, Emanuel. **Gravura Brasileira Hoje**: Depoimentos, III volume. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, 1997.

LUZ TÁVORA, Maria Luisa. O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio-1959/1969. Projeto pedagógico de atualização da linguagem. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 15, 2007. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_maria_luisa_tavora.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

MATOS, Matilde. **50 Anos de Arte na Bahia**. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2010.

OSWALD, Carlos. **Como Me Tornei Pintor**. Petrópolis: Editora Vozes, 1957.

OSWALD, Henrique Carlos Bicalho. **[Sem título]**. 1 Gravura em metal, 16,5 x 25 cm, 1956, assinada no canto inferior direito (tiragem 10/16). Coleção particular.

OSWALD, Henrique Carlos Bicalho. 1966. **Catálogo de exposição sobre a obra do artista em Salvador**. 1 catálogo. 20 x 28 cm. Coleção particular.

OSWALD, Henrique Carlos Bicalho. **Capa de Tese para Concurso à Cadeira de Gravura de Talho Doce, Água-forte e Xilogravura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia**. 1962. 1 imagem. 24 x 16 cm. Coleção particular.

OSWALD, Henrique Carlos Bicalho. **Inflação**. 1944/1950. 1 Ponta-seca e água tinta, 23 x 35,5 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP.

OSWALD, Henrique Carlos Bicalho. **Retirantes**. [s. d.] a. 1 Gravura em metal, 10,5 x 14 cm, assinada no canto inferior direito (tiragem 70/100). Coleção particular.

OSWALD, Henrique Carlos Bicalho. **[Sem título]**. [s. d.] b. 1 Óleo sobre madeira, 40 x 90 cm, assinada no canto inferior direito. Coleção particular.

OSWALD, Henrique. **Origem da Gravura**. Tese para Concurso à Cadeira de Gravura de Talho Doce, Água-forte e Xilografia da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Imprensa Oficial da Bahia, 1962.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **A Gravura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A, 1965.

IMAGEM COMO IDENTIDADE

PAULO CEZAR BARBOSA MELLO

Introdução

É preciso compreender o mundo e a sociedade em que se habita com olhar relativo à sua contemporaneidade. Em um século de desenvolvimento, por exemplo, imbricam-se muitas camadas, sem que, necessariamente a anterior seja abandonada ou ignorada. O fator humano é, ao menos nesta reflexão, a chave da asserção acima. Muitos dos hábitos foram transformados, mas, ainda, trazem resquícios de épocas passadas. Pessoas imigradas espontânea ou coercitivamente geraram novas concepções e convicções; no entanto, isso se deu ao longo de diversos eventos marcantes.

Ao delimitar o presente ensaio aos 100 anos propostos – 1922 a 2022 – diversas são as abordagens possíveis. Então, o que nos interessa de “mar de possibilidades” é discutir as mudanças urbanas que criam identidade social local. Destaca-se que essa contenção é também o recorte da pesquisa em andamento que trata sobre as intervenções urbanas como reflexo de expansão socioterritorial: o debate sobre as transformações urbanas, seus habitantes e, sobretudo, os hábitos criados e transformados (lembrando que esses não somem, apenas adequam-se aos novos tempos).

Nesses 100 anos, coloca-se como evento mais evidente, especialmente na linha argumentativa aqui pressagiada, a Semana de Arte Moderna de 1922. Quais foram suas contribuições? As ideias e seus desdobramentos ali apresentados foram, de fato, os catalizadores de transformação nas artes e nas formas de se perceber ou comunicar, dentro da urbe? A arena de debate é grande e densa. Frases feitas e de efeito histórico apontam um saldo transformador, positivo, crítico e, acima de tudo, instigante. Porém, diga-se que nem tudo é resultado apenas deste acontecimento. Ao fazer o exercício de caminho inverso, tem-se algumas interpretações divergentes.

Assim sendo, este material apresenta, através de pesquisa de campo (quase antropológica), os enfrentamentos entre os fatos históricos e a realidade contemporânea. O desenvolvimento deste artigo é feito então em duas frentes. A primeira contextualiza a modernidade no Brasil, mormente a paulista, com seus episódios, mais ou menos 60 anos de acontecimentos e, na segunda frente, tem-se o diálogo recente que se descortina. Nas duas frentes, Eagleton e Giddens dão suporte ao estudo: o primeiro autor desvela as origens, discutindo as mudanças e identificando as dialéticas entre os choques e os pontos de encontro. O segundo autor explora a contemporaneidade como extensão da modernidade, estabelecendo a compreensão das sociedades, suas ações e derivações. Vale ressaltar que muito deste material está ainda em desenvolvimento e que o aqui apresentado é um recorte muito específico.

Modos de 1922

Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros, nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para os próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-la como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 1992, p. 31).

Colocar a Semana de Arte de 1922 como o ponto de início da modernidade no Brasil não passa de uma análise simples demais. O evento de 13 a 17 de fevereiro de 1922 tinha um caráter político e vanguardista, já iniciado pelo movimento antropofágico em meados dos anos de 1920. A Semana foi, então, cerimônia planejada – prevista para acontecer em cinco dias e finalizada em três. Cada dia deveria ser dedicado a uma linguagem artística, sendo pintura, escultura, poesia, literatura e música. Porém, dada a reação popular⁷², o evento foi reduzido aos dias 13, 15 e 17. Em retrocesso, percebe-se o quão infrutífero na verdade foi. As duras críticas às vanguardas e, sobretudo, aos artistas minou a proposta principal. No entanto, uma semente havia sido plantada. As mudanças estéticas e das linguagens tinham

⁷² Popular no sentido de participação, pois o público ali presente era a elite paulistana, a família tradicional brasileira, os também chamados quatrocentões. Vale lembrar que já era uma metrópole em franca expansão. O segundo censo brasileiro em 1908 aponta 270 mil habitantes e em 1920, mais que o dobro, 579 mil

novas formas. O acontecido não determinou o modernismo no Brasil, mas acendeu uma luz sobre o que viria.

Os ares das República Velha estavam com seus dias contados. As insatisfações sobre os padrões nada tupiniquins estavam sendo alardeados em textos, músicas, cartazes, obras e pensamentos, mais nacionalistas e primitivistas. Em 1928, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropofágico*. Em sua essência, o manifesto prega o olhar para o Brasil e suas características, seus povos, seus jeitos; jamais desprezando o além-mar, mas traduzindo, adaptando, valorizando a cultura brasileira. Um trabalho hercúleo uma vez que o povo que tinha acesso às artes eram apenas a elite. Muitas outras formas de comunicação do ideal antropofágico surgiram, através de cartazes populares fixados em comunas, carros, carroças e bicicletas de vendas e entregas ambulantes. Teriam sido essas iniciativas as precursoras dos ativismos?

Desde o começo do século XX, havia uma tentativa de “evangelizar” a população nos gostos da arte clássica. Para tanto, as vitrines de lojas e grandes magazines eram utilizadas como chamariz para as artes; obras emprestadas em comodato de artistas vigentes e de renome no momento, compondo ambientes de venda, ornando com roupas e com um visual aspiracional de uma elite com poder de compra. Por estarem também nas vitrines, mostrando-se às ruas, assume-se que o diálogo aspiracional atingiu muito mais que o público comprador. É uma referência de estratégia mercadológica amplamente utilizada até hoje. Essa tática serviu para, mais tarde, reforçar o ideal da antropofagia, ampliando a cultura popular brasileira, sua disseminação e ainda desenvolver uma cultura identitária localizada, muito pontual e bem territorializada. Territórios esses espalhados por toda a cidade.

Ou seja, nas primeiras décadas do século XX, a cidade fervia com as múltiplas linguagens das artes e das comunicações e atingia a quase todos os pontos da pólis. Enquanto a Semana de 22 era um pífio começo, outros grupos começavam a se mexer, fazendo novas intervenções não tão reconhecidas. A urbe se mostrava ainda mais viva. Os êxodos trouxeram os contos de cordel, tanto linguagem como material realçavam a antropofagia vigente, “deglutir a cultura do outro e incorporá-la à nossa”. Uma constante troca de papéis entre homenagem e criatividade.

Os anos vindouros trouxeram ainda mais força, novos grupos, grupo Santa Helena por exemplo, surgindo com novos interesses e linguagens – diversos dos ideais antropofágicos. O mundo acontecia em diversas frentes. Internacionalmente, momentos pré-guerra e aqui mudanças políticas: Getúlio Vargas dissolve o congresso e as Assembleias Legislativas Estaduais,

fechando partidos e instituindo o Estado Novo – surge, então, a censura. Apesar do carisma getulino, “gregos e troianos” estavam bem divididos. O clima mundial afeta o comando do Estado Novo, sendo deposto pelas forças armadas em 1945. Paralelamente os eventos ligados à II Guerra Mundial. Os manifestos artísticos institucionalizados eram nacionalistas, ufanistas até, mas existiam os movimentos não institucionalizados perseguidos e classificados como subversivos. Existiam músicas tocadas ou cantadas somente nas rodas de amigos, muitos textos eram apenas de cordéis – cada vez mais próximos dos zines das décadas de 1970 e 1980 – mas eram verdadeiros manifestos políticos e gritos sociais. Os lambes⁷³ despontam na década de 1940 e ainda mais fortemente na década de 1950. Esses, a princípio, serviam até mesmo de transporte de mensagens, uma vez que eram cartazes impressos, fixados em transportes públicos ou áreas comuns. Não incomum eram as intervenções como bigodes, buracos em dentes, olhos estranhos em fotografias, trocas de palavras ou mesmo destruição da mensagem desenvolvendo uma nova informação. Essas interações são pouco comentadas ou difundidas pois estavam em áreas mais afastadas do centro, longe de uma elite cultural e fora da cena institucionalizada. Este autor, ousa dizer que é a partir deste movimento que as artes brasileiras começaram a buscar novos espaços e suportes. Entre as décadas de 1950 e 1960 – ponto forte da arquitetura e artes brasileiras ao redor do mundo é a prova do que postula Jair Ferreira dos Santos (1996) quando diz que o ambiente pós-moderno é constantemente construído, o que dinamiza o espaço, valorizando uma hibridação de linguagens, simulando ideias e mensagens. Os eventos – *happenings* – danças e músicas tomam o entorno como parte da obra, restando apenas o registro. Mas, pinturas tomam as ruas, formando uma arte urbana – *street art* – ou alguns *sites oriented*⁷⁴.

A imagem, registro e texto, talvez seja um bom exemplo dessas transformações. Existe perenidade na compreensão do imagético neste recorte. Algo identificável em um sentido de pertencimento e reconhecimento em diversas escalas. É importante discorrer um pouco sobre o que é a imagem. Etimologicamente, o termo “imagem” provém do latim *imago* que remete à representação visual de um objeto; em grego, o termo

73 Não confundir com lambe-lambe que eram os fotógrafos e as fotografias de praças e espaços públicos. Lambes são cartazes impressos com fins comunicativos, propagandistas ou publicitários e porque não artistas porém com mensagens críticas diversas ou apenas intervenções artísticas urbanas.

74 *Site oriented*, difere, em teoria apenas de *Site Specific* porque é inerentemente planejado para um local com dimensões ou características específicas, como sugere Maria Bonomi ao comentar suas vertentes de arte pública, obra realizada entre a primeira – na qual a obra é criada ao longo do desenvolvimento da construção – ou a segunda vertente – na qual a obra é desenvolvida para ser aplicada à construção já existente, como forma de acabamento.

significaria eidos, a mesma raiz de “ideia”, o que se coaduna com a proposta platônica, na qual a ideia de algo é sua própria imagem. Contudo, Aristóteles, seguindo a mesma etimologia, entende que imagem seria a representação mental de um objeto e não o objeto físico íntegro – surge, então, o já conhecido embate entre o idealismo de Platão e o racionalismo aristotélico que dominaria os estudos posteriores concernentes à discussão sobre a imagem. As conceituações sobre a imagética sofrem constantes revisões a partir de suas funções históricas, sociais e do emprego de tecnologias geradoras de novas formas de imagens.

As discussões sobre a imagem fotográfica, por exemplo, desde o seu nascimento até a emergência das tecnologias atuais atravessam diversos pressupostos teóricos. No exercício de reflexão dedicado à imagem, há um número elevado de abordagens, porém, para este ensaio opta-se por acompanhar o desenvolvimento da representação imagética durante os 100 anos aqui delimitados projetando-se, assim, algumas características contemporâneas, apresentando a imagem, seu desenvolvimento e seu papel como mediadora entre as relações culturais e sociais em sua forma mais popularesca.

Modos da Contemporaneidade

As décadas seguintes – 70 em diante – serão aqui denominadas de contemporâneas⁷⁵, pois muito ainda está em desenvolvimento sem que haja rupturas. Na verdade, os últimos 100 anos ainda estão em plena ebulição. O contemporâneo tende a privilegiar o público ao privado, proporcionando diversas ações pela cidade, popularizando e reconhecendo os chamados às políticas públicas. Nas artes por exemplo, “o artista estendeu seu corpo e seus anseios em um contexto mais amplo” (Venturelli, 2004) ousando usar as ruas como suporte, palco ou campo expandido.

Há muito em desenvolvimento aqui, um forte exemplo são as culturas de massa que se abatem sobre as grandes metrópoles das mais variadas formas. A mídia é a maior precursora do contemporâneo que invadiu o cotidiano com a tecnologia eletrônica de massa e individualizadora⁷⁶, visando a saturação com informações, diversões e

75 Para uma compreensão mais abrangente e que servirá de base para muitas outras ideias, convencionou-se desde aqui que o pós-moderno é inerente ao contemporâneo, e, portanto, para maior clareza das citações e mesmo referências, termo pós-moderno será sempre mantido desde que utilizado pelo autor referido, caso contrário o corrente será o termo contemporâneo

76 Apesar de parecer quase uma contradição, a cena midiática contemporânea, ao mesmo tempo que integra comunidades, reduz distâncias, facilita a comunicação e diversas outras formas de integração social,

serviços. O ser humano se entrega aos prazeres fáceis, ao consumismo desenfreado e facilitado. Uma visão não tão positiva, mas que trouxe um algo mais à ruptura implantada pelo modernismo. A contemporaneidade trouxe um acesso muito maior às expressões ao rever as ideias vanguardistas, traduzindo o cotidiano na arte. Uma característica destas mudanças é que as artes ganham espaços outros, saem dos museus e seus espaços consagrados e passam a simplesmente acontecer, redefinindo o “lugar da obra de arte contemporânea, a partir de sua integração com outras linguagens e outros suportes”. (PEIXOTO, 1998)

A quebra de conceitos rígidos, padrões contextuais de arte, trazem característica forte que induz o criador a interagir com o receptor. A necessidade de ditar o que é e o que deixa de ser arte, perde o sentido. Arte é viva e deve ser vista, instigar e questionada por todos. As expressões ganham novas formas. Ao simplificar a arte ao espaço em que está, e não mais a uma cena hermética, tem-se uma descontextualização, a mesma que força a proximidade do autor e seu público.

Atualmente, a arte contemporânea tem uma característica mais marcante. Faz uso da liberdade conquistada na trajetória social, e ganha um espaço muito mais amplo. Nas palavras de Achille Bonito Oliva – “a arte moderna ensinou-nos a deixar a tradição, isso deve ensinar-nos a romper com a tradição da arte moderna”⁷⁷ – talvez este tenha sido o ponto para o contemporâneo seguir à risca suas motivações e seus ideais. O fato de a arte sair dos museus e se apropriar ainda mais do público, em oposição ao privado modernista, criou, ao mesmo tempo, novas compreensões para o acesso a arte. Estas necessidades estão carregadas de referências, presentes e passadas, e em constante movimento.

As conquistas durante o moderno, são absorvidas e ampliadas na contemporaneidade expandindo para as extensões humanas. Extensões midiáticas, comunicacionais e interligadas. Um novo espaço se desdobra em resposta à novidade. Um espaço contíguo ao tradicional, mas com características que ampliam as capacidades de percepção pois abrangem todas as linguagens possíveis. O virtual, conforme dito anteriormente, ampliou as capacidades expositivas. Segundo Christiane Paul (2008) os museus devem, cada vez mais, estarem presentes, expandindo suas paredes para além do espaço convencional. O espaço virtual já é integrante da contemporaneidade, sem restrições espaciais físicas, mas com grande

também individualiza o ser em função dos dispositivos de uso particular. A mobilidade e conectividade proporcionada por tablets, celulares e outros dispositivos móveis é de uso pessoal.

⁷⁷ Nesta Citação Bonito fala da trans avanguarda, mas em uma coerência à pós-modernidade social e à contemporaneidade artística, pode ser igualmente pertinente

abrangência de público. Castells pondera a abrangência do meio digital e mais propriamente sobre os museus e seus limites, descrevendo um espaço sem tempo. O tempo que constrói culturas e expressões através da articulação com o espaço (PAUL, 2008, p. 430), tornando então o museu um repositório desta temporalidade (PAUL, 2008, p. 431). Esse digital que promove discrepâncias temporais, trouxe também a questão das artes produzidas para este meio diferenciado. Ou pelo menos com aporte e referência a ele. A *New Media Art*, reforça a apropriação do meio não só como espaço de publicação e exposição, mas também, fazendo uso de suas características para compor obras, muitas vezes ampliando esta criação ao colaborativismo, ou à coautoria. Sergio Bairon vai além ao dizer o mundo digital com sua estrutura interativa praticamente obriga seu interlocutor a deixar ali suas marcas. (1995)

Em síntese, o moderno exigiu a concepção de um museu mais distante e livre de interferências para uma apreciação significativa – ou mais valorizadora. O contemporâneo apropriou-se da arquitetura como arte – primeira de acordo com Hegel (2002) –, abriu este museu ao ambiente urbano, desenvolvendo espaços híbridos que fossem ao mesmo tempo artístico, comercial e público – afinal o tempo é precioso conforme realça Castells. Com as aberturas e todas as possibilidades à disposição, o contemporâneo se apropriou do espaço em si. Não apenas na exposição, mas na obra também.

[...] se a crítica ao confinamento Cultural da arte via suas instituições foi a ‘grande questão’, [...] – Uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados (...), preocupada em integrar a arte diretamente no âmbito social. (Kwon, 2004 p.24)

Identidade estampada

Como um movimento que dá origem às buscas identitárias, a Semana de Arte Moderna proporciona novas imagens e diálogos sociais. Muitas vezes semelhantes às inquietações das obras modernistas, altamente criticadas e incompreendidas. Mas há que se convir, as compreensões estéticas só acontecem com o surgimento de outras, e outras e outras.

Em um contexto social, os últimos 100 anos têm sido cada vez mais inclementes com a população geral. Consciência de classe continuam a ser buscadas. A mesma fidalguia que pode participar da semana de arte moderna, parece existir ainda hoje. Em sua devida proporção existe uma maior aproximação das artes e cultura da população em geral. Muitos

espaços culturais foram desenvolvidos, criados e incentivados ao longo deste período. No entanto muitos continuam sem acesso, por vezes por falta de interesse, outras por inacessibilidade e muitas outras por desconhecimento. As mídias digitais, conforme exposto, aproxima e afasta o público. Há ainda a situação em que até mesmo as mídias são inacessíveis.

Do mesmo modo que a população se expandiu nos grandes centros urbanos, em uma contextualização maior nomeadamente São Paulo, criaram-se grupos sociais distintos, cada um com suas especificidades ímpares. Dentro da cidade, existem comunidades não vistas, não atendidas. Tal qual em 22, onde há pouco mais de 3 décadas ainda se debatia o destino de escravos alforriados, porém sem uma identidade. Cidadãos que, por não fazerem parte do patriciado, não tinham muitos direitos, ou se tinham desconheciam ou não faziam uso. Nem tantas mudanças aconteceram ao longo destes 100 anos.

Um ponto em comum neste interim são as imagens e as expressões. Em cada período, a população encontrou uma forma específica de bradar seu descontentamento e reforçar seu grito de existência. Os lambes por exemplo, como diz Abraham Moles, tem um papel preponderante na formação do espaço urbano, pois evidencia conteúdos funcionais e estético, enaltecendo, entre a funcionalidade e a estética, uma área nebulosa de anseios e desejos. O lambe ou o cartaz, dependendo de sua funcionalidade abre os diálogos econômicos, sociais, políticos e culturais, sem necessariamente sua propriedade por parte do criador.

Os cartazes foram por muito tempo uma forma de expressão política e transgressora, pois tinha como elemento principal a proibição. Outras formas de infração vão surgindo das próprias artes. Os cartazes por exemplo reduziram suas dimensões e acabaram como adesivos. Atualmente são pequenas obras de arte — no sentido de discurso ideológico pautado em sua contemporaneidade —, com um discurso muito peculiar e amplamente difundida entre as sociedades invisibilizadas que acabam por se reconhecerem por um nome artístico e as imagens produzidas. A difusão destes adesivos dentro da rede e da cidade reforçam o reconhecimento e aproximações. Essa forma tem constância, sendo possível uma difusão maior. As imagens de qualquer modo, não estão restritas ao suporte adesivo ou papeis, podem ir direto à parede. Grafittis e Pixo, duas modalidades bem distintas que ainda estão em desenvolvimento. Mais especificamente o pixo, pode-se perceber como um grito de identidade. Nos mesmos moldes de 30 em diante, em que as mensagens eram trasladadas em carroções e enviavam os discursos, invadindo territórios e determinando identidades, o pixo hoje

leva e invade territórios, evangelizando as pessoas nos gritos sociais e recebendo as críticas lobatenses sem uma contextualização maior.

O trabalho ainda em desenvolvimento, busca este contexto das sociedades não vistas, ou ignoradas, e taxadas como subversivas, buscando uma compreensão desta identidade através das imagens marcadas na cidade. Sem uma análise artística, mas principalmente cultural e social. Há 100 anos enquadra-se tudo em uma estética em constante mudança. Talvez se faça necessário compreender o quadro maior antes de definir uma única imagem como identidade.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. "Poética". *In: Os Pensadores - Aristóteles II*. São Paulo, Abril Cultural, 1979.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1997.

BACHELARD, Gaston. "Poética do Espaço". *In: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BAIRON, Sérgio. **Multimídia**. Global editora: São Paulo, 1995.

BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica". *In: Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CASTELLS, Manuel. Museums in the information era: cultural connectors of time and space. *In: PARRY, Ross. Museums in a digital age*. New York: Routledge, 2010.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CINTRÃO, Rejane. **Algumas exposições exemplares**: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930. Porto Alegre: Ed Zouk, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia. Rio de Janeiro: Relumê Dumara, 2002.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GOYA, Paula da Cruz Landim. Relações entre a percepção e preservação do patrimônio arquitetônico. *In: Revista Pós - Número especial: Anais do Seminário Nacional "O estudo da história na formação do arquiteto"*. São Paulo: Vol. II, out. 1994.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido**: Ensaios Semióticos. Vozes, 1975.

HEGEL, Georg W.F. **Cursos de Estética Volume III**. São Paulo: EDUSP, 2002.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem**: Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MOLES, Abraham. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PARENTE, André. **Imagem Máquina**: A Era das Tecnologias do Virtual. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

PAUL, Christiane. **New media in the white cube and beyond**: curatorial models for digital art. Berkeley: University of California Press, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 1998.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das letras, 1992.

SONTAG, Susan. **On Photography**. Londres, Penguin, 1977.

VENTURELLI, Suzete. **Arte, espaço tempo imagem**. UNB: Brasília, 2004.

VIRILIO, Paul. **La Vitesse de Libération**. Paris: Éditions Galilée, 1995.

A VOZ DE NUMANCIA⁷⁸

LUIZ EDUARDO PESCE DE ARRUDA⁷⁹

A Reynaldo C. Tavares, que dedicou sua
vida a preservar a memória do rádio.

Introdução

O presente artigo, tendo por referencial teórico principal reflexões de Carlo Ginzburg, mostra, a partir de exemplos históricos de Numancia e Guernica, como o isolamento de São Paulo, no período de julho a outubro de 1932, bloqueado por um inimigo poderoso, produziu uma comunidade unida pela tragédia e pela morte e que, para levar avante seus propósitos, explorou com pioneirismo o recurso tecnológico do rádio. Aborda as origens do rádio, particularmente em São Paulo até 1932. O artigo destaca o papel dos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo nos antecedentes e no curso da luta e realiza uma breve análise do discurso de José de Alcântara Machado de Oliveira, diretor da referida Faculdade, em sua alocução aos acadêmicos de Direito difundida em cadeia de rádio em 11 de agosto de 1932.

Em julho de 1937, Georges Bataille lançou em Paris um número duplo de sua nova revista *“Acéphale”*, publicação⁸⁰ que se propunha especialmente – mas não somente – a uma leitura de Nietzsche contra o seu uso pelo fascismo.

⁷⁸ Este texto foi desenvolvido durante o programa de doutorado em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, como exigência para o cumprimento de créditos da disciplina: Seminários Avançados: História, Cultura e Epistemologia em Ciências Humanas, ministrada pela Professora Doutora Rosângela Patriota Ramos, a quem o autor agradece pelos fundamentos teóricos oferecidos ao longo do curso, que constituem a base deste artigo.

⁷⁹ Agradecimentos: A Bruno Bettine de Almeida, Coordenador do Museu do TJSP; Ao Desembargador Armando de Toledo, por informações sobre a biografia de José de Alcântara Machado de Almeida; À bibliotecária Ivone Cavalcante, do IHGSP, pelo apoio e generosidade no desenvolver desta pesquisa.

⁸⁰ BATAILLE, Georges (editor). Revista *Acéphale*. GLM Publishing, Paris: julho de 1937, ed. dupla, nº 3 e 4

Por esse tempo, amplos setores da sociedade ocidental, desencantados com as democracias liberais, classificadas genericamente como “degeneradas e fracas” e atemorizados com a ascensão inédita do comunismo, implantado na Rússia de Stálin, que, por esse tempo, buscava universalizar a experiência⁸¹ pelo mundo, voltavam-se para o nazifascismo que ainda, por essa época, encantava pensadores por todos os quadrantes, inclusive no Brasil, a partir da aparentemente bem sucedida iniciativa levada a cabo na Itália e na Alemanha.

Desde sua eclosão, em 1936, a Guerra Civil espanhola atraía não apenas a atenção, mas a efetiva participação de forças militares estrangeiras, com a Rússia, o México e brigadas internacionais apoiando o exército dito republicano e a Alemanha e Itália oferecendo suporte aos chamados nacionalistas, de Francisco Franco.

A partir das 16:30 h da tarde de 26 de abril de 1937, 50 aeronaves da “Legião Condor” tripuladas por alemães, atacaram em levadas durante três horas, bombardeando a cidadezinha basca de Guernica, que teve $\frac{3}{4}$ de sua estrutura reduzida a pó. Foram mortas 1.645 pessoas, sobretudo civis⁸². Foi a primeira vez, na história das guerras europeias, que um alvo civil habitado, desprotegido e que não constituía objetivo militar, foi atacado e arrasado com o simples propósito de disseminar o pânico e o terror.

Após 35 dias de trabalho, Pablo Picasso concluiu seu mural “Guernica”, em 04 de junho de 1937⁸³, a tempo de expô-lo no pavilhão espanhol da Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna, que ocorria em Paris. Para os alemães, aquele bombardeio foi um exercício para as tripulações e um teste para os equipamentos, verificando na prática o conceito da “Blitzkrieg” (guerra-relâmpago), que Hermann Goering colocaria em prática a partir de 1939, no ataque a Polônia, desencadeando a Segunda Guerra Mundial.

Antevendo os riscos da ascensão do nazifascismo, o artigo “*Chronique Nitzscheénne*” de Bataille, atacava a interpretação nazista do filósofo alemão. Entretanto, parte desse artigo dedicou-se a “Numance”, versão francesa da peça quinhentista de Cervantes encenada entre abril –

⁸¹ Veja, por exemplo, o levante, realizado em 27 de novembro de 1935 contra o governo Vargas. Esse episódio foi promovido pela Aliança Nacional Libertadora - ANL, com apoio do PCB, e capitaneado pelo ex-capitão Luiz Carlos Prestes.

⁸² Bombardeio de Guernica. Disponível em <https://dw.com/pt-br/1937-bombardeio-de-guernica/a-800994>. Acesso em 03/11/2019, 09:00h.

⁸³ RICHARDSON, John. A different Guernica. Nova Iorque: The New York Review of Books, Nova Iorque: 2016.

maio de 1937, e que abordava o cerco da cidade espanhola de Numância pelo exército romano⁸⁴.

Jean-Louis Barrault, diretor da produção e o amigo de Bataille, André Masson, pintor e responsável pelos cenários e pelo guarda-roupa da peça, ressaltaram o paralelismo entre a Numância da Era Romana com a Madri cercada pelos nacionalistas de Franco.

Na interpretação de Bataille, os seres humanos podem ser reunidos por um líder ou por uma tragédia. “o elemento comum, que dá valor obsessivo a uma existência em comum é a morte”, disse Bataille. Reconhecendo que os sistemas soviético e alemão eram igualmente “sistemas cesáreos” e, portanto, igualmente tirânicos, Bataille afirmou que para combater o “*infortúnio fascista*” fazia-se necessário uma “*comunidade de corações simbolizada por Numancia*”⁸⁵ – *uma comunidade ligada pela tragédia e pela morte*”.

Daí talvez se possa depreender o Paradoxo de “Guernica” de Picasso: um mural retratando a dor e o extermínio, pelo uso imoral da tecnologia, contra a qual o homem é impotente, e que, na interpretação de Ginzburg, é “*fundamentalmente antifascista, do qual o inimigo fascista está ausente, substituído por uma comunidade de humanos e animais ligados pela tragédia e pela morte*”.

Naquele cenário de tensão e dor, imobilizados por um inimigo poderoso e estruturado, era a tragédia e a morte que unia os habitantes da cidade sob cerco. Essa reflexão pode ser aplicada, com as devidas adaptações, ao quadro vivenciado pelos paulistas⁸⁶ em 1932. Para escapar ao cerco, para difundir seus argumentos, para oferecer alternativas e buscar solidariedade, recorreu-se ao uso de um recurso tecnológico então recente e até hoje poderoso – o rádio.

E para exemplificar o alcance e a capacidade dessa mídia, “*fazer do ouvinte um espectador e de tornar vivos [...] os fatos emocionantes e perturbadores dos quais eram testemunhas oculares*”⁸⁷, tornando um objeto invisível quase palpável – a *enarges* – para quem o escutava, graças ao poder

⁸⁴ Esta interpretação de “Numance” e sua conexão com a modernidade foi extraída de GINZBURG, Carlo. A espada e a lâmpada: Uma leitura de Guernica. Ensaio em “Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política”. Companhia das Letras: São Paulo: 2014, p.146-147

⁸⁵ Foi mantida a grafia original espanhola. Em português, Numância.

⁸⁶ Segundo o autor, “*Paulista*”, no caso, não se refere a local de nascimento, mas à posição ideológica adotada em relação ao movimento. Assim, muitos brasileiros nascidos em outras unidades federativas, bem como imigrantes, serão aqui chamados discricionariamente de “*paulistas*”. E a própria denominação “movimento constitucionalista”, que será usada neste artigo, traz em si um viés ideológico, retratando o episódio sob a ótica “paulista”. O Governo Vargas tratou-o como “Rebelião de São Paulo”, Stanley Hilton chamou-o de “a guerra civil brasileira” e outros, como Euclides de Figueiredo, denominaram o evento simplesmente de “Revolução de 1932”.

⁸⁷ Plutarco. *Sobre a fama dos atenienses*. Citado por GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros. p. 23.

quase mágico de suas palavras⁸⁸, este artigo abordará um dentre as dezenas de discursos difundidos pelas emissoras de rádio de São Paulo, ao longo do movimento constitucionalista.

Este, em particular, foi irradiado em 11 de agosto de 1932, quando o diretor da Faculdade de Direito de São Paulo, professor José de Alcântara Machado de Oliveira, falou a um público de acadêmicos que estava ausente das salas de aula, pois os alunos estavam incorporados a batalhões de voluntários, dispersos pelas frentes de luta.

As aulas suspensas – só retornariam em 15 de outubro -, muitos de seus alunos nas trincheiras, o rádio foi o instrumento que permitiu, de maneira inédita, difundir os argumentos do sensório jurídico do país – que no caso representava exatamente os ideais que a causa paulista defendia – influenciar com intenção os neutros e as populações dos territórios sob a gestão de Vargas e comemorar com os estudantes, pela telecomunicação – a comunicação à distância, na origem grega do termo – o dia da fundação de sua Faculdade, dos cursos Jurídicos, em seu 105º aniversário.

O TERRITÓRIO LIVRE DE SÃO FRANCISCO

A Faculdade de Direito de São Paulo foi instalada por ato do Imperador D. Pedro I, em 11 de agosto de 1827. Seu pioneirismo é compartilhado com a Faculdade de Direito de Olinda, criada pelo mesmo ato. Em 1854, a Academia transferiu-se para a capital pernambucana, quando a instituição passou a se chamar Faculdade de Direito do Recife.

Ao longo do Império, dessas escolas saíram os principais quadros que suprimiram não apenas as carreiras jurídicas, mas os principais postos da administração pública das Províncias e do Império.

Liberal, federalista, abolicionista e republicana, foram das Arcadas – nome poético pelo qual se tornou conhecida, dado ter sido instalada no convento franciscano de São Paulo, implantado no mesmo local desde 1647 – que saíram os próceres do movimento republicano e que, no exercício da vida pública, dominaram o cenário político brasileiro entre 1893 – quando o primeiro civil, Prudente de Moraes (antigo aluno da Faculdade) assumiu a Presidência da República, chegando ao final da chamada “República Velha”.

Alternando-se geralmente com políticos mineiros, essa acomodação de poder conhecida como “política do café-com-leite” prevaleceria até a Revolução de outubro de 1930, que levou Getúlio Vargas à Chefia do Governo Provisório, após derrubar o presidente Washington Luiz e impedir a posse

⁸⁸ *Rhetorica ad Herennium*, citado por GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros. p. 22

do presidente eleito, Júlio Prestes, ambos, há que se observar, graduados pela Faculdade de Direito de São Paulo.

Merece destaque, porém que, ainda que republicanos em sua grande maioria, os alunos, em uma das primeiras assembleias gerais do Centro Acadêmico XI de agosto⁸⁹, insurgiram-se contra a retirada do retrato do Imperador do Salão Nobre da Faculdade, exigindo que fosse reinstalado em lugar de honra⁹⁰, reconhecendo a amizade, o entusiasmo e o respeito que o falecido Imperador Pedro II nutria pela Faculdade.

Nos primeiros anos do século XX, vitoriosas as causas anteriores, os estudantes abraçaram com entusiasmo a campanha dita “nacionalista”, que Olavo Bilac veio lançar na Academia de São Paulo, que também foi sua, como de outros poetas. Essa campanha defendia o serviço militar obrigatório e generalizado, a fim de substituir o exército profissional de então, transformando-o em exército cívico, ao qual prestasse serviço todos os jovens do sexo masculino, brasileiros natos, assim que atingissem a idade propícia ao serviço militar. Três professores supervisionariam, segundo FERREIRA⁹¹, o movimento nacionalista — Pedro Lessa, Reynaldo Porchat e Frederico Vergueiro Steidel^{92.93}

Atendendo ao apelo de Bilac, os estudantes puseram a campanha nacionalista imediatamente em execução, assim que se abriu a inscrição do voluntariado para as manobras do Exército, que se realizariam no campo de Gericinó, no Rio de Janeiro. As quarenta vagas destinadas aos voluntários paulistas tiveram que estender-se para trezentos estudantes da Faculdade de Direito, da Escola Politécnica e da Faculdade de Medicina, que envergaram a farda do Exército. A partir desse entrosamento, reunindo estudantes das três casas de ensino público superior, fundou-se a primeira instituição universitária de São Paulo — a Liga Nacionalista, criada em 1917.

Essa Liga, cujos membros sabiam que, caso o Brasil enviasse uma força expedicionária à Europa, a partir do momento da declaração de guerra ao Império Alemão, ocorrida em 26 de outubro daquele ano, essa tropa combatente deveria ser organizada com efetivos da Força Pública de São Paulo, adestrada pela Missão Francesa entre 1906 e 1914 e cujos membros

⁸⁹ O Centro Acadêmico XI de Agosto foi instalado em 11 de agosto de 1903, sendo a mais antiga entidade de representação estudantil do Brasil. De sua primeira diretoria fez parte Monteiro Lobato.

⁹⁰ Disponível em http://arcadas.org.br/historia_aberta.php?historia=1&num=14&his=85. Acesso em 04/11/2019.

⁹¹ FERREIRA, Waldemar. *Op.Cit.* p.421

⁹² Frederico Steidel, curiosamente, seria também um dos pioneiros do rádio em São Paulo, apoiando, com um grupo de professores universitários, a criação da Sociedade Rádio Educadora Paulista em 1923.

⁹³ TAVARES, Reynaldo. Histórias que o rádio não contou: do galena ao digital, desvendando a radiodifusão no Brasil e no Mundo. São Paulo: Editora Paulus, 2014. p.281.

já haviam reportado ao Alto Comando aliado o aprestamento do “Pequeno Exército Paulista”, termo cunhado por Dalmo de Abreu Dallari.

A fim de evitar que a oficialidade da Força Pública, caso embarcasse para a Europa, deixasse a instituição acéfala, esses acadêmicos passaram a comparecer todos os sábados ao campo do Canindé, onde realizaram um Curso para Oficiais de Emergência da Força, dirigido pelo Tenente Coronel José Espíndola de Magalhães, gênese dos futuros CPOR - Centros de Preparação de Oficiais da Reserva, criados pelo Exército em 1931. Segundo FERREIRA:

[...] tinha a Liga Nacionalista por programa manter e desenvolver o espírito de solidariedade nacional e a coesão material das unidades federadas, propugnando pela verdade eleitoral por via do voto secreto e obrigatório, combatendo a fraude eleitoral; pelo desenvolvimento do ensino superior, secundário e primário, e profissional; pela difusão, em todas as classes sociais, da educação cívica e do culto do patriotismo, exaltando-o; pelo estudo dos problemas condizentes com a prosperidade e dignidade do país; pelo fomento da criação das linhas de tiro; pelo zelo da boa execução das leis de preparo e organização militar; e pelo aprimoramento do ensino da língua e da história do Brasil e obrigatoriedade de seu ensino nas escolas estrangeiras.⁹⁴

Os estudantes da Faculdade de Direito, sob o influxo dos valores preconizados pela Liga Nacionalista, concorreram para a formação do Partido Democrático, em 24 de fevereiro de 1926, na Chácara do Carvalho, a antiga mansão do Conselheiro Antônio Prado, que foi seu primeiro presidente. Desse partido, e igualmente do Partido da Mocidade, participaram ativamente os estudantes dos cursos superiores de São Paulo, com o propósito de pugnar pela moralização dos costumes políticos, especialmente pela implantação do voto secreto e obrigatório e sua apuração e reconhecimento dos eleitos por uma justiça especializada – a eleitoral -, que assegurasse a expressão da vontade popular, sem as fraudes que marcaram o processo na República até então.

Relata Ferreira⁹⁵ que desde a campanha civilista de Ruy Barbosa, vinha se acentuando a impopularidade dos governos, agravada fortemente na sucessão de Epitácio Pessoa. A corrupção e a violência dos que exerciam o poder criavam um ambiente francamente favorável a uma revolução. Dessa forma, a simpatia pela candidatura da Aliança Liberal – Getúlio Vargas e João Pessoa – encontrou um clima bastante favorável entre estudantes e professores da Faculdade.

⁹⁴ FERREIRA, Waldemar. *Op.Cit.* p.422

⁹⁵ FERREIRA, Waldemar. *Op.Cit.* p.423

No dia 26 de julho de 1930, o país se emocionou com o assassinato de João Pessoa por um desafeto político e pessoal, no ambiente requintado da confeitaria “Glória”, no Recife. A partir daí a eclosão de uma revolução se tornaria apenas uma questão de tempo. Os estudantes renderam homenagem à memória do líder paraibano, colocando ao pé da estátua de José Bonifácio, o moço, que então se erguia no Largo de São Francisco, seu retrato, cercado de flores, exposto à reverência pública.

Nos primeiros dias de agosto de 1930, um comício improvisado pelos estudantes da Faculdade de Direito ensejou que desfilassem pelas ruas do centro da cidade, levando à frente o pavilhão nacional. A isso se opôs a polícia. Arrancada pelo delegado a bandeira, seguiu-se tiroteio. Os acadêmicos lançaram mão do arsenal depositado na reserva de armas da Faculdade de Direito, do que resultou a necessidade da intervenção, solicitada pelo diretor da Faculdade de Direito, de forças do Exército para a cessação do conflito, de que resultou ferimentos e morte.

Precipitaram-se acontecimentos políticos de tal monta que o movimento revolucionário, iniciado no Rio Grande do Sul a 3 de outubro de 1930, se tornou vitorioso em poucos dias. A Revolução, porém, não restaurou de pronto a ordem constitucional⁹⁶. Tão logo Getúlio assumiu a chefia do governo provisório, em 01 de novembro de 1930, a Constituição Republicana de 1891 foi revogada e Vargas passou a governar por meio de decretos, nomeando interventores para todos os Governos Estaduais, com exceção de Minas Gerais.

A manifesta conduta de Vargas, tergiversando em devolver o país à ordem constitucional (e, portanto, em realizar eleições livres), a falta de perspectiva de correção dos rumos da economia e da volta do emprego, devastados pela crise internacional decorrente do “crash” da Bolsa de Nova Iorque somavam-se à percepção da burguesia, da elite intelectual e econômica e da classe política paulista, que consideravam que São Paulo estava sendo tratado como terra conquistada, sentindo que a Revolução de 1930 fora feita contra São Paulo. Atos de vandalismo, prepotência, violência contra civis e estudantes e má gestão do patrimônio - inclusive registrando-se o saque de peças do acervo histórico da sede do Governo, nos Campos Elíseos e o churrasqueamento, em 1931, de touros de reprodução do governo paulista no Parque de Exposição Animal – hoje Parque da Água Branca – foram exemplos de atitudes que levaram a opinião pública do Estado a reagir com indignação.

⁹⁶ Esse histórico é de ARRUDA, Luiz Eduardo P. de. **Liberdade para as Amazonas**. Op.cit.

A insatisfação cresceu, desaguando em manifestações crescentes em intensidade e foco. A primeira delas, modesta em seus objetivos requeria não atingir o Governo Provisório, mas tão somente a remoção do Interventor João Alberto, nomeado por Vargas. Esse levante foi plotado por Miguel Costa e os Oficiais da Força Pública paulista, que dele participaram, em 28 de abril de 1931, foram encarcerados em condições deprimentes. Iniciava-se o ano letivo de 1932⁹⁷. Mas o calendário daquele ano seria bastante atípico. A abertura solene dos cursos ocorreria no dia 05 de março; a 19 de março, a colação da primeira turma de 1932, paraninfada pelo professor Alcântara Machado. A primeiro de abril seria instalado oficialmente o curso de doutorado de 1932.

A partir de 25 de janeiro de 1932, quando da realização, debaixo de chuva, de um imenso comício na Praça da Sé, as manifestações começaram a visar atingir a própria ditadura Vargas. A LDP – Liga de Defesa Paulista, capitaneada pelos estudantes da Faculdade de Direito – teve participação essencial no planejamento e execução desta manifestação pioneira.

Representantes das elites políticas paulistas militando até então em campo políticos opostos, os membros do Partido Republicano Paulista (derrubado por Vargas em 30) e do Partido Democrático (este último, apoiador da revolução de 30) compuseram-se em uma Frente Única, a partir de 16 de fevereiro de 1932, que adotou como lema o imediato retorno do Brasil ao regime legal, sob a égide de uma ideia-força: Constituição.

Em 24 de fevereiro de 1891 foi promulgada a Constituição Republicana, rasgada pela ditadura Vargas. Novas e seguidas manifestações sacudiram São Paulo. Financiados secretamente perla Associação Comercial de São Paulo, estudantes da Faculdade de Direito percorreram as estações ferroviárias de todo o Estado, desembarcando em cada estação e exortando a população a comparecer a São Paulo para novos protestos contra a ditadura. Ampliavam-se as articulações político-militares, que uniam defensores da volta do regime democrático espalhados por todo o país, preparando a derrubada do regime Vargas.

A recepção aos calouros da Faculdade de Direito em 1932, segundo Ferreira⁹⁸, em um cortejo, que percorreu as ruas do centro da cidade, ostentando críticas ao governo federal e aos seus delegados em São Paulo. As reuniões grupais e públicas se sucederam, em crescendo avassalador. Os

⁹⁷ A Faculdade referendou a matrícula de 1.016 alunos, dos quais 272 novos alunos no primeiro ano, 245 alunos no segundo ano, 201 alunos no terceiro ano, 151 alunos no quarto ano e, por derradeiro, 147 matriculados no quinto ano. No curso de doutorado, com duração de dois anos além do bacharelado, matricularam-se 101 alunos. Id.Ibid. P. 430-431.

⁹⁸ FERREIRA, Waldemar. *Op.Cit.* p.428

estudantes da Faculdade de Direito se puseram em sessão permanente, por meio do Centro Acadêmico, sob a presidência de Arnaldo Barbosa.

Em 1932, manteve-se a tradição, já consolidada à época, das grandes festas estudantis, que eram organizadas em maio ou junho de cada ano para celebrar a “libertação” dos calouros após os meses iniciais de “sofrimento”, em virtude dos “trotes”. Na Peruada de 1932, José Mindlin saiu fantasiado de Osvaldo Aranha, vestindo a camisa negra do fascismo e fazendo malabarismos com um chuchu, que era o apelido que mais incomodava a Vargas, pois associavam o personagem à falta de personalidade do fruto⁹⁹.

Em 01 de março de 1932, no limite de sua capacidade de resistir à pressão política oriunda de São Paulo, Vargas aceitou em nomear um interventor “civil e paulista”, um dos pleitos mais recorrentes da Frente Única. O escolhido foi o velho embaixador Pedro de Toledo, nome de consenso das lideranças políticas locais e que, encontrando-se ausente de São Paulo há duas décadas, no cumprimento de suas missões diplomáticas, não seria capaz – e nem teria energia suficiente, idoso que era – de articular-se com as lideranças políticas locais, segundo pensou Getúlio.

A nomeação de seu secretariado vinha sendo postergada até que, finalmente, a 23 de maio, Pedro de Toledo, em ambiente de efervescência política, decidiu por dar posse ao primeiro secretário de sua livre escolha, Waldemar Ferreira, da Pasta da Justiça. A posse do novo secretário, levada a efeito a partir das 21:00 horas na sede da Pasta, no Pátio do Colégio, seguiu-se a tentativa de linchamento do Secretário José da Silva Gordo, que acabara de transmitir seu cargo. Tido como aliado da ditadura, o intento da multidão só não se concretizou pela ação de Ibrahim Nobre, ex-aluno das Arcadas que, com sua figura física impactante e seu discurso inflamado, logrou conter os ânimos da multidão até que um apavorado Silva Gordo alcançasse a segurança.

A massa dirigiu-se a seguir à Praça João Pessoa. As placas foram arrancadas e sua denominação tradicional – Praça do Patriarca – foi restaurada. De lá, a multidão subiu a rua de São João, invadindo lojas de caça e pesca e se apoderando de armas e munições, tendo por objetivo atingir a sede do PPP (sigla para Partido Popular Paulista, antiga Legião Revolucionária liderada por Miguel Costa e que consistia em um grupo de apoio político-militar a ditadura Vargas), estabelecido em um edifício na rua Barão de Itapetininga, esquina da Praça da República.

⁹⁹ *Peruada - Mesmo suspeito, meu Peru é reeleito*. Quarta-feira, 18 de outubro de 2006. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/Quentes/17,MI31522,91041-Peruada+Mesmo+suspeito+meu+Peru+e+reeleito>. Acesso em 06/11/2019.

De acordo com as testemunhas¹⁰⁰, por volta das 23 horas os manifestantes, que segundo estimativas dos depoentes atingia perto de 300 pessoas, cercaram o edifício com o objetivo de incendiar e empastelar o prédio. Quando os mais ousados tentavam invadir o escritório do PPP, utilizando uma escada improvisada para acessar a sacada do primeiro andar do edifício, os membros do PPP posicionados no interior do prédio dispararam um fogo concentrado contra a multidão, que reagiu fazendo disparos contra o edifício. Do confronto, resultaram três mortos (Martins, Miragaia e Camargo), um ferido grave, o mais jovem deles, que viria a óbito no dia 28 (Drausio), outro que viria a óbito em agosto (Orlando Alvarenga) e vários feridos.

A partir desse momento, lideranças paulistas e outras, civis e militares, em outros pontos do território nacional, igualmente partidárias da imediata reconstitucionalização do país, iniciaram frenéticos preparativos e ligações até que a guerra eclodiu.

O Rádio e a Revolução¹⁰¹

A primeira experiência científica bem-sucedida de transmissão de rádio no mundo ocorreu no Largo da Matriz do Rosário, em Campinas, SP, sob responsabilidade do padre e físico Roberto Landell de Moura, em 1892. Essa experiência precedeu de três anos as experiências de Marconi, levadas a cabo a partir de 1895.

A primeira transmissão oficial, que marca a chegada do rádio ao país, ainda de caráter experimental e demonstrativo, mas com amplo acesso ao público, de “radiotelefonia e telefone alto-falante” no Brasil deu-se às 21:00 horas, de 07 de setembro de 1922, quando discursou no Rio de Janeiro o presidente Epitácio Pessoa, por ocasião da abertura da Exposição do Centenário da Independência. A seguir, foi irradiada, a partir do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a ópera “Il Guarany” que, por esse pioneirismo histórico, abre, até a presente data, o programa oficial “A Voz do Brasil”.

Para que esse evento científico fosse possível, a *Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company*, em parceria com a *Westinghouse International* e a *Western Electric Company*, instalaram uma estação transmissora no alto do Corcovado e outros 80 aparelhos de transmissão e recepção no recinto de

¹⁰⁰ Citado por ARRUDA, Luiz E.P. de. *Liberdade para as Amazonas*. Depoimento de Sebastião Alves nos Autos do Inquérito Policial sobre as ocorrências verificadas na Praça da República às 23 horas de hoje. Inquérito autuado em 23 de maio de 1932 na Repartição Central de Polícia da Capital, fls 39-40.

¹⁰¹ O histórico das transmissões de Landell de Moura, da emissão na data do Exposição do Centenário da Independência e criação da primeira emissora de rádio no Rio de Janeiro e em São Paulo podem ser conhecidos em detalhes em TAVARES, Reynaldo C. *Op.Cit.*

exposição, em São Paulo, Niterói e Petrópolis. Encerrada a Exposição, os equipamentos permaneceram transmitindo esporadicamente até que as estações do Corcovado e da Praia Vermelha foram desmontadas, no início de 1923.

Edgard Roquette-Pinto, secretário geral da Academia Brasileira de Ciências, sensibilizou o presidente daquela Instituição, Henrique Moritze, acerca do valor de dar continuidade às transmissões de rádio¹⁰². Depois de negociações com o governo e tendo acesso ao material, doado pelos fabricantes norte-americanos, Roquette-Pinto e Henrique Moritze lograram levar ao ar a primeira emissora de rádio do País, em 20 de abril de 1923, sob a denominação de Sociedade Radio do Rio de Janeiro. Seu prefixo original, SPE, foi logo depois substituído por PRA-2. Suas transmissões regulares começaram em 1.º de maio de 1923¹⁰³.

Essas primeiras emissoras¹⁰⁴, acessíveis apenas a membros da elite social, tinham fim eminentemente cultural, não se admitindo fim comercial, portanto não se anunciava, não havia merchandising nem era possível comprar horários para essa finalidade. Os associados (por isso “Rádio clube” ou “Sociedade”) contribuía mensalmente para manter a emissora, permutavam discos, cantavam e declamavam poesias. A Educadora Paulista já anunciava, desde sua fundação, os resultados do futebol, inclusive clássicos internacionais¹⁰⁵.

A partir do Decreto Lei n.º 21.111, de 01 de março de 1932, o Chefe do Governo Provisório autorizou a venda de espaços publicitários nas emissoras, impulsionando e popularizando essa mídia e profissionalizando sua utilização.

[...] rompida a conexão com o rádio educativo-cultural. A popularização dos receptores que passam a ser financiados pelos fabricantes estrangeiros a preços módicos traz para o convívio do rádio, cada vez mais, as populações de baixa renda. E com elas,

¹⁰² Ver depoimento de Roquette-Pinto em TAVARES, Reynaldo C. *Op.Cit.* pp.277-278.

¹⁰³ Ainda em 1923 foram criadas a PRA-3 Rádio Clube do Brasil (Rio de Janeiro) e PRA-8 Rádio Clube de Pernambuco. Em 30 de novembro de 1923 foi criada a PRA-E Rádio Educadora Paulista. Essa emissora viria a ser encampada, em 1943, pela rádio Gazeta, hoje patrimônio da Fundação Cásper Líbero. Em 17 de junho de 1924 foi fundada a PRA-5 Sociedade Rádio Clube de São Paulo. Nesse mesmo ano foram fundadas as emissoras PRA 7 – Rádio Clube de Ribeirão Preto, PRA 5 – Rádio Clube de Santos. Em 1925 foi fundada a PRB 5 – Rádio Clube Hertz de Franca.

¹⁰⁴ Em 2 de maio de 1927, era inaugurada a Rádio Cruzeiro do Sul, PRB-6. Em 1927, Álvaro Liberato de Macedo criou a Rádio Sociedade Record – PRA-R, que só foi ao ar em 1931, quando Paulo Machado de Carvalho a adquiriu de seu fundador. Em 1928 entra em operações a Rádio Clube de Mogi das Cruzes e a PRB 8 – Sociedade Rádio Rio Preto, em São José do Rio Preto. No início de 1930, 29 emissoras funcionavam em todo o país. Em 1931 é inaugurada a PRB 6, Rádio Piratininga de São Paulo.

¹⁰⁵ ANKERKRONE, Elmo Francfort. A força da mídia em 1932. Disponível em <https://www.sampaonline.com.br/embalagemecia/colunas/elmo/coluna2001jul06midia.htm>. Acesso em 05/11/2019.

impulsiona-se o direcionamento às programações com vistas a alcançar grandes audiências e, como consequência, o atrelamento às produções do rádio norte-americano”¹⁰⁶.

Em São Paulo, a Rádio Sociedade Record inova, criando um departamento comercial, passando a criar anúncios para o rádio e atraindo, assim, a atenção de agências e anunciantes. Em 1931, já são disponíveis ao público programas infantis, para senhoras, esportivos, noticiários e humorísticos, estes com Cornélio Pires contando casos do caipirismo paulista. No ano de 1932, as emissoras paulistas acompanham os acontecimentos desde o início do ano, malgrado a atuação da censura do governo federal.

Em 23 de maio, antes que os incidentes degenerassem em violência armada, um grupo de estudantes de Direito invadiu os estúdios da Rádio Record, chegando até a sala de Paulo Machado de Carvalho e exigindo que ele colocasse no ar a leitura de um abaixo-assinado. Paulo Machado de Carvalho acolheu-os com calma e simpatia, amenizando o clima de litígio, e a mensagem foi irradiada: “- *Nós, os abaixo-assinados, declaramos que invadimos, à valentona, os estúdios da PRB-9 Rádio Record de São Paulo, e conclamamos o povo para que se mude a situação política existente no Brasil*”. Em seguida, leram no ar o nome de cada um dos que assinava o manifesto contra Getúlio Vargas.

Na manhã de 24 de maio, poucas horas após a morte dos jovens na Praça da República, o radialista César Ladeira consegue passar pela guarda que bloqueava o acesso às dependências da rádio Record, localizada no número 17 da própria Praça, e entrar na emissora. A batalha campal ocorrida desde a noite anterior, isolara a emissora de contatos externos. Mesmo acompanhando os acontecimentos que se desdobravam nas imediações, não se sabia exatamente o que acontecera até César Ladeira invadir os estúdios e solicitar ao discógrafa Azevedo Neto que, antecipando a programação ordinária - o “Jornal da Manhã”¹⁰⁷ começaria às 08:30h - entrassem no ar imediatamente com um boletim extraordinário:

- Mataram quatro moços aí na Praça, Azevedo! Vamos entrar com um boletim extraordinário! Solta aí uma marcha militar!

Atônito, Azevedo ainda perguntou a Ladeira:

- Mas qual?

- Qualquer uma!

¹⁰⁶ *Id.Ibid.* p.6

¹⁰⁷ Programação da emissora está publicada no jornal “O Estado de São Paulo” de 24 de maio de 1932. P.2

Azevedo Neto então inseriu sua mão na estante de marchas militares, sacou um disco e colocou a marcha no ar, renunciando o boletim de Cesar Ladeira. A marcha, escolhida ao acaso, era uma composição francesa. Seu título: “Paris Belfort”¹⁰⁸. E, se por mero acaso, “Paris Belfort” iria se tornar, desde aquele momento, o Hino da Revolução Constitucionalista de 1932 e quase um hino não oficial do próprio Estado de São Paulo, relatam Barbosa Filho e Adami¹⁰⁹ que também a “Record” se projetaria a outro patamar, pois quando eclodiu a luta, a novel Rádio Record seria catapultada ao papel proeminente de “A Rádio da Revolução”.

Os autores citados reconhecem que Paulo Machado de Carvalho, João Batista do Amaral e o engenheiro Dr. Leonardo Jones, jogaram sua emissora em favor da causa. Estavam arriscando, nesse gesto, a própria concessão do Governo Federal, que poderia simplesmente tirar do ar a emissora no final da luta, com todos os prejuízos daí decorrentes.

Ao lado do Dr. Paulo Machado de Carvalho, cerraram fileiras intelectuais de alto nível como Antônio de Alcântara Machado (filho do diretor da Faculdade de Direito), que ofereceu seus préstimos gratuitamente à emissora, escrevendo textos a serem lidos por César Ladeira, ao som de “Paris Belfort”. Além de Cesar Ladeira, destacaram-se as vozes de Nicolau Tuma, Renato Macedo e Licínio Neves¹¹⁰.

As emissoras de rádio de São Paulo, cumpriam dupla missão: manter elevada a moral da população civil e das tropas em operação¹¹¹, irmanando-se em uma espécie de autocensura, que impedia notícias “derrotistas” de serem difundidas, e esforçando-se pelo convencimento da opinião pública do restante do Brasil da sacralidade da causa paulista, do caráter nacional e cristão do movimento, da unidade monolítica que unia os paulistas de nascimento ou adoção, o que tornava inexorável, mais dia, menos dia, a vitória da causa constitucionalista. Uma intensa programação levava aos microfones das emissoras brasileiros de outros estados residentes em São Paulo, lideranças políticas, professores e estudantes, mulheres e representantes do clero.

¹⁰⁸ Editada originalmente em 1894, pela editora Millereau de Paris, era descrita como uma marcha de “*Pas redoublé pour défilé avec clairons et tambours*”, de autoria do maestro Joseph Marie Farigoul (1860 – 1933). Farigoul foi o maestro chefe das equipagens da marinha francesa no porto de Brest de 1893 a 1919. Sua vasta obra musical lhe valeu o grau de Oficial da Ordem das Palmes Académiques em 1898 e depois o de Cavaleiro da Ordem da Legião de Honra, em 1906. A marcha recebeu letra em francês somente em 1934, após a morte de Farigoul, de autoria da escritora francesa Jean Calmès (1889-1966).

¹⁰⁹ BARBOSA FILHO, André e ADAMI, Antonio. *Op.Cit.* p.7-8

¹¹⁰ Ladeira chegava a falar doze horas por dia ao vivo, pois em 1932 os recursos de registro sonoro ainda eram incipientes. Januário de Oliveira então deu vazão à sua criatividade e, juntamente com o tenor Arnaldo Pescuma e o voluntário Renato Macedo, imitavam a voz de César Ladeira com perfeição.

¹¹¹ O general de divisão Sebastião Dalysio Menna Barreto reportou ao autor, em 1979, que aparelhos de rádio chegaram efetivamente à frente de batalhas em 1932.

Para atingir a maior distância possível, alcançando as emissoras instaladas em outras unidades federativas, as transmissões das rádios paulistas eram realizadas à noite e de madrugada, aproveitando-se da máxima reflexão das ondas hertzianas proporcionada pela ionosfera, que naquele período do dia permite às ondas ganharem alcance maior, ao invés de serem absorvidas, como acontece durante o dia.

Vargas compreendeu a importância do rádio, reconhecendo a necessidade de manter informada a população dos fatos que ocorriam segundo a ótica do governo central, já que, através das emissoras paulistas, eram divulgadas versões desfavoráveis a ele e a seu governo. Assim, as rádios cariocas foram requisitadas para divulgar as informações do serviço de publicidade da Imprensa Nacional e os comunicados da Chefatura de Polícia¹¹².

As emissoras de rádio também foram utilizadas para difundir o argumento de que a causa paulista era “separatista”, “comunista”, “fascista às ordens de Mussolini e do Conde Matarazzo” ou uma simples reação dos políticos apeados do poder pela revolução de 1930. No horário em que eram veiculados esses boletins informativos, seria criado, a partir de 1935, o programa “*A Hora do Brasil*”, que ainda hoje subsiste com a denominação de “*A Voz do Brasil*”.

A Faculdade de Direito na Revolução de 1932

A eclosão do chamado “Movimento Constitucionalista”, desencadeado precocemente, a 09 de julho de 1932, surpreendeu os aliados da causa dispersos pelo território nacional. Mesmo para a maioria da população paulista, inclusive para muitos estudantes e bacharéis, a eclosão do movimento constituiu uma surpresa. Assim relatou Nicolau Tuma, bacharel em Direito da Turma de 1931 e “speaker” pela Rádio Record:

Mal eu chego à Record estoura a Revolução de 32. Eu quero contar um pouco da história de São Paulo daquela época. São Paulo de 32...68 anos passados...era uma cidade um pouco mais provinciana. [...] Chego até a cidade, tomo um bonde e vou até a “prainha”, na avenida São João, e vi um movimento fantástico de soldados, carros militares. Eu perguntei: o que está havendo? Ah! Á a Revolução...Como Revolução? ...é na Faculdade de Direito... eu fui correndo para lá e de fato a Faculdade de Direito estava em ebulição, a minha escola de onde eu havia saído há menos de um ano. Enfim, conversei lá com alguns

¹¹²RIBEIRO, Antonio Sérgio. 80 anos de rádio no Brasil. Publicado em 16/05/2003 18:18h. Disponível em <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=270030>. Acesso em 05/11/2019, 20:59h.

colegas e professores. Estava uma azáfama danada, corrida pra todo lado, soldados já com farda. Disseram... é a Revolução! Eu sempre fui do partido democrata, como estudante em 1930, quando as tropas entraram em São Paulo como se fosse uma terra conquistada..., mas não foi conquistada...é que aqui havia muitos desafetos de uma Revolução, querendo uma modificação dos costumes políticos e eleitorais. Então em 1930, eles julgavam ter conquistado São Paulo. E aquilo criou um espírito de revolta, e aquilo foi se agravando, até o estouro da Revolução de 1932¹¹³.

Superando o impacto da surpresa, alguns desses aliados, a partir de um esforço considerável, conseguiram se juntar às forças paulista em sua luta contra as forças de Vargas, como foi o caso dos pilotos da Aviação Militar Lysias Rodrigues e Ivo Borges, que conseguiram chegar ao litoral paulista fugindo do Rio de Janeiro em um barco de pesca¹¹⁴.

Entretanto, tão logo São Paulo anunciou o desencadeamento da ação cívico-militar em enfrentamento ao governo Vargas, na madrugada de 10 de julho, Getúlio mobilizou suas forças em duas frentes: a interna e a externa. Na interna, despontou a capacidade de comando do general Pedro Aurélio de Góes Monteiro, rompendo o instantâneo imobilismo que a surpresa da notícia causou em Vargas e em seus auxiliares mais próximos, ao dirigir-se para Resende - RJ e, a partir dali dispor suas forças, conseguindo bloquear o acesso de forças paulistas que se deslocavam pelo Vale do Paraíba em direção ao Rio de Janeiro, obrigando-as a se entrincheirar na divisa São Paulo – Rio – Minas. Ainda na frente interna, Góes exerceu papel de destaque na mobilização do restante do país contra a sublevação em São Paulo.

Na frente externa, a despeito da simpatia que a causa paulista despertava nos Estados Unidos e nas nações democráticas europeias, Getúlio conseguiu impedir que os diplomatas acreditados em postos no exterior apoiassem a causa paulista. Assim, os que não apoiaram o governo central, ao menos se mantiveram neutros, impedindo os emissários paulistas de obter sucesso na compra de armas e munições. Outra significativa conquista estratégica de Vargas foi o abortamento do esforço dos governantes paulistas de alcançar reconhecimento do “estado de beligerância” pelas nações amigas, calcado no direito internacional público pois, caso tal recurso triunfasse,

¹¹³ PIRES, José Mauro. O Resgate da História do Rádio Paulista-AM até anos 60 (Dissertação de Mestrado) BARBOSA FILHO, André e ADAMI, Antonio. *Op.Cit.* p.8.

¹¹⁴ ANDRADE NETTO, Manoel Cândido, Bastidores da revolução constitucionalista. Rio de Janeiro: Estandarte, 1995. P.51-54, citado por DARÓZ, Carlos Roberto Carvalho. Força aérea alvinegra: a aviação constitucionalista durante a revolução de 32. Revista militar. n° 2589. Outubro de 2017. Disponível em <http://www.revistamilitar.pt/artigo/1273>. Acesso em 03/11/2019. 11:30h.

outras potências poderiam reconhecer existência de dois governos “de fato” no Brasil, escolhendo um dos lados para apoiar.

São Paulo viu-se jugulado por forças militares muito superiores, que não cessavam de desembarcar no front para combater com entusiasmo os constitucionalistas, chamados pela propaganda de Vargas de “separatistas”, “comunistas”, “fascistas a serviço de Matarazzo e Mussolini” ou “elitistas despeitados por terem sido apeados do poder pela Revolução Nacional de 1930”.

Menos de uma semana após a deflagração da luta, as forças adversárias já bloqueavam São Paulo pela frente leste (onde estava localizado o “Túnel da Mantiqueira”, ponto de passagem obrigatória para as composições ferroviárias entre São Paulo, Rio e Minas e, por isso mesmo, um dos epicentros da guerra), frente mineira, frente Sul e litoral, onde o cruzador “Rio Grande do Sul” impedia o acesso ao porto de Santos. Permanecia aberto apenas o caminho do oeste, pois os autonomistas do sul do Mato Grosso, abraçando a bandeira constitucionalista, propugnavam o rompimento com Cuiabá e a criação do estado de Maracaju, com capital estabelecida em Campo Grande¹¹⁵.

Isolado de seus elementos leais, dispersos pelo território nacional, impedido de buscar ajuda no exterior¹¹⁶, São Paulo abriu o alistamento de voluntários civis. E o alistamento teve como primeiro e principal centro a Faculdade Direito de São Paulo. Aquela “comunidade de corações”, cercada por um inimigo poderoso e implacável, capaz de, prenunciando a ação da “Legião Condor”, empregar aviões para bombardear cidades abertas como Campinas (onde foi morto o jovem escoteiro Aldo Chioratto, em razão do bombardeio da Praça da Estação), Rio Claro, Mogi Mirim e a própria capital, viu-se unida “pela tragédia e pela morte”, reproduzindo o drama de Numancia.

Em 85 dias de luta (9 de julho a 02 de outubro) 624 combatentes tombaram lutando pela causa paulista, sem considerar os sequelados, os amputados, os que vieram a falecer por problemas respiratórios devido ao frio intenso em que o teatro de operações se desdobrou e os transtornados emocionais. Ressalte-se que, até o presente, os dados referentes ao número de combatentes que tombaram lutando contra São Paulo nunca foram

¹¹⁵ A autonomia, ambicionada há décadas, somente se tornou realidade pela Lei Complementar nº 31, de 11 de outubro de 1977, que desmembrou o Mato Grosso e criou o estado do Mato Grosso do Sul.

¹¹⁶ São Paulo conseguiu ainda, a partir do Mato Grosso, adquirir armamento no Paraguai e a receber dois modernos aviões de caça americanos Curtiss-Falcon, montados no Chile. São Paulo chegou mesmo a adquirir um pequeno cruzador, que ficou retido nos Estados Unidos até o armistício, quando foi incorporado à Armada do Brasil.

liberados pelo governo federal. Relata Ferreira¹¹⁷ que quando a revolução constitucionalista explodiu, a Faculdade de Direito:

[...] imediatamente se transformou em quartel, tomada que ela foi pela M. M. D. C. Cada estudante se transformou em soldado. Todos os postos, que haviam sido preparados na noite de 8 de julho, se achavam prontos para as primeiras providências de ordem militar; e os diversos pelotões e companhias confluíram para o Largo de São Francisco, ficando a Faculdade de Direito guardada pela companhia formada no Largo das Perdizes, a primeira militarmente organizada e que foi a que constituiu o 1.º Batalhão da Milícia Civil, colocada sob o comando de um antigo aluno daquela casa, bacharel formado, Romão Gomes, oficial da Força Pública de São Paulo¹¹⁸. [...] Dias depois" [de Iniciada a luta] - relata-nos Ferreira¹¹⁹ - a Faculdade de Direito cerrou suas portas. Emudeceram-se suas cátedras. As arcadas gloriosas ficaram a aguardar, no seu silêncio monasterial, a volta dos que tinham partido para a luta pela reconstitucionalização do país e a autonomia de São Paulo!

O Professor Manuel Francisco Pinto Pereira que, como livre docente, ensinava direito constitucional e direito internacional, se alistou como soldado no batalhão Piratininga. Concluída a guerra, três professores da Faculdade de Direito foram exilados para Portugal, chegando a Lisboa em 18 de dezembro de 1932: Manoel Pedro Vilaboim, Francisco Morato e Waldemar Ferreira.

Dos antigos alunos e alunos em curso, sete não retornaram às Arcadas, de onde haviam partido. Os mortos, quase todos pertenciam ao Batalhão 14 de Julho, que operou no setor Sul, sob o comando do Coronel Basílio Taborda. Seus nomes estão imortalizados em monumento edificado no pátio da Faculdade: José Maria de Azevedo e César Pena Ramos, bacharéis recém-formados; e os alunos Argemiro Alves Silvestre, Ari Carneiro Fernandes, Nélio Batista Guimarães e Hermes de Oliveira Cezar. O sétimo dentre eles será aqui destacado: trata-se do acadêmico José Preisz, imigrante judeu húngaro, morto em combate corpo a corpo na defesa da posição constitucionalista, entre Salto Grande e Ourinhos, às margens do rio Pardo,

¹¹⁷ FERREIRA, Waldemar. *Op. Cit.* P. 429

¹¹⁸ Romão Gomes, bacharelou-se em 11/04/1932, mas não foi o primeiro Oficial da Força Pública Paulista a cursar a Faculdade de Direito. Antes dele, Manuel Baptista Cepellos (Cotia, 10 de dezembro de 1872 — Rio de Janeiro, 8 de maio de 1915) bacharelou-se em 28/12/1902. Seu nome é citado entre os grandes vultos saídos das Arcadas, no discurso do Professor Alcântara Machado. In relação de alunos graduados pela Faculdade de Direito de São Paulo. Disponível em: http://www.arcadas.org.br/antigos_alunos.php?q=nome&qvalue=. Acesso em 06/11/2019.

¹¹⁹ FERREIRA, Waldemar. *Op. Cit.* P.431 e seguintes

provavelmente a 27 ou 28 de setembro¹²⁰. Atualmente, Preisz está sepultado no cemitério israelita da Vila Mariana, na capital.

O Diretor da Faculdade, Professor Alcântara Machado, em seu relatório anual ao Diretor Geral de Educação¹²¹, ressaltou o fato de que apenas dois meses de aula foram ministrados no segundo semestre, pois as aulas, interrompidas em julho, só seriam retomadas em 15 de outubro, encerrando-se o ano em 15 de dezembro, por deliberação do Conselho Técnico-Administrativo.

A Congregação, que se reunira em 20 de fevereiro, 5 e 19 de março e 18 de abril, dados os acontecimentos de maio e seguintes, somente voltou a se reunir em 15 de dezembro, dois meses e meio após o armistício. Apesar da tentativa de reposição de aulas, mesmo sem remuneração de parte de alguns docentes, a dispensa do mínimo de frequência e rebaixamento da média para a promoção concorreram para a perda da qualidade do ensino naquele ano, reconheceu o Diretor.

A alocução de José de Alcântara Machado

De acordo com Epíteto, citado por Koselleck¹²², *“não são os fatos que abalam os homens, mas sim o que se escreve sobre eles”*. Por esta frase, KOSELLECK nos recorda a força peculiar das palavras, *“sem as quais o fazer e o sofrer humano não se experimentam nem tampouco se transmitem”*.

Para melhor compreender o ambiente acadêmico da Faculdade de Direito nos dias em que seus alunos foram à guerra, em 1932, é essencial invocar o personagem Alcântara Machado¹²³ e seu texto, dirigido a seus estudantes em circunstâncias tão peculiares.

Na noite de 11 de agosto, em comemoração à data em que se comemorava a instalação dos cursos jurídicos no Brasil, os diretores das mais tradicionais faculdades públicas de São Paulo: Professor Cantídio Moura

¹²⁰ FERREIRA, Waldemar. *Op.Cit.* P.432

¹²¹ MACHADO, José de Alcântara. Relatório referente ao ano de 1932, apresentado ao Excelentíssimo Senhor Diretor Geral de Educação pelo Dr. Alcântara Machado, Diretor da Faculdade de Direito de S. Paulo. Publicado em Revista da Faculdade de Direito de São Paulo, n. ° 29: 1933, p.420.

¹²² KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuição a semântica dos tempos históricos. Contraponto Editora, Rio de Janeiro: 2006. P.97.

¹²³ José de Alcântara Machado de Oliveira bacharelou-se em 1893 pela Faculdade de Direito de São Paulo, onde seu pai já era docente. Em concurso para professor substituto dessa instituição, defendeu a tese: “Ensaio médico-legal sobre o hipnotismo”. Tendo sido aprovado, com apenas 20 anos passou a reger a cadeira de medicina legal e higiene pública. Em 1925, com a vacância da cátedra pela morte do titular, assumiria essa cátedra, na qual permaneceu até a sua própria morte. Nos períodos de 1927-1930 e 1931-1935 viria ainda a ser, respectivamente, vice-diretor e diretor da Faculdade de Direito de São Paulo. Faleceu em São Paulo no dia 1º de abril de 1941. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-de-alcantara-machado-de-oliveira>. Acesso em 03/11/2019.

Campos, da faculdade de Medicina; Professor Carlos S. Shalders, da Escola Politécnica e Professor Alcântara Machado, da Faculdade de Direito, utilizaram-se do recurso do rádio para saudar os acadêmicos que se encontravam na frente de batalha¹²⁴. Foi difundida a seguir a mensagem enviada pelos docentes da Faculdade de Direito aos acadêmicos que se encontravam nas trincheiras:

No dia em que se comemora a fundação dos cursos jurídicos, a Congregação da Faculdade de Direito de São Paulo, envia comovidamente aos alunos, de que tanto se orgulha, a sua saudação muito afetuosa e a afirmação de sua confiança inteira na vitória próxima da causa da lei e da liberdade¹²⁵.

Essa mensagem foi assinada pelos professores Alcântara Machado, João Arruda, Manoel Pedro Vilaboim, Cândido Mota, Reynaldo Porchat, Rafael Sampaio, Francisco Morato, Sampaio Doria, Cardozo de Melo Neto, Braz Arruda, Mário Masagão, Waldemar Ferreira, Gama Cerqueira, Noé Azevedo, Jorge Americano, Laurentino de Azevedo, A. de Almeida Júnior e Honório Monteiro¹²⁶. Completando a transmissão, foram irradiadas as palavras do bacharel Nelson Mendes Caldeira, presidente da Campanha Nacionalista do Centro Acadêmico XI de Agosto, que se encontrava na frente de batalha.

A alocação deu-se no programa “Rádio Jornal”, veiculado diariamente a partir das 22: 00 horas, pelas emissoras PRAE – Radio Educadora Paulista, PRAO – Rádio Cruzeiro do Sul, PRAR – Rádio Sociedade Record e PRAS – Radio Club de Santos, que nesse horário irradiavam simultaneamente. Naquele Onze de Agosto o Salão Nobre da Faculdade de Direito estava vazio. Mesmo a reunião da Congregação estava prejudicada. Para realizar sua alocação, o professor Alcântara Machado recorreu ao poder das ondas do rádio para fazer um discurso¹²⁷.

Em sua fala, Alcântara Machado explora aquele recurso que Demétrio, em seu tratado: “*Sobre o Estilo*”, enuncia como um efeito estilístico que surge da descrição em que nada há de supérfluo. Evocando “A Ilíada, XXI, 257”, Demétrio aponta: “Aqui a vividez (*enargeia*) depende do fato de que são mencionadas todas as circunstâncias concomitantes e nada é omitido”.

¹²⁴ C.A. XI de Agosto: Palavras dos Diretores da Faculdade de Direito, da Faculdade de Medicina e da Escola Polytechnica aos estudantes que lutam pela causa da Lei. A íntegra dos discursos foi publicada nesta edição do Jornal “O Estado de São Paulo”, edição de 12 de agosto de 1932, p.3

¹²⁵ O programa completo e os horários e emissoras que transmitiram as falas foi publicado sob o título: **Saudação à mocidade Acadêmica em lucta**. Jornal “O Estado de São Paulo”, edição de 11 de agosto de 1932, p.1

¹²⁶ O teor da mensagem e a lista dos signatários está em FERREIRA, Waldemar. *Op. Cit.* P.431.

¹²⁷ Esse discurso foi gravado e impresso em disco de 78 rotações pelos estúdios “DUX”. Posteriormente, ao ensejo do cinquentenário da Revolução Constitucionalista (1982), a Fundação Roberto Marinho, em parceria com o SESC, reeditou esse importante registro fonográfico, acrescido de músicas e paródias nascidas naqueles dias revolucionários.

A descrição dos antigos alunos - Rui Barbosa (*“Um moço franzino, pequenino, mofino se aproxima da tribuna; e de súbito se transforma num gigante”*), do mestiço (Tobias Barreto), dos poetas (*“Veremos claramente a cabeleira romântica, a fronte escampada, os olhos ardentes de Castro Alves, os olhos pensativos de Álvares de Azevedo, os olhos amortecidos pela insônia de Fagundes Varela”*), dos velhos mestres (*“Brasílio Machado se levanta: e transpassando-vos a alma com o olhar flamejante, repete a peroração de um de seus discursos; [...] João Mendes quer dizer-vos alguma coisa. Não pode. Com um soluço na garganta, levanta simplesmente a mão trêmula e traça no ar uma benção...”*) permite aos estudantes na trincheira – e aos apoiadores e também aos detratores da causa, que acompanhavam em suas casas a emissão – fechar os olhos e reconstruir o cenário, imaginando-se contíguos aos personagens de um tempo perdido, resgatados à vida pelo discurso.¹²⁸

Para dar mais vividez (*enargeia*) ao seu discurso, Alcântara Machado lança mão, inclusive, do recurso à música quando canta, acompanhado por pequena orquestra, uma estrofe com quatro versos do Hino Acadêmico, de autoria de Antonio Carlos Gomes e de Bittencourt Sampaio: *“O Brasil quer a luz da verdade...”*

Na pintura do mural “Guernica”, citado no início deste artigo, como no discurso de Alcântara Machado, pintura e retórica, apoiada brevemente pela música, irmanam-se: *“Demonstratio”*, ensina Ginzburg, designava na antiguidade clássica o gesto do orador que indicava um objeto invisível tornando-o quase palpável – *enarges* – para quem o escutava, graças ao poder um tanto mágico de suas palavras¹²⁹. Uma *“demonstratio”* torna a indicar um objeto invisível, deixando-o vivo e quase tangível pela força da *“ekphrasis”*, ou seja, da descrição de uma obra de arte¹³⁰.

O discurso de Alcântara Machado propõe a fusão da imagem com a retórica quando pede aos seus acadêmicos, sujeitos às agruras, ao desconforto e ao risco de uma guerra de trincheiras, que recebam um gesto caloroso de afeto e abandonem por um instante aquela realidade e, pela força da imaginação, mergulhem no mundo idílico da Casa - Mãe do Largo de São Francisco, cuja imagem lhes é tão familiar:

[...] Apertamos, através do espaço, contra o peito os corações fraternos e entre os dedos as mãos amigas. Fechai os olhos, para que a ilusão seja completa, meus queridos, meus incomparáveis estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo. Venho convidar-vos a assistir comigo à sessão comemorativa da data luminosa de 11 de Agosto. A

¹²⁸ In GINBURG, Carlo. O fio e os rastros. p. 21(verificar ABNT nessas 3 referências, em especial, falta o ano)

¹²⁹ GINZBURG, Carlo. *Id.Ibid.*

¹³⁰ GINZBURG., Carlo. O fio e os rastros. p. 23

Congregação acaba de entrar no salão nobre da Escola, tão vosso conhecido. Está completa: compareceram todos — vivos e mortos. [...] saem da tela, do mármore, do bronze e tomam assento no Doutoral¹³¹.

Aqui, pode-se compreender, como afirma Ginzburg, porque Plutarco, no seu tratado “Sobre a Fama dos Atenienses”, comparou uma pintura de Eufrânor¹³², que representava a batalha de Mantinéia¹³³, com a descrição da mesma batalha fornecida por Tucídides, elogiando sua “*vivacidade pictórica*”. Imagem e discurso são “pinturas”, são vívidas que permitem ao espectador imergir no conjunto em um exercício que chega à cinestesia.

Ao pronunciar esse elogio ao Onze de Agosto e, sobretudo, aos seus estudantes, Alcântara Machado, com toda sua “*vivacidade pictórica*” em que o discurso e a imagem se confundem e se completam, evocando a presença dos numes tutelares da Faculdade de Direito, faz da cognição, como disse Einstein:

[...] um meio para a destruição do real, uma defesa contra a pressão caótica do mundo. A cognição, como toda forma, é um processo de morte, e significa antes de tudo uma diminuição dos contatos de vida, a eliminação da realidade convencional, a fim de criar um novo mito, que é nossa realidade mais forte”.¹³⁴

Conclusão

O isolamento e a tragédia a que São Paulo se viu atrelado, as perdas de vidas – que este artigo trata particularizando o drama vivenciado pelos estudantes da Faculdade de Direito - quando da Revolução de 1932, obrigou os paulistas a recorrerem ao uso do rádio.

A análise de um dos discursos basilares do período, de José de Alcântara Machado a seus acadêmicos em 11 de agosto de 1932, permite entender como a habilidade retórica pôde reconstruir, pela palavra, o ambiente da Faculdade e trazer de volta a vida os personagens que, nos 105 anos precedentes, haviam transformado aquela Casa de Ensino no “sensório jurídico” e no maior celeiro de lideranças políticas do Brasil. A assimetria, frente a um inimigo cesáreo e impiedoso, o cerco inexpugnável, a tecnologia portadora da destruição, uniu-os todos em uma “comunidade de corações”,

¹³¹ Discurso de José de Alcântara Machado. Jornal O Estado de São Paulo. Edição de 12 de agosto de 1932.p.3.

¹³² Eufrânor, natural de Corinto foi, no dizer de Wikipédia, o artista grego da antiguidade que se distinguiu tanto na pintura como na escultura e na teoria, tendo escrito um tratado sobre as proporções.

¹³³ A batalha de Mantineia, ocorrida a 4 de julho de 362 a.C., defrontou as forças de Tebas, comandadas por Epaminondas, e seus aliados, contra Esparta, Atenas e seus aliados.

¹³⁴ Citado por GINZBURG, Carlo. A espada e a lâmpada: Uma leitura de Guernica. Ensaio em “Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política”. *Op.Cit.* p.125.

irmanada pela morte e pela dor. Como na belicosa Numancia. Como na indefesa Guernica. Como em São Paulo, em 1932, onde uma luta sem esperança se sustentava na frase sintetizada por Belmonte: *“A razão e o Direito vencem, ainda que desarmados!”*.

Referências Bibliográficas

ANDRADE NETTO, Manoel Cândido. **Bastidores da revolução constitucionalista** - Rio de Janeiro: Estandarte, 1995.

ARRUDA, Luiz Eduardo P. de. **Polícia Militar: uma crônica** - São Paulo: Polícia Militar do Estado de São Paulo, 2013.

ARRUDA, Luiz Eduardo P. de. 1932: liberdade para as amazonas. In SCHWARTZ, R.M.P.B. e ABIORANA, D. N. (org.). **Território feminino** – São Paulo: e-Manuscrito, 2020.

BATAILLE, Georges (editor). **Revista Acéphale**. GLM Publishing, Paris: julho de 1937, ed. dupla, números 3 e 4

FERREIRA, Waldemar. **Discurso proferido no IHGSP**. São Paulo: Junho de 1957.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. Companhia das Letras: São Paulo: 2014.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício- São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Autos do Inquérito Policial sobre as ocorrências verificadas na Praça da República às 23 horas de hoje. **Inquérito autuado em 23 de maio de 1932, na Repartição Central de Polícia da Capital**, fls. 39-40. Disponível em: <https://api.tjsp.jus.br/Handlers/Handler/FileFetch.ashx?codigo=51441>. Acesso em 16/10/2019.

Jornal O Estado de São Paulo. **Radiotelephonia**. Edição de 24 de maio de 1932.

Jornal O Estado de São Paulo. **Saudação à mocidade Acadêmica em luta**. Edição de 11 de agosto de 1932.

Jornal O Estado de São Paulo. **C.A. XI de Agosto**: Palavras dos Diretores da Faculdade de Direito, da Faculdade de Medicina e da Escola Polytechnica aos estudantes que lutam pela causa da Lei. Edição de 12 de agosto de 1932.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição a semântica dos tempos históricos. Contraponto Editora, Rio de Janeiro: 2006.

OLIVEIRA, José de Alcântara MACHADO de. Relatório referente ao ano de 1932, apresentado ao Excelentíssimo Senhor Diretor Geral de Educação pelo Dr. Alcântara Machado, Diretor da Faculdade de Direito de S. Paulo. **Revista da Faculdade de Direito de São Paulo**, n. º 29: 1933.

PEREIRA, Edgard Batista. **Diário da Capella**. São Paulo: Editora Livraria Acadêmica e Saraiva & Companhia, 1933.

PIRES, José Mauro. O Resgate da História do Rádio Paulista-AM até anos 60
(**Dissertação de Mestrado**)

RICHARDSON, John. **A different Guernica**. Nova Iorque: The New York Review of Books, Nova Iorque: 2016.

SCHUBSKY, Cassio e NUNES, Eunice. **A Heroica Pancada**: Centro Acadêmico XI de Agosto: 100 anos de lutas. Edição do Centro Acadêmico XI de Agosto e do MEMOJUS - Instituto Brasileiro de Memória Jurídica e Social. IMESP, São Paulo: 2003.

TAVARES, Reynaldo. **Histórias que o rádio não contou**: do galena ao digital, desvendando a radiodifusão no Brasil e no Mundo. São Paulo: Editora Paulus, 2014.

Fontes Digitais

Bombardeio de Guernica. Disponível em <https://dw.com/pt-br/1937-bombardeio-de-guernica/a-800994>. Acesso em 03/11/2019.

DARÓZ, Carlos Roberto Carvalho. Força aérea alvinegra: a aviação constitucionalista durante a revolução de 32. **Revista militar**. nº 2589. Outubro de 2017. Disponível em <http://www.revistamilitar.pt/artigo/1273>. Acesso em 03/11/2019.

RIBEIRO, Antonio Sérgio. **80 anos de rádio no Brasil**. Publicado em 16/05/2003 18:18h. Disponível em <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=270030>. Acesso em 05/11/2019.

ANKERKRONE, Elmo Francfort. **A força da mídia em 1932**. Disponível em <https://www.sampaonline.com.br/embalagemecia/colunas/elmo/coluna2001jul06midia.htm>. Acesso em 05/11/2019.

BARBOSA FILHO, André e ADAMI, Antonio. **São Paulo nas ondas do rádio**. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/3o-encontro-2005-1/SaO%20PAULO%20NAS%20ONDAS%20DO%20RADIO.doc>. Acesso em 05/11/2019.

MAYER, Jorge Miguel. **Biografia de José de Alcântara Machado de Oliveira**. CPDOD – FGV. Disponível em www.fgv.br Verbete biográfico. José de Alcântara Machado de Oliveira. Acesso em 05/11/2019.

Depoimentos ao Autor

Sebastião Dalysio Menna Barreto (Gen Div) – 1979

Nicolau Tuma – 2003

Acervos Pesquisados

Biblioteca central da Faculdade de Direito – USP

Jornal “O Estado de São Paulo”.

A CRECHE COMO UM DIREITO AO BEBÊ: UMA PERSPECTIVA MODERNA EM PROCESSO DE CONSTRUÇÃO

MÁRCIA TOSTES COSTA DA SILVA
MARIA DE FÁTIMA RAMOS DE ANDRADE
MARIA DA GRAÇA NICOLETTI MIZUKAMI

Introdução

O objetivo deste artigo¹³⁵ é refletir sobre a primazia do bebê, quanto a perspectiva moderna que compreende o bebê como um indivíduo que possui direitos, logo, é necessário refletir acerca do seu efetivo direito de acesso à creche.

A reflexão parte do questionamento se a entrada dos bebês na creche, na faixa etária de 0 a 1 ano e seis meses, constituído como um direito legitimado pela legislação de 1988, configura-se de fato em benefício para a criança ou continua ainda atendendo em primeira instância às necessidades da família moderna?

Ressalta-se que a família moderna a que o artigo se refere é aquela a partir da mudança do papel da mulher e da sua inclusão no mundo do trabalho, fazendo com que seja criada a necessidade de haver um local para deixar as crianças, assim, contribuindo também para uma mudança na forma de entender os bebês e de considerá-los como sujeitos de direito.

Para pensar sobre essa temática, propõe-se para essa ciranda de diálogos a interlocução entre as legislações brasileiras que asseguraram o direito

¹³⁵ Este artigo pertence a pauta de discussões da linha de pesquisa de Formação de Educadores e Políticas Públicas relativas à infância, do programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

da criança de 0 a 3 anos à creche e os pesquisadores da infância representados por Sarmiento (2005, 2013), Corsaro (2002), Kuhlmann Jr e Fernandes (2012) e Dalberg, Moss e Pence (2019), Oliveira (1988) e Barbosa (2010).

Para contextualizar a temática são apresentados alguns exemplos do dia a dia do cotidiano da creche.

A questão metodológica

Como instrumentos de pesquisa, utilizamos uma entrevista com roteiro semiestruturado, contendo algumas perguntas para elucidar o problema, com a possibilidade de abertura para outras perguntas e informações que viessem a enriquecer o tema.

A entrevista foi realizada em junho de 2022 com a coordenadora X¹³⁶ da creche X, localizada na Zona Oeste da Região metropolitana de São Paulo. A coordenadora possui 19 anos de experiência com creche pública, sendo 16 anos como docente e três anos como coordenadora. A coordenadora se utilizou de alguns casos ocorridos na creche para responder e ilustrar as questões propostas.

A creche possui 60 bebês matriculados, a grande maioria deles frequenta o período integral das 7h às 19 horas. O espaço físico constitui-se em 4 salas de referências¹³⁷, 1 refeitório, 1 pátio organizado em forma de circuito com brinquedos espumados, 1 parque descoberto, 1 solário, 1 lactário, 1 cozinha, 5 banheiros para os funcionários, 2 trocadores infantis, 1 sala de professores e 1 sala do diretor.

O espaço preparado para as interações e explorações dos bebês é rico em possibilidades para a pesquisa, para a exploração livre, para satisfazer a curiosidade e para impulsionar o aprendizado e desenvolvimento infantil.

Os profissionais que nela atuam são todos qualificados, são oito professoras com o curso de pedagogia e pós-graduação em nível *Lato Sensu*, 1 coordenadora com Pós-Graduação em nível *Stricto Sensu*, 1 diretora com nível *Stricto Sensu*, 35 PDIs (professor de desenvolvimento infantil não habilitadas), não possuem formação em Pedagogia, mas a maior parte delas têm curso superior.

¹³⁶ Ao referir a coordenadora e a creche utilizaremos a letra X, por solicitação da coordenadora, pois está ainda está atuante na creche.

¹³⁷ Na educação infantil utiliza-se o termo sala de referência e não sala de aula, isto segundo a Resolução nº 5, de 17 de dezembro de 2009 (*) fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil em seu art. 8º inciso VI, p. 3.

O surgimento da creche e suas conquistas junto as legislações da educação infantil

A história da creche conecta-se a alterações no papel da mulher em nossa sociedade e suas influências no plano da família. As mudanças de papel incorporaram-se no perfil de organização de sociedade na era da modernidade nos aspectos econômicos, políticos e culturais.

Modernidade para Giddens (1991, p. 8):

[...] refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Isto associa a modernidade a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial [...].

A modernidade produziu rápidas mudanças na organização da sociedade, dentre elas o surgimento do industrialismo, que passou a ser base da relação entre o homem e a natureza, criando a dependência da produção de fontes de energia inanimadas, transformando-as em mercadoria de produtos e potencializando o trabalho assalariado. Também impulsionou a aliança entre a indústria com a ciência e a tecnologia e a interconexão em escala mundial (GIDDENS, 1991).

A modernidade alterou radicalmente a vida das pessoas, com o incremento de indústrias, as cidades passaram a ser um atrativo e um modo de sobrevivência. O Brasil afetado pela tendência mundial no âmbito da evolução da economia capitalista que incluiu o alargamento da atividade industrial e do setor de serviços com a migração campo-cidade, desenvolveu uma crescente urbanização.

As fábricas criadas passaram a contar com o trabalho de um grande número de mulheres, uma vez que os homens se encontravam na lavoura. Criou-se uma preocupação dentre elas, com quem deixar seus filhos, inicialmente criaram alternativas próprias como deixá-los com outras mulheres remunerando-as ou com um membro da família. Muito embora, a necessidade de auxílio no cuidado dos filhos não fora provocada pelas mulheres e sim pelo sistema econômico moderno, este não reconheceu a ajuda como um dever social, mas sim como favor prestado ou ato de caridade (OLIVEIRA, 1988).

Em São Paulo, Rio de Janeiro, interior e Norte de Minas Gerais, foram criadas pelas empresas algumas vilas operárias, clubes esportivos, creches e escolas maternas para os filhos de operários, com tendência paternalista e com a intenção de atrair trabalhadoras (OLIVEIRA, 1988).

As poucas creches que surgiram até a década de 50 eram oriundas de entidades filantrópicas laicas e principalmente religiosas, nas quais a essência do trabalho era “assistencial-custodial” (OLIVEIRA, 1988, p. 47), cuja preocupação pairava sobre a alimentação, o cuidado da higiene e a segurança física.

A reivindicação por creches no país passou a ganhar importância na segunda metade dos anos 70, por movimentos de mulheres – feministas, sindicalistas ou moradoras de bairros. Os Conselhos da Condição Feminina assumiram, nos anos oitenta, esta reivindicação e, juntamente com diferentes setores da sociedade civil, inclusive acadêmica, participaram de um movimento de mobilização da opinião pública para que a nova Constituição brasileira reconhecesse a creche como direito da criança.

A Constituição Federal de 1988 atendendo os clamores dessa parcela da sociedade, assumiu como responsabilidade do Estado brasileiro a garantia da oferta de educação infantil, pública, gratuita e de qualidade para crianças de 0 a 6 anos dentro do sistema educacional (BARBOSA, 2010). A constituição definiu uma nova doutrina com relação à criança, que passou a ser considerada como sujeito de direitos (CRAIDY, 2001), que necessita ter seus direitos assegurados por pais, sociedade e poder público, conforme prescrito em seu art. 227 “É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação [...]” (BRASIL, 1988, n.p).

Outro ponto essencial definido pela Constituição Federal foi o local destinado ao atendimento de crianças de 0 a 6 anos, conforme o Art. 208 em seu inciso IV “atendimento em creche e pré-escola às crianças de zero a seis anos de idade” (BRASIL, 1988, n.p)¹³⁸.

A partir da Constituição Federal foram promulgadas outras importantes legislações para a educação infantil como a Lei 8.069 de 13 de julho de 1990, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Esta lei regulamentou o artigo 227 da Constituição Federal de 1988 e inseriu as crianças no mundo dos direitos humanos.

As crianças passaram a ser reconhecidas como cidadãs, como pessoas com especificidades próprias em seu desenvolvimento, diferentes dos adultos e possuidoras de garantias de direitos e de cidadania (KRAMER, 2009)¹³⁹.

¹³⁸ Com a redação dada pela emenda constitucional nº 53 de 2006 o artigo 208 incisos IV da Constituição Federal passa a ser alterado quanto a faixa etária de término de atendimento na educação infantil “educação infantil, em creche e pré-escola, às crianças até 5 (cinco) anos de idade”.

¹³⁹ Subsídios para Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Básica – Diretrizes Curriculares Nacionais específicas para Educação Infantil. Trabalho encomendado pelo MEC/SEB – Diretoria de Concepções e Orientações Curriculares da Educação Básica, maio de 2009. Disponível em:

Em 1995, o MEC publica Critérios para um atendimento em creches que respeite os direitos fundamentais das crianças, reeditado em 2009. Neste documento é garantida a qualidade na educação infantil, especialmente nas creches, o modo de organização e funcionamento, a atenção às práticas desenvolvidas com as crianças, a organização espacial, financiamento e outros. Assegurou-se também, os direitos das crianças desde pequenas “crianças têm direito a desenvolver sua curiosidade, imaginação e capacidade de expressão [...] têm direito ao movimento em espaços amplos...” (CAMPOS, 2009, p. 13).

Em 1996, outra importante conquista para a educação infantil com a Lei 9.394/96 Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), de 20 de Dezembro de 1996, que colocou a educação infantil como a primeira etapa da educação básica, afirmado em seu Art. 29 “A educação infantil, primeira etapa da educação básica, tem como finalidade o desenvolvimento integral da criança até cinco anos de idade, em seus aspectos físico, psicológico, intelectual e social, complementando a ação da família e da comunidade”¹⁴⁰ (BRASIL, 1996). Além da inclusão de creches e pré-escola dentro da educação básica, a Lei 9.394/96 garantiu à educação infantil outras importantes definições como a incumbência dos municípios oferecerem esse atendimento; definiu seus objetivos; sua forma de organização e de avaliação; a formação dos profissionais que nela atuarão e ainda, conforme aponta Craidy e Kraercher (2001), assegurou a autonomia das unidades escolares na organização flexível de seu currículo e a pluralidade de métodos pedagógicos; plano pedagógico com a participação dos educadores e participação da comunidade em conselhos da instituição educacional.

Em corroboração com a etapa de conquistas adquiridas por legislações para a educação infantil, em 2009 a Resolução CNE/CEB nº 5, de 17 de dezembro de 2009, fixou as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (DCNEI).

O documento, na busca por orientar as políticas públicas para que as pré-escolas e creches cumprissem com suas funções: social, política e pedagógica (BARBOSA, 2010), formulou uma ideia de Educação para crianças que integrou princípios, fundamentos e procedimentos.

[www.diversidadeducainfantil.org.br/PDF/Subsidios%20Diretrizes%20Educação%20Infantil%20\(MEC\).pdf](http://www.diversidadeducainfantil.org.br/PDF/Subsidios%20Diretrizes%20Educação%20Infantil%20(MEC).pdf). Acesso em: 26 out. 2016.

¹⁴⁰ Com a redação dada pela Lei nº 12.796 de 2013 o artigo 29 da Lei 9394/96 passa a ser alterado com relação à idade da criança que de seis anos passa para 5 (cinco) anos.

Mas....Quem são os bebês afinal?

Segundo a DCNEI:

sujeito histórico e de direitos que, nas interações, relações e práticas cotidianas que vivencia, constrói sua identidade pessoal e coletiva, brinca, imagina, fantasia, deseja, aprende, observa, experimenta, narra, questiona e constrói sentidos sobre a natureza e a sociedade, produzindo cultura (BRASIL, 2010, p. 12).

O bebê desde o ventre materno pela captação de informações do mundo externo, obtidas pela audição e emoções sentidas por intermédio de sua mãe, compõem a sua memória, que juntamente com sua complexa herança genética, demonstrará o quão competente ele é, tanto no campo das relações sociais, quanto da cognição (BARBOSA, 2010). Isso fará com que o bebê entre no mundo como um ser social, dotado de capacidades para interagir com as pessoas, com os objetos, com o seu meio e construa aprendizagens e se desenvolva, conforme assertivas das DCNEI e que encontra reforço em Corsaro (2002, p. 14). “[...] as crianças começam a vida como seres sociais inseridos numa rede social já definida e, através do desenvolvimento da comunicação e linguagem em interação com outros constroem os seus mundos sociais”.

Nesta perspectiva, abre-se o diálogo para a percepção de que bebês não são só indivíduos com especificidades biopsicológicas, mas também são seres sociais (SARMENTO, 2005), compreendidos como atores sociais “[...] actor social reconhece-se aos seres humanos desde Weber na sua capacidade de interagir em sociedade e de atribuir sentido às suas ações” (SARMENTO, 2013, p.n).

Embora, os bebês ao nascerem precisem de um extenso período de atenção e cuidado para garantir a sobrevivência, cabe aos adultos que os cercam a tarefa e o privilégio de acolhê-los, enxergando-os como seres potentes e não de falta.

Ao olhar para os bebês na perspectiva de buscar suas “[...] positivities, as suas capacidades em formação, superando, assim, atitude de apontar as ausências das crianças quando comparadas aos adultos” (VALVERDE; MELLO, 2020, p.14), compreende-se que são completos e dotados de capacidade para desenvolver o que é próprio da idade deles, com isso rompe-se com a ideia de concebê-los como seres frágeis; iniciando a vida sem nada e a partir do nada - como vaso vazio ou tábula rasa, criança de Locke (DALBERG; MOSS; PENCE (2019); do vir a ser, ou seja, o que será no futuro, este pensamento faz com que ocorra a antecipação de aprendizagens

das quais os bebês não se encontram prontos para realizar, como exemplo sentá-los, colocá-los de barriga para baixo, ou posicioná-los em pé dando-lhes a mão para andarem, todas essas ações dependem de maturação física e emocional do bebê e dos estímulos que recebe dos adultos. A iniciativa de executar tais ações, devem partir do bebê, quando sentir-se seguro para isso.

Nessa vertente que o bebê deve ser visto como ser distinto, completo, competente, respeitando-lhe o seu tempo de desenvolvimento e criando entornos positivos para que aprenda, pode-se conectá-lo com uma concepção de infância que não é única, universal, que se define e se justifica a partir do contexto ao qual o bebê está inserido, como apontado por Kuhlmann Jr.; Fernandes (2004 *apud* KUHLMANN JR.; FERNANDES, 2012, p. 23):

[o]s fatos relativos à evolução da infância, na pluralidade das suas configurações, inscrevem-se em contextos cujas variáveis delimitam perfis diferenciados. A infância é um discurso histórico cuja significação está consignada ao seu contexto e às variáveis de contexto que o definem. Semelhantes contextos são de natureza econômica, social, política, cultural, demográfica, pedagógica, etc. É indispensável discernir quais dessas variáveis são de fato atuantes em cada conjuntura e são, conseqüentemente, pertinentes na delimitação do território em causa. [...].

Uma vez que a definição de infância se sujeita ao significado que o meio lhe atribui, influenciada por fatores econômicos, sociais, políticos e outros, a modernidade dada as suas alterações impõe-lhe a seguinte prerrogativa:

a modernidade faz da denominação infância um guarda-chuva a abrigar um conjunto de distribuições sociais, relacionadas a diferentes condições: as classes sociais, os grupos etários, os grupos culturais, a raça, o gênero; bem como a diferentes situações: a deficiência, o abandono, a vida no lar, na escola (a criança e o aluno) e na rua (como espaço de sobrevivência e/ou de convivência/brincadeira). É nessa distribuição que as concepções de infância se amoldam às condições específicas que resultam na inclusão e na exclusão de sentimentos, valores e direitos (KUHLMANN JR.; FERNANDES, 2004 *apud* KUHLMANN JR; FERNANDES, 2012, p. 23).

Ao atender os bebês nas creches a que se considerar que pertencem a diferentes infâncias conforme a assertiva de Kuhlmann Jr e Fernandes (2012), inclusive quando estão morando na mesma cidade ou bairro.

Os bebês, enquanto seres sociais, imersos na sociedade moderna e não como seres a parte dela, são profundamente afetados pelas suas

implicações e transformações quanto a compreensão de infância e o que se espera em um determinado corpo social.

O direito do bebê no dia a dia da creche

Ao contemplar a trajetória da legislação brasileira que trata sobre a educação infantil e que carrega no seu bojo a creche – Constituição Federal de 1988; Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN); Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, Estatuto da Criança e do Adolescentes (ECA) e as Diretrizes Curriculares Nacionais de Educação Infantil (DCNEI), é inegável a garantia do direito da criança de 0 a 3 anos na creche e que sua permanência nestes estabelecimentos de ensino deve ser pautada em uma Educação de qualidade, que promova o acesso à cultura, a ambientes regados de objetos e interações ricas e adequados à faixa etária e, que seja cuidada e educada por profissionais qualificados da área de Educação.

A questão do direito do bebê matriculado na creche e nela permanecer, não está em discussão neste texto, mas sim, se de fato isto se constitui sempre em benefício para a criança ou ainda continua a atender em primeira instância às necessidades da família moderna?

É importante retomar ao leitor que esta ciranda de reflexões se referenda em pensar os bebês na faixa etária de 0 a 1 ano e seis meses ano, fase de extrema importância para a construção de alicerces da vida humana, pois importantes aquisições como a fala e o andar têm o início do seu processo nesse período, além da introdução alimentar e a ampliação de vínculos emocionais.

Para ilustrar e refletir sobre o direito de o bebê estar na creche a partir do ponto de vista dele estar saudável, seguro e feliz, passe-se na sequência a apresentação de alguns casos reais desse ambiente educacional, vivenciado pela coordenadora pedagógica X para considerar essa questão.

Embora houvesse algumas perguntas elaboradas para dar conta da temática, a entrevista seguiu numa dinâmica de diálogo e desabafo, no qual a coordenadora trouxe a cena suas angústias, alegrias e crença no potencial dos bebês.

Ao perguntar se ao olhar para o cotidiano da sua creche ela conseguia contemplar os direitos das crianças respeitados, ela responde:

[...] considero como um benefício para os bebês a elaboração e execução das legislações que os incluam e lhes garantam o direito à creche, bem como a qualidade da Educação nestes estabelecimentos de ensino. Do ponto de vista da legislação está bem claro o direito da

criança e de suas famílias. No entanto, para nós gestores e professores que habitamos o cotidiano creche junto com as crianças, observamos que muitas vezes o bebê é colocado em segundo plano. Como exemplo: crianças entre 0 e 1 ano e seis meses possuem um largo calendário de vacinação, é muito comum os bebês tomarem várias vacinas de uma só vez e logo em seguida serem levados à creche para passar o dia. Algumas mães receosas de que seu bebê não seja aceito na creche aquele dia, não comunica o fato aos professores ou a gestão. Normalmente, naquele dia o bebê fica indisposto, choroso, às vezes febril, dolorido no local da vacina. Geralmente, surge a necessidade de solicitar a família que venha buscar o bebê, especialmente em casos de febre. Uma forma de demonstrar que o bebê é um ser de direito e deve ser respeitado, é a família comunicar à creche que o bebê fora vacinado naquele dia ou ainda, mas nem sempre possível, deixá-lo em casa sob os cuidados da família para que possa medicá-lo sob orientação médica (Fala extraída da coordenadora X em entrevista realizada em junho de 2022).

Se tomar como referência a história da creche que primeiramente surgiu como uma necessidade da mulher que trabalha (OLIVEIRA, 1988) e que ainda hoje muitas famílias necessitam desse suporte para deixar seus bebês enquanto trabalham, parece compreensível deixar o bebê na creche, independente das circunstâncias. Mas se considerar o ponto de vista do direito da criança como disposto pelo ECA, em seu Art. 4º É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do poder público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação [...] (BRASIL, 1990, n.p). Com base na legislação, compreende-se que garantir a efetivação dos direitos relativos à vida e saúde, inclui a satisfação do bem-estar, o sentir-se confortável e acolhido quando não se está bem e necessita de cuidados especiais.

Conforme Sarmento (2005, 2013) e Corsaro (2002), os bebês são seres sociais e entram no mundo como tais, dotados de direitos, inteligência e intencionalidade em suas ações, no entanto, diferem dos adultos em suas especificidades, por não possuírem uma linguagem oral desenvolvida, necessitam que os adultos que deles se ocupam interpretem o que estão sentindo por meio das linguagens: o choro, o gesto, o sorriso, o movimento, a expressão facial e outras, dando atenção a elas.

Outra questão levantada foi relativa à atitude das famílias da creche frente a alimentação dos bebês, uma vez que muitos deles ainda são amamentados exclusivamente pelo leite materno. Quanto a isto a coordenadora respondeu:

[...] muitas mães matriculam seus bebês na creche, entre 4 ou 5

meses e, esses dependem unicamente do leite materno, a maioria delas não iniciaram a introdução do uso da mamadeira. Embora a creche possua o programa de aleitamento materno e o incentive, nele a mamãe pode ir a creche e fazer a amamentação do bebê durante o dia. Para a mãe que trabalha, torna-se difícil, oneroso e temeroso perder o emprego, mesmo que o direito a amamentação seja garantido por legislação¹⁴¹. Considerando todos esses fatores as mães desistem do aleitamento materno e delegam à creche a responsabilidade de ensinar os bebês a aceitarem o leite na mamadeira, seja em fórmula própria à faixa etária ou o próprio leite materno (Fala extraída da coordenadora X entrevista realizada em junho de 2022).

É importante considerar que a legislação trabalhista (BRASIL, 2017) garante até os seis meses o direito das mães trabalhadoras amamentar os filhos, com dois intervalos de meia hora durante o expediente, no entanto, tem que se considerar que para fazê-lo, tornasse necessário que o trabalho da mãe se localize próximo da creche, o que não ocorre na maioria dos casos, tornando-se assim inviável realizar a amamentação.

Outra questão levantada foi sobre a ocorrência de algum caso de destaque ou marcante relativo à saúde, à alimentação ou outra questão pertinente à permanência do bebê na creche?

[...] sim, me recordo do caso do bebê X de 2 meses matriculado este ano. Antes do bebê iniciar a sua frequência a creche, realizamos uma reunião de orientação com os pais do bebê, como de costume. No encontro, apresentamos a rotina e as normas da creche e ouvimos os pais sobre a saúde, alimentação, hábitos da casa do bebê e outras informações importantes para acolhê-lo bem na instituição. O bebê X somente frequentaria a creche ao completar os 4 meses, coincidindo com o final da licença maternidade de sua mãe. Os pais se comprometeram a iniciar imediatamente a introdução da mamadeira, contendo o leite materno, uma vez que a mãe não poderia vir amamentá-lo na creche. Chegou o tempo da entrada do bebê na creche, os pais não tiveram êxito em introduzir a mamadeira, por ser trabalhoso, não insistiram, o bebê continuou mamando exclusivamente no seio materno. O bebê passou pelo período de adaptação, instituído como uma semana pela Secretaria de Educação do Município X. Passaram-se dois meses, o bebê não aceitava o leite materno na mamadeira, nem a fórmula e nem mesmo a introdução de frutas. Os pais eram chamados logo após o período do almoço para vir buscar o bebê, pois já se encontrava por volta de quase 5 horas sem se alimentar, ele se recusava até a tomar água (Fala extraída da

¹⁴¹ Lei 13509/17 / Lei nº 13.509 de 22 de novembro de 2017, art. 396. “para amamentar seu filho, inclusive se advindo de adoção, até que este complete 6 (seis) meses de idade, a mulher terá direito, durante a jornada de trabalho, a 2 (dois) descansos especiais de meia hora cada um” (BRASIL, 2017, n.p).

coordenadora X entrevista realizada em junho de 2022).

Nesse caso, qual foi o procedimento da instituição?

Inicialmente, os pais foram chamados para conversar, os pais iam até o pediatra e trocavam a fórmula do leite, mas o bebê não aceitava o leite. O supervisor da instituição já tinha ciência do caso, a próxima ação foi convocar os pais, o supervisor e a nutricionista da rede Municipal para uma reunião de orientação. Os pais necessitando que o bebê ficasse na creche e, temerosos com a perda do emprego, conseguiram uma carta médica cuja orientação era que a mãe deveria amamentar o bebê no seio materno em casa, antes de trazê-lo à creche e que a creche teria que incentivar o bebê a se alimentar e, que aguardasse até 5 horas para solicitar que a família retirasse o neném da creche. O teor desta carta provocou indignação na professora da sala, na gestão escolar e decidimos que a criança não passaria o dia sem se alimentar. Com um trabalho firme, longo e persistente da equipe da creche, junto a família, o bebê começou a aceitar o leite e alguns alimentos, mas ainda demonstra pelo choro, muita resistência e angústia no momento da alimentação (Fala extraída da coordenadora X em entrevista realizada em junho de 2022).

Ao entrar em contato com casos como o acima descrito, a primeira sensação é a de desprezo à família e comoção pela criança. O trabalho na creche exige que se tenha uma visão dupla e alargada, uma para enxergar o bebê em suas especificidades, potencialidades e outra para acolher as famílias em suas demandas e necessidades. Isso não significa negligenciar os bebês ou colocá-los em segundo plano, mas, no caso em pauta, específico sobre a alimentação, trata-se de atender o direito da criança a uma “[...] alimentação sadia [...] respeitar preferências, ritmos e hábitos alimentares individuais [...] diversificar a alimentação das crianças, educando-as para uma dieta equilibrada e variada” conforme o documento *Crerícios para um atendimento em creches que respeite os direitos fundamentais das crianças* (CAMPOS, 2009, p. 13, 20).

Ao acolher as famílias, traz-se à superfície o proposto por Corsaro (2002, p. 14) que “[...] as crianças começam a vida como seres sociais inseridos numa rede social já definida e, através do desenvolvimento da comunicação e linguagem em interação com outros constroem os seus mundos sociais”. Embora, muito pequeninos, os bebês já chegam à creche carregando alguns hábitos adquiridos de suas famílias e, mesmo permanecendo na instituição por até 12 horas diárias, como no caso da instituição em destaque, à noite ou no final de semana, muitas famílias em seus lares não dão continuidade à rotina da creche, especialmente no que

tange à alimentação. Isso significa, que para a creche e os bebês, toda segunda-feira é uma retomada de rotina e hábitos.

Segundo as DCNEI a Educação de bebês ocorre de modo integral pelo cuidar e o educar (BRASIL, 2010), a partir desse princípio, entende-se que a creche tem a função de promover pelas interações e brincadeira, ações que facultem a aprendizagem e o desenvolvimento dos bebês, inclusive em situações do seu cotidiano, como o banho, a alimentação, a troca, o sono e outras que normalmente o adulto classificaria como sendo apenas de cuidado, no entanto, ao realizá-las com zelo, delicadeza, pedindo consentimento e explicando ao bebê o que acontece, essas ações se tornam educativas.

Outro ponto essencial que não se pode perder de vista é que, os bebês são seres de direitos, referendado pela Constituição Federal de 1988, o ECA, os Critérios para um atendimento em creches que respeite os direitos fundamentais das crianças e, além disso, como afirmado por Kramer (2009), as crianças passaram a ser reconhecidas como cidadãos, como pessoas com especificidades próprias em seu desenvolvimento, diferentes dos adultos e possuidoras de garantias de direitos e de cidadania, cabe aos adultos que dela se ocupam fazer valer os seus direitos.

A dupla visão da creche com o bebê e com a família, significa que quando suas famílias estão estruturadas e conseguem exercer suas funções no lar, os bebês chegam e permanecem na creche tranquilos, aptos por explorar os espaços e objetos, com baixa resistência à experimentação de novos alimentos, sentem-se seguros, isso representa que em muitos casos a instituição necessita orientar a família na busca de seus direitos junto a órgãos públicos, em casos de bolsas famílias, cestas alimentares e outros.

Portanto, como ilustrado acima pela coordenadora da creche, a questão do direito à creche, da perspectiva do bebê, encontra-se ainda em construção, isso porque, mesmo ao se considerar o bebê diferente dos adultos em suas particularidades, o fato dele não poder dizer verbalmente o que sente, por não ter desenvolvido tal capacidade, constitui-se um empecilho, o dar-se a conhecê-lo, para muitos adultos que se encontram ocupados com os afazeres da vida adulta, significa se fechar **para a** boniteza de estar imerso no mundo do bebê.

Algumas Considerações

Ao analisar a legislação brasileira, constatou-se que do aspecto legal o direito à creche para o bebê está consumado, porém, ao acompanhar os relatos da coordenadora pedagógica e o que se conhece de creche no

território nacional, compreende-se que o entendimento e o trato dado ao bebê pela família, ainda está distante do direito assegurado aos infantes, de ficar bem físico e emocional na creche.

Os relatos apresentados e as reflexões não buscaram culpabilizar as mães por deixarem seus bebês na creche, independentemente de estarem bem de saúde, as famílias pelo fato de estarem inseridos em uma sociedade capitalista, fruto da modernidade, sentem-se pressionadas em manter seus empregos para sustentar seus lares, nesse aspecto essas são tão vítimas quanto os bebês.

Então como ajudar as famílias a desenvolverem um olhar sensível para as necessidades física e emocional dos bebês. Entende-se que a resposta está na construção e fiscalização da execução de leis, que garantam suporte às famílias que necessitam trabalhar e, que em casos em que mãe necessite realizar o aleitamento materno na creche, ou que precise ficar com o bebê em casa por doença ou por rejeição da alimentação da creche, que estes casos e outros que exijam que a mãe trabalhe menos horas, ou se afaste do trabalho por um determinado tempo, que aja uma sustentação do poder público para que, de fato, a criança enquanto necessitar de cuidados familiar, possa obtê-lo.

Quanto a creche, além de sua função de dar continuidade as ações das famílias, acolhendo e garantindo a sua dupla função pedagógica cuidar e educar, deve garantir pelos meios legais a ela investidos de zelar e fazer cumprir o direito do bebê estar bem na creche, para que aprenda e se desenvolva em um ambiente rico de interações entre objetos da cultura, pessoas, com profissionais qualificados da Educação, com acesso a uma alimentação saudável, diversificada e adequada. Somado a um tratamento especializado e respeitável pela equipe institucional que acolhe o bebê e sua família.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**, de 05 de outubro de 1988. Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicaocompilado.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.

BRASIL. **Lei nº 8069 de 13 de julho de 1990**. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília, DF, 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 07 jul. 2022.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Casa Civil, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm. Acesso em: 30 abr. 2016.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 53, de 19 de dezembro de 2006**. Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc53.htm. Acesso em: 20 jul. 2022.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Infantil**. Brasília, MEC/Secretaria de Educação Básica, 2010. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/relat_seb_práticas_cotidianas.pdf. Acesso em: 03 jul. 2022.

BRASIL. **Lei 13.509 de 22 de novembro de 2017**. Dispõe sobre adoção e altera a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente), a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e a Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002 (Código Civil). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 30 jul. 2022.

BARBOSA, M.C. Especificidades da ação pedagógica com bebês. **Anais do I Seminário Nacional: currículo em movimento**. Perspectivas atuais. Belo Horizonte, novembro de 2010.

CAMPOS, M. M. **Crítérios para um atendimento em creches que respeite os direitos fundamentais das crianças** / Maria Malta Campos e Fúlvia Rosemberg. 6.ed. Brasília: MEC, SEB, 2009.

CORSARO, W. A. A reprodução interpretativa no brincar ao faz-de-conta das crianças. **Educação, Sociedade & Culturas**, nº 17, 2002, p. 113-134. Disponível em: <http://www.fpce.up.pt/ciie/revistaesc/ESC17/17-5.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

CRAIDY, C. M. Educação Infantil e as novas definições da legislação. In: CRAIDY, C.; KAERCHER, G. (Org.). **Educação infantil: pra que te quero?** Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

DAHLBERG, G. MOSS, P.; PENCE, A. **Qualidade na Educação da primeira infância: perspectivas pós-modernas**. Tradução: Magda França Lopes. Porto Alegre: Penso, 2019.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. – São Paulo: Editora UNESP, 1991.

KRAMER, S. **A Política do pré-escolar no Brasil: a arte do disfarce**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

KUHLMANN JR., M.; FERNANDES, R. Sobre a história da infância. In: VAZ, A. F; MOMM, C. M. (Org.) **Educação infantil e sociedade: questões contemporâneas** – Nova Petrópolis: Nova Harmonia, 2012, p. 21-38.

OLIVEIRA, Z. M. R. de. A creche no Brasil: mapeamento de uma trajetória. **Rev. Fac. Educ.** [online]. 1988, vol.14, n.1, pp.43-52. ISSN 0102-2555.

SARMENTO, M. J. Gerações e alteridade: Interrogações a partir da sociologia da infância. **Educ. Soc.**, Campinas, vol.26, n. 91, p. 361-378, maio/ago. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a03v2691.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2016.

SARMENTO, M. J.; PINTO, M. **As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo**. Disponível em: <https://pactuando.files.wordpress.com/2013/08/sarmento-manuel-10.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2016.

VALVERDE, S. L.; MELLO, S.A. Apresentação à edição brasileira. *In*: AGUILERA, M. I. C.; CABANELLAS, M. C. E.; CABANELLAS, J. J. E.; RUBIO, R. P. **Ritmos infantis**: tecidos de uma paisagem interior. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020, p. 9-15.

POSFÁCIO

MIRTES DE MORAES¹⁴²

22 e seus desdobramentos

Desdobramento, segundo Michaelis, dicionário brasileiro da língua portuguesa significa “divisão, em duas ou mais partes daquilo que se constituía como uma unidade”. Assim, numericamente falando, 22 já é em si, um desdobramento. As comemorações de 22, tema de estudo desses trabalhos, permeiam novas formas de interpretações, traduzindo, por sua vez, em novos significados sobre as celebrações do bicentenário e também do centenário de 22. Os trabalhos aqui reunidos são resultados de pesquisas científicas de pesquisadores com olhares plurais e interdisciplinares que buscam mostrar contribuições para se repensar esses momentos complexos da história brasileira.

O início do século XX pode ser apontado por inúmeras mudanças, de forma mais ampla, a primeira guerra mundial pode ser entendida a partir de múltiplos sentidos, geradores de sentimentos tais como inseguranças e incertezas. Acompanhando esse movimento, a arte, como forma de expressão, vai buscar refletir sobre esses sentidos e sentimentos. Marcada pelas rupturas, as vanguardas (cubismo, expressionismo e dadá) buscam novos sentidos traduzidos por formas e cores.

No contexto brasileiro, o país também se transformava, a produção agro-exportadora do café potencializou o Estado de São Paulo em um novo

¹⁴² Pós Doutora com o programa de pesquisador colaborador da USP-ECA- CJE. Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduação e Licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, professora adjunto I. Leciona nos cursos Publicidade e Propaganda e Jornalismo as disciplinas: Identidade e Culturas Contemporâneas, Questões Sociológicas; Midiáticas Contemporâneas; Cenários do Futuro da Comunicação Tem experiência na área de Cultura e Comunicação. Atuando principalmente nos temas: Interculturalidade, mulheres e cidadania.

centro econômico brasileiro. Enquanto a cidade do Rio de Janeiro já era considerada a força política do país pois era a capital do Brasil, São Paulo se posicionava como força econômica, símbolo da modernidade e do progresso. Sendo assim, a capital paulista foi o palco dos eventos da Semana de Arte Moderna, que contou com o patrocínio de diversos membros da burguesia industrial que ali se consolidava

Aos olhos dos modernistas, o Brasil que se transformava e se modernizava, precisava de um novo olhar artístico, sociocultural e filosófico que propusesse uma arte nacional original e atualizada, trazendo consigo um pensamento a respeito dos antigos problemas brasileiros. O Brasil tinha passado por anos de exploração colonial, de trabalho escravo com técnicas arcaicas. Dessa forma, pode-se entender 1922 como um desdobramento crítico sobre a comemoração do Centenário da Independência do Brasil. Tendo como referência de que a ideia de independência, não houve de fato uma mudança relevante, pois o rei continuou governando o país como imperador, apoiado elite colonial.

A arte moderna se instaura nesse paradigma de pensar os contrastes do Brasil e por isso se fez tão polêmica, pois cutucava a ferida e o *status quo* de muita gente.

Nesse processo, a história se faz presente, não apenas por colocar a data em si como protagonista, mas, buscando questões do presente para pensar as velhas questões do passado.

Inserido no contexto dos 22 de hoje, temos mais motivos para comemorar a Independência do Brasil ou a Semana de Arte de Moderna?

SOBRE OS AUTORES

Amanda Nicolaidis Nunes

Pedagoga pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Psicopedagoga pelo Centro de Ciências Biológicas e da Saúde da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestranda do programa de pós-graduação Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). É professora da Educação Básica e autora de livros didáticos, seus interesses de pesquisa são formação de professores e práticas docentes reflexivas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7259582793482148>

Dângela Nunes Abiorana

Doutora e Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Pós-graduada em Arte e tecnologia pela Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Pedagogia pelo Centro Universitário CEUB. Atualmente é professora regente na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Pesquisadora no Laboratório de Humanidades Digitais (LHUD) da UPM, pesquisadora no grupo GERE - Grupo de pesquisa em Raça, Gênero e Etnia da UPM e pesquisadora nas áreas de investigação do corpo em performances.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9607742209290355>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9726-3151>

Fernando Santos da Silva

Doutor e Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Especialista em Educação pela Universidade Paulista (UNIP). Possui graduação em Pedagogia, em Geografia e em História. Membro-pesquisador da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo, Academia de Ciências e Artes - Câmara Brasileira de Cultura e Academia Popular de Letras do Grande ABC.

Desenvolve pesquisas com os seguintes temas: História Regional; História Cultural (Lugares de memória); História da Educação no Brasil; Geografia Cultural; Processos Avaliativos e Tecnologias e Culturas Digitais na Educação.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0276221669905609>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3825-962X>

Gabriel Marques Fernandes

Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGEAHC/CEFT/UPM). Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/INHIS/UFU). Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Uberlândia (INHIS/UFU). Integra o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e o GT Nacional de História Cultural da Associação Nacional de História (ANPUH).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9104442271375070>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2194-4276>

Isabel Orestes Silveira

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Mestre em Artes Visuais, pelo IA – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Possui Bacharel e Licenciatura em Pedagogia e em Educação Artística (Universidade São Marcos e pela UPM). É docente da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo (1986) e da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação FAPCOM (2008). É pesquisadora e líder do CNPq no grupo de pesquisa: Linguagem, sociedade e identidade - estudos sobre a mídia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1395062359818097>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5825-3084>

Jane Botelho Fernandez

Psicóloga clínica-psicanalítica, mestre e doutoranda do programa de pós-graduação Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie. É coautora de diversos livros que transitam nas áreas de educação, gênero, território e envelhecimento. O foco de seu trabalho mais recente é na perspectiva de educação continuada de

professores e sobre a saúde como constituinte do desenvolvimento integral do sujeito.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8621549885470490>

João Clemente de Souza Neto

Pós-doutorado em Sociologia Clínica, doutorado e mestrado em Ciências Sociais, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), graduação em Ciências Sociais pela Faculdade Nossa Senhora Medianeira, professor adjunto, pesquisador e orientador no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura e no curso de Graduação em Pedagogia da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Membro do Centro de Investigação em Sociologia Económica e das Organizações (Socius – Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa), do Grupo de Pedagogia Social da USP e líder do Grupo de Pedagogia Social da UPM.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3200985522734291>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3348-8316>

Juliana Camargo de Carvalho

Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Pós-Master in Business Administration (MBA) em Neurobusiness pela Faculdade Getúlio Vargas (FGV-SP). Graduada em Jornalismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Trabalha como profissional de comunicação há mais de 15 anos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6743584921419603>

Lúcia Helena Polleti Bettini

Doutora em Direito do Estado, subárea Direito Constitucional pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Direito do Estado, subárea Direito Constitucional pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora da Escola de Direito e Humanidades e da Escola da Indústria da Criatividade da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Professora do Programa de Pós-Graduação lato sensu na Instituição Toledo de Ensino (ITE – Bauru). Sócio membro do IBDC – Instituto Brasileiro de Direito Constitucional. Advogada em São Paulo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3473315770826280>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9011-5367>

Luiz Eduardo Pesce de Arruda

Coronel veterano da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Possui graduação no Curso de Formação de Oficiais da Polícia Militar do Estado de São Paulo, graduação em Direito pela Faculdades Integradas de Guarulhos e graduação em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing. Mestrado profissionalizante e doutorado em Ciências Policiais de Segurança e Ordem Pública pelo Centro de Altos Estudos de Segurança da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Doutorado em Educação, Artes e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8537551945751083>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6276-6181>

Márcia Tostes Costa da Silva

Possui Graduação em Pedagogia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pós-Graduação em nível de especialização em Gestão Escolar, pela Faculdade da Aldeia de Carapicuíba (FALC). Aperfeiçoamento em Educação Ambiental pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Atua como professora de Educação Básica, PEB I na Prefeitura Municipal de Barueri.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9666833418295590>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1120-049X>

Maria da Graça Nicoletti Mizukami

Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e doutorado em Ciências Humanas, também pela PUC-RJ. Tem especialização em Didática pela Karl Ruprecht Universität Heidelberg e Pädagogische Hochschule Heidelberg, Alemanha. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Santa Clara University, Califórnia, Estados Unidos, com bolsa FAPESP. É professora titular pela Universidade Federal de São Carlos e professora adjunto III na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM/CEFT/PPGEAHC).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2121396261196481>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4258-1056>

Maria de Fátima Ramos de Andrade

Possui graduação em Pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestrado em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Comunicação Semiótica pela PUC/SP e pós-doutorado em Políticas e Práticas da Educação Básica e Formação de Professores pela Fundação Carlos Chagas (FCC). Atua em cursos de graduação e pós-graduação em Educação. Integra a Rede de Estudos sobre Desenvolvimento Profissional Docente (REPED). Membro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2272192785424412>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4945-8752>

Maria Fernanda Cavassani

Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestra em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba. Graduada em Letras pela Universidade Metodista de Piracicaba e em Pedagogia pela Faculdade Sumaré. Participante do Grupo de Pesquisa Laboratório de Artes Cinemáticas - LabCine (CNPq/UPM). Possui experiência nas áreas de linguagens e comunicação, como professora em diferentes níveis de ensino, entre outros, técnico, básico, EJA e cursos livres.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5130377386858002>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3038-7392>

Mário Sérgio Batista

Bacharel em Letras e Licenciatura Português/Espanhol, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Bacharel em Teologia pelo Seminário Teológico Rev. José Manoel da Conceição. Especialista em Linguagem e Sentido: Gêneros Discursivos, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Ciências da Religião, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Doutor em Letras, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Pós-doutor em Língua Portuguesa, concentração em Linguística, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atuo como Professor na UPM, em cursos presenciais e, também, no EaD.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8571326198050290>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4747-1718>

Paulo Cezar Barbosa Mello

Publicitário, Diretor de criação, artista multimídia e curador independente. Graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, pela Fundação Cásper Líbero. Especialista em Design de Hipermídia pela Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em Estética e História da Arte, pela Universidade de São Paulo (USP). Doutor em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação de Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Visiting Professor na NYU, pesquisador em gêneros, arte e cultura contemporânea e pesquisador na cadeira de Arte, Cultura e Urbanidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2766104772518381>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7053-8736>

Paulo Leonel Gomes Vergolino

Doutor em Educação, Artes e História da Cultura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Artes Visuais, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Especialista em Museologia, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP e no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Possui graduação em Educação Artística, pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente é docente de Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA) – Campus Óbidos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2880120009772028>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1727-6834>

Raquel de Assis Russo

Bacharela em Comunicação Social Habilitação em Jornalismo, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Especialização em Marketing de Conteúdo, pela UPM. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Membro do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos da História da Cultura, Sociedades e Mídias, na mesma universidade. Atualmente, desenvolve trabalhos e pesquisas em Culturas e Artes na Contemporaneidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7889029126112587>

Orcid:

Rosana Maria Pires Barbato Schwartz

Doutora em História Social, na subárea da História Cultural pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Educação, Arte e História da Cultura, na subárea dos Direitos das Mulheres, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Bacharelado e Licenciatura em História, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Líder do Núcleo de Estudos de História da Cultura, Sociedades e Mídias da UPM. Desenvolve pesquisas nas áreas da História, Direitos Humanos e Cidades.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8177502122038987>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3734-0941>

Sebastião Jacinto dos Santos

Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) (2022), mestre em Ciências Humanas pela Universidade Santo Amaro (UNISA) (2016), graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) (2007), licenciatura em Artes Visuais (UNIMES) (2014). Professor de Filosofia na Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e professor de Ensino Fundamental I no município de São Paulo/SP. Membro dos Grupos de Pesquisas de Arte, Cultura e Imaginário (UNISA) e de Educação Social (UPM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8848115596882355>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5362-9433>

Sheila Cristina Silva Aragão Caetano

Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Educação, Arte e História da Cultura, pela UPM. Especialista em Moda e Criação, pela Faculdade Santa Marcelina e Graduação em Desenho Industrial - Designer, pela UPM. Professora na Faculdade Zumbi dos Palmares. Coordenadora Pedagógica na Trace Brasil. Membro dos grupos de pesquisa de Culturas e Artes na Humanidade e do Núcleo de Estudos de História da Cultura, Sociedades e Mídias da UPM.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7598786817782412>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6000-4378>

Sílvia Lúcia Pereira Duarte

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGEAHC/CEFT/UPM). Mestre em Comunicação, pela Faculdade Cásper Líbero. Especialização em Marketing, pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas. Trinta anos de experiência, atuando principalmente nos seguintes temas: atendimento à imprensa, pesquisa em comunicação, organizações, comunicação e ambiente digital.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1588250107483941>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0428-7523>

Vanessa Zinderski Guirado

Doutora e Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Especialização em Formação de Professores pelo Instituto Federal de São Paulo (IFSP-SPO). Graduação em Letras pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) e graduação em Automação de Escritórios e Secretariado pela Faculdade de Tecnologia de São Paulo (FATEC-SP). Pesquisadora da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo e membro dos grupos de pesquisa em Formação de Educadores e Políticas Públicas e do Núcleo de Estudos de História da Cultura, Sociedades e Mídias, ambos da UPM.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3179745671500441>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8973-0952>

Wesley Espinosa Santana

Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Especialização em História, Sociedade e Cultura Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Gestão Escolar pela Universidade Dom Bosco – MS. Licenciatura em História pela Universidade Guarulhos (UNG) e bacharel em Sociologia e Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). Professor de História na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8448844197373682>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5793-2154>

