# BRASILIDADE, MODERNIDADE

## e a cultura das ruas



MONICA PIMENTA VELLOSO

Fundação Casa de Rui Barbosa

# BRASILIDADE, MODERNIDADE

## e a cultura das ruas

# BRASILIDADE, MODERNIDADE

## e a cultura das ruas

MONICA PIMENTA VELLOSO

Fundação Casa de Rui Barbosa

Rio de Janeiro 2025

**Presidente da República**
Luiz Inácio Lula da Silva

**Ministra da Cultura**
Margareth Menezes

**Fundação Casa de Rui Barbosa**

**Presidente**
Alexandre Santini

**Diretor Executivo**
Ricardo Calmon

**Diretor do Centro de Pesquisa**
Marcelo Viana

**Chefe do Setor de Pesquisa em Filologia, História e Direito**
José Almino de Alencar

**Chefe do Setor de Editoração**
Benjamin Albagli Neto

**Preparação de Originais**
Rosalina Gouveia

**Revisão Final**
Benjamin Albagli Neto

**Projeto Gráfico e Diagramação**
Ilário Bortoloso Junior | Tikinet

**Foto da capa**
Bruno Veiga

**Concepção Original da Capa**
Fernando Rodrigues

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V441b Velloso, Monica Pimenta.
Brasilidade, modernidade e a cultura das ruas [recurso eletrônico] / Monica Pimenta Velloso. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025.
7,72 MB ; PDF (317 p.)

ISBN 978-65-88295-42-7

1. Cultura urbana – Brasil – aspectos históricos. I. Título.

CDD 307.760891

Elaborada no Serviço de Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
pela bibliotecária Letícia Krauss Provenzano - CRB7/6334

# Sumário


Agradecimentos 6

Sobre a autora Monica Pimenta Velloso 7

Prefácio 8

## Capítulo 1: História e Modernismos

Moderno, modernidade e modernismo 13

Desde quando somos nação, desde quando, povo? 30

Um folhetinista oral: representações e dramatizações da vida intelectual 60

Farpas irônicas: Eça de Queirós e os boêmios brasileiros 80

## Capítulo 2: Imprensa Revisteira

Sensibilidades modernistas: literatura e humor 105

Revistas literárias na cultura do pós-Primeira Guerra 126

*Haute bicherie*: o iluminismo noturno e os cabarés 154

## Capítulo 3: Mulheres: Estratégias de Intervenção e Criação Artística

As tias baianas tomam conta do pedaço; espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro 177

Corte *à la garçonne*: reinvenções do feminino 203

Flores violentas da criação: Noêmia Mourão e Di Cavalcanti 223

## Capítulo 4: Cidade: Disputas Políticas, Experiências Estéticas e Sensoriais

A cidade *voyeur*; o Rio de Janeiro visto pelos paulistas 249

Modernidade mediterrânea: estética das ruas e novas linguagens 266

O historiador-artista: percorrendo espaços, narrando a escravidão 281

Rio das ruas, Rio-sertão; controvérsias sobre os imaginários da brasilidade 298

## Agradecimentos

Produzido em plena pandemia, entre 2020 e meados de 2022, este livro dificilmente chegaria a público, se não fosse a enorme potência que o "coexistir" nos assegura.

Diante do isolamento cotidiano, criaram-se outras formas de convívio. Reunindo um grupo de historiadores *online*, o "Café Romero" foi ponto de encontros musicais, de poemas, arte e humor.

Parte expressiva deste trabalho teve origem nas discussões ocorridas na Fundação Casa de Rui Barbosa, espaço de reflexões, encontros e trocas.

Dedico este livro aos amigos do Setor de História da Fundação Casa de Rui Barbosa. Pelo convívio, parcerias, e tudo mais que pudemos realizar, quando foi possível estarmos juntos. Em especial, a Isabel Lustosa pela escrita do prefácio.

Ao diretor do Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa, Marcelo Viana.

Ao amigo Bruno Veiga, por me ceder gentilmente a imagem que compõe a capa deste livro, extraída do seu ensaio fotográfico *Subúrbio*.

A Fernando Rodrigues, responsável pelo *design* original da capa.

A Rosalina Gouveia, que fez a preparação de originais; e a Benjamin Albagli Neto, que fez a revisão final.

A Veronica Soares, pelo apoio e paciência.

## Sobre a autora
## Monica Pimenta Velloso



Doutora em História Social (USP), com pós-doutoramento na EHESS/Paris (2010/2014), historiadora, pesquisadora no CPDOC (1978-1999), na FCRB (2002/2022), no grupo Transfopress Brasil, e associada no EFISAL (Fonctions Imaginaires et Sociales des Arts et des Littératures Ehess/Paris). Entre outros livros, publicou *Modernismo no Rio de Janeiro* (1. ed. Ed. FGV, 1996; 2. ed. 2015, KBR), *História e modernismo* (Autêntica, 2010), *A cultura das ruas no Rio de Janeiro, mediações, linguagens e espaços* (Fundação Casa de Rui Barbosa 1. ed. 2004; e 2. ed. 2014), *Mario Lago: boemia e política* (Ed. FGV; 2 edições e 4 reimpressões).

Escreveu inúmeros artigos em publicações nacionais e estrangeiras, e participou como autora e organizadora dos livros *Histoire culturelle du Brésil, XIX-XXI siécles* (Paris: Éditions de L'Iheal, 2019) e *Magazines and modernity in Brazil: transnational networks and cross-cultural exchanges* (Londres: Antherm, 2020); *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações* (com Antonio Herculano Lopes, Sandra Jatahy Pesavento; 7Letras/FCRB, 2006), *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930* (com Claudia de Oliveira e Vera Lins; Garamond/Faperj, 2010), *Corpo: identidades, memórias e subjetividades* (com Claudia de Oliveira e Joëlle Rouchou; Mauad/Faperj, 2009), *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais* (com Ana Paula Simione, Joëlle Rouchou e Claudia de Oliveira; Mauad/Faperj, 2014).

# Prefácio

> *Reconstruir uma história de lacunas, interstícios e silêncios não é tarefa fácil. Quando as fontes escritas são reticentes, é preciso unir fragmentos dispersos, ler nas entrelinhas. Enfim, é a "necessidade de lidar com os silêncios", surpreendendo o ainda não formulado.*

O trecho acima, que faz parte deste livro que vocês vão ler a seguir, resume bem o espírito da obra. Monica Pimenta Velloso é uma *expert* na abordagem de temas não canônicos no meio acadêmico e na forma de tratamento que dá às suas análises. Ela se utiliza de um repertório bibliográfico vasto e diversificado que, ao lado de um pensamento elaborado e original, permitem-lhe lançar um olhar abrangente sobre os temas complexos que investiga.

Não que os temas em si sejam complexos. As tias baianas da Cidade Nova, o cabelo *à la garçone* de Eugenia Moreira, a trajetória do poeta quase inédito e nem por isto menos cultuado, Paula Nei, e a revista franco-brasileira *Ba-ta-clan*, (1867-1871), por exemplo, são temas que se prestariam a boas matérias jornalísticas em cadernos de cultura. No entanto, no trabalho de Monica eles adquirem densidade e apontam caminhos novos capazes de iluminar muita coisa sobre a modernidade e a cultura brasileira.

Lidando com temas que hoje frequentam a academia, inclusive com abordagens interdisciplinares como as aqui adotadas, a obra de Velloso se situa em um patamar não só mais elevado, mas também mais vanguardista.

No entanto, é notável a centralidade que o papel das mulheres aqui contempladas adquire. A já citada Eugenia Moreira, a pintora Noêmia Mourão  e, muito especialmente, as tias baianas são analisadas a partir do lugar do feminino e das estratégias de conquista e de ocupação do espaço público da mulher no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Especialista nos estudos sobre o modernismo, Monica enfrenta a questão dos vários modernismos que conviveram, antecederam e sucederam

ao movimento paulistano, para inseri-lo em um contexto maior na história do pensamento brasileiro.

Estabelece vigorosa conexão entre a obra e a atuação de Silvio Romero e as de Mario de Andrade. Certamente um dos filões mais ricos abertos pela autora remete à filiação do modernismo verde-amarelo à tendência nacionalista e cientificista liderada por Plínio Salgado (e inspirada por Euclides da Cunha), na busca pelo Brasil nos sertões. Esse filão terá papel fundamental na elevação de São Paulo por alguns de seus intelectuais a um degrau acima do Rio de Janeiro. Monica dá um tratamento muito inovador à rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro, inscrevendo essa disputa aparentemente fútil no campo da história das ideias no Brasil.

A cidade-balneário, sinônimo para os verde-amarelos de decadência, indolência e atraso, é tema também importante neste livro. Como não poderia deixar de ser, no trabalho de Monica a cidade do Rio de Janeiro é apresentada como uma experiência sensorial tanto na interessante interpretação da obra de Coelho Neto sobre Paula Nei quanto na busca de compreender a especificidade dos espaços da casa e da rua no universo da comunidade negra carioca. O capítulo sobre as tias baianas, suas redes familiares e afetivas, informais e sobrepostas, constituídas em permanente interação com a cidade, fala também da mulher e de suas muitas possibilidades em um mundo dominado pelos homens. A inversão de papeis de provedor e de chefe de família naquela comunidade dão às tias baianas uma centralidade e uma influência absolutas sobre os "de sua raça".

A modernidade é aqui apresentada pela perspectiva de Charles Baudelaire, em que o tempo do modernismo é compreendido como produto do encontro do conhecimento acumulado com uma realidade que, por muitos fatores, vive em permanente movimento. O artista precisa conviver com essa realidade e a partir dela fazer a sua arte. Essa modernidade abrange movimentos no tempo e no espaço. Os fluxos de modernistas brasileiros para Paris e outras capitais europeias correspondem às buscas pelas raízes do Brasil em viagens pelo interior. À ação de um

Sergio Milliet na Europa, estabelecendo conexões entre os dois continentes, corresponde os esforços de Sergio Buarque de Holanda e seu então inseparável amigo Prudente de Moraes Neto para entender e integrar a cultura popular, especialmente o universo musical da Pequena África, ao mundo dos brancos. Mesmo neste ponto, vale lembrar que a autora também analisa as conexões dos intelectuais da nossa *belle époque* com Eça de Queiroz e outros intelectuais portugueses. Este fenômeno também pode se inscrever nesse desejo de modernidade que antecede ao movimento modernista dos anos 1920.

Obra estimulante, variada e rica de abordagens originais sobre os temas mais interessantes, este livro de Monica Pimenta Velloso reúne parte significativa da produção de uma intelectual de perfil independente e único no contexto de sua geração.

**Isabel Lustosa**

# Capítulo 1:
## História e Modernismos

## Moderno, modernidade e modernismo

Os termos “moderno”, “modernidade” e “modernismo” são correlatos, mas não têm o mesmo significado. Frequentemente assumem caráter fronteiriço, devido ao entrecruzamento de seus sentidos. Um termo esclarece a razão de ser do outro, iluminando-se reciprocamente. Portanto, é necessário entendê-los no contexto histórico de origem, rastreando-se toda essa polissemia.

Uma primeira dificuldade que enfrentamos refere-se à natureza esquiva, ambígua e mutável do termo moderno. Ele é transitório por natureza; é aquilo que existe no presente. O moderno do ano passado seguramente não é o moderno deste ano. Nessa condição, o contemporâneo torna-se uma qualidade que se desvanece, assim que a enunciamos. O fato nos faz concluir que existem tantas modernidades e antiguidades quanto épocas e sociedades.

A cada época são criados valores, inventos e denominações. Quando nos referimos aos tempos modernos, à mulher moderna, ao espírito moderno, ao estilo moderno e ao mal moderno, mesmo inconscientemente, estamos nos reportando à associação entre tempo e história. Fica clara a abrangência do termo moderno. Ele é de tal forma complexo, carrega tantas nuances de significado, que pode integrar uma cultura inteira. Em tempos de globalização, o moderno atingiu tamanha organicidade, caráter tão intrincado, passando a ser de tal maneira integrado ao circuito da vida cotidiana que deixou de ser um mero vocábulo. Tornou-se parâmetro de referências, moldando pensamentos e juízos de valores sobre artes e ciências, vida política, social e econômica.[1]

No âmbito das relações internacionais, o termo confere sentido a visões, atitudes e sensibilidades em relação a outros povos, outras culturas e outras etnias. Tais ideias revelam o grau de complexidade que envolve o termo. É necessário entendê-lo, sempre, com base em um quadro de referências presidido pelo corpo das tradições. O par antigo/moderno

apresenta-se como um dos pilares da história da cultura ocidental; os seus sentidos são altamente variáveis. Quem conduz o par é o moderno, por isso cabe aos indivíduos, às sociedades e às épocas o trabalho de defini-lo perante o passado.[2]

É considerando essa mutabilidade de sentidos que Hans Robert Jauss (1996) propõe uma genealogia histórica do moderno. O uso sistemático do termo remonta ao século XVI, quando se corporificava, na cultura do Renascimento, um debate entre as forças identificadas com o antigo e com o moderno. No entanto, desde o século XV, estabeleciam-se contrastes entre visões de mundo distintas, já configurando tensões entre o passado e o presente. É essa tensão que introduz historicamente a autoconsciência do moderno.[3]

No entanto, é necessário esclarecer que as noções de antigo e de moderno não existiram sempre. São datadas e dotadas de historicidade, modificando-se de acordo com o contexto em que tiveram origem. A cada novo século mudava-se o significado e identidade dessas categorias. Nessa discussão uma ideia deve ser retida: o caráter indissociável que liga o moderno ao antigo. Na sua constituição, o moderno necessita do antigo para adquirir sentido e significado que lhe permitem apresentar-se como tal. Atravessando a história, mais nitidamente entre os séculos XVI até o XIX, o termo vai adquirindo diferentes configurações. No entanto é inegável o fato de que o antigo permaneça atuando nas mentes como referência e modelo exemplar.

Uma panorâmica mostrando como se deu a genealogia do moderno na cultura ocidental é adequada. A partir dela pode-se entender as práticas, as representações e as sensibilidades sociais que compuseram cada época, singularizando no tempo homens e mulheres, formas de pensar, vivenciar e atuar. Em termos de uma panorâmica geral, pode-se conceber a instauração do moderno em três momentos referenciais.

O primeiro momento abarca o século XVI até finais do século XVIII. A ideia do moderno é polêmica, marcando profunda tensão entre valores do antigo (greco-romano) e do novo. Ao longo do Renascimento,

a tradição clássica era considerada exemplar, estabelecendo-se uma verdadeira cruzada em defesa dos ideais dessa cultura.

O imaginário literário da época expressa bem esse clima de tensão; em um texto intitulado "A batalha dos livros" (1704), Jonathan Swift — autor de *As viagens de Gulliver* — comenta a querela entre antigos e modernos. O texto, altamente crítico, foi publicado anonimamente na obra *Panfletos satíricos*. Swift recorria a metáforas curiosas para descrever a natureza do trabalho realizado pela aranha, associando-o ao moderno e o da abelha, relacionado ao antigo. O autor expressava ironicamente a sensibilidade da época, marcada pela disputa entre duas visões de mundo, tidas como antagônicas. Mostrava-se bastante cético em relação ao trabalho da aranha. Observava que, na sua espantosa rapidez, ela conseguiria articular teias gigantescas, porém de natureza muito frágil. Todo esse trabalho monumental repousava em um único princípio: a autoalimentação. Criando em suas próprias entranhas, a aranha acabava reduzindo a sua obra ao veneno e ao excremento destinado a aprisionar insetos. Em contraste, o trabalho da abelha era exemplar; o autor a percebia como verdadeira artesã de alcance universal. Busca prolongada, julgamento e distinção eram destacados como os seus atributos. A abelha produzia o mel, que nutria e alimentava, garantindo vida a toda uma cadeia. Jonathan Swift acreditava que os escritores antigos, aqueles que haviam produzido conhecimentos há dois mil anos, eram como as abelhas. Portadores de verdadeiros tesouros, fruto de um trabalho elaborado, incansável e de natureza coletiva, eles alimentavam a humanidade, na sua imensa sede de saber.

Essa querela entre o antigo e o moderno também aparece corporificada em uma outra imagem igualmente curiosa: a de um anão sentado sobre os ombros de um gigante. Oriundo da Idade Média, retomado por Montaigne e muitos outros cientistas e filósofos, tal imaginário reforçava a depreciação do moderno que marcaria os séculos XVII e XVIII. O moderno era representado por um anão astuto. Alçado sobre os ombros do gigante, ele conseguiria ter uma posição privilegiada de

visão. No entanto, esse lugar não era considerado meritório. O anão simplesmente utilizara o ombro dos seus predecessores, os antigos, para galgar mais alto. Portanto, não conseguia valorar a profundidade e amplidão da paisagem que ele descortinava, já que não fizera dignos esforços para alcançá-la.

Tais narrativas traduzem, de maneira expressiva, a tensão entre formas distintas de experimentar e interpretar o mundo. No entanto, não se pode dizer que a visão em defesa do clássico fosse consenso. Vários intelectuais começavam a reivindicar a liberdade do artista, entendendo-a como caminho necessário ao conhecimento em direção à inovação e ao progresso. Em termos históricos, esboçam-se as bases do pensamento inspirador do progresso e das luzes. É importante esclarecer, no entanto, que a vitória da cosmovisão moderna não implicou a derrota dos antigos. O debate que buscava definir o entendimento do moderno e do antigo mantém-se ao longo de todo o século XVII.

Nessa genealogia do moderno, em fins do século XVII em Paris, inicia-se uma discussão posteriormente conhecida como a "Querela entre os Antigos e os Modernos". Essa conjuntura será decisiva em termos da herança civilizatória da cultura ocidental. O debate entre o antigo e o moderno adquire uma especificidade: a questão não era mais apontar inimigos da Antiguidade (como a aranha e o anão), mas sim de considerar duas formas distintas de olhar para trás. O passado continuou a ser a referência, só o olhar sobre ele é que mudava.[4]

Os conceitos e as palavras-chave desses séculos são: progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência e técnica. Todas elas reforçavam o espírito crítico, convertendo-o em traço diferencial da modernidade. Ele invade o domínio da metafisica, através da reflexão de Kant e Hume. Também as percepções e os costumes sociais passaram a ser objeto de reflexão, inspirando os escritos de Rousseau, Diderot, Laclos e Sade, que examinaram temas como as paixões, as sensibilidades e a sexualidade. Nesse contexto ocorreu o descobrimento do "outro": o chinês, o persa e o índio americano.

Em termos históricos, esse ideal crítico se concretiza nos episódios revolucionários como a revolução pela independência dos Estados Unidos, a Revolução Francesa e os movimentos de independência dos domínios americanos da Espanha e de Portugal. Na América Latina, as revoluções fracassaram no plano político e social. Por essa circunstância, a modernidade latina foi incompleta, gerando um "híbrido histórico".

Ao longo do século XVIII, começava a ser compartilhado o sentimento de viver em um tempo revolucionário, marcado por grandes transformações, que afetavam a vida política, social e pessoal. Nos rumores das ruas já começava a tomar forma a profunda necessidade de mudanças. Questionava-se o abastecimento de água nas cidades, a falta de liberdade nas corporações, a execução pela guilhotina, o descontentamento com o rei, a paz e a guerra. Embora a palavra revolução, no sentido utilizado pelos filósofos e pelas luzes, ainda não estivesse na boca do povo, na realidade, esse já estava sendo mobilizado a participar das mudanças. Se a rigor o mundo moderno ainda não existia, as ideias do novo começavam a penetrar nos domínios da vida cotidiana tanto pública como privada. Conclamava-se à consciência do presente e ao experimento do novo.[5]

Foi durante o século XVIII que se instaurou o período identificado como *modernité*, compreendido, de fato, como um novo tempo. O termo, extraído da sociologia, compreende o processo de dissolução dos modos de organização das sociedades tradicionais diante da emergência da sociedade industrial. Vínculos comunitários, construídos com base em valores corporativos e religiosos. Eram laços fundamentados em lealdades pessoais e de honra. Enfim, todo esse universo de crenças perdeu sentido e fragmentou-se em um mundo que passava a ser regido por novos referenciais de ação e de conduta. Fundamentado na razão científico-pragmática, tal sistema reforçava a racionalização dos comportamentos e o individualismo, incentivando, em escala sem precedentes, o processo de urbanização e da divisão do trabalho.

Na historiografia do moderno, esse período aparece diretamente associado à figura do intelectual e crítico de artes Charles Baudelaire.

De modo geral, ele é identificado como verdadeiro arauto da modernidade. No entanto, essa ideia podia perder de vista toda a dinâmica de um processo que já estava em curso. Ao eleger-se o século XVIII como marco fundador do moderno, arrisca-se negligenciar as experiências que marcaram os séculos XVI e XVII. A obra de Friedrich Hölderlin (1770-1843), filósofo e poeta, é perpassada pela questão da modernidade. O autor fala sobre a urgência de se experimentar uma outra relação com a arte e com o mundo, diferente de tudo que se experimentara até então. A tarefa da modernidade seria a de revirar todas as formas e modos conhecidos de representação. A poesia seria o espaço dessa reviravolta quando deixava de ser concebida como mero compartimento da existência para ser o espaço onde se pode existir, já que só ela atestava a verdade de uma vida.[6]

Da mesma forma que Hölderlin, Baudelaire também se propunha responder ao enigma da modernidade, voltando-se inteiramente para o seu tempo, mas sem se deixar ser ludibriado e enganado por ele. Baudelaire reuniu, organizou e dialogou com um corpo de tradições intelectuais que o antecederam, aprofundando seu sentido e interpretação. A sua reflexão traduz o momento mais crítico e complexo de definição do moderno, quando o passado começa, de fato, a ser pensado como continuidade, deixando de ser visto como mera oposição. Intuía-se que ele compunha o elo de uma cadeia temporal que abarcava várias temporalidades representadas pelo passado, pelo presente e pelo futuro.

Em *O pintor da vida moderna* (1860-1863), ele enfatiza a singularidade do moderno como uma qualidade em si e não como algo que contrastava com o passado. Desfeita a relação de oposição, cada onda do passado transformava-se na própria *modernité* trazendo sucessivas vanguardas, com qualidades singulares: "Cada época tem o seu porte, o seu olhar, o seu gesto", afirmava o autor.

Baudelaire ampliou o sentido do passado e do moderno, propondo pensar ambos além dos limites temporais e cronológicos, fundamentados em uma concepção evolucionista e linear. O passado não se restringe ao que passou assim como o moderno não é mera atualidade.

O poeta, o *voyeur* e o *flanêur*, na realidade, compõem distintas faces do mesmo homem, e é assim que observam o movimento subterrâneo da realidade, buscando compreender a dinâmica que rege o antigo e o moderno.

Baudelaire teve o mérito de ter conferido à palavra *modernité* o seu sentido definitivo; percebeu-a como mediação entre duas percepções. A modernidade é passado/presente, integrando novidade e curiosidade à celebração do antigo. Logo, o antigo deixa de ser exemplo, modelo e paradigma para transfigurar-se na historicidade do presente. Se a cosmovisão da *modernité* ocasionou a constituição de uma dualidade, essa dualidade vai se definir como harmonia.

O belo adquiriu outro entendimento ao compor-se dessa dupla face: tornou-se eterno e invariável, mas fez-se também relativo e circunstancial. A dualidade da arte é consequência fatal da dualidade humana. Para Baudelaire, o elemento circunstancial tornava-se instigante e cheio de vivacidade; funciona como o "aperitivo do divino manjar". Cabe aos indivíduos o trabalho de definir o moderno do seu tempo perante o passado.

Outro aspecto fundamental na discussão sobre a modernidade é a conciliação entre arte e ciência. Além de superar o antagonismo entre o passado e o presente, a modernidade deve suplantar a relação de oposição entre arte e ciência. Como a natureza humana, a obra de arte pressupõe dualidade de valores ao agregar o eterno e o efêmero, o que subsiste (a alma) e o variável (o corpo). A arte não consegue subsistir sem a ciência; nos tempos modernos são interdependentes e se necessitam.[7]

Inspirando-se na poética crítica baudelairiana, Walter Benjamin (2004) construiu a sua reflexão sobre a modernidade. Reunindo fragmentos do autor em um livro inacabado (*Charles Baudelaire, um poeta lírico no auge do capitalismo*), Benjamin revelava a visão original do poeta e do crítico da arte moderna. Baudelaire vislumbraria o espaço da arte como um lugar capaz de traduzir as profundas tensões e contradições da modernidade. Resultado do desenvolvimento capitalista, do progresso científico tecnológico, da razão iluminista e pragmática, a modernidade impõe-se em detrimento das subjetividades, tornando-se, por isso,

uma força opressora. Para Baudelaire só a linguagem artística poderia traduzir essa face dupla da modernidade que abrigava o transitório e o eterno, a opressão e a liberdade. É desse lugar liminar que nos chega a escrita de Baudelaire. Identificando-se artista, *clown*, marginal, ele ajudaria a definir um momento cultural de extrema importância no corpo da civilização ocidental.

Para Walter Benjamin, Baudelaire conseguiria prenunciar, com arguta visão e sensibilidade, os efeitos arrasadores da sociedade industrial sobre os homens. Assumindo a dicção lírica, buscara reavivar a força da experiência, da tradição e da memória em um mundo assolado pelo acúmulo de informações, sensações e velocidade. Cenário desse caos, a cidade moderna também seria capaz de oferecer novas liberdades, obrigando os homens a encontrar recursos de sobrevivência. Para superar o caos, o homem moderno precisa adequar-se a ele. É necessário que seu corpo e sua mente estejam atentos ao movimento e aos sobressaltos. Mais do que atento, o artista deve pressenti-los para ser capaz de responder com precisão.

Benjamin observa que Baudelaire colocara a experiência do choque no coração do seu trabalho artístico. A metáfora do esgrimista ágil atacando e se defendendo da agressão externa sintetiza essa atitude. Nesse duelo o autor conseguia representar o próprio processo da criação artística. O grito de espanto do artista, antes de sucumbir, revelava o fracasso na defesa contra os choques do moderno.[8]

Mas a modernidade baudelairiana nunca se fecha em torno de um único aspecto. Ao deixar cair incidentalmente a sua aura na lama do bulevar, o poeta sente a perda da eternidade, mas passa a se perceber como homem comum. E é nessa condição que se torna capaz de criar uma poética mais autêntica. Posto em contato com o *mauvais lieu,* percebendo a precariedade e o perigo da vida, ele se se disponibiliza e ganha abertura para encontrar nas ruas a fonte de criatividade. Na modernidade, modificam-se a percepção e a consciência que a humanidade tinha das cidades, dos ambientes, de coisas materiais, de pessoas como sujeitos e objetos e

a retificação de temas espirituais. A obra de Baudelaire busca revelações e epifanias, projetando-as muito além do cenário de Paris.[9]

A cultura da modernidade se inscreve nesse quadro complexo de ideias e de valores. E é expressão artística e intelectual de um processo histórico que, identificado como modernização, foi engendrado pela transformação capitalista do mundo, de acordo com Willi Bolle, autor de *Fisiognomia da metrópole moderna* (2000) e um dos estudiosos de Walter Benjamin no Brasil. Nesse sentido a obra oferece rico material para pensar a modernidade nos países periféricos, já que a sua fisionomia integra o aspecto do inacabado e do fracasso.

Na passagem do século XIX para o XX pode-se situar o terceiro momento dessa genealogia histórica do moderno. É nesse contexto de virada de século que se percebe a nítida expansão, consolidação e internacionalização do processo de modernização econômica e social, integrando e contaminando, de forma decisiva, o campo da arte e do pensamento.

Os termos modernidade e modernismo, apesar de inseparáveis, expressam distintos aspectos do mundo moderno. O conceito de modernidade constitui uma reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial. Quanto ao termo modernismo, este abriga múltiplos sentidos e alguns deles são contraditórios entre si. Quando nos reportamos a ele o associamos de imediato aos movimentos artísticos que percorreram todo o século XX. Uma panorâmica demasiado complexa, abrigando ampla variedade de grupos artísticos integrando expressionistas, cubistas, futuristas, simbolistas, imagistas, vorticistas, dadaístas e surrealistas. A defesa do espírito moderno coexistia com a valorização do espírito decadentista; o apreço às forças irracionais e inconscientes disputava espaço com a razão instrumental; a perspectiva do experimentalismo convivia com a do construtivismo. Eram muitas propostas e percepções filosóficas em jogo.[10]

Artistas e intelectuais sentiam-se particularmente mobilizados para participar da construção da nova sociedade. Conferia-se às artes a realização de uma dupla tarefa envolvendo o movimento de destruição e criação, inspirado na intensidade do tempo presente. Rimbaud era

enfático: *"Il faut être absolument moderne"*. A ideia baudelairiana de que caberia a cada homem a sua quimera e o seu vazio arriscando-se em viagem por territórios desconhecidos é retomada por Rimbaud em *Le bateau ivre* [O barco bêbado] e por Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso].

Entre 1870 até a Segunda Guerra Mundial ocorre uma cadeia de mudanças no campo das artes e da cultura política que modificaria, de forma indelével, as referências civilizacionais. Essa crise que afeta a Europa e os Estados Unidos, tendo desdobramentos na América Latina e no restante do mundo, atinge particularmente os intelectuais e artistas. Se o grupo se sentia estimulado a criar uma consciência social e estética, concomitantemente, também passa a experimentar a mudança como verdadeira catástrofe. Na virada do século XIX, a geração modernista presencia a derrocada da civilização e da razão, tendo como marco simbólico a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Em maio de 1913, estreava em Paris *A sagração da primavera,* coreografia de Nijinski e música de Igor Stravinski. O espetáculo dramatizava o fim da velha ordem expressando na dança o conflito entre Eros e Thanatos. Em 1916, momento mais tenso da guerra, o espetáculo, reunido em torno do Balé Parade, subvertia os cânones da estética acadêmica unindo os trabalhos de Eric Satie, Alfred Jarry, Apollinaire e Picasso.

A dança tornava-se metáfora da grande tensão social. Mas esse cenário de ebulição crítica já vinha sendo esboçado ao longo do século. Em 1848, no *Manifesto comunista,* Marx anunciava um mundo regido pelas forças revolucionárias dando vitória à ordem secular e materialista. Em 1859, Charles Darwin, em *A origem das espécies*, questionava a concepção cristã da origem humana e propunha uma teoria da evolução, baseada na ordem natural. Caberia a Bergson destacar a potência da intuição em detrimento da razão, alertando para a atuação da memória e do tempo interior na construção e na apreensão da realidade. Redimensionando as forças do inconsciente, Freud alertava para outras dimensões da realidade social. Burguês nos seus gostos literários e artísticos, mostrava-se

um modernista radical em relação à natureza humana. A subjetividade, inspirada nas ideias de Freud, sem dúvida, foi uma das bases inspiradoras do conjunto dos movimentos modernistas.

A pesquisa das raízes da brasilidade, em grande parte, inspira-se no sonho das formas ancestrais, articulando-se com a linguagem internacional contemporânea. As obras de Ismael Nery, Cícero Dias, Tarsila do Amaral e também manifestos tão poucos discutidos como o produzido pelos artistas e literatos da Região Amazônica – *Flami-n'-assu* – são expressão contundente desse desejo de trazer à tona as vozes do inconsciente telúrico. Importante lembrar que em 1920 o médico Franco da Rocha publicava *O pansexualismo na doutrina de Freud*.[11]

A imaginação literária e artística rebelava-se contra a ordem científico-burguesa, levando a um enriquecimento da percepção do mundo social, que deixava de ser visto simplesmente como algo exterior e consensual. A ideia de uma sociedade permeada pela instabilidade das paixões dos afetos e da sexualidade modificou para sempre a produção cultural da modernidade.

Difundindo-se de um país para outro, conjugando distintas fontes e tradições intelectuais, o movimento ocorreu em contextos e temporalidades diversas, convertendo-se na linha mestra da tradição ocidental. Percebia-se que o fim do movimento romântico engendrara uma crise de valores sem precedentes na história do humanismo ocidental. Porém o modernismo também iria incorporar sobrevivências do romantismo na geração de literatos como Virginia Woolf e James Joyce. Fato incontestável é que o movimento reconfigurou e reelaborou a tradição artística ocidental, redirecionando toda a imaginação de uma época.

A historiografia vem chamando a atenção para a necessidade de se proceder a um reexame dos sentidos atribuídos ao termo "novo", redimensionado com base nos vínculos que estabelece com as tradições em curso. Fato a considerar é a dinâmica que preside o binário moderno/tradição. O moderno jamais é inteiramente novo, nem o antigo jamais inteiramente antigo, pois se constroem mutuamente.[12]

Ao longo do século XIX, já estava presente no pensamento romântico a ideia do artista como alguém dotado de intuição especial capaz de ver além dos seus contemporâneos, autoconfigurando-se em agente livre no campo do conhecimento. Nos movimentos boêmios de Paris, desde 1830, a estética de uma cultura que se apresentava como inteligência crítica aos ideais do iluminismo científico, defendendo a experiência da arte unida à vida, também era um fato. Reforçando tais valores, o experimentalismo acreditava ser fundamental uma atitude de abertura e de disponibilidade em relação ao conhecimento. Em *Le roman expérimental* (1880), Émile Zola lançava tais ideias, embora naquele momento elas ainda estivessem circunscritas ao âmbito científico. O estado de vulnerabilidade dos indivíduos, outro traço da cultura modernista, já vinha sendo anunciada nos escritos de Nietzsche.

O fato é que, no interior do pensamento modernista, o moderno e as tradições estavam profundamente imbricados, constituindo-se, contaminando-se e esclarecendo-se mutuamente. Paul Valéry, que participou intensamente do movimento como um dos seus críticos mais argutos, observava que a dimensão da tradição se impunha de tal forma que não era necessário reforçá-la. Ela era inconsciente; o aspecto da continuidade fazia parte de sua natureza. Para Valéry, a proposta de retomar e reatar uma tradição aparecia como uma espécie de simulação, já que essa jamais havia deixado de existir e fazer parte do cotidiano das pessoas. O espírito analítico é que distinguia no que resta de um passado o que deve ser respeitado e o que deve ser descartado.[13]

Tais questões não eram consenso na época. Predominava o imaginário da ruptura e da libertação do passado, avaliado como fardo a ser abandonado. Tal perspectiva acabou favorecendo uma visão que privilegiava o espírito do novo, fundamentado no obscurecimento e na diluição de sua relação com as tradições. Essa percepção do modernismo como urgência de uma diligência de "tornar-se novo" foi particularmente experimentada nos países latino-americanos.

A partir de 1890, um conjunto de escritores e artistas latino-americanos se engaja na luta em prol da renovação nacional dos temas e

das formas artísticas, deslanchando os movimentos literários modernistas. Porém, esse conjunto de demandas pelo "novo" não pode ser pensado de acordo com o quadro de referências que moldou o processo da modernidade europeia, simplesmente porque o vínculo dos países latino-americanos com o mundo europeu era de outra natureza, impondo-se uma inteligibilidade permeada pelos valores e a logística do sistema colonial.

Nunca é demais lembrar que o modernismo brasileiro não se limitou ao eixo Rio-São Paulo. Propagando-se por vários estados e regiões adquiriu distintas formas de expressão e configuração que acabaram se contaminando reciprocamente. Com inspiração nas tradições locais, o movimento impulsionou a organização de grupos, cujas ideias se materializavam em sociedades literárias, conferências, salões de humor, exposições, manifestos, criação de jornais e revistas, integrando também novas formas midiáticas como a arte encantatória do cinema.

A imprensa, sobretudo através das revistas, mostra a configuração dos distintos modernismos, ressaltando outras modalidades de comunicação que mobilizavam o espírito de entusiasmo. Em distintos momentos e recorrendo a distintas estratégias, debruçava-se sobre as tradições buscando entendê-las nas ressonâncias e reverberações do presente. As revistas são instrumentais-chave para a compreensão da dinâmica modernista brasileira; ali estão mapeadas narrativas fundadoras da brasilidade. Todas elas reviam e buscavam atualizar mitos de origem, raízes e vozes ancestrais, chamando a atenção para a amplidão de uma paisagem ainda incógnita que reclamava reconhecimento.

Caso do *Manifesto Flami-n'-assu*, redigido pelo paraense Abguar Bastos. Publicado no Acre, dirigia-se a toda Região Amazônica: "Eu vos falo da ponta dum planalto amazônico, entre selvas, uiaras e estrelas" *(*Manifesto *Flami-n'-assu,* Belém).

Do interior mineiro, os jovens rapazes de Cataguazes também davam o seu recado "[...] daí nasceu nossa vontade firme de mostrar a esta gente toda que, embora morando em uma cidadezinha do interior, temos coragem de competir com o pessoal lá de cima".[14]

As revistas compõem uma verdadeira constelação de títulos como *Arco e Flexa*, de Salvador (1928-1929); *Mauricéia* (1923) e *Revista do Norte* (1926) em Recife; *Belém Nova* (1923) em Belém; *Equador* (1929) em Manaus; *Maracajá* de Fortaleza (1929); *Madrugada*, de Porto Alegre (1929); *A Revista* de Belo Horizonte (1925); e a *Verde* (1927) de Cataguazes. Nesta cidade tem origem o cinema de Humberto Mauro, que convive com o grupo dos jovens literatos da cidade. Apesar de visarem a distintos públicos, os membros da revista visitavam o estúdio cinematográfico, tendo publicado na revista alguns comentários sobre os filmes. Oswald de Andrade referia-se ao grupo como a "meninada serelepe de Cataguazes", sempre ávida no processo de criação artística.

Essa efervescência cultural das revistas, já ensaiando incursões no circuito midiático da fotografia, da publicidade e do cinema, reforça a imagem de uma geração inquieta que se esforçava para marcar sua contribuição no circuito da modernidade brasílica. As redes de sociabilidade na imprensa revisteira levaram ao estreitamento do convívio entre os literatos de várias regiões, intensificando a troca de ideias pelas "amizades carteadeiras". Surgiam novas formas de pensar a camaradagem e a própria natureza dos laços da amizade: até que ponto o sentimento de admiração e lealdade não turvaria o necessário descortínio do espírito crítico? Indispondo-se com Oswald de Andrade, Mário de Andrade o criticaria como "árvore que não dá sombra". Se aconteciam disputas internas e rivalidades, sem dúvida foram mais significativas as trocas; o gosto pela polêmica era uma verdadeira paixão fazendo parte do próprio processo reflexivo.

A discussão não se limitava ao circuito literário. As revistas incitavam às perguntas, abriam-se sessões ao grande público. Discutia-se intensa e apaixonadamente sobre os efeitos da modernidade na vida cotidiana. Estampados nas revistas ou nas ruas, os cartazes publicitários poderiam ser considerados objeto de fruição estética? A leitura das revistas realizadas no bonde ou no automóvel forçosamente devia limitar-se aos conteúdos lúdicos? O corte *à la garçonne* revelaria, de fato, quem eram

as mulheres modernas? Quanto à caricatura, seria uma "arte menor" ou deveria ter acesso ao salão das belas-artes? Os morros, as ruas e os seus habitantes simbolizariam as raízes da brasilidade ou essa estaria esquecida nos sertões? Afinal de contas quem era o povo brasileiro? Um deserdado da história? Ou faria parte de uma nacionalidade inteiramente nova abrindo indagações e desafiando a novos rumos?

A própria forma de se conhecer o país era colocada em questão. Propunha-se olhar para um Brasil profundo que continuaria isolado e desconhecido. Artistas e intelectuais sugeriam viagens coletivas como novo instrumental pedagógico possibilitando aliar saberes, vivências e experimentos. A herança da escravidão, subjacente nas memórias, aparecia *caricaturizada* na mulher negra que, na *belle époque*, usava o *poudre de riz* ou no palhaço negro Benjamin com o rosto pintado de branco.

Um Brasil que queria ser moderno, mas que persistia envolto nas teias do escravismo, paternalismo e autoritarismo político.

## Notas

[1] Essas ideias são discutidas por PAZ, Otavio. Poesia e modernidade. In: _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

[2] A conceituação do par é feita por LE GOFF, Jacques. História. In: ENCICLOPÉDIA Eunaudi Lisboa. Verbete: *Antigo/moderno*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

[3] Essa discussão está desenvolvida em JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrum Krieger (Org.). *Histórias de literatura:* as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996; e RODRIGUES, Edmilson M. A. A querela entre os antigos e modernos genealogia da modernidade. In: RODRIGUES, Edmilson; FALCON, Francisco José Calanzas. *Tempos modernos, ensaios de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

[4] Sobre as narrativas e metáforas sobre a querela antigos e modernos ver KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo*: a soberania do artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

[5] Essas questões são discutidas por PAZ, Otavio. Poesia e modernidade; e por FARGE, Arlette. *Quel bruit ferront- nous*? Paris: Les Prairies Ordinaires, 2005.

[6] A relação entre modernidade e arte no pensamento de Friedrich Hölderlin é discutida por MIDAL, Fabrice em *Petit traité de la modernité dans l'art*. Paris: Agora, 2007.

[7] Essa reflexão sobre os fundamentos filosóficos do moderno está exposta em BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização de Jerone Dufilho e Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

[8] As ideias que estruturam a reflexão de Walter Benjamin sobre o pensamento de Baudelaire estão desenvolvidas no livro de Walter Benjamin *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, v. 3 – destacando-se os ensaios "Sobre alguns temas de Baudelaire" e "A modernidade" (São Paulo: Brasiliense, 2004. Obras Escolhidas).

[9] O tema é discutido em KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo*.

[10] O conceito de modernidade é objeto de reflexão de LE GOFF, Jacques. História. In: ENCICLOPÉDIA Eunaudi Lisboa.

[11] Esse destaque do inconsciente como força norteadora do movimento modernista com base nas ideias de Freud é objeto de reflexão de GAY, Peter. *Modernismo*: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. A repercussão das ideias freudianas no Brasil é discutida em BRASIL: psicanálise e modernismo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento526666/brasil-psicanalise-e-modernismo>. Acesso em: 8 set. 2022. Verbete da Enciclopédia.

[12] Essas ideias sobre os movimentos e as novas percepções deslanchados pela cultura da modernidade estão discutidas em BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo:* guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno:* dez grandes escritores. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo*: a soberania do artista (1885-1925). Rio de Janeiro: Imago, 1988; LE GOFF, Jacques. História. In: ENCICLOPÉDIA Eunaudi Lisboa.

[13] A ideia é comentada por VALÉRY, Paul. *Dega, dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

[14] O modernismo paraense é discutido por FIGUEIREDO, Aldrin Moura. *Os vândalos do Apocalipse e outras histórias:* arte e literatura no Pará. Belém: IAP, 2012. O modernismo de Cataguazes (MG) está em RULFATO, Luiz. *A revista Verde de Cataguazes:* contribuição à história do modernismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

## Desde quando somos nação, desde quando, povo?

O Brasil tinha território, mas ainda não tinha consciência nem sentimento de nação. Desde meados do século XIX, esse tipo de questionamento estava no ar, inquietando, sobretudo, o circuito das elites. O fato de essas elites viverem entre dois mundos – o das tradições jesuíticas e humanistas portuguesas e o das ideias iluministas, laicas e pragmáticas do liberalismo francês – as colocava diante de um impasse civilizatório. Joaquim Nabuco em *Minha formação* afiançava: "o sentimento em nós é brasileiro, a imaginação, europeia".

Literatos como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Graça Aranha e mesmo outros antes deles já apontavam alguns dilemas da brasilidade. A mistura étnico-racial, os males da colonização portuguesa (lamentava-se que não fôssemos colonizados pelos holandeses) e as sequelas da escravidão eram alvo da crítica. Essa visão determinista e desesperançada de futuro, baseada em teorias da inferioridade racial, seria posta em questão por Manuel Bomfim e Alberto Torres. Ambos questionavam a validade científica do racismo; propunham uma investigação criteriosa das causas históricas que teriam acarretado o descompasso brasileiro na cena internacional. Bomfim achava que o atraso do Brasil estava relacionado ao da América Latina; ambos eram fruto do sistema colonial cuja natureza era parasitária e predatória, fundamentando-se no uso do trabalho escravo. Alberto Torres defendia a terra e a vida rural como fator de singularidade nacional. Alertava para a urgência de se criarem soluções verdadeiramente nacionais, que colocassem em questão o paradigma europeu de desenvolvimento.[1]

Esse conjunto de ideias que começava a ser elaborado em meados do século XIX, adentrando pelas primeiras décadas do século XX, apontava um problema: a grandeza da extensão territorial não se fazia acompanhar da sua necessária organização. Em suma: o Brasil tinha território, faltava organizar a nação. Essa consciência crítica é corporificada

em distintos momentos, ecoando, de distintas formas, nas regiões, cidades e capitais brasileiras em uma extensão que ia do Oiapoque ao Chuí.

O movimento modernista brasileiro é resultado dessa complexa rede de ideias, envolvendo disputas, trocas e tensões profundas, já que implicava lidar com múltiplos universos culturais.

A Semana de Arte Moderna, que ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo entre os dias 12 e 17 de fevereiro de 1922, foi tomada frequentemente como marco simbólico do modernismo brasileiro, tornando-se uma espécie de seu sinônimo. Pelo viés dos acontecimentos fundadores, seja focando a ação das vanguardas artísticas intelectuais ou explorando a matriz oficial estatal, a historiografia modernista ainda reforça tradicionais procedimentos interpretativos. Mas, desde meados da década de 1980, vêm emergindo expressivas reflexões que exploram outras formas de organização do moderno nas várias regiões e cidades, também conferindo-se ênfase à esfera de atuação da cultura transnacional. A narrativa hegemônica do modernismo resulta de uma construção intelectual da qual participaram membros das vanguardas paulistas que a atualizaram, ao longo das décadas de 1930 e 1950. Essa rede foi ampla e diversificada, incluindo instituições de ensino e pesquisa como a Faculdade de Filosofia e Letras da USP, jornais (*Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo*), revistas (*Anhembi*, *Clima*) e editoras como a Nacional e Martins Fontes.[2]

É inegável que a realização da Semana tenha tido certo impacto nos circuitos letrados; era a primeira vez que a vanguarda da cultura brasileira se reunia em bloco e se expressava coletivamente. A ocupação dos palcos, salões e escadarias do Theatro Municipal reforçava a simbologia do evento, fazendo-o aparecer como verdadeiro manifesto da nacionalidade exatamente no ano em que era comemorado o centenário da Independência brasileira. Buscava-se legitimar a presença do grupo na cena nacional; o evento obedecia a essa estratégia fundante. Porém, o processo de instauração do moderno foi bem mais complexo, envolvendo distintas formas de sociabilidade, de demandas e de expectativas sociais já que ocorreu em distintos espaços e contextos históricos.

Importa lembrar que meio século antes da realização da Semana de Arte Moderna, já existia um movimento literário que foi denominado pelo crítico e historiador José Veríssimo de "modernismo". Tobias Barreto, Sílvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu Euclides da Cunha, dentre outros, compunham um grupo de intelectuais conhecido como a "geração de 1870". Geralmente não se associam esses nomes à produção literária modernista. Isso acontece em função da construção historiográfica que associou o modernismo a um movimento espaçotemporal definido: São Paulo, 1922. Mas os sinais de modernidade já vinham despontando em várias regiões, cidades e capitais.

Na virada do século XIX, mudanças técnico-industriais viriam alterar, de forma definitiva, o conjunto das percepções e sensibilidades sociais. O fim da guerra com o Paraguai (1865-1870) foi um verdadeiro divisor de águas entre o denominado tempo antigo e o moderno. As crônicas de Machado de Assis traduzem, de forma poética, mudanças na forma de se vivenciar a passagem do tempo. Em crônica escrita em março de 1894, o autor em tom de surpresa indagava aos seus leitores: "O que é o tempo? É a brisa fresca e preguiçosa de outros anos ou esse tufão impetuoso que parece apostar corrida com a eletricidade?".[3]

Nessa geração de intelectuais, é nítido o anseio de mudança no mundo da política. O Manifesto Republicano de 1870 punha em xeque valores ligados à cultura política do Império, sobretudo os relacionados ao romantismo e ao catolicismo. Enfatizava-se a necessidade urgente de se abolir a escravidão, abrindo espaço para o regime republicano. Tais mudanças eram consideradas indispensáveis para que o Brasil alcançasse o patamar da modernidade. Era forte o imaginário de um novo mundo contrastando com as ruínas do antigo. Sílvio Romero pinta com destreza esse cenário.

> – De repente por um movimento subterrâneo, que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do Império apareceu em toda a sua nudez. [...] Na política é um mundo inteiro

> que vacila. Nas regiões do pensamento teórico o travar da peleja foi ainda mais formidável, porque o atraso era horroroso. Um bando de ideias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte.[4]

Foi na Faculdade de Direito de Recife, sob a liderança de Tobias Barreto, que teve início um movimento intelectual que rapidamente tomaria projeção nacional. Um dos grandes desafios desse movimento, agregado em torno da Escola de Recife, era buscar a integração do Brasil na cultura ocidental. A crítica literária foi tomada como ponto de partida para operacionalizar essa ideia, formulando indagações de ordem crucial: quais os elementos capazes de definir a brasilidade no contexto internacional, qual a especificidade que revestia o significado de "ser brasileiro"?

Era fundamental rever visões pessimistas da nacionalidade que a associavam à ideia de "atraso cultural" e "inferioridade étnica". De acordo com a cartilha do darwinismo social, o mundo seria dividido entre civilizações superiores e inferiores, às quais corresponderiam determinadas etnias. A nacionalidade brasileira seria um elo fraco da corrente. Mas a ideia subjacente era a de que esse quadro de atraso poderia ser modificado, desde que o país conseguisse acelerar a sua marcha evolutiva, integrando-se ao contexto internacional. Para os denominados "intelectuais mosqueteiros", o instrumental científico representaria a possibilidade de redenção, fazendo romper a cadeia do atraso. Era uma época em que o ideal da observação precisa e laboriosa coleta de dados exercia atração irresistível entre os estudiosos da cultura e da civilização.[5]

Equipado com esses instrumentais, o grupo da Escola de Recife se propunha a responder às questões sobre a nacionalidade. Inspirado, particularmente, nas teorias evolucionistas de Hippolyte Taine – *Histoire de la littérature anglaise* (1863) –, definia-se o país como resultado do meio físico e geográfico, da raça e do momento. Concluía-se que o estilo tropical e a mistura étnico-cultural eram os verdadeiros fundamentos da literatura brasileira. Se os escritores brasileiros se caracterizavam pela falta de disciplina e de unidade, em contrapartida, eram repletos de emoção, de imaginação e de sensualismo. A essa imagem do intelectual

corresponderia à do nacional, definido como metafísico, dionisíaco, primitivo e mestiço.[6]

De acordo com essa perspectiva, a nacionalidade configurava-se como matéria-prima, uma espécie de pedra bruta a ser trabalhada pelo saber científico das elites letradas. Caberia a essas a missão de revelar a nacionalidade, organizando-a de acordo com os parâmetros científicos. Revelava-se aí o caráter autoritário do pensamento político, concebendo-se as elites como instâncias dotadas de saber superior e, por isso, mais aptas a conduzir o processo das mudanças sociais. O período entre 1870 e 1914 prepararia terreno para a modernização conservadora que marcaria a década de 1930. Se é inegável a tônica autoritária no que se refere à percepção hierárquica da organização social, pode-se notar a presença de uma sensibilidade modernista no desejo de abertura ao mundo, esforçando-se em direção à atualização cultural.[7]

A temática que desafiava os intelectuais da geração de 1870 era buscar subsídios teóricos para a compreensão da identidade múltipla da nacionalidade. Postulava-se que através dos cantos, contos, poesias e danças, o brasileiro se faria reconhecer no indígena, no africano, no europeu e no mestiço. De acordo com os padrões valorativos da época, tal visão já significava um determinado avanço na interpretação do Brasil. Mesmo de uma forma que poderíamos denominar "envergonhada" e carregada de preconceitos, reconhecia-se a existência de uma identidade mestiça. Era forte o princípio da segmentação e hierarquização entre o superior (europeu) e o inferior (Brasil), tendo a natureza reservado a cada uma das etnias o seu respectivo espaço. Lamentando a ausência de estudos sobre a cultura negra, Sílvio Romero argumentava que o material de pesquisa estava em casa: "[...] temos a África em nossas cozinhas, como a América em nossas selvas, e a Europa em nossos salões".[8]

Em 1902, Euclides da Cunha publica *Os sertões*, elegendo o sertanejo como símbolo da nacionalidade. Raça e terra são apontadas como fator da originalidade cultural brasileira. Essa defesa do nativismo não

se constituía em movimento isolado; na América hispânica já estavam ocorrendo vários movimentos culturais em defesa das tradições autóctones representadas pelas culturas maia, asteca e inca. O manifesto Non Serviam (1914), do chileno Vicente Huidobro, representa o momento inaugural das vanguardas no continente.[9]

A categoria da diversidade cultural foi instrumental de análise para compreensão de outros processos em curso na modernização. O trabalho de Sílvio Romero, que implicou a coleta dos contos e cantos do povo brasileiro (1883-1885), esboça uma primeira tentativa de sistematização de um campo de estudos que, mesmo com limites, começaria a abrir comunicações entre a cultura letrada e a iletrada.

Na geração de 1870 vemos esboçadas várias vertentes da brasilidade que, mais tarde, seriam retomadas e reelaboradas pelos modernistas paulistas. Aprofundando os estudos do folclore, Sílvio Romero faz um "recenseamento da cultura brasileira", criando instrumentais de pesquisa para estudá-la. E é trilhando esse viés analítico que Mário de Andrade desenvolve sua pesquisa etnográfica da música e de outras tradições culturais. Os estudos etnográficos da geração de 1870 contribuíram de maneira decisiva para a eclosão do movimento modernista, lançando as bases sociológicas da pesquisa da cultura brasileira.[10]

Já a visão intuitiva da brasilidade – construída através de Graça Aranha em *A estética da vida* (1921) – será reelaborada nos escritos modernistas de Oswald de Andrade. Interessado na existência de uma mentalidade brasileira que escapulia da gravitação de um eixo hegemônico de pensamento, o autor percebia um substrato "pré-lógico" na cultura brasileira. A percepção de uma brasilidade geográfica, construída originalmente por Euclides da Cunha em *Os sertões*, também vai ser reinterpretada pelos escritos do grupo modernista conservador composto pelos verde-amarelos.

Tais ideias mostram a construção de um pensar moderno que vai sendo elaborado ao longo do tempo. É importante deixar claro esse ponto: já existiam determinadas tradições filosóficas no pensamento

brasileiro que vão ser retomadas e reelaboradas, ao longo da década de 1920. Nossa historiografia, de modo geral, não aprofundou essa vertente de análise que reforçava a existência de um diálogo entre distintas gerações intelectuais. Isso ocorreu em função do predomínio de uma visão estetizante do movimento modernista que se estendeu até finais da década de 1970.

Alguns estudos mostraram a impossibilidade de se trabalhar com um sentido unívoco do modernismo. As reflexões de Eduardo Jardim de Moraes, de Silviano Santiago e de Flora Süssekind foram pioneiras nessa discussão.[11] Sob diferentes perspectivas, esses autores alertaram sobre a necessidade de repensar o moderno, reavaliando a "tradição de ruptura". O ponto comum dessas análises era o fato de se pensar o modernismo como resultado de um processo histórico que integrava diferentes temporalidades, tradições e sensibilidades sociais.

Algumas reflexões de caráter histórico-sociológico reafirmaram tais ideias, apontando outras possibilidades de articulação com o moderno.[12] O movimento desdobrou-se em distintas temporalidades e, certamente, não se reduziu ao eixo Rio–São Paulo. Não se trata de negar a influência desses intelectuais; ela é, de fato, indiscutível. Mas é necessário relativizá-la, alertando para outras expressões do moderno presentes na vida cultural brasileira. No Recife, por exemplo, vai ocorrer em 1926 o Congresso Regionalista do Nordeste que, articulado por Gilberto Freire, marcava convergências entre tradição e modernidade.

Apesar de defenderem distintas ideias, tais movimentos expressavam igual inquietude. Tentava-se definir o regional em face do nacional, avaliando sua inserção singular na modernidade. Têm-se várias vertentes e expressões do moderno revelando ritmos e concepções próprias; particularidades essas que demandam um maior apuro analítico, integrando novas fontes, conceitos, memórias e sintonias. É necessário trilhar essa dinâmica, acompanhando acontecimentos, percepções e vivências que estavam sendo esboçadas no terreno acidentado da cultura cotidiana.

## O modernismo no Rio de Janeiro

Para compreender o processo de instauração do modernismo nos distintos espaços e temporalidades, é necessário deslocar o movimento da década de 1920, frequentemente vinculado às ações organizativas das vanguardas artístico-intelectuais. Outro fator importante é reavaliar a inserção específica dos intelectuais, suas formas de atuação, expressão e linguagens.

Tais ideias implicam a adoção de uma determinada perspectiva de análise que enfatiza a existência de uma cultura do modernismo. Essa cultura iria adquirir contornos mais nítidos no contexto histórico da virada dos século XIX-XX, indo até o fim da Primeira Guerra Mundial.[13]

No Rio de Janeiro, destaca-se a atuação dos intelectuais boêmios; o grupo tinha como um dos seus principais instrumentos de comunicação a linguagem humorística. Recorria-se a caricaturas, sátiras, escritos irônicos e também improvisos em duelos verbais. Mudanças no panorama técnico-científico, alterações dos hábitos e costumes, acontecimentos do cotidiano e da cidade incluindo as rixas entre os pares intelectuais, tudo isso constituía matéria de inspiração. Registrar a onda de mudanças trazida pelos tempos modernos era o objetivo. O grupo era composto por cronistas como Lima Barreto, Bastos Tigre, Emílio de Menezes e José do Patrocínio Filho; incluía os ases da caricatura, dentre os quais, Raul Pederneiras, Kalixto e J. Carlos, Storni e Yantok.

Ao longo de três décadas, da virada do século XIX até fins da década de 1920, o grupo vai construindo uma reflexão sobre a nacionalidade sob a perspectiva do humor paródico e da crítica de costumes. *Tagarela* (1902), *O Malho* (1902), *Fon-Fon* (1907), *Careta* (1907) e *D. Quixote* (1917) estão entre as revistas articuladas pelo grupo ou no seio das quais marcou presença. Mas foi a *D. Quixote* (1917-1927), dirigida por Bastos Tigre, que funcionou como verdadeiro polo agregador e lugar de memória do grupo. Mas, no campo intelectual, qual o lugar ocupado, efetivamente, por esses intelectuais?

O grupo se autoidentificava como integrante da "família boêmia", que vinha ocupando espaço expressivo na vida cultural da cidade, desde os tempos do Império. Era liderado por José do Patrocínio, considerado líder e pai da família boêmia. A influência do modelo normativo familiar também se fazia presente nesse grupo que frequentemente associava sua identidade aos ideais da liberdade e do individualismo.[14]

Esse vínculo a uma estrutura familiar funcionava como verdadeiro *esprit de corps* da cultura boêmia. No entanto, a imagem de Patrocínio relacionada à "família boêmia" esteve e ainda está ausente nos livros didáticos. Ao ser mencionado, Patrocínio aparece, preferencialmente, como militante da causa ou como o heroico "Tigre da Abolição". Se o seu nome está associado à liderança do movimento abolicionista, geralmente não se explicitam os vínculos entre a luta abolicionista e a cultura boêmia.

Sabe-se, contudo, que a intelectualidade boêmia participou ativamente das lutas políticas, liderando as campanhas pela abolição da escravidão e pela instauração do regime republicano. Pela imprensa esses intelectuais defenderam suas ideias e bandeiras, sensibilizando a opinião pública de maneira decisiva. Logo após a Proclamação da República, em manifesto de apoio ao governo provisório, o grupo defendia a "necessária aliança entre os homens de letras e o povo".[15]

Pouco tempo depois, percebe-se o fracasso do projeto em prol de uma sociedade mais justa e participativa. "Essa não é a República dos meus sonhos" – a frase, proferida pelo senador Saldanha Marinho, tornou-se expressão emblemática do descontentamento social de toda uma geração de intelectuais. A abolição da escravidão e a instauração da República mostravam-se incapazes de viabilizar o projeto de uma sociedade de bases democráticas que incluísse, de fato, cidadãos responsáveis. Se o grupo boêmio sentiu baldados os seus esforços de transformação social, continuou a atuar na vida cotidiana. Percebera, no entanto, a necessidade de mudar de estratégias.

No papel de cidade-capital, o Rio de Janeiro apresentava uma gama de especificidades histórico-políticas que iriam particularizar seu

processo de modernização. Era bastante profundo o fosso entre o Estado e o conjunto da sociedade; no cenário da cultura política cotidiana, as elites mostraram-se incapazes de incorporar as camadas populares. Havia uma espécie de pacto não escrito entre o governo e as camadas populares: o governo negava a participação do cidadão nos negócios públicos, mas, em contrapartida, era vetada a ingerência pública na vida doméstica. A modernidade carioca foi permeada pela exclusão. Existia uma descrença na capacidade da população negra e mestiça. O ideal civilizatório não integrava a democratização social, mas contribuía para reforçar os valores e as tradições aristocratas. Era uma civilização claramente endereçada às elites. Identificadas com a cultura europeia, elas assumiriam atitudes negacionistas diante das origens mestiças da nacionalidade, criando mecanismos de diferenciação.[16]

Nesse contexto que interessa pensar a atuação do grupo boêmio dos cronistas e caricaturistas. Parte expressiva tendeu aliar-se às camadas populares, compartilhando sentimentos de exclusão social e rebeldia. Entre os grupos foram significativas as parcerias na música, no teatro de revista e nas festas populares; crenças, formas de falar, dançar, vestir-se e comportar-se se intercomunicaram. Bastos Tigre e Raul Pederneiras tiveram como parceiros os compositores mais populares da época, como Sinhô, Eduardo das Neves e Paulino Sacramento. Também é expressiva a participação desses intelectuais no carnaval. *Vem cá, mulata*, de autoria de Bastos Tigre, sucesso no carnaval de 1906, acabou transformando-se numa das músicas mais populares da década. Em meados da década de 1920, Gilberto Freire viria ao Rio para ver de perto a denominada música "afro-brasileira". Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, ambos à frente da revista modernista *Estética,* apresentam-lhe Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira. Na década de 1930, o Rio era associado à identidade de "povo sambista".[17]

Essa comunicação, entre diferentes segmentos sociais, mesmo que limitada, proporcionou férteis trocas culturais. Ao absorver as diversidades regionais, que chegavam dos diferentes estados, a cidade acaba

funcionando como polo irradiador de culturas. Em função dessa diversidade, o oficialismo da vida cultural mostrou-se capaz de coexistir com outras tradições marcadas, sobretudo, pela influência da cultura negra. Diferentes expressões dessa cultura se fizeram presentes na música, na literatura e nas artes plásticas.

Na virada do século XIX, destacam-se as composições de Ernesto Nazareth, de Sinhô e de Pixinguinha; na pintura os temas e traços inovadores de Belmiro de Almeida e dos irmãos Batista da Costa e Timóteo da Costa. O crítico de artes Gonzaga Duque conseguiria entrever, na virada do século XIX para o XX, o entrecruzamento de várias correntes estéticas compondo-se com traços culturais da brasilidade. Em *Os contemporâneos* (1891), percebe algumas expressões artísticas que se identificariam com a cultura da modernidade; dedica olhar especial aos caricaturistas.

Cabe lembrar que, nessa época, a caricatura não estava integrada ao campo da crítica visual, sendo vista como "arte menor". Destacando o aspecto inovador da linguagem dos caricaturistas, Gonzaga os denomina "humoristas da imagem". Percebe sua presteza inventiva e capacidade de reproduzir de forma gráfica as ideias e fantasias da imaginação. Ao analisar o trabalho de Raul Pederneiras, comenta: "A caricatura [...] sai-lhe espontânea, surge inesperadamente de seu lápis, completada num jato como se a mão copiasse automaticamente o que está na visão interior do artista".[18] A percepção dessa estética da visualidade é importante, sobretudo pelo fato de incluir a caricatura, considerando-a integrada ao patamar das artes. O canal de comunicação que os caricaturistas conseguiram estabelecer com o conjunto da sociedade era fato inédito para os padrões culturais da época. Diminuía-se, de alguma forma, o *gap* de informações entre a cultura dos letrados e a do conjunto da sociedade.

Ao abordar aspectos da vida cotidiana, as caricaturas integravam e tensionavam, de forma risível, os domínios público e privado. Frequentemente ajudavam os leitores a se familiarizarem com as novas referências da sociedade moderna e da cidadania. O tom era de crítica, mas de uma crítica bem-humorada carregada de ironia.

Em "Aproveitamento do suco intelectual" (*D. Quixote,* 15/8/1917), Storni questiona a inserção do intelectual na sociedade moderna fundamentada na mercantilização da cultura. O surgimento do editor e do *marchand* mudava drasticamente as relações da vida social, afetando a natureza do trabalho intelectual e as próprias formas de se produzir e difundir cultura. O caricaturista faz um autorretrato irônico da sua condição, ao mostrar os percalços do intelectual na modernidade. Sacrificado às demandas do mercado, teria o cérebro transformado em suco pelo taberneiro-editor, que o explora até o bagaço. Outro fator que chama a atenção na caricatura de Storni é a moderna disposição gráfica da narrativa, já prenunciando as histórias em quadrinhos. Texto e imagem se conjugam, sensibilizando particularmente o leitor para a temática da automação da cultura. Editores e *marchands* passavam a comportar-se como intermediários controlando o trânsito dos intelectuais e dos artistas no mercado, capazes, portanto, de favorecer a sua consagração ou a sua marginalização.

Na crônica "Esplendor dos amanuenses", publicada na *Gazeta de Notícias* em 1911, Lima Barreto comparava o trabalho intelectual nas repartições públicas ao trabalho dos escravos: "acorrentados à galé dos protocolos, remávamos sob o chicote da vida". José do Patrocínio Filho, também integrante do grupo, lamentava a "falência do escritor", que, para sobreviver, teria forçosamente de tornar-se um amanuense, ou seja, um funcionário público ou burocrata.[19]

Esse mal-estar do intelectual na sociedade moderna é um dos traços da sensibilidade modernista. Baudelaire, em crônica, publicada em *O spleen de Paris*, narra a queda da aura mítica do artista. Ao passar em um viaduto enlameado, tentando fugir de um veículo em alta velocidade, o artista escorrega e cai. Na queda, perde a sua aura. A partir desse momento, desfeito o fator que o distinguia dos demais, transforma-se em um simples mortal. Não tendo mais uma missão a cumprir, pode disponibilizar-se para a experiência: andar pela cidade, conhecer as suas ruas e os seus habitantes, frequentar o *bas-fond,* sentindo-se parte da cidade

moderna.[20] É desse lugar, ocupando a condição de homem comum, que ele poderá falar sobre o fenômeno moderno. Para Baudelaire, configurava-se aí a verdadeira vocação do escritor na modernidade.

Essas ideias encontrariam forte ressonância entre os intelectuais cariocas. Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, reforçava esse imaginário. As ruas do Rio, o morro do Curvelo e o cotidiano dos seus habitantes é que dariam o sopro inovador à sua obra, e não propriamente as ideias modernistas. As crônicas de Bandeira evocam figuras emblemáticas da cidade: José do Patrocínio Filho, Kalixto, Donga e Sinhô. Através deles se expressaria a verdadeira "alma da cidade". Sinhô aparece como um "traço ligando os poetas, artistas, enfim, a sociedade fina e culta às camadas populares e à ralé urbana".[21]

Esse imaginário de identificação entre intelectuais e uma cultura das ruas é um dos traços do modernismo no Rio de Janeiro. Literatos, críticos de arte, poetas e caricaturistas vinham enfatizando, de distintas formas, a necessidade de se criarem vias de acesso entre as culturas eruditas e populares. Mas os mecanismos de exclusão eram fortes até mesmo entre os pares. O caráter hierárquico que revestia o campo artístico frequentemente deixava de fora os próprios pares. Desde o início do século, os caricaturistas vinham questionando a posição marginal que ocupavam nas artes. Na época, só tinham acesso às exposições da Escola Nacional de Belas Artes os pintores e escultores consagrados pelo mundo oficial da cultura. Na *Fon-Fon,* os caricaturistas parodiavam as exposições oficiais, apropriando-se da própria retórica dos críticos de arte.

Emílio de Menezes, autor das mortalhas e epitáfios humorísticos, não pouparia essa figura, ao comentar: "Todo o crítico é assim mais ou menos caduco/ Sendo em arte incapaz, na obra alheia é ranzinza/ – O crítico em geral, é uma espécie de eunuco".[22]

Com senso crítico apurado, as revistas humorísticas traduziam as tensões e ambiguidades que marcavam o processo de instauração do moderno brasileiro. Identificando-se como instrumento de modernidade, essas publicações propiciavam um acerto de contas cotidiano,

sempre investindo na atualização da linguagem. Na virada do século XIX, a linguagem operava como verdadeiro olho do furacão fazendo-se mensageira das novas percepções que se processavam na ordem social. Se até então as palavras serviam para descrever e denotar, na cultura da modernidade elas passavam à captura das imagens, sonhos e sensações do inconsciente.[23]

A linguagem conectava-se ao movimento, à ação e à velocidade, ampliando domínios de comunicação além da oralidade e da escrita. Os caricaturistas atuam em sintonia com essas demandas. No Rio de Janeiro, em 29 de junho de 1914, é realizado no Teatro Fênix o primeiro "jornal falado". A imprensa transforma-se em verdadeira vedete do espetáculo; subindo ao palco, o jornalista metamorfoseia-se em ator conferindo dramaticidade às notícias. No *script* incluíam-se: o folhetim parlamentar (Batista Rego), o humor (Bastos Tigre) o noticiário policial (Viriato Correa), a crônica teatral (Oscar Guanabarino), a crônica elegante (Paulo Gardênia) e a literatura (João do Rio).

O humor integrava-se à essa dramaturgia da modernidade ao lado da literatura, teatro, moda, política e assuntos policiais. O espetáculo dos "jornais falados" geralmente era patrocinado pelas revistas semanais ilustradas de maior popularidade, caso da *Fon-Fon* e *Careta*. Em um cartaz em que notificava o evento, a *Ilustração Brasileira* destacava a foto de Kalixto mostrando a crescente importância atribuída aos caricaturistas; a eles cabia a ilustração das palestras. A visualidade tornava-se referência norteadora, conferindo sentido ao cotidiano. Condizente com a função era a nova denominação atribuída aos caricaturistas "ases da imprensa". Hábil nos duelos verbais, Raul Pederneiras autodenominava-se "malabarista das palavras". Velocidade, agilidade condensação de ideias em imagens se transformavam em verdadeiro passaporte da moderna comunicação.

*O Mercúrio* (1898) inaugurou a propaganda ilustrada no Brasil publicando os cartazes *art nouveau* de Julião Machado, recém-chegado de Paris. Kalixto e Raul Pederneiras, colaboradores dessa revista, iniciavam

seus desenhos também explorando objetos relacionados ao circuito de consumo dos *habitués* da vida noturna. Cartazes de bebidas, cigarros, cafés, remédios misturavam-se à divulgação de toda sorte de espetáculos. Seria lícito conferir à publicidade o estatuto de arte?

A polêmica renderia discussões nos impressos europeus e brasileiros. Se para a maior parte da população o assunto ainda era inacessível e mesmo nebuloso, o fascínio pelas formas visuais contagiava indistintamente. Raul Pederneiras versejava: "O que as palavras exprimir não podem/ O que as pessoas à língua e a lei veda/ Pode o lápis dizê-lo impunemente/ No papel branco saracoteando" (*O Malho*, setembro de 1902). A escrita ganhava visualidade, saracoteando na ponta da pena do caricaturista.

O recurso às metáforas e aos ditos de amplo alcance despertavam o riso cúmplice do leitor de letras ou de imagens. Através das caricaturas, revelava-se, paulatinamente, uma outra face do Brasil e dos brasileiros. No Império, a nacionalidade era representada pelos tipos idealizados como o índio vigoroso das caricaturas de Angelo Agostini na *Revista Illustrada*. No início do século XX, essa imagem deslocava-se para o povo das ruas integrando o português da venda, a mulata sensual, o malandro, o capoeira e o zé-povo. Trazido para o asfalto, o jeca-tatu frequentemente colocava-se ao lado de zé-povo, sobretudo na comemoração das datas históricas como a da Descoberta do Brasil e da Independência. Gafieiras, quiosques, chopes berrantes, mafuás, praças e esquinas foram cenário predileto das caricaturas de Raul Pederneiras e de Kalixto. Tipos inesquecíveis seriam as charmosas melindrosas e os almofadinhas de J. Carlos. Tal distinção de cenário e personagens desvelada pelo olhar atento dos caricaturistas contribuía para reforçar os paradoxos e as ambiguidades da modernidade brasileira.

O ano de 1922, momento em que se comemorava o centenário da Independência brasileira, a questão vem à tona. Na caricatura *Os donos da terra* (*D. Quixote,* 27/9/1922) [Figura 1], a República aparece como mulher ricamente trajada à moda europeia; de costas ao lado do mordomo

busca bloquear a entrada de um índio para os festejos da Independência. O índio indaga ao mordomo: "— Então, como é isto, seu Protocolo? Nós, os verdadeiros donos da terra, não entramos na festa?". Ao que o Protocolo retruca: "— De acordo com a dona Pragmática, vocês serão expostos como tipos... exóticos".

A exclusão social aparece fortemente associada à imagem do regime republicano, incapaz de reconhecer a cidadania dos povos originários. O processo de modernização do Rio, expresso em uma cultura do modernismo, abriga necessariamente essas questões. Desvinculado de um movimento formal, datado, organizado e vanguardeiro, o modernismo carioca se desenvolve nas redes da sociabilidade cotidiana integradas pelas revistas semanais humorísticas, cafés literários, chopes berrantes, salões e ruas. Convivendo mais de perto com as camadas populares, os intelectuais boêmios criaram laços, embora de natureza precária, entre as Repúblicas letradas e a cultura das ruas que englobava espaços informais de organização que não seriam reconhecidos como tais. Festas populares, cortiços e espaços urbanos, geralmente situados no Centro da cidade, agrupavam distintas etnias como a Pequena África, a Pequena Turquia, ciganos no Campo de Santana, sambistas nos morros.

A cultura modernista integraria parte desses núcleos marginalizados, reconhecendo em alguns dos seus valores a configuração da própria cidade e dos seus habitantes. Se é inegável o distanciamento entre as elites e o conjunto da sociedade, parte expressiva dos boêmios compartilhava uma sensibilidade social voltada para empatia. Em discurso proferido na sessão de Belas-Artes da Exposição Nacional de 1908, o crítico de artes Gonzaga Duque chamava a atenção para os aspectos informais do modernismo: "A arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da iniciativa de uma escola". Alguns anos mais tarde os jovens literatos Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, então diretores da *Estética* no Rio, reforçariam essa ideia: "O modernismo não é uma escola, é um estado de espírito" (*Correio da Manhã,* 19/6/1925).




**Figura 1 -** Na caricatura "Os donos da terra" (*D. Quixote*, 27/9/1922)

Nos domínios da cultura cotidiana transitaram personagens de distintos mundos sociais, como Chiquinha Gonzaga, Sinhô, João do Rio, Lima Barreto. Se essas pessoas se tornaram referência obrigatória no elenco do moderno, há muitos outros nomes que não foram associados ao popular, caso dos já mencionados Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto. O vínculo que unia esses artistas era a intenção, nem sempre clara e consciente, de criar elos de comunicação entre culturas que até então eram vistas como blocos polarizados e estanques, representados pelo erudito e pelo popular. A possibilidade de tornar esses domínios porosos e mais receptivos ao contágio das ideias e vivências viabiliza outras configurações do modernismo no Rio de Janeiro.

A análise desse movimento na cidade-capital reforça a importância de se considerar mais cuidadosamente a ambientação histórica e o solo das tradições socioculturais que lhe deu origem. Procedimento que nos leva ao redimensionamento do tema, questionando-se, sobretudo, o cânone de 1922. Não se trata de inverter o polo da questão, deslocando a centralidade da experiência modernista de São Paulo para o Rio de Janeiro. Falta aprofundar e problematizar o debate até porque essas experiências não ocorreram de forma isolada; funcionaram como ondas impulsionando troca de ideias e ações conjuntas. Di Cavalcanti foi um dos articuladores da Semana de Arte Moderna. Bem antes de acontecer o evento, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros letrados paulistas se reuniam com o grupo carioca para discutir literatura.

Desde meados do século XIX, literatos de Belém e do Recife, pelo fato de manterem contato direto com a Europa, independentemente do Rio ou de São Paulo, já articulavam culturas locais, cosmopolitismo e brasilidade. Essa inquietação conjunta reforça a inadequação do termo "pré-modernismo" que durante muito tempo acabou obscurecendo a produção intelectual do período ao interpretar suas obras com base em critérios elaborados posteriormente.[24] Existe um fértil trabalho a ser desenvolvido nesse terreno; novas fontes documentais e novas questões de investigação certamente trarão à luz percepções, ideias e projetos

que passaram despercebidos em função das narrativas hegemônicas. O modernismo paulista e o carioca também demandam revisitações que os liberem da tutela do "vanguardismo".

## O movimento modernista paulista

No pós-guerra muda radicalmente a maneira de se pensar o Brasil. O imaginário da nacionalidade e da arte como força primitiva, espontânea, indomável associada a uma natureza marcada pelo terror cósmico e pela inferioridade étnica não se sustentava. Organizar a nacionalidade com fundamento na matriz estatal era o grande desafio. As obras de Alberto Torres, *O problema nacional brasileiro* (1914), e de Olavo Bilac, *A defesa nacional* (1917), traduzem esse propósito. Ao lado desse movimento, de viés político, havia uma outra vertente de pensamento que buscava elencar valores que expressassem a ideia de identidade nacional, como sugeriam os intelectuais da *Revista do Brasil* (1917). Essa onda de nacionalismo respondia às questões postuladas pelo cenário internacional.

Anunciava-se o declínio da cultura europeia e a aurora de uma nova civilização no seio da qual a América serviria de fonte inspiradora. O roteiro da inspiração artística se deslocava da África para a América, despertando uma nova onda de interesse pelo folclore, pela literatura e pela música popular dos países latino-americanos. Ao longo da década de 1910 e início dos anos 1920 desembarcariam no Brasil, entre outros, o pintor italiano Gustavo Dallara, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars e a delegação francesa chefiada pelo embaixador da França, Paul Claudel, que contava também com o músico Darius Milhaud. Blaise Cendrars estimulou a formação das "caravanas modernistas". Com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Tarsila do Amaral, as caravanas propunham nada mais nada menos do que descobrir o Brasil, aventurando-se em regiões até então ignoradas pela intelectualidade.

Mário de Andrade percebeu tais viagens como oportunidade para fazer um trabalho etnográfico seguindo um inventário da cultura popular.

Em crônicas publicadas no *Diário Nacional* (1927-1929), registrou suas impressões de viagem com o título "O turista aprendiz". Posteriormente tais crônicas seriam publicadas em um livro com o mesmo título. As caravanas estimularam várias reflexões sobre a modernidade, mediadas por Blaise Cendrars, apelidado por Oswald de Andrade de "Blaise du Brasil". A convite de Paulo Prado, um dos mecenas organizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo, Blaise Cendrars realizaria sua jornada pelo interior do Brasil. Sua presença funcionaria como poderoso estímulo estreitando laços de camaradagem entre os próprios intelectuais brasileiros e mobilizando-os a aprofundar relações com o pensamento das vanguardas europeias no campo das artes plásticas, literatura e poesia.

Blaise Cendrars ironizava essa função, comentando:

> Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris, os paulistas acabam de descobrir a sua modernidade. E a monopolizam [...]. Abominavam a Europa mas não conseguiam viver sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado.[25]

A ideia de vanguarda era alvo da crítica de alguns modernistas, sobretudo os de viés conservador. Como unir tradição/modernidade, regional/universal e popular/erudito? Como, enfim, elaborar um pensar próprio, que estivesse de acordo com a singularidade e a historicidade brasileira? O conceito de tradição é que fazia a diferença entre os grupos. Houve distintas formas de processar, integrar e atualizar as informações que nos chegavam dos acervos europeus. Essa pluralidade de leituras deu origem a distintos retratos do Brasil no interior do modernismo paulista.

Em um primeiro momento que vai dos finais da Primeira Guerra até 1924, o que estava em questão era o processo de atualização cultural. No Manifesto Pau-Brasil (*Correio da Manhã*, 18/03/24), Oswald de Andrade expressava muito claramente essa ideia ao enfatizar a necessidade de "acertar o relógio império da literatura nacional". Nesse tempo reinava certo consenso entre os intelectuais; todos concordavam sobre a

urgência de se promover a atualização da nossa cultura. A partir de 1924, impõe-se uma questão mais complexa: a pesquisa da brasilidade. O que significava investir esforços reflexivos para se entender os múltiplos significados contidos no termo "brasilidade". A entrada do país na modernidade deixava de ser pensada como algo imediato. Era preciso discernir na cultura política brasileira as mediações que garantissem essa passagem.

Na sua reflexão sobre a brasilidade modernista, Eduardo Jardim enfatiza essa temporalidade reflexiva demandando mergulho investigativo do passado. [26]

O fato dá margem às mais distintas vertentes da nacionalidade. E é com base nessas ideias que se esboçam acontecimentos marcantes das próximas décadas: a Revolução de 1930, Revolução Constitucionalista de 1932, o movimento comunista de 1935, a instauração do Estado Novo (1937-1945) e o período de redemocratização de 1945.

O grupo dos verde-amarelos, composto por Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Cândido Mota Filho, expressa a vertente conservadora do modernismo paulista. A busca da brasilidade é entendida como um "retorno ao passado", visto como reduto das mais puras tradições. Ao se inspirar nas lendas folclóricas, retoma-se o simbolismo do curupira que se caracterizaria pelo fato de caminhar sempre com os pés voltados para trás. A compreensão da brasilidade se dá por esta chave: a do eterno retorno fiel às pegadas do passado. Passado como lição.

No Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo (*Correio Paulistano*, 17/5/1929), o grupo defenderia as fronteiras nacionais contra as influências culturais estrangeiras: "Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como a fez através de quatro séculos a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas". Essa forma de conceber a brasilidade terá clara repercussão na trajetória dos intelectuais que compuseram o grupo. Plínio Salgado tornou-se líder do movimento integralista na década de 1930, Cassiano Ricardo assumiu postos-chave no regime autoritário do Estado Novo (1937-1945), tornando-se ideólogo do Estado.

Ocupou postos de direção da Rádio Nacional e do jornal *A Manhã,* ambos porta-vozes do regime ditatorial.

Para os verde-amarelos, a compreensão da brasilidade modernista se efetuava pela geografia, que daria origem à história, sendo capaz de alterar, de maneira decisiva, o seu curso. Inspirando-se na tradicional teoria dos dois Brasis, o legal (litoral) e o real (interior), o grupo percebia o interior brasileiro como reduto das verdadeiras tradições da nacionalidade. Euclides da Cunha era apontado como verdadeiro paradigma desse pensamento. Em contraposição ao sertão, o litoral era associado ao imaginário cosmopolita e todo seu corolário de valores visto como falso, artificial e destruidor de tradições consagradas. Ao longo de três décadas – do modernismo (década de 1920) ao Estado Novo –, a obra de Cassiano Ricardo sintetiza essa visão.[27]

No Manifesto Pau-Brasil (*Correio da Manhã,* 18/3/1924), Oswald de Andrade propõe pensar a brasilidade como síntese cultural, capaz de unir o "lado doutor" da cultura com as tradições e percepções cotidianas. É necessário "unir a floresta e a escola, o Museu Nacional, a cozinha, o minério e a dança", proclama. A atualização cultural impõe-se como tarefa da geração intelectual. Seria urgente extrair da história do Brasil um ritmo e uma temporalidade própria que conferisse sentido à nacionalidade: "Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César". Recorrendo à estética do fragmento e do humor paródico, o Manifesto Pau-Brasil se contrapõe à visão oficial da história e da arte, buscando trazer a voz do colonizado para o primeiro plano.

Já no Manifesto Antropófago, publicado na *Revista de Antropofagia* em maio de 1928, Oswald de Andrade aprofunda a reflexão sobre a brasilidade. Passa a defender a ideia de aglutinação e de integração das culturas. Essa absorção de influências deveria, no entanto, dar-se pela devoração crítica das influências culturais. Ideias propagadas pelo futurismo, dadaísmo e cubismo poderiam ser integradas como dimensão constitutiva da nacionalidade. Mas, antes, deveriam passar pela fina peneira da crítica visando

à adequação ao cotidiano brasileiro. Propõe-se a metáfora da antropofagia, verdadeira bandeira de luta: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". Legitima-se a apropriação da cultura europeia através do "canibalismo cultural". Inspirando-se no repertório da cultura indígena, reedita-se a imagem do antropófago que come a carne do inimigo para absorver as suas qualidades.

O grupo reelabora tais ideias com humor e aguçado senso crítico. Propõe realizar uma série de almoços e jantares com vistas a incrementar os rituais de devoração urbana. Cardápios sugerem uma mistura apetitosa de personagens do universo erudito e popular. Não foi ao acaso a escolha do lugar de realização do primeiro almoço do grupo antropofágico: Mappin Store. Primeira loja de departamentos do Brasil, fundada pelos irmãos ingleses Walter Joseph Mappin e Herbert Joseph Mappin, o lugar era frequentado pela elite endinheirada da época consumidora de joias, prataria e vestuário sofisticados. O seu *five o'clock tea* atraía clientela certa seja para reuniões empresariais ou alegres confraternizações. Foi no restaurante do Mappin Store, espaço hipermoderno, sofisticado, mas que também proporcionava um ambiente descontraído, que ocorreu o Festim Antropofágico. No cardápio principal constava o palhaço Piolin. Cômico, ginasta e equilibrista, Abelardo Pinto conquistara a simpatia dos modernistas que identificavam o circo como uma das maiores expressões da cultura popular. Em 2019, comemorando os 90 anos do Festim Antropofágico, José Celso Martinez e Maria Augusta Fonseca, professora de literatura da USP, promoveriam o debate "Vamos comer Piolin".

Pouco tempo depois da reunião no Mappin Store, Paulo Prado convocava o grupo para um jantar literário na sua casa. Anunciava-se a seguinte programação:

> O bandeirante Paulo Prato chorará sobre a trasteza do pó lhytico no Brasil. A gentil pintora caipiruska Tarsilowska do Amaral executará no alaúde a mazurka do Vira Bolos em o hino Nacional do Gotschalk (*Memória Paulistana*, 1975).

Recorrendo a montagens críticas, perpassadas de humor e duplo sentido, os "jantares antropofágicos" reforçavam o hibridismo do repertório cultural brasileiro. Referências à obra de Paulo Prado, de Tarsila do Amaral e de Villa-Lobos misturavam-se à comicidade do circo do palhaço Piolin. Tristeza, lirismo, comicidade, monumentalidade. E boas doses de caipirinhas russas.

A expressão plástica da antropofagia ganha autoria na obra de Tarsila do Amaral: *Abaporu*. A palavra, de origem indígena, significa *aba* (homem) e *poru* (comer). O homem que come ou o "comedor de culturas". Em meados da década de 1920, não se "comia" mais indistintamente. Era preciso proceder a escolhas criteriosas. Integrar influências, sim, mas de forma reflexiva e criteriosa. A perspectiva da adequação tornava-se referencial obrigatório, comandando a inteligibilidade das escolhas no cardápio.

No manifesto, Oswald de Andrade propunha uma leitura da brasilidade que, referenciada pelas fontes primitivas, expressaria um viés anarquizante e contestador da cultura. Propunha o riso e a utopia como formas de constituição da nacionalidade. Essa crença na utopia como força capaz de impulsionar o processo da transformação social, em parte, explica a filiação do autor às ideias do Partido Comunista.

Mário de Andrade, teórico do movimento modernista brasileiro, constrói a vertente analítica da brasilidade, propondo uma dinâmica integradora entre o passado e o presente. No "Prefácio interessantíssimo" de *Pauliceia desvairada* (1922), definiria o passado como "lição para meditar não para reproduzir". As tradições em si não teriam valor, a não ser quando capazes de estabelecer uma conexão dinâmica com o tempo presente. Na sua acepção, portanto, as diferentes manifestações da nossa cultura e folclore só deveriam constituir-se em interesse de investigação quando presentificadas nas questões atuais. Mário, sobretudo a partir de 1924, defenderia a urgência de se criar uma arte brasileira, entendendo-a como condição de o Brasil poder apresentar-se e ser reconhecido como país civilizado. Ser moderno significava

comparecer ao cenário internacional, mas adotando a mediação do nacional. Na sua *Pequena história da música*, o autor é taxativo: "A pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata".[28]

Essa visão pressupõe uma concepção da brasilidade e um retrato do Brasil marcado pela pluralidade espaçotemporal. Em *Macunaíma* "constrói-se a imagem de um Brasil móvel, que é simultânea e sucessivamente negro, índio e branco". Era esse o espírito que impulsionava a trajetória de Macunaíma, o "herói sem nenhum caráter". Em prefácio inédito à primeira edição da obra, Mário esclarecia que o seu herói era sem caráter devido ao fato de ainda não possuir "nem civilização própria nem consciência tradicional". Mais adiante, comentava:

> E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral, não, em vez entendo a realidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua da História da andadura, tanto no bem como no mal. [...] O brasileiro está que nem um rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma.

No pensamento de Mário de Andrade é de fundamental importância a "teoria da desgeografização". O autor a define como processo através do qual se descobre – além das diferenças regionais que comporta uma nação – uma unidade subjacente relativa à sua identidade. Desgeografizar o país significava superar as diferenças regionais, tentando uma apreensão conjunta da nacionalidade.[29] No conjunto da obra, a linguagem torna-se elemento definidor e aferidor da nacionalidade; a língua devia ser flexível, ágil, sintética e expressiva. No "Prefácio interessantíssimo" (1922), Mário observava a originalidade da nossa língua: "A língua brasileira é das mais ricas e sonoras e possui o admirabilíssimo *ão*".

Em *Macunaíma*, ironizava a nossa dualidade linguística; existia um "português escrito" que era solene, obedecendo à risca a "língua

de Camões", e o "brasileiro falado", que expressava a nossa criatividade, inventividade e irreverência. Na "Carta para as icamiabas", Mário declarava ter misturado propositalmente frases de Rui Barbosa, de Mário Barreto e dos cronistas portugueses coloniais.[30] A figura de Macunaíma corporificaria ironicamente essa dualidade linguística. Quando falava, o herói não poupava gírias, salamaleques e palavrões. Mas, ao escrever assumia ares pomposos de bacharel, vasculhando dicionários atrás de adjetivos e verbos do "bom falar lusitano". O herói marioandradiano mostra a ambivalência e os paradoxos da sociedade brasileira. Transita entre o moderno e o tradicional, o urbano e o rural, interagindo com todo tipo de gente. Conhece as mandingas e as máquinas, é vencedor e vencido. Mário de Andrade revelava uma visão da nacionalidade na qual via-se reconhecido. Em 1926, em "Tempo de Maria", confidenciava: "Macunaíma, Maria/ Era como eu brasileiro [...]. ("Lenda das mulheres de peito chato", *Poesias completas*).

## Conclusões

Qual a natureza dos vínculos que poderiam unir as reflexões dos intelectuais da Geração de 1870, a dos caricaturistas no Rio de Janeiro da virada do século XIX e a dos paulistas na década de 1920?

Apesar da profunda diferença entre os aparatos conceituais, as abordagens, linguagens e também as sensibilidades sociais em jogo, esses intelectuais se voltaram para uma questão comum: criar entendimentos sobre a brasilidade, percebendo-a como parte integrada ao contexto internacional. Essa tomada de consciência de "fazer parte" levava forçosamente a duas outras questões relacionadas entre si: urgência de uma atualização reflexiva, demandando, consequentemente, a criação de um aparato teórico destinado ao reexame do passado histórico brasileiro, das suas raízes político-culturais e estéticas.

Os intelectuais se sentiram motivados ou mesmo convocados a uma reflexão conjunta.

A busca da brasilidade envolve uma trajetória de longa duração mobilizando os intelectuais da Escola de Recife, desde a geração de 1870, aos da década de 1910 e 1920.

Em meados do século XIX, era pela lente das teorias do evolucionismo positivista que se buscava entender o povo brasileiro, como o fez Sílvio Romero ao localizar a África em nossas cozinhas, a América em nossas selvas e a Europa em nossos salões. O mapeamento da cultura brasileira fixou espaços excludentes e segmentados. De acordo com a teoria do branqueamento, os supostos elos fracos da corrente — índios e negros — seriam assimilados e mestiçados antes que desaparecessem. Imperava a imagem de um Brasil essencialmente branco ou em vias de sê-lo.

No início do século XX, os caricaturistas do Rio de Janeiro propõem uma outra imagem do Brasil e dos brasileiros. A imagem do índio europeizado de Angelo Agostini se desloca para o povo das ruas que se faz representar pelo português do armazém, a mulata, o malandro, prostitutas francesas e polacas, o guarda-noturno, a melindrosa, o negro mandingueiro.

Essa visão de uma brasilidade plural também aparece na obra de outros modernistas paulistas como Juó Bananére (pseudônimo de Alexandre Marcondes) e Alcântara Machado. Ambos presentificam expressões da cultura italiana, marcando o cotidiano das periferias de São Paulo. Mário de Andrade reforça o imaginário de um Brasil-macunaíma; Oswald de Andrade, o Brasil-antropofágico; e Tarsila do Amaral, o Brasil-abaporu. Além dessas visões que expressavam as tensões históricas da sociedade brasileira, o modernismo paulista abrigou imaginários idealizados como a do heroico Martim Cererê de Cassiano Ricardo, exaltando o Brasil grande, impávido colosso. Essa versão verde-amarela da nacionalidade, base do regime autoritário do Estado Novo, iria tornar-se versão vitoriosa da memória nacional por algumas décadas e ainda nos assombra.

Tais ideias reforçam o caráter complexo que revestiu o modernismo no Brasil, mostrando a pluralidade de experiências. Belém, Recife,

Rio de Janeiro, São Paulo; séculos XIX e XX. A visão do modernismo, quando associada ao paradigma da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo (fevereiro de 1922), interrompe esse diálogo vivo entre as tradições do passado e as do presente, texto e contexto. Raízes e rupturas permitem vislumbrar – a par das diferenças – Sílvio Romero dialogando com Mário de Andrade, Graça Aranha com Oswald de Andrade, Emílio de Menezes com Oswald, Cassiano Ricardo com Euclides da Cunha. As vertentes analítica, intuitiva e satírico-humorística foram diferentes chaves, usadas em diferentes momentos e por intelectuais de diferentes filiações para abrir uma mesma porta: a da brasilidade, garantindo-se o acesso do país aos tempos modernos.

## Notas

[1] As reflexões de Manuel Bomfim estão expostas em *América Latina: males de origem* (1905); disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/A_am%C3%A9rica_latina/B9_OAwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover>. Acesso em: 8 set. 2022. E as de Alberto Torres, em *A organização nacional* (1914); disponível em: < https://www.google.com.br/books/edition/A_organiza%C3%A7%C3%A3o_nacional/Ck4NAAAAIAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover>. Acesso em: 8 set. 2022

[2] A reflexão sobre a cena cultural paulistana está em PONTES, Heloisa. O uso da biografia coletiva na história social da cultura e dos intelectuais. Conferência realizada no II Congreso de Historia Intelectual de América Latina; e PONTES, Heloisa. Ar de família: a turma de Clima. Em *Literatura e Sociedade*, v. 14, n. 12, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25200>. Acesso em: 8 set. 2022

[3] Citado por HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: _____. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

[4] A citação está em ROMERO, Sílvio. Um bando de ideias novas. Explicações indispensáveis. In: ROMERO, Sílvio; BARRETO, Tobias. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900.

[5] Essas ideias estão discutidas em SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983; e em MCFARLANE, James. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm. *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

[6] Sobre os fundamentos científico-filosóficos que presidiram a geração de 1870, ver VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[7] A discussão sobre o autoritarismo político está em CARVALHO, José Murilo de. Brasil 1870-1914: a força da tradição. In: _____. *Pontos e bordados*: escritos de história política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1991.

[8] RODRIGUES, R. N. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1988.

[9] HUIDORO, Vicente. Nom Serviam e A criação pura. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras: Edusp, 1995.

[10] As ideias estão discutidas em VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*; e MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

[11] Ver os trabalhos de MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*; SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

[12] HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: _____. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. Petrópolis: KBR, 2015. 1 ed. 1996; e GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio...*: modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

[13] Ver KARL, Frederick. Tornando-se moderno: uma visão de conjunto. In: _____. *O moderno e o modernismo*: a soberania do artista (1885-1925). Rio de Janeiro: Imago, 1988.

[14] A discussão está em PERROT, Michelle. A margem: solteiros e solitários. In: _____. (Org.). *História da vida privada*: da Revolução Francesa à I Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[15] Ver CARVALHO, José Murilo de. O Rio de Janeiro e a República. *Revista Brasileira de História*. Cultura e Cidades, v. 5, n. 8/9, set.1984/ abr.1985.

[16] A tradição do pensamento autoritário é discutida por CARVALHO, José Murilo de. Brasil 1870-1914: a força da tradição. In: _____. *Pontos e bordados*.

[17] Essas ideias estão em VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na* belle époque *carioca*. Rio de Janeiro: Santana, 1977. Ver também SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo. 85 anos de música brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1997. Sobre o encontro entre compositores populares e literatos, ver VIANNA JR., Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

[18] O tema está discutido em DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos:* pintores e escultores. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.

[19] O fato é comentado por BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959; ver também PATROCÍNIO FILHO, José do. O cronista da casa silenciosa. In: BARBOSA, Orestes. *Bambambã*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura, 1933.

[20] Ver BAUDELAIRE, Charles. Perda de auréola. In: _____. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa, 1991. Lisboa: Relógio D'Água.

[21] Ver BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. E do mesmo autor *Crônicas da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

[22] A citação está em MENEZES, Emílio. 1980. A imprensa, 24 de agosto de 1911. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná, 1980.

[23] A discussão sobre a nova função das palavras está em KARL, Frederick. Tornando-se moderno: uma visão de conjunto.

[24] MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[25] Ver CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

[26] Essa reflexão é discutida em MORAES, Eduardo Jardim de. A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

[27] A trajetória dos verde-amarelos está em VELLOSO, Monica Pimenta. A brasilidade verde--amarela, nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos,* v. 6, n. 11, 1993.

[28] Essas ideias são discutidas por MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, v. 1, n. 2, 1988.

[29] Ver MORAES, Eduardo Jardim de. A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro.

[30] NEVES, Margarida de Sousa. Da maloca do Tietê ao império do mato virgem. Mário de Andrade: roteiros e descobrimentos. In: CHALLOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (Org.). *A história contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

## Um folhetinista oral: representações e dramatizações da vida intelectual

Ao longo do século XIX, com o avanço da cultura da modernidade, restringiram-se as percepções e referencialidades básicas no processo de ordenação do mundo social. A crescente hegemonia da cultura letrada tendia a homogeneizar os sentidos, desvinculando a atividade da leitura dos saberes adquiridos pela oralidade. Mas esse processo de codificação das formas gráficas não ocorreria de maneira linear em função das distintas historicidades.

No Brasil, os vínculos entre letra e voz se manteriam bem vivos, sendo continuamente reinventados pelos usos. Os intelectuais ligados à cultura boêmia tiveram participação ativa nesse processo. O grupo da primeira geração (1860-1880), envolvido na campanha abolicionista, marcou espaço na cena pública pela militância apaixonada dos seus discursos e pelo fato de se identificar como força viva no processo da rememoração/atualização das oralidades.

Fazer a genealogia do moderno na vida cultural brasileira implica fazer a genealogia desse grupo que teve papel *sui generis* como canal receptor da sensibilidade moderna, em diálogo com as tradições. Uma das questões centrais da história cultural tem sido buscar entender os sistemas de apreciação de valores e de emoções que fundamentam as percepções diante das transformações. Recuar no tempo foi um movimento necessário para acompanhar esse desenho do moderno que, esboçado através de alguns dos seus atores, apontava para a confluência de culturas, linguagens e memórias.

### Sociabilidade letrada e culturas da oralidade

Enraizada na formação cultural brasileira, a oralidade tem marcado a vida intelectual e cotidiana bem mais do que se costuma supor.

Autos catequéticos jesuítas, sermões, serões, discursos das solenidades cívicas, recitais, saraus expressam traços dessa herança. Trata-se de uma literatura produzida mais para ser falada, ouvida e dramatizada do que propriamente lida em silêncio e solitariamente. A musicalização dos poemas pelo cancioneiro popular é claro exemplo dessa prática, favorecendo a circularidade da cultura.[1]

Muitos textos cativavam o leitor pela sonoridade; na realidade eram escritos para serem primordialmente escutados. A poesia de Guimarães Passos "Casa branca na serra" fora musicada em modinha e interpretada pelo popular Eduardo das Neves. Coelho Neto concluía que o autor "não era um poeta do livro lido mas ouvido".[2]

Fundamentada na sensibilidade auditiva, essa cultura também encontraria espaço de expressão nos saraus literários; muitos deles seriam realizados na casa de Coelho Neto. Tendo ao fundo o piano de Gabi, esposa do escritor, o grupo realizava frequentemente desafios à viva voz, como o fizeram Sílvio Romero e Capistrano de Abreu. Essa "comunicação em presença" visando sempre ao auditório era um dos traços marcantes da cultura boêmia. Antes de se tornar jornalista e romancista bem-sucedido, Coelho Neto integrara o grupo boêmio, reunido sob a liderança de José do Patrocínio e, posteriormente, de Francisco de Paula Nei (1858-1897). Pardal Mallet, Luís Murat, Guimarães Passos, Aluísio Azevedo, Artur Azevedo e Olavo Bilac faziam parte do grupo. Uma particularidade fundamentava a identidade desses intelectuais: a nordestinidade.

Parte expressiva do grupo era originária das capitais do Norte e do Nordeste. Coelho Neto, Artur Azevedo e Aluísio Azevedo haviam nascido no Maranhão; Paula Nei, no Ceará; e Guimarães Passos, em Alagoas. Na formação cultural brasileira, o Nordeste teve funções específicas. Como primeira área de transplante da língua portuguesa, desenvolveria nos dois primeiros séculos do processo de colonização uma política sistemática de controle da imprensa. Em decorrência, flexibilizaram-se e sofisticaram-se, ao extremo, as formas de transmissão das tradições orais que se mostraram capazes de conviver estreitamente com a escrita.[3]

A dimensão de uma brasilidade rural, sertaneja e sonora marcaria fortemente a percepção desses intelectuais. Em 1896, Coelho Neto publicou *Sertão*, obra que lhe assegura o título de sertanista. A ideia de uma brasilidade rural ganhava aí a sua primeira versão consagradora, logo depois eclipsada pela obra de Euclides da Cunha. Entrevistado por João do Rio, em 1905, na famosa enquete de *O Momento Literário*, Coelho Neto reforçara o papel das tradições orais no conjunto da sua obra e história de vida. Menciona as lendas e narrativas que escutara dos caboclos e dos negros, inspirando obras como *Rapsódias* (1891) e *Baladilhas* (1894). Dentre as obras que haviam forjado sua formação literária, destacavam-se *As mil e uma noites, Dom Quixote*, as peças de Shakespeare e os textos dos poetas gregos. No depoimento, o autor ainda enfatizava o fato de ter sido mais influenciado pela narrativa das pessoas que faziam parte da vida cotidiana do que propriamente pela dos literatos. Olavo Bilac também mencionava *Dom Quixote* como um dos seus livros de cabeceira. Era uma literatura que evocava uma cultura de recitação oral, em que texto e voz ainda mantinham fortes laços. A obra de Cervantes seria paradigmática, revelando como diferentes modos de transmissão e recepção traduzem diferentes modos de dizer, maneiras de ler e de escutar ler.[4]

No artigo intitulado "Com Dom Quixote no folclore do Brasil" (1952), valendo-se de detalhada pesquisa etnográfica, Luís da Câmara Cascudo mostrava que não seriam apenas os meios tipográficos que explicariam a dinâmica cultural do texto, mas sobretudo a "voz humana". Coubera ao grupo dos imigrantes espanhóis que chegavam ao Nordeste, composto em sua maior parte de agricultores, assegurar a difusão de uma rica gama de narrativas, provérbios e tradições populares oriundas da obra de Cervantes.[5]

Sistemas culturais tornam-se bem mais complexos quando integrados aos usos e às práticas. Concebido dessa forma, o domínio letrado deixa de ser um circuito restrito. Alcançando o circuito das oralidades, acionando impressões auditivas, provoca mobilizações, que se traduzem em outras formas de participar e atuar no social.

Essas ideias reforçam a importância das oralidades no sistema cultural brasileiro, particularmente acentuadas no Nordeste, região da qual se originava a maior parte dos intelectuais boêmios. Um dos traços marcantes do grupo era o hábito de contar histórias e anedotas, citar provérbios e frases feitas, frequentemente parodiando seu sentido. Essa cultura da conversação desencadeava atitudes performáticas, incluindo gestos de evocação, mímica com as mãos, impostação e nasalizações na voz, assim como atitudes de exagerada pompa e caráter enfático, visando atrair a atenção do auditório. A vivacidade dessa memória auditiva e corpóreo-gestual funciona como um dos polos aglutinadores do grupo.

Na virada do século XIX, é expressiva a atuação dos intelectuais boêmios no cenário da cidade-capital. O fato faz parte do processo modernizador, mobilizando figuras como Baudelaire, Verlaine e Rimbaud. Artísticos, jovens, independentes e inventivos, os boêmios tiveram presença significativa no cotidiano das metrópoles. Ao presenciarem a modernidade, delatavam a falta de espaço do escritor e do artista, lutando pela delimitação de um campo intelectual.[6]

No Brasil, o grupo identificava-se, em linhas gerais, com os ideais da geração modernista de 1870, defensora da abolição da escravidão e da instauração do regime republicano. Mas o que o diferenciava era o fato de não priorizarem o engajamento como condição ética do homem de letras. O grupo reforçava os caminhos da subjetividade, da liberdade e do individualismo, opondo-se aos padrões do pensamento cientificista, escudado nos valores imediatistas e utilitários.

A modernidade comportava duas vertentes de pensamento: a científico-tecnológica, que, inspirada na ideia de progresso, defendia a razão, o pragmatismo e a ação; e a estética, que desconfiando dessa visão triunfal da história, enfatizava elementos de rebeldia e anarquismo, recusando categoricamente os fundamentos da modernidade burguesa. Essa atitude de rebeldia e inconformismo era compartilhada pelas agremiações culturais, como a Padaria Espiritual (1892) de Fortaleza. Integrada por literatos, poetas, músicos e dirigida por Antônio Sales,

o grupo teve interlocução direta com os boêmios do Rio de Janeiro, sobretudo através de Pardal Mallet.

A vertente que associava o moderno à estética inspirava-se, em grande parte, nas reflexões de Baudelaire. A influência do autor se fez sentir, sobretudo, na geração de 1870 e 1880. Com trânsito entre o parnasianismo e o antiparnasianismo, no seu gosto pelo moderno, o grupo adotaria atitudes de contestação aos valores burgueses. Coelho Neto e Paula Nei expressavam uma leitura muito própria de Baudelaire. Seguramente as identidades não se referiam ao estilo literário, configurando-se mais como abertura, mesmo que ambígua e tensionada, em relação à sensibilidade moderna. Nas suas atitudes intempestivas e apaixonadas, os boêmios dramatizavam a instauração do moderno na sociedade brasileira, como uma espécie de revolução interna a minar os alicerces da ordem.

A obra de Baudelaire tornara-se o breviário de uma época que anunciava a decadência da civilização. Vivia-se intensamente o contraste entre a evanescência e putrefação, luz e trevas.[7]

O jornal *O Meio*, publicado no Rio, expressava sintonia em relação às novas ideias, entendendo que uma "fatalidade providencial velava e protegia o berço das revoluções" (31 out. 1889). Frequentemente, o grupo destacava a sua condição paradoxal: ser letrado em uma sociedade cujo povo era analfabeto. Porém a condição de analfabetismo não se limitava aos que não sabiam ler, mas aos que ignoravam ou se mostravam insensíveis às artes. Passando pela rua, Olavo Bilac avistara na vitrine de uma livraria a foto do escritor Luís Murat. Surpreendera-se com o comentário de um transeunte que, prontamente, identificara Murat como ligado à vida política:

> Olhei com atenção o grupo. Sujeitos bem-vestidos, de fisionomia inteligente [...] Eram homens civilizados. Sabiam ler. O nome de Luís Murat lembrava-lhes apenas um deputado que tinha feito discurso na Câmara (*O Álbum*, jul. 1893).

A indignação se dirigia àqueles que insistiam em restringir a esfera pública à vida política. Essa era percebida como "espaço sombrio"

da sociedade, contrastando com a "luminosa vida da arte". O grupo identificava sua empatia em relação às causas abolicionista e republicana como expressão da moderna sensibilidade artística. Entendia o engajamento como posicionamento pela conquista de novos ideais, visando ao reconhecimento do grupo e à função redentora das artes. Era essa consciência aguda da mutabilidade que movia os intelectuais, levando-os a se organizarem como grupo.

Na realidade, os homens de letras não formavam um grupo coeso. As polarizações se davam não só em termos ideológicos; também eram favorecidas por rixas e desafetos pessoais, gerando a formação das *coterie*s intelectuais. No final do século XIX, a configuração do campo intelectual no Rio de Janeiro podia ser delineada da seguinte forma: o grupo da livraria Garnier, reunido em torno de Machado de Assis – os nefelibatas ou simbolistas, liderados por Cruz e Sousa – e o grupo boêmio, unido sob a liderança de José do Patrocínio e Francisco de Paula Nei. Na cultura boêmia, a individualidade funcionava como fator aglutinador de identidades e sociabilidades. Nesse sentido, a figura de Paula Nei é emblemática, expressando questões e dilemas que seriam compartilhados pelos demais. Ele ocupou posição *sui generis* no campo intelectual ao apresentar-se como jornalista que elegia a linguagem falada como canal de expressão.

**Paula Nei: um folhetinista oral**

As biografias sobre o autor[8] estão centradas nessa faceta de sua trajetória: a ênfase na comunicação oral. Ambos os biógrafos mantinham vínculos com o circuito da Academia Brasileira de Letras. Raimundo de Menezes fez algumas tentativas de entrar para a academia e manteve, ao longo da obra, diálogo constante com Humberto de Campos e João Ribeiro. O outro biógrafo, Ciro Vieira da Cunha, ao escrever a sua obra, em 1949, conquista o Prêmio Carlos de Laet, instituído pela ABL. Descontando o habitual *esprit de corps* – biógrafos

e biografado eram cearenses –, chama a atenção o empenho em integrar no campo da memória um intelectual, cuja produção fora praticamente lacunar ou marcada pelo mais completo anonimato. Mas certamente foi sua função de articulador do campo letrado que o notabilizou, possibilitando o empenho de reconhecimento. É inegável que a liderança de Nei se constrói com base na valoração das tradições e memórias da oralidade; a academia referendava tais valores. Em discurso na ABL, um dos traços destacados na sua trajetória é a capacidade de trânsito entre cultura letrada e as oralidades. É designado "repentista da prosa" pelo fato de compor contos e romances diante do público, com temas sugeridos no calor da hora. Sua escrita é comparada aos palcos móveis, reafirmando-se a ideia da "movência do texto" como um dos traços característicos da cultura da oralidade.[9]

Essas ideias reforçam índices de oralidades no sistema cultural brasileiro. Desloca-se aí a suposta dicotomia popular/erudito, posto que o oral não significa popular, da mesma forma que o escrito não significa erudito.[10] Na vida social essas linguagens são frequentemente atravessadas por dinâmicas atualizadoras que modificam suas percepções e valores, interferindo nas formas de construção das narrativas.

É de acordo com essa dinâmica apontando em direção ao hibridismo cultural que deve ser localizada a atuação de Paula Nei. Ele fora um dos principais articuladores dos periódicos *O Meio-Dia* (1884), *Vida Moderna* (1886), *O Meio* (1889) e *O Álbum* (1893-1894). Essas publicações que tiveram vida efêmera visavam ao grande público; seu objetivo era mobilizar a opinião pública para as letras e as artes.

No seu editorial de lançamento, a *Vida Moderna* se propunha a uma tarefa descomunal: "transformar a multidão em povo". Paula Nei andava pelas ruas e cafés divulgando essas ideias.

A forma de divulgação, de venda e a própria materialidade das revistas reforçavam seus vínculos com a cultura da oralidade. Analisar as revistas sob esse prisma é tentar fazer uma história da leitura menos etnocêntrica, lembrando que não há processos históricos totalizantes.

Alterações nos modos de produção, de comercialização ou de leitura não atingem o conjunto das pessoas sincronicamente.[11] Em uma sociedade atravessada pelas mais distintas temporalidades, espacialidades e sistemas perceptivos, a imposição da cultura letrada forçosamente ocorre em terreno híbrido. Vigoram práticas de leitura que não se circunscrevem aos olhos, mas percorrem a dinâmica afiada dos sentidos, integrando audição, visão e tato.

Era por meio dos pregões de rua que *O Meio* e a *Vida Moderna* chegavam aos leitores. Os engraxates participavam da distribuição das revistas, pendurando cartazes de publicidade de *O Meio* entre os cordéis e folhetos de literatura popular.[12] Um outro fator a chamar a atenção nessas publicações, marcando proximidades com a literatura de cordel, era a multiplicidade de funções atribuída aos autores. Além da escrita, envolviam-se nos trabalhos da editoração, direção, comercialização e divulgação das publicações. Paula Nei era gerente geral de *O Álbum,* Artur Azevedo ocupava a direção, mas ambos faziam bem mais do que isso. Os jornalistas interessavam-se pelas várias modalidades da linguagem. Muitas vezes usavam na escrita palavras que ainda não constavam nos dicionários. Caso de *engraxate.* Em uma nota de pé de página, *O Álbum* explicava que o termo ainda não tinha autoridade clássica, mas, muito em breve, haveria de figurar nos dicionários luso-brasileiros.

Em 1887, Paula Nei, ao lado de Machado de Assis, Artur Azevedo, Rodolfo Bernardelli, Valentim Magalhães, Belmiro de Almeida e Ciro de Azevedo, destaca-se como um dos fundadores do Grêmio de Letras e Artes, instituição que lutava pela profissionalização do grupo (*Jornal do Commercio,* 14 fev. 1887). Nei é considerado um dos criadores do "jornal falado", prática que seria consagrada na vida cultural carioca, no início do século XX. Ao lado de José do Patrocínio e Pardal Mallet, foi um dos primeiros a apresentar o noticiário do dia na porta dos grandes jornais, cafés e na Confeitaria Colombo.

Integrado ao circuito do moderno jornalismo, Nei colaborava na *Gazeta de Notícias, Gazeta da Tarde, Diário de Notícias* e *Cidade do Rio*.

Costumava escrever no rodapé dos jornais, mas raramente assinava o seu nome. Dizia que no Brasil, onde grande parte da população era analfabeta, fazia mais sentido fundar uma "academia livre de letras". Criticava agudamente a situação de desprestígio em que se encontravam os letrados. Ao ser apresentado a Coelho Neto, conta-se que o desencorajara seguir a carreira literária, comentando ironicamente: "Letras, só as de câmbio". O episódio foi narrado por Coelho Neto no romance *A conquista* (1899), e aí recriava a trajetória do grupo boêmio, do qual fizera parte.

Ao identificar-se como "folhetinista oral" e "orador de barricadas", Paula Nei dramatizava traços da sensibilidade artística moderna, tensionada entre o envolvimento com a tradição e o apelo à modernidade. A urgência em encontrar expressão, diante da onda das experiências a que eram submetidos cotidianamente, levou alguns intelectuais a identificarem a imprensa como espaço de expressão. Mas a questão não era consenso, como bem demonstra o inquérito promovido por João do Rio em 1905. Em *O momento literário*, indagava: "O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?".

Nessa ocasião, Paula Nei já havia morrido. Mas nos seus últimos anos de vida, essa questão o assombrava, levando-o a identificar-se como um "folhetinista oral". Se Nei expressava determinadas idiossincrasias, essas, certamente, encontravam ressonância social. Um indivíduo interessa à história quando tem influência verificável ou se destaca pela sua singularidade, modificando normas e hábitos de um grupo.[13] Nei investiu na singularidade; suas ideias ficaram registradas nas intermináveis conversas e nos discursos. Marcou enfaticamente a sua identidade ao se definir um jornalista avesso à escrita literária. Admirava os seus pares, empenhando-se na criação de espaços que legitimassem o grupo. Na roda de amigos deixaria este depoimento:

> [...] isso de permanecer horas sentado à mesa diante de tiras de papel, molhando a espaços a pena no tinteiro, a garatujar imagens,

> empacando em regras de gramática ... Não, não é comigo! Adoro a liberdade, quero os movimentos livres e a palavra voa. ... Prefiro a palestra à leitura. A palestra é um rio ligeiro na qual se refletem fugidiamente aspectos e imagens [...] O livro é água estagnada em lago ou recolhida em pote.[14]

Pelo seu caráter multidimensional, passageiro, dialógico, agregativo, flexível, subjetivo e espontâneo, a oralidade sempre teve grande impacto mobilizador. Corporificando a personagem do folhetinista, Paula Nei conjugava elementos da modernidade com os da tradição; harmonizava a letra e a voz, como o faziam os folhetins na imprensa. Gênero herdado da França, evoluindo do *feuilleton de varetas* ao *romano feuilleton*, no Brasil a sua acolhida foi imediata. Em meados do XIX vários jornais abriam espaço a essa seção.

Como parte expressiva dos jornalistas, ligados à cultura boêmia, Paula Nei concebia a escrita como arma de combate para defender suas ideias. Na campanha abolicionista viajou pelo Nordeste ao lado de Patrocínio, arrebanhando multidões. Seus artigos da *Gazeta de Notícias* frequentemente retomavam ideias já proferidas nos discursos. Usava a voz como móvel capaz de dar vida ao próprio texto. Essa tentativa de unir voz e letra e a capacidade de congregar pessoas no domínio público conferiram destaque a Paula Nei, dando-lhe o estatuto de um verdadeiro personagem, controverso por natureza. Enfatizando as ambiguidades da condição de ser letrado no Brasil declarava:

> Eu não sou um homem da pena e nem me apresento como tal — eu sou um folhetinista oral: a rua do Ouvidor é o meu rodapé. Eu faço com a palavra o que vocês fazem com a pena.[15]

Buscando marcar sua individualidade entre os letrados, Paula Nei se dizia um estudioso da sociedade. Defendia a ideia de que o seu objeto de estudo não eram propriamente os livros, mas as pessoas. Era observando-as que encontrava inspiração para fazer discursos e animar as conversas. As pessoas seriam como livros.

> Os meus livros andam encadernados em cheviotes, em flanelas e em sedas; há alguns brochados: são os miseráveis. Cada tipo dá-me um folhetim, cada vida, a mais simples, dá-me assunto para falar uma hora.[16]

O processo de apropriação do mundo e da produção do saber envolve outros canais, além da mente e do espírito. Hans Gumbrecht[17] sugere o paradigma da materialidade da comunicação; enfatiza a presença do corpo acionando novas modalidades de sentido e de percepção. Paula Nei construiu o seu personagem com base nessa linguagem. Nos relatos biográficos sobre o autor, a eleição do corpo como suporte da comunicação está bem presente. Bengaladas no ar, ajustes no *pince-nez* pausando o discurso, frases suspensas que o deixavam na ponta dos pés, gestos intempestivos são mencionados como parte da sua oratória.[18]

Identificando-se como defensor da arte, Paula Nei se portava como verdadeiro agitador cultural, liderando movimentos, passeatas e *meetings*. As apoteóticas recepções a Carlos Gomes (julho de 1880) e a Sarah Bernhardt (maio de 1886) aconteceram nesse clima. No Rio, movimentos que levaram às ruas boêmios e estudantes eram frequentes. Espontâneos, barulhentos, desordenados e alegres, eles tinham forte capacidade mobilizatória. Caso do movimento estudantil da Faculdade de Medicina que, em julho de 1889, foi às ruas contra a prisão, julgada injusta, da negra Sabina, uma popular vendedora de laranja, estimada pelos alunos. Protestando contra atitude racista das autoridades, o movimento ganha adesão da imprensa e dos transeuntes, arrebanhando uma verdadeira multidão.[19]

No cortejo que homenageava Sarah Bernhardt, em maio de 1886, o clima era festivo. O público saíra às ruas para comemorar a chegada da atriz, que representava uma oportunidade de ver representada pela primeira vez em língua original *A dama das camélias*. Um grupo de estudantes, liderado por Paula Nei, ocupa a rua. Em meio aos embates com a polícia, decidem soltar as amarras dos cavalos que conduziam o coche da artista, colocando-os sobre seus ombros, sob os aplausos da multidão. O fato foi relatado pelo biógrafo de Paula Nei, merecendo uma

crônica bem irônica de Eça de Queirós na *Gazeta de Notícias,* em 22 fevereiro de 1897. Nela, é a figura idealista, democrata e bem-intencionada do boêmio que está em cena. Eça aproveita para evocar sua juventude em Coimbra quando, unido a um grupo dos estudantes, puxara o coche do rei de Portugal em visita à universidade. A crônica foi escrita em 1897, ano em que morre Paula Nei. Embora não mencione o nome de Nei, é possível que Eça de Queirós estivesse prestando uma homenagem ao jornalista que, da mesma forma que ele, era colaborador da *Gazeta de Notícias* no Rio.

Manifestações entusiastas pela democratização da arte ganhavam certa adesão na imprensa. Várias revistas defendiam projetos de profissionalização e organização da cultura artística. No seu editorial de lançamento, *O Álbum* (1893-1894) propõe criar uma galeria de artistas e notáveis da cultura que incluísse todas as classes sociais em "curiosa promiscuidade". É patente a percepção de um tempo acelerado a exigir registro, sob a ameaça de se cair no esquecimento. A revista busca fixar as novas fisionomias na "volatização de velhas figuras do Segundo Império". Manifesta-se o empenho em se criar uma memória do grupo que viesse favorecer a criação do campo intelectual. Em 14 de janeiro de 1898 o jornal francês *L 'Aurore* publica o documento que ficou conhecido como "Manifesto dos Intelectuais". A partir daí, a consciência do grupo começa a se impor no cenário mundial.[20]

Em *O Álbum* é marcante a confluência de linguagens. Recorre-se à fotografia como recurso revolucionário da modernidade, porém não se subestima a tradição. Ao lado de belas fotos dos artistas, o texto reafirma a soberania da oralidade: uma bela voz modulada pela sonoridade, vibração e tom incisivo assegura capacidade de contar e "alegria comunicativa". Machado de Assis é o "mestre da palestra": deleitável, copioso em ditos, penetrante e arguto. Olavo Bilac é destacado pela intensa comunicação e sociabilidade; é capaz de escrever em meio à algazarra das vozes. Faz literatura a qualquer hora, sendo capaz de recitar de cor todos os seus versos. A descrição do físico do escritor reforça intensa comunicabilidade: boca rasgada, orelhas largas, mãos esculturais (*O Álbum,* jan. 1893).

Buscando fixar a memória de Artur Azevedo, por ocasião de sua morte, Bilac enfatizava a sonoridade de sua escrita:

> Quando Artur Azevedo escrevia, toda a sua alma vinha palpitar no bico da pena e como a sua alma era naturalmente alegre, todos os períodos e todos os versos que faiscavam na ponta dessa pena tinham uma irreprimível crepitação de riso sadio e ingênuo (*O País,* 1 nov. 1908).

No meio da ruidosa festa que comemorava a Abolição, Paula Nei, à mesa de um café, entre cálices de vermute, improvisa a escrita do soneto "A abolição". Em seguida declama-o, sob aplausos entusiastas. Esse vínculo entre letras e oralidade é tema de um dos raros artigos assinados por ele. Ao escrever sobre a vida de João Lopes, comenta a sua sensibilidade para a causa abolicionista, que o capacitara a ser um doutrinador na epístola escrita e na oração falada (*O Álbum*, jan. 1893). Identificando-se como folhetinista oral, Paula Nei declarava-se também repentista, palhaço, homem das multidões, homem-comício e, sobretudo, popular. Por se inspirar nesse perfil é que Coelho Neto, em 1929, escreve o romance *Fogo fátuo,* dedicando-o à memória de Paula Nei. O romance fazia parte de um projeto literário destinado a escrever a biografia do grupo boêmio, iniciada com *A conquista* (1899).

**A paisagem sonora das festas populares**

Os vínculos entre a cultura boêmia e as tradições orais revelam-se, de maneira particularmente viva, em uma palestra realizada por Coelho Neto no Instituto Nacional de Música, em 1908. O autor transforma a cidade em um panorama sonoro, cujos ruídos funcionam como marcadores dos dias de festa, como as do Ano Novo, carnaval, Semana Santa, festa da Penha, da Glória, do Espírito Santo, e do 7 de Setembro. Nessa etnografia urbana, sons materializavam presenças: pantomimas, sons de bexigas e gargalhadas anunciavam o palhaço negro Eduardo das Neves, que cantava modinhas ao violão. O feiticeiro Juca Rosa[21] chegava

pelo som frenético dos atabaques; já os clarins e batedores anunciavam a passagem do imperador pelas ruas; nas vielas era a voz do taberneiro lendo e comentando o jornal; na rua do Hospício escutava-se as batidas do relógio da relojoaria Pêndula Fluminense, que só emudecia na Semana Santa, quando o tempo ficava em suspenso.[22]

Esse gosto pelas festas urbanas marcava o espírito *fin de siècle,* unindo pessoas das camadas populares e artistas ávidos por excentricidade e sensações fortes, como Toulouse Lautrec e Alfred Jarry. Era hábito incursionar por *bas fonds,* circos, cabarés, *guinguettes,* em busca de novos personagens, experiências. Cérebros modernos se sentiam cada vez mais atraídos pela multiplicidade das sensações e fragmentos de cores e sons que tomavam conta das metrópoles.[23]

Intelectuais brasileiros vivenciaram essa sensibilidade, recorrendo à literatura como forma de potencializá-la. Coelho Neto fazia parte desse grupo. É "ouvindo o rumor da cena" que evoca os costumes do Rio de Janeiro do fim do século, transformando-os em memória literária. Temos aí outro recorte em relação ao autor, além das abordagens que destacam o seu passadismo (tomando como parâmetro o discurso modernista) ou de uma sociologia da literatura que o vê primordialmente como escritor bem-sucedido da *belle époque*, admirador do helenismo e do orientalismo.

Essa relação do autor com as culturas da oralidade aponta outras possibilidades interpretativas em relação ao moderno brasileiro. Se o helenismo de Coelho Neto passa pelo registro do erudito, também deita raízes nas reminiscências das culturas populares. Não são ideias fora do lugar, mimetismos, mas imaginários reelaborados, extraídos de distintos repertórios culturais. Na mitologia grega a memória é a deusa Mnemosine que se vale do poeta – homem possuído pela memória, o aedo – para contar o passado.[24]

No prefácio do seu livro *A conquista,* Coelho Neto escolhe essa identidade fictícia, reforçando vínculos com as tradições orais: "Como o ollam, venho contar aos que surgem a odisseia da nossa mocidade".[25]

Trabalho de memória revelando o registro de um tempo já experimentado (a boemia) mas que se faz revivido por uma escrita que provoca o leitor a percorrer o texto. Imaginário de um tempo, de um grupo e de uma cidade.

A história cultural, atuando com uma antropologia dos sentidos, enfatiza o papel ativo desempenhado pela sonoridade na constituição das memórias e identidades sociais. A organização dos sistemas culturais envolve distintos meios de comunicação, integrando não só a palavra impressa, mas a falada, a cantada, e incluindo também os "barulhos públicos". Essas ideias já vinham sendo discutidas por Robert Darnton, na década de 1980, em seu trabalho sobre os manuscritos e impressos populares.[26] Ao complexificar o domínio da cultura, essas percepções historiográficas nos ajudam a perceber outras lógicas permeando o universo letrado do fim do século XIX. O som não é simplesmente resultado de uma emissão de ruídos ao qual se escuta passivamente. Sons expressam percepções que traduzem significados e sensibilidades, pressupondo escutas, ações e reações. Sabe-se que as cidades não se reduzem à sua arquitetura material, mas são atravessadas pelo fluxo das sensações, dos ruídos, odores, sendo também constituídas nos seus movimentos e ritmos. Na realidade, cada habitante que a percorre realiza a própria montagem que tem a ver com hábitos perceptivos, cultura sensível, gama de tensões e ansiedades, fascínio do imaginário. Por meio dessa trama de questões vinculando entre si as representações do eu, do outro e das sensibilidades, a história cultural propõe trabalhar a "cidade sensível", com base na antropologia sensorial.

Ao resgatar sensibilidades do passado ou práticas culturais do sensível, o historiador reconfigura a temporalidade, trazendo o passado para o presente.[27] A literatura é uma forma, dentre tantas outras, de compreendermos essas percepções de um outro tempo e de um outro no tempo. A escrita de Coelho Neto sobre as festas urbanas inspira-se na obra de Balzac. É através de Anselmo, seu *alter ego*, que ele descobre a "alma das ruas", transformando-as em personagens. A rua Sete de Setembro é a "rameira que estropia a língua do país e escandaliza

a moral"; a rua da Conceição "murmura em gíria arrevesada". Já a rua do Ouvidor, centro decisório da nacionalidade, estava encarregada de espalhar a notícia; decide as questões na palavra ou no murro, impõe o gosto, depõe governos e consagra poetas.[28] Como o grupo boêmio transitaria por essa paisagem sonoro-auditiva construída por Coelho Neto?

O percurso entre o coração do moderno (rua do Ouvidor) e as "vielas de Madagascar" (domínios do príncipe Obá e do feiticeiro Juca Rosa), que ficavam nas proximidades do Campo de Santana, vão singularizar a trajetória do grupo. A proposta de se tomar a cidade como campo de experiências artísticas, permitindo enfrentar a contingência, a multiplicidade e o conflito, remonta aos primórdios da cultura modernista. O artista tende a ser identificado com o submundo; é o poeta *maudit,* que vive em condições adversas.

Paula Nei, que em *Fogo fátuo* aparece como Neiva, conduz o grupo a incursões pela periferia. Autor e personagem se misturam declarando a necessidade de expor-se à violência das experiências urbanas em contraposição à superficialidade dos valores burgueses. Para entender o espírito do seu tempo, Ney/Neiva buscava a "turba criadora". Nei expressava essas ideias com humor: "Preciso de um vasto banho higiênico no oceano do povo!".

Sentir estrangeiro de si mesmo era sentimento que fazia parte da cultura boêmia, suscitando profunda melancolia. Convertendo-se em categoria estética, esse sentimento assumiria duas formas de expressão entre os intelectuais: dandismo e ironia voraz. De distintas formas, ambas as expressões se inspiravam em *O spleen de Paris* (1855) e nas teorias baudelairianas sobre o riso e o gosto pela caricatura.

Coelho Neto/Anselmo se declarava leitor e admirador do autor; Paula Nei, também. Sua aguçada ironia e rebeldia diante dos valores burgueses misturavam-se ao sentimento de desenraizamento melancólico. Mas o caminho percorrido por esses intelectuais também integra evocações de outra ordem. Se nas suas andanças pela cidade, Anselmo (Coelho Neto), Neiva (Nei) e Rui Vaz (Aluísio Azevedo) se submetem à experiência

com as multidões é porque essa experiência também lhes sugere evocações da província e do sertão e do contato, mesmo que intermitente, com as camadas populares. Em *Fogo fátuo,* a descrição da feira do Largo de São Francisco constitui capítulo à parte. Era nesse local que acontecia a festa do Espírito Santo, uma das mais populares da cidade. A narrativa do autor transfigura a feira em uma panorâmica de sons.

E é essa onda de sonoridades que impacta o grupo, logo que se avista o largo. Sensações de atordoamento e violência. Rumor da multidão, estrépito de fogos no ar. Ao entrar escutam-se as vozes dos pregoeiros, a zabumba do circo, a moenda do caldo de cana, estridências das gaitas e dos apitos, seguidos do rufar de tambores. Em seguida, toques de pandeiro, insultos, gracejos e a troça de rapazes que imitavam o som dos animais. Mas há uma barraca que se destaca fazendo o grupo se deter: a "Cabeça que fala". Ali, encontra-se uma voz sem rosto, nem corpo que profere insultos, em resposta às provocações dos foliões. Neiva (Paula Nei) identifica os insultos como de autoria de Bocage.

São letrados percorrendo espaços de forte oralidade. Esboçam-se, ao mesmo tempo, gestos de comunicação e de repúdio. O propósito é entrar em contato com esse universo sonoro, mas nem sempre há entendimentos entre a "língua chula e arrevesada" dos festeiros e o "fraseado bombástico dos boêmios". Oferecendo um rico inventário da literatura oral urbana, historicamente as feiras populares serviram de referência inspiradora aos letrados como Rabelais, Proust e Zola. Elas são, por excelência, o "lugar de palavras".[29]

Palavras não estão apenas nos livros. Ao adquirirem materialidade elas se fazem presentes nos lugares. Com essas ideias, traduzidas em imagens, Coelho Neto saúda João do Rio na ABL. Algumas ideias do romance *A conquista* (1899) reaparecem nesse discurso de recepção do autor a João do Rio, em 1911. A escrita corrobora outras formas de perceber, de sentir e de se situar no espaço urbano, reforçando pertencimentos. Se João do Rio é um dândi que frequenta os salões e aprecia a fina elegância, ele também se aventura pelos bairros sórdidos

e de má fama; conversa com os catraieiros, prostitutas, ciganos, buscando a "alma das multidões".[30]

Conta, e conta muito, essa disponibilidade de escuta e a flexibilidade para alcançar outros territórios, pessoas e linguagens que compõem a complexidade do panorama urbano. O "exercício hermenêutico da conversa", como bem marca Silviano Santiago, teve função de vital importância na sociedade brasileira, possibilitando um conhecimento que se deu e ainda se dá pela solidariedade do outro étnico e cultural. Paula Nei, em contraposição à maior parte da intelectualidade brasileira do século XIX, talvez tenha criado uma *persona* como forma estratégica de expressar sua crítica debochada e igualmente desencantada àqueles que se autodefiniam expectadores, mais interessados em se posicionarem em relação ao drama do século do que à crise de identidade do seu país.[31]

Através da literatura, recorrendo a narrativas autobiográficas e usando a roupagem de outros personagens, alguns jornalistas boêmios deixaram marcado seu *éthos* antiburguês e espírito de transgressão manifestando interesse e curiosidade por outras culturas e etnias, postas à margem. Mas certamente o grupo não compunha um bloco coeso de ideias; as distintas trajetórias o revelam.

Paula Nei, ao lado de José do Patrocínio, fez campanha abolicionista pelo Nordeste, defendendo constantemente essas ideias. Em tom provocador, ele parece sintetizar as ambivalências, ambiguidades e tensões dos intelectuais do *fin de siècle* brasileiro. Marca o paradoxo de ser letrado, mas prefere solidarizar-se com o conjunto iletrado. O fato, no entanto, não o impede de exercer o papel de articulador na criação de vários impressos e de sociedades literárias. Em vez de escrever suas memórias, prefere narrá-las de viva voz. Percebe a conversa como oportunidade de conhecer as pessoas, independentemente de suas origens e relações sociais, como fonte de inspiração. Declara amor fraterno às prostitutas mulatas, rejeita o artificialismo dos cabarés franceses no Rio.

## Notas

[1] O tema é discutido por MACHADO NETO, A. L. *Estrutura social da república das letras*: sociologia da vida intelectual brasileira –1870-1930. São Paulo: USP, 1973. Ver também CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1980.

[2] Ver de COELHO NETO, Henrique Maximiliano. Palestras da tarde. In: _____. *A antiga cidade*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911; e Fogo fátuo. Porto: Chardron, 1929.

[3] A questão é discutida por HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: LONDRES, Maria José. *Cordel*: do encantamento às histórias de luta. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

[4] Sobre o tema ver CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*: história cultural entre prática y representación. Barcelona: Gedisa, 1992. Em especial o capítulo 6: "Ocio y sociabilidad: la lectura em voz alta en la Europa moderna", p. 121-144.

[5] CASCUDO, Luís da Câmara. Com Dom Quixote no folclore do Brasil. *Revista de Diactologia y Tradiciones Populares*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, n. 8, p. 387-400, 1952.

[6] Sobre a modernidade e a cultura boêmia ver SEIGEL, Jerold. *Paris boêmia*: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930). Porto Alegre: LPM, 1992.

[7] Ver o artigo de SCHUH, Julien. *L'esprit fin de siècle*. Disponível em: <gallica.bnf.fr/essentiels/repere/esprit-fin-siecle>. Acesso em: 8 set. 2022.

[8] Sobre Paula Nei, ver MENEZES, Raimundo de. *A vida boêmia de Paula Ney*. São Paulo: Martins, 1944; e CUNHA, Ciro Vieira da. *No tempo de Paula Ney*. São Paulo: Saraiva, 1950.

[9] As ideias estão discutidas no artigo de FONTOURA, João Neves. Estudo sobre Coelho Neto. *A Manhã*, Autores e Livros, 1943. Suplemento literário. Trecho do discurso de recepção na ABL.

[10] ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[11] Ver a reflexão de ABREU, Márcia. A biblioteca e a feira: considerações sobre a literatura de folhetos de cordel. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Org.). *A historiografia literária e as técnicas da escrita*: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004.

[12] MENEZES, Raimundo de. *A vida boêmia de Paula Ney*.

[13] A ideia é defendida por PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*. Paris: Seuil, 1996.

[14] MENEZES, Raimundo de. *A vida boêmia de Paula Ney*.

[15] Ibid.

[16] Ibid.

[17] GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2004. Materialidade da comunicação: viagem de uma intuição. In: SÜSSEKIND, Flora; Dias, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas da escrita*, p. 17-27.

[18] Os movimentos de corpo de Paulo Nei são descritos por MENEZES, Raimundo de. *A vida boêmia de Paula Ney*.

[19] O tema é objeto de discussão do artigo de Tiago de Mello: Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular 1889-1930. *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 43. São Paulo, 2002.

[20] No dia anterior, em 13 de janeiro de 1898, Émile Zola publicara no mesmo jornal L'Aurore a sua carta aberta ao presidente da República Francesa, Félix Faure, denunciando o processo de traição contra o capitão Alfred Dreyfus, que o levaria a passar cinco anos injustamente preso. E no dia seguinte, foi publicada a primeira de muitas petições em favor da revisão do processo, assinada por vários intelectuais, escritores e artistas, como Anatole France, Georges Courteline, Octave Mirbeau, Claude Monet, Charles Peguy, Leon Blum, Georges Sorel, Alfred Jarry, e muitos outros, além de Émile Zola. As assinaturas foram recolhidas por estudantes e jovens escritores como Marcel Proust.

[21] Sobre o feiticeiro Juca Rosa ver SAMPAIO, Gabriela dos Reis. A história do feiticeiro Juca Rosa; cultura e relações sociais no Rio de Janeiro Imperial. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2000.

[22] A descrição é de COELHO NETO, Henrique Maximiliano. Palestras da tarde.

[23] SCHUH, Julien. *L'esprit fin de siècle*.

[24] LE GOFF, Jacques. Memória. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. v. 1.

[25] COELHO NETO, Henrique Maximiliano. *A conquista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. 1. ed. 1889.

[26] Ver DARNTON, Robert. Entrevista a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. In: PALLARES-BURKE, M. Lúcia. *As muitas faces da história*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

[27] As reflexões sobre a história das sensibilidades estão em CORBIN, Allain. Du Limousin aux cultures sensibles. In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Pour une histoire culturelle*. Paris: Seuil, 1997. p. 101-115; e PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frederique. *Sensibilidades na história*: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

[28] Ver o livro de COELHO NETO, Henrique Maximiliano. *A conquista*.

[29] Ver o artigo de LINDENFELD, Jacqueline. Palavras rituais nos mercados urbanos da França. *Projeto História*: revista do PPG do Departamento de História da PUC, v. 19, p. 31-44, nov. 1999.

[30] COELHO NETO, Henrique Maximiliano. Palestras da tarde.

[31] Sobre o tema ver SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo: problemas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p. 11-44.

# Farpas irônicas: Eça de Queirós e os boêmios brasileiros

## Introdução

*O autor e seu leitor são ligados por uma promessa de sentido.*
George Steiner

Em meados do século XIX, a *Gazeta de Notícias* (1875-1930/ 1934-1942), de Ferreira de Araújo, e *Cidade do Rio* (1887-1902), de José do Patrocínio, conquistavam crescente popularidade no Rio de Janeiro. Ao abrir novas seções e investir na literatura e nas artes do entretenimento, esses jornais socializavam valores e ideias com forte apelo de modernidade. A *Gazeta de Notícias* tinha boa tiragem, preço acessível, sendo um dos primeiros impressos a ter venda avulsa nas ruas. Seu público leitor incluía as elites letradas e significativa parcela popular.

Inspirava-se no modelo francês do moderno jornalismo veiculado por *La Presse* (1836), de Émile de Girardin, que se tornou um verdadeiro fenômeno mediático da cultura oitocentista. Em parte, o sucesso do empreendimento pode ser atribuído a Delphine de Girardin, esposa do jornalista. Na sua crônica semanal comentava os últimos acontecimentos referentes à moda, temas mundanos dos salões e das ruas e variedades. Com isso lançava-se uma nova rubrica jornalística: o "folhetim". O grande sucesso pode ser explicado pelo modelo de conversação dos salões do século XVIII, que proporcionou a criação de um espaço de convívio com os seus leitores. Delphine alcança essa projeção pública, camuflando-se sob o pseudônimo de Visconde de Launay.

Bom preço, informação e distração compunham a fórmula do moderno jornalismo, atraindo grande contingente de leitores. Uma das grandes inovações da cultura impressa oitocentista foi ter atraído os literatos, oferecendo-lhes o espaço especial na primeira página. Balzac, Victor Hugo, Théophile Gautier e Alexandre Dumas escreveram para o jornal.

Em países que ainda não contavam com um campo literário instituído, caso de Portugal e do Brasil, devido à escassez de leitores e livreiros, o jornal tornava-se espaço público de discussão e de formação de pensamento. Ganhar visibilidade nos impressos era condição de obter êxito na vida literária. Alguns literatos amargaram a falta de prestígio dessa profissão em um país que só conseguia associar as letras às de câmbio, como dizia Paula Ney.

A *Gazeta de Notícias* seguiria o modelo francês. Integra a fina flor da intelectualidade, tendo entre os seus colaboradores: Machado de Assis, Silva Jardim, Raul Pompeia, Coelho Neto. Literatos, vinculados à cultura boêmia, também participam. Identificado como "pai da família boêmia", José do Patrocínio inicia nas páginas do impresso a campanha da Abolição. Artur Azevedo, Luiz Azevedo, Olavo Bilac escrevem crônicas sobre o cotidiano carioca. Mas foi Eça de Queirós um dos colaboradores mais assíduos do jornal, tendo espaço semanal entre 1880 e 1897.

Essa contribuição duradoura mostra a receptividade de suas ideias no Brasil.

Seu fértil estilo narrativo e a abundância de tipos de seus personagens aliados a uma visão peculiar da história encontraria ressonância significativa na segunda geração dos jornalistas boêmios, cuja atuação pública se fez notar no início do século XX.

A década de 1890 é a "década de mil movimentos", concentrando uma verdadeira transição de temporalidades. Já se percebia que a modernidade tinha muitos centros, mas Paris ainda sintetizava o espírito europeu. Essa sensibilidade *fin de siècle* que vivia a consciência da aceleração histórica vai ter repercussões específicas no Brasil. Entender o universo desses literatos, seus projetos, visões, percepções e utopias, ajuda entender as formas de recepção do grupo aos escritos de Eça.

Emílio de Menezes, Bastos Tigre, Terra de Senna[1] e Antônio Torres fizeram parte da segunda geração boêmia. Colaboraram na *Gazeta de Notícias* e em várias revistas de humor do Rio no início do século XX. Mais tarde se uniriam em torno da revista *D. Quixote* (1917-1927), transformando-a em núcleo do seu pensamento.

Dirigida por Bastos Tigre, essa revista se sobressai, entre suas congêneres, por se dedicar exclusivamente à temática do humor. Além disso, propõe uma memória da história do Brasil, do Rio de Janeiro e do grupo boêmio, abordando a vinculação dos literatos aos movimentos abolicionista e republicano.. Apresenta uma abordagem sofisticada do humor, incluindo referências a figuras notórias como Rabelais, Cervantes, Nietzsche, Michelet, Freud.

A relação de Eça de Queirós com a intelectualidade brasileira foi *sui generis*. Nunca esteve no Brasil, mesmo tendo seu pai, José Maria Teixeira de Queirós, nascido, em 1820, no Rio de Janeiro. Eça fora criado até os 4 anos em Póvoa de Varzim por Ana Joaquina Leal de Barros, pernambucana que lhe ensinara canções de ninar e histórias infantis do Nordeste. Também com ela aprendera falar português com sotaque brasileiro.[2]

Seus amigos brasileiros mais próximos, Paulo Prado, Eduardo Prado e o barão do Rio Branco, pertenciam à elite intelectual que residia em Paris. Eram literatos, eruditos, cosmopolitas e dândis. Em parte, é esse grupo que lhe inspira o imaginário sobre o Brasil e os brasileiros. Mas Eça também fizera amizades no circuito jornalístico, sobretudo com Olavo Bilac e Ferreira de Araújo; ambos conviveram com ele em Paris. Os três compartilhavam valores democráticos; os dois brasileiros chegaram a atuar nas campanhas abolicionista e republicana**.** A escrita de Eça não se restringia ao circuito erudito. Associava sua crítica irônica e sofisticada imaginação de ficcionista a um estilo narrativo simples, leve e impregnado de humor.

## Ridiculitos e ridiculões

*As qualidades retraídas em nós são neles florescentes; nós somos modestamente ridiculitos, eles são à larga ridiculões.*
Eça de Queirós[3]

*O primo Basílio* (1878) consagrou a obra de Eça de Queirós no Brasil. Seu estilo de escrita influenciaria uma geração de polemistas,

historiadores, poetas, romancistas, teatrólogos e parlamentares, sobretudo no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. Para Brito Broca[4] essa influência desencadearia uma "moda literária" que iria perdurar até a Primeira Guerra Mundial. Mas a presença do autor não enfraqueceu no pós-guerra, só mudaria de configuração. Era um momento em que os intelectuais sistematizavam seus estudos sobre a nacionalidade brasileira, buscando um lugar de reconhecimento no *mapa-múndi civilizacional.* Eça foi referência importante nesse cenário. O escritor morrera em agosto de 1900, mas suas ideias circulavam intensamente.

O autor chegara a ser mais conhecido no Brasil do que em Portugal; em 1887[5] *O primo Basílio* chegava a sua terceira edição. Seis meses depois, ganhava versão dramatúrgica estreando no teatro Cassino do Rio de Janeiro. Mas o contato entre os brasileiros e o escritor português nem sempre fora marcado pelo sentimento de admiração. As críticas também chegavam a ridicularizações, troca de ironias e chacotas.

O primeiro contato com os brasileiros foi pela revista *As Farpas* (1871–1872), criada por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Nessa época, Eça era estudante de direito e fazia parte da boemia literária de Coimbra, compondo a geração de 1870, que revolucionaria as bases da cultura portuguesa, propondo mudanças na literatura e na vida política. *As Farpas* foi identificada como "revista panfleto", sendo saudada como novidade no panorama jornalístico do Oitocentos; a figura do diabo era impressa na sua capa. Assemelhava-se ao periódico francês *Les Guêpes* (1839–1847) [As Vespas], que era dirigido por Jean Baptiste Alphonse Karr, e transformou-se em modelo de crônicas satíricas sobre os acontecimentos cotidianos. Em 1855, foi reeditado como *Les Nouvelles Guêpes,* alcançando grande sucesso.[6]

Mas Eça fez questão de marcar a origem peninsular de *As Farpas:* "mais fogo, mais vigor mais violência e mais intenção". Enquanto *Les Guêpes* buscava a cumplicidade no riso, *As Farpas* preferiam o tom aguerrido e de enfrentamento. Farpas era o nome dado aos estiletes de madeira que os toureiros deveriam cravar no dorso

dos touros. A cultura da tourada fazia parte das tradições ibéricas, estando relacionada à ideia de bravura, poder e vida.

Os farpistas relacionavam o impresso com a pilhéria e a ironia, epigrama funcionando como ferro em brasa e chicote "postos a serviço da revolução". As instituições monárquico-liberais e os cânones da literatura romântica, de matriz sentimental, era alvo de ironia. A revista teve ampla difusão; inspirando-se na literatura volante e de cordel, chegou a contar aproximadamente com 6.000 leitores: "O riso é a mais antiga, e ainda a mais terrível forma da crítica. Passa-se sete vezes uma gargalhada em volta de uma instituição, e a instituição alui-se".[7]

Em fevereiro de 1872, d. Pedro II é alvo de várias caricaturas. Criticavam-se suas constantes viagens ao exterior e o fato de ter adotado dois nomes – Pedro II ou Alcântara, usando-os de acordo com as conveniências. Mas o que mais se destacava era a sua liberalidade em relação aos "colegas soberanos". Essa visão do imperador brasileiro foi recriminada por vários letrados portugueses, temerosos que fosse afetada a relação entre os dois países.

O que de fato aconteceu. No Nordeste, adversários da monarquia publicaram cópias de *As Farpas.* Eça se aborrece com o plágio, sobretudo porque fora acusado de insuflar o sentimento de rebeldia nos brasileiros. Em revide, publica o artigo "O brasileiro", descrevendo-o como "figurão barrigudo e bestial dos desenhos facetos", "burguês como uma couve" e "tosco como uma acha de lenha". Ironizava-se sua fisionomia, jeito de falar e de se comportar: voz fina e adocicada, ar desconfiado. O brasileiro era tipo digno de figurar nos romances satíricos e comédias. Caçoava-se dos vocábulos nobiliárquicos brasileiros como barão de Minhinhonhá, barão de Suriquitó e conde Iratauá, que dariam desgosto a Garret e Antônio Vieira. O envolvimento com negócios da escravidão acrescentava um tom mais sombrio ao retrato.[8]

A resposta foi rápida. Em Recife surge o opúsculo *Os Farpões,* publicado em 1872 pelo jornalista José Soares Pinto Corrêa. Anunciado por todos os jornais da cidade, o livreto parodiava o texto de Eça, só que

invertendo os sinais. Ocupando a função de carroceiro, caixeiro de armarinho ou de secos e molhados, o imigrante português era visto como presença rude nas cidades brasileiras.[9] Na virada do século XIX, para aqueles que sonhavam com o advento da moderna sociedade industrial, os imigrantes portugueses não eram bem-vindos. A onda antilusitana foi duradoura. No Rio, as revistas *Brazilea* (1917) e *Gil Blas* (1919) defendiam um jacobinismo exaltado apregoando o lema: "O Brasil para os brasileiros". Tal hostilidade se dava pelo fato de o grupo monopolizar o comércio e a imprensa, concentrando-se nas cidades.[10]

Nas revistas mais populares e de grande circulação, como *Careta, Fon-Fon* e *O Malho*, a tensão envolvia acirrada disputa pelo espaço. Reunindo verdadeiras multidões, a Festa da Penha gerava conflitos entre baianos e portugueses. No início, os festejos eram organizados pelos portugueses. Com o passar do tempo, os baianos conquistaram a atenção do público, organizando rodas de samba e capoeira. As barracas de quitutes eram foco de atenção, atraindo jornalistas e literatos. O grupo da *D. Quixote* criava duelos verbais e improvisava palestras humorísticas parodiando escritores consagrados a exemplo de Olavo Bilac, criador das "Três raças tristes". O imaginário da tristeza e do saudosismo eram postos em questão. Defendê-los implicava ignorar a capacidade dos brasileiros de reagir aos desmandos do poder:

> Nada de revoluções, Mussolinis e Primos de Rivera. A irreverência é, no conceito nacional, o maior dos castigos e só a pilhéria é proporcional aos desmandos de um governo. E um povo que pensa assim pode ser chamado de macambúzio? (A tristeza nacional. *D. Quixote,* 6/12/1923).

A tristeza dos fados era considerada legado negativo da cultura portuguesa. Determinados traços dessa cultura eram rejeitados por não se adequarem ao jeito de ser brasileiro. A operação de descarte não se dava em bloco. O debate envolvia o complexo circuito da produção, circulação e recepção das ideias, em um contexto em que o entendimento de Nação era alvo de grandes controvérsias. A crítica aos portugueses

integrava distintos grupos. Jacobinos exaltados e monarquistas militantes identificavam-se com as matrizes inglesas e norte-americanas. Já os jornalistas integrados à boêmia literária defendiam o *esprit gaulois* e a liberdade de pensamento da geração de 1870, que presenciara a queda do Segundo Império napoleônico e a Proclamação da República francesa.

Após a instauração do regime, vendo baldados os sonhos de uma sociedade de base mais igualitária, os boêmios mudam de tom. Mantêm o viés questionador mas integrando-o a uma crítica civilizatória baseada no humor e na ironia. Elegem a "peta" e a caricatura dos costumes como estratégia narrativa capaz de desnudar os desacertos e as ambiguidades sociais. O riso é visto como um recurso necessário para relativizar a grande tensão que pesava sobre o conjunto da sociedade. A *D. Quixote* insiste no fato de que o Brasil seria uma tragédia se não fosse uma comédia. O paradoxo é visto como núcleo integrante da história da nacionalidade, misturando real e fictício.

O próprio título da publicação – *D. Quixote* – marca a incorporação ao domínio fictício, legitimando a presença da fabulação e da fantasia cotidianas. Por isso a narrativa estaria sujeita aos questionamentos, à ironia e à pluralidade de vozes. O que reforça o estatuto de verdade do personagem de Cervantes, D. Quixote, é o fato de ser um livro sobre outros livros, liberando a entrada de vários narradores. A revista *D. Quixote* (1917-1927) encampa a visão da história como relato em que várias vozes são disputadas: "A história não é de fato o que sucedeu, mas o que os historiadores declaram nos livros ter sucedido".[11]

Esse é um dos vínculos unindo a escrita dos jornalistas boêmios à de Eça de Queirós. O ficcional moderno se inspira na atividade crítica não como um mero suplemento à criação, mas como parte constitutiva. Recorre à ironia para obter distanciamento da polarização que se estabelece entre os territórios da "verdade" e do fictício. Busca-se complexificar essa relação, sem perder de vista, no entanto, o leitor comum.[12]

Atuando no contexto de virada do século XIX, que colocava em questão os paradigmas tradicionais de conhecimento, a escrita

de Eça foi força inspiradora, sistematizando intercâmbios no circuito Atlântico. Parte expressiva da sensibilidade modernista brasileira bebeu nessas águas.

## A *Gazeta de Notícias* e o luso-brasileirismo

*Durante a vida toda, Eça de Queirós andou conosco,*
*iluminando nossa roda literária, nossa boemia dourada.*
Martins Fontes, 1933

A *Gazeta de Notícias* expressava o perfil de um país que se pretendia moderno, defensor da abolição da escravatura, da liberdade religiosa e da democratização da imprensa. Eça personificava tais ideais. Explorava com leveza, graça e grande versatilidade os últimos acontecimentos do mundo. Escritor, jornalista e cônsul, em contato com as últimas novidades da imprensa europeia, ele impôs sua autoridade de escrita. Entre 1880 e 1882 tornou-se correspondente da *Gazeta de Notícias* na Inglaterra e na França, considerado o "mais português dos portugueses e o mais europeu dentre os portugueses".

Essa integração à modernidade atraía as elites brasileiras que buscavam reconhecimento na comunidade internacional. Forma-se uma comunidade intelectual luso-brasileira, composta por Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Paulo Prado, Eduardo Prado, Afonso Arinos e o barão do Rio Branco.

Ao apoiar e propagar esse pensamento, a *Gazeta de Notícias* se propunha estreitar relações culturais entre Brasil e Portugal. Além de autores conhecidos como Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, também colaboravam no periódico Jaime Batalha Reis, Guilherme Azevedo e d. João da Câmara. Os textos de Eça eram sempre publicados na primeira página do jornal ou no rodapé, lugar destinado ao *folhetim*, rubrica que incluía entretenimento, teatro, literatura e variedades. O fato de o escritor ocupar esse espaço mostrava o alcance da sua escrita.

Para Antonio Candido[13] a obra do escritor encontraria mais repercussão entre os jornalistas próximos às camadas populares do que propriamente entre os literatos consagrados. Martins Fontes em *Terras da fantasia* (1933) comenta a presença do autor nas discussões do café Papagaio e Pascoal: "Ele exilado em um casarão em Bristol, os outros na rua do Ouvidor no Rio, evocando a sua presença". Os jornalistas, ligados ao universo de valores da cultura boêmia, conseguiriam atrair um público mais heterogêneo pelo fato de acionarem formas híbridas de comunicação. Reinventando tradições do letramento, recorriam às declamações, conversações e narrativas de improviso, cheias de humor. Tudo era pretexto para essas *performances*. Quando foram despedir-se de Olavo Bilac, que embarcava para Lisboa, Bastos Tigre, Emílio de Menezes e Goulart de Andrade evocam a memória de Eça de Queirós, falecido em Paris em agosto de 1900. Improvisando versos, recomendam saudações aos personagens do escritor: João Ega, Gouvarinho, Raquel Cohen e o velho Afonso Maia. A narrativa do escritor exercia verdadeiro fascínio no grupo, que admirava a profunda empatia que ele conseguia estabelecer com os personagens colocando nas suas vozes seus próprios projetos, utopias e opiniões. Afonso Maia, lembrado nos versos de Emílio de Menezes, costumava reunir na sua mansão artistas e intelectuais. No entusiasmo do convívio e do vinho, reis eram destronados e Repúblicas, como a de Platão, eram improvisadas. Essa sociabilidade festiva, seguida de dramatizações e discursos, era um dos traços da cultura boêmia carioca. Na campanha abolicionista, a verve apaixonada de José do Patrocínio e Paula Ney, que compunham a ala popular da Sociedade Brasileira Contra a Escravidão, conquistava vasto auditório popular.

Informação, atualização, lazer e fama chegavam pelos jornais, na cultura oitocentista. Pela G*azeta,* Eça compartilha suas impressões sobre os últimos acontecimentos do cenário europeu. Nesse espaço também publica capítulos inéditos dos seus romances *A relíquia* (1887), *Os Maias* (1888) e *A correspondência de Fradique Mendes* (1888-1890), considerados seus textos mais representativos da imprensa. Mais tarde

seriam publicados sob a forma de livros *Cartas da Inglaterra, Cartas de Paris, Cartas familiares, Bilhetes de Paris e Notas contemporâneas.*

A cultura oitocentista tinha a tradição epistolar como um dos gêneros mais envolventes e glamorosos do jornalismo moderno. Os leitores brasileiros admiravam especialmente as cartas, o que ajudou a popularizar a escrita de Eça. Mas é inegável que o fato de o autor pertencer à comunidade lusófona, discutindo questões comuns aos dois países, reforçou os laços de empatia. Culto, cosmopolita, super bem-informado, leitor voraz de impressos e articulado a uma extensa rede de contatos internacionais, Eça acabou exercendo a função de mediador cultural no Brasil. Nos seus escritos comentava o cotidiano europeu, mesclando referências eruditas à crítica irônica e ao humor. As identidades acabaram se sobrepondo às tensões e diferenças. A colaboração do autor na *Gazeta* ao longo de aproximadamente 20 anos intensificou contatos com uma cultura de bases transnacionais.

Integrante da geração de 1870, Eça via-se incumbido de conscientizar a opinião pública sobre a necessidade de "europeizar Portugal". Em *Os Maias* apresenta a imagem de um país decadente, provinciano, submetido à estreiteza do conservadorismo. Expunha claramente a ferida. Os brasileiros identificavam-se com essa rota de exclusão, criando cumplicidade entre os dois países. Quando interpelava os leitores brasileiros sobre os motivos do descompasso em relação ao mundo europeu, Eça provavelmente também estava se indagando em relação à experiência histórica de Portugal. Essa questão ganharia tom de urgência ao assumir a direção do suplemento literário da *Gazeta*: *A Europa em Resumo* (1892-1897). Momento que passa a elaborar as bases do seu questionamento ao modelo francês, cuja imposição levaria ao esvaziamento das culturas locais.

Portugal e Espanha viviam, sobretudo, profunda crise de identidade. A geração dos modernistas espanhóis de 1898 expressava fortemente esse sentimento; Maetzu comparava a Espanha a uma menina morta; para Joaquim Costa o país não passaria de mera "sombra e

aparência de nação". Existia certo consenso de que política não teria competência para lidar com a nação moderna, cabendo aos escritores e literatos decifrar o enigma da nacionalidade. E deveriam fazê-lo inspirando-se nos valores e tradições populares.[14]

Vislumbravam-se sobre o mesmo horizonte os anseios das gerações modernistas ibéricas e a brasileira. O crítico de arte paraense José Veríssimo, da geração modernista de 1870, recriminava o mundo da política e do mercantilismo que marginalizava os letrados da cena pública. Embora a maioria desses intelectuais fosse francófila, nos finais do século XIX o modelo francês começou a ser questionado como síntese civilizatória. Eça de Queirós revê alguns fatos da história de Portugal.

Misturando história, lenda, drama e comédia, ele narra a história de Inês de Castro em parceria com Olavo Bilac, que estava passando uma temporada em Paris em 1890. Essa foi a sua única colaboração com um autor brasileiro. A história, escrita em versos, teve a participação de d. Maria de Queirós, esposa de Eça. Considerada mera brincadeira entre literatos, o texto não chegou a ser publicado, mas provavelmente circulou nas conversações das rodas boêmias em que Eça era tema obrigatório.[15]

Em estilo bem-humorado, parodiava-se a história do infeliz idílio do príncipe português d. Pedro no século XIV com uma aia de Castela. Devido à cobiça pelo trono, Inês teria sido brutalmente assassinada, aproveitando a ausência do príncipe, que participava de uma caçada no campo. Para vingar sua morte, d. Pedro mandou executar os culpados, transformando seus corações em guisado que foi devorado por ele. Em seguida, desenterrou Inês, coroando-a rainha de Portugal. A história foi ilustrada com desenhos e caricaturas do próprio Eça de Queirós. Uma rainha coroada, depois de morta; um rei antropófago que devora o coração dos seus inimigos. Essa narrativa fictícia da história, baseada no satírico humorístico, sugere aproximações com escritas do modernismo brasileiro ao longo das décadas de 1910 e 1920.

Desembaraçando-se dos limites do realismo literário, Eça explorava as razões ocultas dos fatos e das coisas. Integrar a fantasia e o uso

transfigurador dos pormenores revelava uma realidade que ia além do que geralmente se podia conceber.

Na Gazeta de Notícias, ao adotar a forma epistolar, reforçava a dinâmica do deslocamento, ampliando as possibilidades de percepção. Essa reconfiguração do cotidiano, em grande parte marcada pela ironia, atraía enormemente o leitor.

*Ecos de Paris* e *A correspondência de Fradique Mendes* investiam nessa visão. Escritos nos últimos anos de vida do autor, esses textos conseguiram estreitar a identidade com os leitores brasileiros. Recorrendo à voz do personagem Carlos Fradique Mendes, Eça ficcionaliza confidências. Insistia que o desejo de "abrasileirar o Brasil" só poderia ser concretizado quando fosse criada uma narrativa capaz de expressar de fato a "alma da nacionalidade". Essas ideias iriam ganhar repercussão entre os jornalistas, atingindo, em especial, os literatos da *D. Quixote*.

A discussão sobre os limites da francofilia, colocando em xeque um modelo universal, sinalizava a emergência de novos cenários culturais.

## *Ecos de Paris*: os berros tipográficos

Na modernidade, a crítica ao paradigma civilizatório francês se apresenta como necessidade peremptória, já que a visão eurocêntrica restringira o mundo ao circuito de Paris e Londres. Porém, Berlim, Lisboa e São Petersburgo existem e não são "meros acessórios de decoração, como aquele diminuto arabezinho que os fotógrafos colocam sempre à base das ruínas de Palmira ou como esses pastores vestidos de um farrapo de púrpura que nos quadros do século XVIII ornam paisagens ideais".[16]

A modernidade se impôs como dilema ao levar as mais distintas nacionalidades a integrarem padrões civilizatórios externos, abandonando suas raízes culturais. Mas a questão para a qual Eça queria, de fato, chamar a atenção era o poder despropositado atribuído à imprensa. As manchetes trágicas e escandalosas assemelhavam-se a verdadeiros "berros tipográficos". Afetando as emoções do público, provocariam

sustos e desmaios nas senhoritas. Mas o mais preocupante, eram as notícias de ordem política. Frequentemente, e de maneira proposital, buscavam invisibilizar alguns países, como seria o caso de Portugal e do Brasil. A ausência desses países na cena internacional merece comentários irônicos de Eça. As causas do apagamento ganham o domínio do humor e *nonsense*. Não haveria explicação plausível para o fato de Portugal ser ignorado pela imprensa francesa, quando estava situado apenas a dois dias e meio de Paris. Com o Brasil ocorria o mesmo. Após a Revolta da Armada (1891), não se falava mais do Brasil na França. Era como se "o Almirante Melo e os seus couraçados se tivessem sumido para sempre nas brumas atlânticas [...] ou o Brasil tivesse entrado naquela era de felicidade, classicamente conhecida, em que os povos deixam de ter história".[17] Os motivos do apagamento fugiam a qualquer lógica racional só encontrando expressão no absurdo risível.

Os textos de *Ecos de Paris* desfilavam diante dos olhos do leitor uma crítica irônica e muito bem-humorada sobre a "civilização de empréstimo". Uma das linhas de força do pensamento de Eça residia na apologia da autenticidade. Ao longo de 1900/1920, momento em que se processava a sistematização do imaginário modernista brasileiro, essa ideia torna-se base comum do pensamento. Não se pode afirmar que a expressão "civilização de empréstimo" tenha sido criada por Eça mas, certamente, ele contribuiu para sua divulgação. Conferindo um tom sociológico à questão, Alberto Torres, que também fora colaborador da *Gazeta de Notícias* entre 1910 e 1911, a retoma em sua obra *A organização nacional* (1914). O livro inspiraria o pensamento de quase todos os intelectuais modernistas, independentemente de sua coloração ideológica. Era forte o apelo de retomada de um caminho em busca da originalidade nacional. Urgia conferir os valores, crenças e tradições que permeavam o cotidiano, buscando entender o que teria levado as elites a "desoriginalizar" o país.

As crônicas de *Ecos de Paris* sugerem esse ajuste de contas. Em tom coloquial, Eça convidava o leitor para perto, envolvendo-o no

diálogo: "Aí no Rio, segundo me afirmam, mesmo no verão, se anda de sobrecasaca de pano. É um lamentável excesso de decoro social". Se nos tempos do Império, a sobrecasaca do imperador era imposta nas instituições e nos costumes, caberia à República acabar com essa "tirania do pano".

> [...] Que a esse povo seja permitido pôr na cabeça um fresco chapéu de palha [...] e ele respirará aliviado e consolado e tudo desde logo lhe parecerá aprazível na vida e no Estado.[18]

E terminava enfatizando que aos 40 graus tem-se se o direito de andar de tangas.

As páginas dos impressos cariocas de grande circulação mostravam a adoção desse traje por políticos icônicos da vida nacional. Calvos ou exibindo abundantes costeletas, comparecia-se à cena pública de tangas, óculos e brinco nas narinas. Uma maneira engraçada de expor as sobreposições e distorções geradas pela adoção acrítica de valores.

Os integrantes das camadas populares seriam os mais atingidos por essas tensões e desajustes entre modelo/realidade, legal/real. Comentando os eventos comemorativos da Queda da Bastilha, em Paris, Eça os qualifica de "horrivelmente fictícios". Impostas por decreto, as festas do calendário oficial não conseguiriam atingir a consciência de todos os cidadãos. O povo se sensibilizaria para festejos em honra de indivíduos que lhe eram próximos. Só contariam com a adesão entusiasta às festas dedicadas aos santos populares e democratas como São João, São Pedro e Santo Antônio. Para Eça, esses santos seriam "verdadeiras pessoas da família, ligadas à história doméstica, e por isso profundamente amadas.[19]

Acentuando a defasagem entre valores das culturas populares e oficiais, a revista *D. Quixote* cria a seção "Kalendário Humorístico", que propõe outra temporalidade para a história do Brasil. Critica-se o pensamento de Michelet, que erigia a Revolução Francesa como marco da história da humanidade, como mais um artifício transposto para o Brasil. A matriz francesa nada teria a ver com a brasilidade. A tentativa de impor

a Bastilha ao calendário brasileiro das festas republicanas resultaria em um fiasco. Da mesma forma que Eça de Queirós, os cronistas da *D. Quixote* sublinhavam a exclusão das camadas populares da cena nacional. Mas, no Brasil de 1920, o cronista travestido de povo é quem toma a palavra protestando contra a falta de sentido da comemoração em terras brasileiras. Aqui, a liberdade era "uma pilhéria, mal dando para o uso da máscara". No cenário externo, comporíamos uma plateia provinciana de onde se: "ouve, bate palmas, mas não vê".[20]

Percebe-se um diálogo expressivo com o pensamento de Eça, sobretudo em relação aos *Ecos de Paris*. No Brasil, escuta-se, aplaude-se, mas não se vê... Insistindo na invisibilidade de Portugal e do Brasil, ele buscava entender os motivos da marginalização. Para elaborar a questão, recorre à pena de Fradique Mendes. O personagem já havia sido criado há algum tempo. Antes da publicação de *As Farpa*s, Eça, Antero de Quental e Batalha Reis fundaram o grupo literário Cenáculo. A figura mítico-literária de Fradique Mendes resulta de uma criação coletiva, em 1869. Seu perfil integraria a figura do poeta satanista, culto, viajado e aventureiro, admirador da ciência e de Baudelaire.[21] Na *Gazeta*, Eça retoma esse personagem como seu *alter ego*, aprimorando as interfaces entre ficção e história, impressões pessoais e acontecimentos históricos, e liberando suas reflexões e fabulações sobre o Brasil.

## O Brasil de Eça de Queirós e o Brasil dos boêmios

*Fradique transformava-se em cidadão das cidades que visitava.*[22]

Quais razões levariam o escritor a convocar o personagem Fradique Mendes para se dirigir aos leitores brasileiros? A busca de uma estratégia narrativa que funcionasse como força vivificante no espírito do leitor é fato. Nessa chave, a invenção do personagem buscava reforçar empatia, obtendo adesão afetiva e intelectual. Fradique exercia considerável fascínio devido à complexidade de sua personalidade, voltada

para a representação do outro. Sua figura expressava os paradoxos *fin de siècle,* cujos ecos inquietantes chegavam ao Brasil. Intelectuais e artistas viviam um clima de desencanto diante de um mundo marcado por relações sociais em fluxo, provocando sensações de uma efemeridade avassaladora. A curiosidade tinha forte potência criadora, apresentando-se como uma espécie de antídoto. Fradique traduzia essas inquietações.

Aventureiro, cosmopolita, o personagem conferia às viagens sentido existencial. Mas não era um "turista da inteligência" como os londrinos e franceses, cuja percepção dos lugares era exterior e impessoal. Em cada cidade que passava, transformava-se em seu cidadão. Foi desse modo que conheceu a América do Sul, da Amazônia à Patagônia. "Folheou e leu o mundo como um livro cheio de ideias".[23]

Suas cartas misturavam confidências e visões críticas; Fradique ficcionalizava, romanceava, filosofava, sempre atento às expectativas do leitor. Não se definia como sábio, filósofo, cientista, tampouco historiador. Sentia-se como um "homem que passa, infinitamente curioso e atento". Era desse lugar que percebia e analisava os acontecimentos:

> [...] A egoísta ocupação do meu espírito, caro historiador, consiste em me acercar de uma ideia ou de um fato e deslizar suavemente para dentro, percorrê-lo miudamente, explorar-lhe o inédito, gozar todas as surpresas e emoções intelectuais que lhe possa dar, recolher com cuidado o ensino ou a parcela de verdade que exista nos seus refolhos – e sair, passar a outro fato ou ideia.[24]

As cartas de Fradique Mendes sobre o Brasil foram publicadas com exclusividade pela *Gazeta de Notícias* do Rio.[25] Se a verve irônica de Eça já estava presente em *As Farpas*, é visível a sofisticação do seu estilo quando traz à cena Fradique Mendes, que era e não era ele próprio. O personagem adquire estatura filosófica, quando busca legitimar a intervenção do humor na vida social. Propõe valorizar aspectos da nacionalidade vistos, até então, como banais e "menos grandiosos": a graça, a invenção, a fantasia do humorismo e a ironia.

A escrita de Eça/Fradique se dá em um contexto marcado pela crise de autoridade do leitor, colocando-se em questão a verdade da narrativa. Seu grande aliado é o humor e a ironia. Buscando convencer o leitor e, talvez a si próprio, sobre o caráter ilusório da verdade, convoca a filosofia de Kant. Não importa a existência ou não existência das coisas. O que importa é a crença ou não crença que os homens têm nas coisas. Isso porque a única certeza que existe no universo é o pensamento, e quando ele se concretiza cria um ser ou um fato. Esse ser ou esse fato ganham existência social.[26]

É para esse aspecto transformador do pensamento que Eça quer chamar a atenção. Seja para o bem ou para o mal, é o pensamento que confere existência às coisas. Narrativas da imprensa hegemônica que ignoravam a presença de Portugal e do Brasil no cenário internacional podem ganhar existência a partir do momento que os leitores lhe dão crédito. É para se fazer escutado pelos "irmãos de além-mar" que Eça convoca Fradique Mendes, mesclando vozes do autor/narrador. Personagens literários podem expressar outras configurações da realidade social, desde que comentadas por um narrador onisciente. Eça executa essa operação; recorre à ficção como possibilidade de abertura, desenhando um mundo cujas regras ultrapassavam o cotidiano. A ficção contém algo de visionário ao buscar outras formas de ler e de organizar o mundo, distintas da existente,[27] e Eça destaca essa inquietude no seu personagem, cuja percepção pressagiosa o destacava.

A "transcendente ironia" de Eça/Fradique possibilitaria a construção de outra narrativa sobre a nacionalidade. De ordem subjetiva, permitia que se debruçasse sobre os acontecimentos e ideias, explorando o inédito e "recolhendo parcelas de verdade".

"A verdade está fora do alcance, só é possível falar de impressões". É com essa frase que Fradique responde a uma carta de Eduardo Prado que lhe pedira um retrato fiel do Brasil. Suas impressões sobre a situação do Brasil não eram favoráveis. Ao se afastar da natureza, o país perderia o lugar de destaque que lhe estava reservado. Na sua carta a Eduardo Prado, desabafa:

> O que eu queria – e o que constituiria força útil para o universo – era um Brasil natural, espontâneo, genuíno. Um Brasil nacional, brasileiro, e não esse Brasil que eu vi, feito com pedaços de Europa, levados pelo paquete e arrumado à pressa, como panos de feira.[28]

Nessa mesma carta, a última escrita pelo autor (em Paris, 1888), Eça/Fradique apontava o bacharelismo como um dos maiores problemas do Brasil:

> A Nação inteira se doutorou. Do norte ao sul do Brasil, não há senão doutores, com toda a sorte de insígnias, em toda a sorte de funções. Doutores com uma espada, comandando soldados; doutores com uma carteira, fundando bancos, doutores com uma sonda, capitaneando navios, doutores com um apito dirigindo a polícia [...] Doutores sem coisa alguma, governando o Estado! Todos doutores. Homens inteligentes, instruídos, polidos, afáveis – mas todos doutores! [...] *O feitio especial da doutorice é desatender a realidade, tudo conceber* a priori *e querer organizar e reger o mundo pelas regras do compêndio* [...]. São esses doutores, brasileiros de nacionalidade, mas não de nacionalismo, que cada dia mais desnacionalizam o Brasil.[29]

A carta endereçada a Eduardo Prado só viria a público em 1912, exatamente doze anos depois da morte de Eça de Queirós. Talvez temesse magoar o amigo com a contundência da sua crítica. De distintas formas, o tema viraria objeto de reflexão da nacionalidade, nas próximas décadas.

A crítica ao "doutorismo" como obstáculo à democratização é retomada pelas revistas de humor. O tom irônico mistura-se ao sarcasmo: "o que fazer com a aristocracia dos doutores? Enforcar os doutores, não. É fazer todo mundo doutor, ou melhor, simplificar o problema pela supressão deste r impertinente, que obriga a dobrar a língua no fim da palavra, e fazer com que todo mundo seja apenas douto".[30]

A crítica ao bacharelismo ganharia embasamentos históricos e sociológicos pela obra de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil,* tendo a sua primeira versão publicada na revista *Espelho* (1935).

No início do século XX, as revistas humorísticas de grande circulação – *Tagarela, O Malho, Fon-Fon e Careta* – exploravam essa vertente crítico-irônica da modernidade, pondo em questão o viés colonizador da narrativa sobre o Descobrimento do Brasil. Datas comemorativas como centenário da descoberta e da independência serviram de mote inspirador para dar visibilidade a outras civilizações, anteriores ao período colonial. Nessa narrativa, a temporalidade não se colocava de forma cronológica e linear; os tempos se misturam em fabulações sempre permeadas pelo crítico risível. Personagens e acontecimentos transitavam pelo tempo, encenando outras narrativas Quatrocentos e cinquenta anos após o "achamento do Brasil", Cabral, ao criticar a nudez indígena, obtém esta resposta: "Sempre fui despido de preconceitos e ambições".[31]

Susana Castera, cortesã francesa, verdadeira celebridade nos tempos do Império, aparece na caricatura de Kalixto *A primeira miss no Brasil*, como noiva de Pedro Álvares Cabral. Coadjuvantes da Descoberta do Brasil convidam os indígenas para um *Thé-tango* (Chá de tanga) a bordo da caravela.[32] O título da charge do caricaturista parodiava a tela do pintor Vitor Meireles *A primeira missa do Brasil*, deslocando um marco da colonização traduzido pela celebração da missa pelos jesuítas portugueses. A matriz religiosa dá lugar à energia libidinosa dos cabarés, representada na figura de Susana Castera.

Entre as revistas de humor e variedades, é a *D. Quixote* que sistematiza e divulga essa visão irônica da história e da colonização, sinalizando diálogos com a escrita jornalística de Eça de Queirós. Convém lembrar que o autor também usou seu senso crítico em relação à colonização portuguesa. Como em um jogo, invertia os papéis históricos de Portugal e do Brasil, comentando: "nós verdadeiramente é que éramos a Colônia: e era com atrozes sustos de coração que entre uma Salve Rainha e um lausperene, estendíamos para lá a mão à esmola".[33] Colaboradores da publicação adotavam com frequência pseudônimos, inspirando-se em personagens do escritor português. Caso de Bastos Tigre, diretor da *D. Quixote*, que se identificava como Primo Brasílio

ao assinar os editoriais da revista. Conselheiro Acácio, Egas e Jacinto também inspiraram sugestões para pseudônimos, cujos perfis comprovavam a identidade da cultura da modernidade. Humanitarismo, tédio, pessimismo, erudição livresca misturavam-se a uma visão crítica do progresso científico e da civilização. Formas de ver, pensar e narrar a história aproximavam os jornalistas da *D. Quixote* à sensibilidade modernista de Eça.

O grupo explicita a contribuição do autor português, relacionando-a a uma chave civilizatória mais ampla: a do legado ibérico. A obra de Eça de Queirós e a de Cervantes, não importa sua distância temporal, pertenceriam a uma matriz comum: a satírico-humorística.[34] No início de sua trajetória jornalística, Eça já identificava o pensamento satírico como traço característico da cultura peninsular. A escolha do título *As Farpas* estava relacionada ao hábito das touradas como manifestação típica do espírito peninsular.

A proposta de Eça de "abrasileirar o Brasil" é retomada pelos jornalistas da *D. Quixote*. À visão caricata do modelo francês integra-se a da colonização portuguesa. Percebe-se o Brasil como resultado de várias projeções ilusórias que acabaram conformando uma identidade imprecisa e confusa. Várias seções do impresso discutem a questão: "História Confusa", "História Sem Graça", "História Encrencada". É pelo viés do riso que se propõe uma outra temporalidade através das seções "Dicionário Confuso" e "Kalendário Humorístico".[35]

Invertendo o pseudônimo de Eça de Queirós – Carlos Fradique Mendes –, o jornalista Madeira de Freitas adota o nome de Mendes Fradique. Cabe a ele a criação da História Confusa na *D. Quixote*. Em agosto de 1921, a revista anuncia a publicação do seu livro *História do Brasil pelo método confuso*, reunindo os artigos publicados até então no impresso. A obra, que veio a público em 1922, ocasionou um verdadeiro sucesso de venda, rendendo três edições consecutivas.[36]

A categoria "confusão" assume valor seminal nessa narrativa. Envolve a história, a política, a memória, as instituições, permeando

valores e comportamentos do mundo oficial e oficioso. Se a própria data de descoberta do Brasil motivara discussões infindáveis, se a República integrou práticas imperiais, se os indígenas não foram reconhecidos como os donos da terra, vivemos no reino da imprecisão e do equívoco. Por isso a confusão torna-se a chave explicativa da história do Brasil.

Se Madeira de Freitas é identificado como criador dessa narrativa, fica claro que na *D. Quixote* a autoria se estende ao coletivo. Caricaturistas, jornalistas e publicitários se empenham em igual retórica. Desde o início do século, as revistas de variedades já vinham investindo na visão crítica e irônica da história, referenciando-se pela experiência da colonização.

A percepção de viver uma história alheia e desenraizada dos próprios valores une os jornalistas boêmios a Eça de Queirós. "Abrasileirar o Brasil" corresponderia ao esforço reflexivo de "aportuguesar Portugal". A visão paraficcional da história também é ponto comum: "A verdade não existe, só se pode falar de impressões", diz Fradique a Eduardo Prado (1888). A *D. Quixote*, de 25 de janeiro de 1922, estampava: "A história não é o que de fato sucedeu, mas o que os historiadores declaram nos livros ter sucedido".

É de Eça a proposta de incluir na história os detalhes e os aspectos banais do cotidiano. A bisbilhotice nada teria de desprezível, indo do reles ao sublime: "Por um lado leva a escutar às portas e pelo outro, descobrir a América". Fradique declarava seu horror às lacunas e aos espaços escuros onde não se sabe o que há.[37]

Essa visão da história é compartilhada pelos jornalistas da *D. Quixote*. Define-se o historiador como "filho legítimo de Dona Candinha", sempre interessado em indagar sobre a vida alheia. Bisbilhoteiro, invadiria segredos do universo privado para contá-los despudoradamente aos outros. "O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – IHGB deveria ser chamado de Instituto da Carochinha".[38]

*As Farpas* e as seções "Ecos de Paris" e "Cartas de Fradique" Mendes, publicadas ao longo da década de 1890, na *Gazeta de Notícias*,

desencadeiam uma narrativa da modernidade brasileira em que ideais combativos e contestatários misturavam-se ao riso bem-humorado e à ironia provocativa. Se Eça enfatizava o fato de Portugal e o Brasil não fazerem parte da ordem mundial hegemônica, essa constatação vinha atrelada à consciência de pertencimento a uma outra matriz cultural.

Essas ideias estão sintetizadas no personagem Fradique Mendes. Recentemente o escritor angolano José Eduardo Agualusa, em *Nação crioula* (2012), retomou o personagem reforçando o protagonismo do escritor português nessa discussão. O percurso do personagem por Luanda, Lisboa, Paris e Rio de Janeiro já descortinava a mestiçagem de culturas do cenário Atlântico.

Eça de Queirós teve um papel estratégico no jornalismo brasileiro. Articulando a literatura com o que era considerada a mídia mais sofisticada da época, impulsionou o processo de atualização cultural, associando-o à consciência crítica do riso e da ironia. Esse seguramente é um aspecto importante da recepção e da modernidade do autor. No Rio, os jornalistas boêmios mostraram-se particularmente sensíveis a essas ideias, em função de seu envolvimento com a política da nacionalidade. Entretanto, os efeitos da influência seriam múltiplos e variáveis.

Na revista *Pirralho* (1911-1918), Oswald de Andrade encena sua homenagem ao autor, ao propor um inquérito literário sobre a figura de Fradique Mendes. Indaga se ele poderia ser considerado tipo representativo de uma vida superior. Juó Bananére é convocado para responder em seu nome: *Non passa di un tippo indiale, uma criaçó literarima, sé pé né gabeza*.

No jogo fictício personagem/autor e na ironia da reposta se reconhece a pegada de Eça.

## Notas

[1] Pseudônimo de Lauro Carmeliano Pereira Nunes.

[2] LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queirós*. Lisboa: Livros do Brasil, 1965. p. 283.

[3] QUEIRÓS, Eça de. *As Farpas*, n. 10, 1872.

[4] BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 1. ed. 1956.

[5] Ver de José Leonardo Nascimento: *O primo Basílio* na cena teatral brasileira. *Pro-Posições*, v. 17, n. 3 (51), set./dez. 2006. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643606/11126. Acesso em: 8 set. 2022.

[6] LIMA, Mariana da Silva. 2018. Sobre vespas, farpas e ferroes; caminhos da crônica no Brasil. In: GRANJA, Lucia; LUCA, Tania de. *Suporte e mediadores*: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas: Ed. Unicamp, 2018.

[7] QUEIRÓS, E. Ramalho Ortigão (carta a Joaquim de Araújo). In: _____. *Notas contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, [19--].

[8] QUEIRÓS, Eça de. *As Farpas*, n. 10.

[9] CAVALCANTI, Paulo. *Eça de Queiroz*: agitador no Brasil. Lisboa: Livros do Brasil, [19--].

[10] OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

[11] Em *D. Quixote*, 25 jan. 1922.

[12] LIMA, Luiz Costa. Cervantes: a separação entre o fictício e o ficcional. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

[13] CANDIDO, Antonio. Eça de Queirós, passado e presente. In: ABDALA JR., Benjamin (Org.). *Ecos do Brasil, Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000.

[14] MAINER, José Carlos. *Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica, 1980.

[15] LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queirós*.

[16] QUEIRÓS, Eça de. Paris e Londres. In: _____. *Ecos de Paris*. Porto: Livraria Lello & Irmão Editores, 1945.

[17] QUEIRÓS, Eça de. A aliança franco-russa. In: _____. *Ecos de Paris*.

[18] QUEIRÓS, Eça de. O 14 de Julho. In: _____. *Ecos de Paris*.

[19] Ibid.

[20] Em A tomada da Bastilha. *D. Quixote*, 14 jul. 1926.

[21] BERNARDES, Joana Duarte. *Eça de Queirós*: riso, memória e morte. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

[22] QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello, 1952.

[23] Ibid.

[24] Ibid., p. 66.

[25] REIS, Carlos (Coord.); MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma (Ed.). *Textos de imprensa (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2002. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, v. 4).

[26] *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 de fevereiro 1897.

[27] LEENHARDT, Jacques. As luzes da cidade: notas sobre uma metáfora urbana em Jorge Amado. In: PESAVENTO, Sandra (Org.). *Escrita, linguagem, objetos*: leituras de história cultural. Bauru: Edusc, 2004.

[28] QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*.

[29] QUEIRÓS, E. A Eduardo Prado. In: _____. *A correspondência de Fradique Mendes*, p. 235 (grifos meus).

[30] Em *O Malho*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1920.

[31] Em *O Malho*. Rio de janeiro, maio 1904.

[32] Em *D. Quixote*. Rio de Janeiro, 8 maio 1918.

[33] MINÉ, Elza. Eça jornalista no Brasil. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. (Org.). *Ecos do Brasil*: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas. São Paulo: Ed. Senac, 2000. v. 1, p. 39-63.

[34] Em *D. Quixote*. Rio de Janeiro, 11 mar. 1925.

[35] Essas ideias foram discutidas por mim em *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. 2. ed. Petrópolis: KBR, 2015. 1. ed. 1996.

[36] LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso:* humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

[37] QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*.

[38] Em *D. Quixote*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1921.

# Capítulo 2:
## Imprensa Revisteira

## Sensibilidades modernistas: literatura e humor

No contexto da Primeira República (1889-1930), inicia-se, mesmo que em bases precárias, o processo da moderna comunicação de massa no Brasil. As revistas têm profundo impacto nesse decurso. Articuladas ao cotidiano, oferecem algo inédito ao propiciar uma capacidade de intervenção bem mais rápida e eficaz, configurando-se como "obra em movimento".[1]

Com o surgimento das primeiras revistas semanais de grande tiragem, modifica-se a dinâmica do campo cultural e a própria inserção dos intelectuais. Percebendo o lugar estratégico dessas publicações que impulsionavam as redes de sociabilidade e a articulação de projetos político-culturais, parte expressiva do grupo envolve-se no mercado editorial. Vários intelectuais tornam-se proprietários das revistas ou ocupam postos de direção. Caso de Raul Pederneiras na *Tagarela,* Álvaro Moreira na *Para Todos* e J. Carlos na *Fon-Fon e Para Todos.* Em São Paulo, Paulo Prado passa a ser coeditor da *Revista do Brasil* – um industrial de renome, mecenas, editor, articulado às vanguardas europeias, ele também se torna patrocinador de eventos culturais. Em 1926, inicia-se a fase carioca da *Revista do Brasil*; Assis Chateaubriand, que havia adquirido a publicação, entrega a Rodrigo Melo Franco de Andrade a direção, Prudente de Moraes Neto torna-se secretário, e Sérgio Buarque de Holanda colaborador de ponta.

Essa articulação entre as elites empresariais e os intelectuais evidencia o papel estratégico das revistas como lugar de estruturação de redes, conformando um microcosmo específico de organização e de atuação em relação ao livro. Intelectuais e artistas investem no experimento de novas linguagens textuais e visuais, produzindo outras modalidades de escrita. Literatos e cronistas também emprestam sua pena à publicidade, que se torna cada vez mais sofisticada.

Como essas mensagens foram recebidas, processadas e integradas pelo público leitor? Leituras sempre implicaram a elaboração de

significados, tendo em vista o contexto histórico em que ocorrem e os grupos sociais envolvidos. Existem outras formas de ler além das que integram as redes de sociabilidade tradicional, baseadas na percepção iluminista do "livro educador".[2] A história relaciona-se com uma cadeia de práticas ligadas às experiências das comunidades de pertencimento. Ao ler, os indivíduos reativam esses saberes, que envolvem atitudes corporais e processos de memorização social. Portanto, o ato de ler não é apenas ter os olhos baixos, buscando ambiente reflexivo. Integrada ao circuito mais amplo da vida social, a leitura pode converter-se em prática compartilhada, integrando vozes e escuta coletiva.

Essas ideias reforçam a necessidade de integrar o estudo dos impressos em um quadro mais amplo, articulando aspectos materiais e discursivos, condições de produção, utilizações estratégicas e recepção. Configurada dessa maneira, a revista impõe-se na sua dupla dimensão: como *fonte* e como o*bjeto* de análise. Essa perspectiva possibilita percebê-la na sua complexa historicidade e fundamentada nas articulações específicas que estabelece com o moderno. Na dinâmica modernista brasileira, o moderno está sujeito ao jogo das ambivalências, assumindo sentido polissêmico e controverso. De um lado, associa-se à materialidade das conquistas científico-tecnológicas e ao desenvolvimento do processo urbano-industrial; de outro, vincula-se ao universo conceitual, à esfera das ideias e das representações simbólicas. Nesse aspecto, o que está em foco é a construção de um processo reflexivo sobre o Estado-nação, como espaço de inteligibilidade diante do contexto civilizatório internacional.

As revistas são espaços de construção, veiculação e difusão do ideário moderno. Atuam na formação da moderna sensibilidade brasileira e sugerem distintas leituras e estratégias de comunicação, visando ao público leitor. Pode-se pensar a cultura com base em duas abordagens distintas. A primeira designa as obras e os gestos que, em uma determinada sociedade, tendem a subtrair as urgências da vida cotidiana, submetendo-se a juízos estéticos ou intelectuais. A outra se refere às práticas

vulgares com as quais uma comunidade vive e reflete a sua relação com o mundo, com os outros e consigo mesma.[3]

As revistas literárias, as de humor e de variedades expressam essa dupla dimensão da cultura, ao contemplar distintas práticas e representações do moderno. Os periódicos semanais ilustrados, voltados para o grande público, propõem formas de convívio com a modernidade: aconselham, oferecem entretenimentos, noções de medicina e higiene. Divulgam conhecimento com amplo leque de temas. Quase tudo cabe na rubrica "variedades".

Já os literários se dirigem a um público mais sofisticado, representado pelo microcosmo intelectual. Definem o moderno fundamentados no universo filosófico conceitual e privilegiam discussões sobre o significado da arte e da estética, destacando o papel das vanguardas no processo das mudanças sociais.

*O Malho, Fon-Fon, Tagarela, Revista da Semana* e *Para Todos* surgem no início do século XX, quando eram lançadas as bases da cultura de massa. A *Estética* (1924-1925) e a *Revista do Brasil* (1926) integram a onda das revistas literárias que surgiram após a realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em fevereiro de 1922. A intelectualidade se organiza em microcosmos, fazendo das revistas espaço de intervenção na vida social. Dialogando com os intelectuais paulistas e de outros estados, os jovens Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Prudente de Moraes Neto (1904-1977) participam da polêmica sobre os rumos do movimento modernista.

O convívio entre os autores se inicia na juventude, quando eram estudantes na Faculdade Nacional de Direito, estendendo-se em parcerias na imprensa, nas entrevistas e nos circuitos boêmios. Críticos do futurismo, aderiram ao surrealismo pesquisando outras possibilidades de linguagem. Interessaram-se pela figura dramática de Febrônio Índio do Brasil e de Madame Satã. Mulatos, pobres, profundamente inteligentes e sensíveis à exclusão social a que eram submetidos, ambos se destacaram por comportamentos considerados desviantes. Pedro Nava,

Mário de Andrade e, mais tarde, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars se interessaram pelos escritos de Febrônio registrados no livro *As revelações do Príncipe de Fogo.*

Esse interesse pelas expressões artísticas originárias de sonhos e de imagens do inconsciente é discutido na *Revista do Brasil.*[4] Em 1919, o periódico publica "A doutrina de Freud", trabalho de Franco da Rocha. A relação dos modernistas brasileiros com a psicanálise foi duradoura e significativa. Mário, Oswald e o grupo de escritores de Cataguases, mentores da revista *Verde*, interessaram-se pela discussão das ideias psicanalíticas, usando-as como novo substrato de entendimento da brasilidade.

No artigo "Perspectivas", publicado na *Estética* (jan. /mar. 1925), Sérgio Buarque declarava "Só à noite podemos ver claro". Com um tom similar ao dos manifestos modernistas, alertava para os limites cognitivos da ciência, observando que toda arte poética deveria ser uma declaração dos direitos do sonho. Só o paraíso das regiões inexploradas possibilitaria acesso a outras configurações do real. O que estava em discussão eram as bases inspiradoras da moderna criação artística.

**Cultura boêmia e crítica literária**

Integrar a cultura das ruas com os seus valores, percepções e personagens foi dimensão imposta pela cultura da modernidade na virada do século XIX. O texto clássico de Baudelaire sobre a queda da aura como ato libertador incentivara o trânsito dos intelectuais pelo *bas fond*, ruas e cafés. Miguel de Unamuno, um dos expoentes da geração literária espanhola de 1898, declara que "*el hombre del café es el que forja nuestra cultura*"![5] Incentivava-se a busca errante pela experiência, em contraposição aos hábitos fixos e regulares colocados pela civilização dos comportamentos, organizadora das consciências e pulsões. Em oposição a essa identidade estável, a cultura boêmia dramatizava nas tensões sociais uma imagem de si mesma e da sociedade.[6]

As críticas literárias da *Estética* e da *Revista do Brasil* (fase carioca, 1926), assinadas por Sérgio Buarque e Prudente, redimensionam as discussões modernistas. Ambos se recusavam a compreender o movimento como algo constituído e formalizado. Sérgio afirmava que a *Estética* visava "romper com a unidade fictícia do movimento". Propondo priorizar a perspectiva do experimento, ambos defendiam a necessidade de aprofundar a pesquisa de outras linguagens artísticas.

A trajetória de Sérgio denota conexões entre a cultura erudita e a das ruas. Seus contemporâneos o destacavam como intelectual moderno, capaz de articular sua atuação com base em distintas tradições culturais. Gilberto Freire o descreve como "*scholar* autêntico", mas sensível ao que lhe chegava pela música popular brasileira. Já Manuel Bandeira salientava a sua capacidade de harmonizar a extrema sofisticação das leituras com as "farras boêmias".[7] Um dos grandes desafios da época era equacionar a lógica intelectiva com a razão, a emoção e os sentimentos, na tentativa de pensar o lugar do intelectual na cultura modernista. O beletrismo e o bovarismo eram descartados como atitudes literárias passadistas. Diante do horizonte de uma nova ordem social, os "homens sábios" deveriam construir sua pesquisa sobre a brasilidade em consonância com as expressões do conjunto da sociedade.

Nas páginas da *Estética* e da *Revista do Brasil,* Sérgio e Prudente sugerem novas formas de conduzir a reflexão sobre a nacionalidade. Em primeiro lugar, afirmavam a necessidade de evitar uma construção imediata, intelectualista, como se "já estivesse pronta no cérebro" dos intelectuais. Refletir implicava partir para um exercício interpretativo e experimental tendo de lidar com os sentimentos mais diversos e contraditórios. Impunha-se adotar a visão de uma realidade inacabada e indeterminada. E é de acordo com essas ideias que os autores apresentam seu entendimento sobre as expressões da cultura brasileira. São argumentos das crônicas literárias, quase sempre escritas em conjunto, que respaldam essas avaliações. Caso do comentário de Prudente de Moraes Neto à apresentação do espetáculo *Tudo preto*, que estreou no Rio, em 31 julho de 1926,

pela Companhia Negra de Revista. O espetáculo aconteceu logo após o estrondoso sucesso de Josephine Baker nos palcos de Paris em *La revue nègre*, em 1925. O teatro norte-americano foi fonte inspiradora da companhia com o *jazz*, e as danças de sapateado e *shimmy*.[8]

As apresentações de *Tudo preto* ganharam o circuito nacional, desencadeando adesões entusiastas e ao mesmo tempo gerando uma onda de comentários preconceituosos e racistas. Vários modernistas, dentre os quais Tarsila do Amaral e Prudente de Moraes, assistiram ao espetáculo. Ao comentá-lo, Prudente chama a atenção para o fato de os artistas negros do grupo terem feito arte brasileira da melhor qualidade, pelo fato de ser mestiça. Elogia a atuação de Pixinguinha dirigindo a orquestra, destaca o maxixe e a coreografia das danças da macumba. O autor faz questão de diferenciar a sua percepção sobre a mestiçagem, declarando-se não adepto da mestiçagem como "flor amorosa das três raças tristes". Critica o esteticismo e a lógica racionalista dessa visão que buscaria ordenar uma realidade ainda indefinida.

Explicar o caráter incipiente das artes plásticas no Brasil pelo viés da mestiçagem recairia no mesmo equívoco. Bastava olhar para as obras de Mestre Valentim e de Aleijadinho para constatar a fragilidade da argumentação étnica, que associava a mestiçagem a um problema civilizatório relacionado à suposta inferiorização racial. Esses argumentos são de autoria conjunta de Prudente e Sérgio como comentários ao texto *Estudos brasileiros,* de Ronald de Carvalho, publicados na revista *Estética* (jan./mar. 1925).

Nas críticas literárias, os jovens autores buscam construir novas chaves interpretativas para a brasilidade e, sem dúvida, a experiência cotidiana foi elemento marcador dessas percepções. A visão limiar entre ordem/desordem, legal/marginal, superposições do público/privado, particularmente acentuada na Capital Federal, sensibiliza os autores, influindo no seu processo reflexivo. Sérgio Buarque, sobretudo, é mobilizado para historicizar modos de ser da nacionalidade. O autor encontraria em Prudente de Moraes Neto um interlocutor sensível a essas questões, disposto ao experimento de novas percepções e linguagens.

## "Modernismo não é escola, é um estado de espírito"

A frase foi dita por Prudente de Moraes Neto em entrevista com Sérgio Buarque de Holanda ao *Correio da Manhã* em 19/6/1925. Uma afirmação que relativizava a visão canônica do movimento, chamando a atenção para os desdobramentos concretos na vida cultural.

Questionar o moderno como movimento organizado e conduzido pelas vanguardas era algo que fazia parte das tradições culturais do Rio de Janeiro. Em 1908, no discurso de abertura da Exposição Nacional, o crítico de arte Gonzaga Duque comentava: "A arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola". Despertando a atenção para a potencialidade transformadora da arte, Duque acentuava a vivacidade imprevisível que rege a vida social. A crítica de arte devia estender-se ao cotidiano, à cidade, à sociedade e à cultura, aliando intelecto e sensibilidade, ética e estética.[9]

Gonzaga Duque, Prudente de Moraes e Sérgio Buarque desconfiam da função demiúrgica das vanguardas, intuindo o lugar estratégico dos intelectuais em sintonia com a sociedade. *Estética* se propunha a fazer uma autocrítica do movimento modernista, não mais priorizando as mudanças formais, já que elas teriam ocorrido em outra temporalidade. O momento impunha outro olhar: interior e íntimo; é a dimensão transformadora dos acontecimentos e das ideias que importa. *Estética* é marcada pelo intercâmbio de ideias entre Mário de Andrade e os jovens editores. Nas cartas entre eles, percebe-se a repercussão dos acontecimentos ganhando o terreno reflexivo. Quase uma conversa em voz alta, mas diferente dela porque traz implícita a expectativa de construção de memórias, sobretudo Mário. Nessa troca epistolar, quase tudo que acontece é peneirado pela reflexão. Em junho de 1925, Mário escreve a Prudente, parabenizando-o, juntamente com Sérgio, pela entrevista ao *Correio da manhã.*

> Quando vocês dizem que o modernismo é um estado de espírito e não uma escola, uma orientação estética [...], acho que descobriram a pólvora.

> Está certo. E agora a gente pode perceber bem porque muito modernismo é passadista e muito passadismo é moderno. Hei de me aproveitar da frase de vocês quando puder.[10]

Mário acha que a *Estética* é mais moderna do que modernista: "Acho que vocês estão com a razão [Prudente e Sérgio] eu não sou mais modernista, sou moderno, é a minha maior conquista de mim". A mutabilidade dos sentidos atribuída às palavras *moderno e modernista* marca o rumo das discussões.

Em grandes linhas, Sérgio, Prudente e Mário estavam de acordo. Defendiam o aspecto inaugural da brasilidade e concordavam sobre a necessidade de criar uma estética de expressão nacional em consonância com a mutabilidade de sentidos do moderno. A interlocução entre elites e camadas populares também era ponto em comum, mas havia uma sutil divergência: o tempo hábil para realização desse projeto. Caberia a Sérgio Buarque de Holanda apontar a questão. E o faz em "O lado oposto e outros lados", publicado na *Revista do Brasil* em 15/10/1926.

Sérgio parte de uma questão: a inadequação do ideal construtivista em relação à realidade brasileira. No artigo, o autor apresenta uma análise lúcida sobre as diferentes adesões ao projeto construtivista. Situa o grupo de Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato de Almeida, em oposição ao moderno; considera que os autores buscavam criar uma expressão nacional com esquemas premeditados, ignorando o aspecto novo da nacionalidade. Denomina-os de "modernistas academizantes", esforçando-se para parecerem modernos. O crítico literário Tristão de Ataíde é apresentado como o verdadeiro teórico do construtivismo, inspirando-se, sobretudo, na Action Française. Nessa época, Tristão integrava-se à revista *A Ordem,* defensora de uma revolução espiritual das elites que visava à recatolização das massas. Sérgio Buarque criticava essa concepção que tendia a fortalecer a estabilidade e objetividade, em um mundo marcado pelas antinomias. Por isso posiciona-se contrário a tais ideias, passando à defesa do primitivismo. Com tal adesão, marcava posição ao lado de Oswald de Andrade, referendando o experimentalismo.

Em "O lado oposto e outros lados", o autor mostra-se cauteloso em relação à posição de Mário de Andrade; só faz restrições à sua atitude intelectualista. Essa ideia gera infindáveis controvérsias entre os modernistas. Na *Estética,* Mário defendera a necessidade de o artista se liberar da percepção temporal, da sensação e dos sentimentos. Caberia ao escritor o papel de organizador das expressões artísticas, visando transmiti-las ao público. Esses eram os fundamentos da sua teoria da "arte ação". E é a esse Mário que Sérgio parece endereçar a sua crítica de forma velada. E o faz nomeando os intelectuais que considerava ponto de resistência ao construtivismo. Oswald abre a lista, seguido de Prudente de Moraes Neto, Couto de Barros, Antônio de Almeida Machado, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto. O artigo de Sérgio ocasiona adesões e críticas. Algumas delas se revestem de humor. Gilberto Freire e Prudente de Moraes Neto, fazendo-se passar respectivamente por Esmeraldino Olympio e J. J. Sobrinho, assinam uma crônica criticando a posição de Sérgio em "O lado oposto e outros lados".

Usando uma retórica solene, Sérgio e Prudente explicitam apoio a Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida e Tristão de Ataíde. Esse espírito de blague e crítica irônica é um dos traços do modernismo carioca. Imagens textuais da cidade, as palavras estreitam laços entre lugares e habitantes, gerando laços de afeto e de identificação. Nas cartas entre Mário de Andrade e Prudente, percebe-se esse recorte eletivo das palavras. Frequentemente Mário se dirige a Prudente chamando-o de *Turuna*.[11] Refere-se a Sérgio/Prudente como "cariocas da gema". Lamentando o encerramento da *Estética* por falta de recursos, Mário atribui o fim do impresso à "Falta de arame".[12]

Ao escrever as críticas literárias, Prudente de Moraes Neto frequentemente usava a linguagem vernacular, considerada chula. É o que faz ao comentar a agilidade de Joaquim Inojosa rebatendo críticas maledicentes ao seu livro *A arte moderna:* "cara sarado [...] entrou com o jogo dele e sapecou paulada pra cima do pessoal". Pouco tempo

depois, em Recife, todos se mostravam adeptos do futurismo (*Estética*, jan./mar. 1925). Prudente destacava o pensamento metafórico de Mário em *Amar verbo intransitivo*, soando como ritmo de música e de dança, "amaxixado".

## Obra em movimento: as revistas semanais ilustradas

Se o projeto cultural modernista contemplava as elites letradas, não se pode negar suas repercussões nas camadas populares. No Rio, a ampla circulação de impressos desencadearia novas formas de sociabilidade e de lazer, incluindo grupos semialfabetizados e de escolarização precária.

Oferecendo uma verdadeira constelação de títulos, os impressos semanais exercem crescente fascínio sobre esse público. Atraídos pela curiosidade e demonstrando interesse por informações, esses leitores, geralmente oriundos das áreas rurais, aderem à leitura, mas o fazem com as referências de sua comunidade original de pertencimento. E é essa comunidade, fundamentada pelas culturas corpóreo-gestuais, que vai oferecer instrumentais de leitura ao grupo. Um dos principais suportes da memória é o corpo, não só por ser espaço de emissão da voz, mas pelo fato de construir narrativas rítmicas canalizando expressões e gestos. É essa mobilidade que disponibiliza o indivíduo para a recepção e transmissão de ideias. Essas questões são fundamentais para o entendimento dos textos destinados ao grande público. Nesse tipo de leitura, o que está em jogo não é apenas o poder da palavra impressa, mas também o da palavra falada e cantada. Se a maior parte da população não dominava os códigos da comunicação letrada, isso não quer dizer que o grupo não fosse afetado e transformado por essa cultura. O aprendizado dos códigos da cultura letrada passa sempre pelas práticas aprendidas em outras comunidades e pelo autodidatismo.[13]

Voltadas para o grande público, mas mantendo atenção dos segmentos letrados, as revistas semanais ilustradas combinam

eficientes estratégias comunicativas. Publicam textos literários e folhetins, divulgam novas linguagens visuais, incluindo o moderno *design* gráfico; também investem nas culturas corpóreo-gestuais. A comunicação dessas revistas se dá pelas redes que funcionam de dentro para fora e vice-versa. A vida dos impressos é sustentada por essa forte trama relacional, assegurando o fluxo e a partilha das informações. No seu primeiro aniversário, a *D. Quixote* (1917-1927), recorrendo a um linguajar metafórico, fazia desfilar diante dos olhos do leitor os principais títulos da imprensa carioca:

> Agradecemos pelo *Correio da Manhã* a *seleta notícia* de que o *imparcial D. Quixote* (a melhor *revista da semana*, que não tem medo de *Careta*) declara com toda *razão* na *Tribuna da rua*, ao *país* inteiro, que, na *época* moderna, não há no Rio *jornal do Comércio do Brasil* como ele (salvo seja), que por tratar de teatro e esporte nessa época teatral é o *jornal das moças e da moda*. À noite sairemos com a *lanterna* acesa para que a *gazeta de notícias* do nosso aniversário na seção do turfe. Toca música enquanto o auto faz *Fon-Fon* e eu o *Tico-Tico malho*.

Divulgava-se o mundo dos impressos ao mesmo tempo que se convocava o leitor à divertida tarefa do deciframento. Diversamente da *Estética e da Revista do Brasil*, que elegiam a crítica literária como espaço de conceituação do moderno, as revistas de grande circulação centravam significado nos editoriais de lançamento.

**Ver o grafismo, escutar a mensagem**

De forma vibrante e divertida, essas revistas propagam o que é ser moderno, situando os leitores na correnteza viva dos acontecimentos e na vida mental da metrópole. Além do forte apelo à visualidade, articulam estratégias de comunicação relacionadas às tradições orais. Pode-se falar em uma dupla existência da escrita: veem-se os grafismos mas escuta-se a mensagem que está sendo pronunciada através deles.

O texto, ao ser publicado, libera verbos como dizer, falar e contar, completados pela recepção de escutar e ouvir. O símbolo da buzina (na *Fon-Fon*), do martelo e da bigorna (*O Malho*), assim como a recorrência a verbos de forte apelo auditivo, como fonfonar, malhar, bimbalhar e martelar, remetem a uma comunicação ruidosa inspirada no humor e no lúdico.

Os editoriais misturam letra e voz; as revistas se apresentam como nota vibrante de uma cançoneta, um zé-pereira audacioso irrompendo pela Semana Santa ou uma tribuna onde se fala bem alto para ser ouvido por todos. Nota-se a intervenção da oralidade moldando o texto. Essa trama ganha visualidade em uma das capas da *Tagarela*. O personagem que apresenta o impresso – um homem identificado como popular – faz-se notar pelo tamanho descomunal da sua boca ocupando quase todo o rosto. Seus coadjuvantes são o tato, olfato, ouvido, visão e paladar. Todos os sentidos estão em destaque, mostrando que se pode ler além dos olhos.[14]

Quase todos os impressos marcam a força comunicativa da oralidade. Relatando o seu nascimento, a *Fon-Fon* conta: "saí com uma grande mancha vermelha na pele, mas uma mancha tão nítida em seus contornos que se dizia propositalmente desenhada para determinar a minha origem sonora *alma mater* do meu ser buzina de automóvel". A voz atravessa a elaboração, circulação e acolhida do texto.

Um jornaleiro conta que fora chamado a atenção pelo fato de não gritar o nome de determinadas publicações, dificultando as vendas.[15] Fotos, caricaturas e falas desses garotos vendedores evidenciam sua importância na história dos impressos. Deslocando-se com velocidade nas ruas, gritando manchetes e pregões, visavam atrair a atenção dos transeuntes. Havia os pontos fixos de venda, em torno do qual as pessoas se agrupavam para conversar, e as proibições da Prefeitura para impedir essas práticas socializadoras eram temas frequentes. É o caso da caricatura de Raul Pederneiras, *Vendedores de jornais* [Figura 2]. Fazendo alusão à proibição de expor os jornais nas calçadas, ironicamente propõe-se que estes sejam afixados em um balão dirigível.

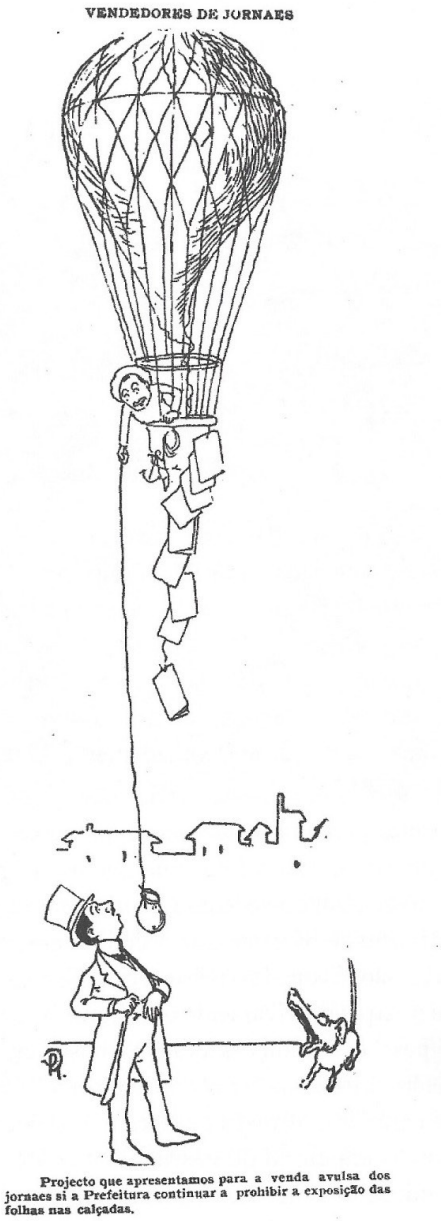



**Figura 2 -** Vendedores de jornais, *O Malho*, p.16, 18/07/1903. Caricatura de Raul Pederneiras.

Uma outra particularidade dessas publicações é a questão da autoria. Os artigos, em geral, não eram assinados, predominando uma escrita plural, de criação coletiva. Era comum o uso de pseudônimos; algumas vezes, os textos eram assinados pelos próprios personagens símbolos das revistas. Através da "literatura de aconselhamento", as revistas ofereciam amplo escopo de instruções abrangendo primeiros cuidados médicos, sugestões de tratamentos higiênicos, receitas culinárias e de beleza. Consultórios sentimentais, informações sobre moda, estética, esporte, astrologia, economia doméstica seguiam-se a um panorama das modernas conquistas científico-tecnológicas. Prometia-se libertar mulheres e homens do terrível peso da obesidade, garantindo seu ingresso elegante na modernidade.

As mulheres, em destaque como as maiores consumidoras de impressos, ganham espaço nas crônicas, caricaturas, gravuras e fotos. Surgem as seções de consultórios femininos, de cartas, receitas e folhetins. Rapidamente adquirem representações associadas à cultura da modernidade. Ousadas, *sexy,* dançarinas, fumantes, quase todas fascinadas por cinema, automóveis e cafés. No traço de J. Carlos têm boquinha beijadora; apreciam o flerte, a moda, o *jazz* e a praia. As crianças também passam a ter espaço nas revistas; em outubro de 1905, *O Malho* inicia a publicação da história em quadrinhos "As aventuras de Zé Caipora", com desenho de Angelo Agostini.

As revistas apresentam-se como verdadeiro espetáculo ao alcance do grande público. Tipificação dos personagens, adereços dos vestuários, ambiência cênica e ênfase na dramaturgia teatral revelam relações de intercâmbio entre a imprensa e o teatro. Os caricaturistas dessas publicações, comumente, também atuavam no teatro de revista e vice-versa. Luiz Peixoto, na peça *Meia-noite e trinta* (1923), mostra a caricatura como um personagem que declara ser o palco o seu lugar. Julião Machado publica no jornal *O País* uma caricatura em que a *Fon-Fon* aparece como uma verdadeira vedete, desfilando de forma apoteótica em um automóvel.

Um dos grandes potenciais de comunicação dos impressos consistia na sua *expertise* em combinar recursos visuais bastante modernos

com os hábitos dos diversos tipos de conversação e da oralidade. As gráficas percebem o mercado lucrativo representado pelo interesse popular pela leitura. Surgia o hábito de ler e manusear impressos, que se viu favorecido por uma nova literatura composta por manuais, folhetos, livros de oração, bíblias, dicionários e brochuras. Os guarda-livros desempregados e os analfabetos se ocupavam da venda dessa biblioteca popular nas calçadas. Em crônica publicada na *Gazeta de Notícias* em 1904, João do Rio menciona, dentre os folhetos mais lidos, *História de Carlos Magno, a Donzela Teodora, Princesa Magalona* e a C*onversação do Pai João com o Pai José.*

Luiz Edmundo registraria o seu estranhamento diante da nova clientela da Livraria Quaresma, originalmente Livraria do Povo: "perguntona, espalhafatosa, vozeiruda que arranca notas de dois e cinco mil réis do fundo de lenços de chita, muito sujos armados em carteiras, para comprar as brochurinhas".[16] Nas suas impressões, o cronista traduzia a surpresa e também o incômodo com a presença desse grupo em uma livraria. De fato, o grupo não tinha o mesmo comportamento em relação àqueles familiarizados com a cultura letrada. Ao ler, falar e se movimentar nas livrarias, o grupo procedia como em qualquer outro lugar.

Nas revistas, as caricaturas testemunham como eram comuns os hábitos de leitura compartilhada. Uma das capas de *O Malho* retrata um grupo de leitores debruçando-se curiosos sobre uma página aberta como se quisessem entrar na revista. As fisionomias mostram uma recepção que confere plena atenção aos sentidos [Figura 3].

Essas imagens indicam práticas de leitura fortemente ancoradas no universo das oralidades. Não se lê apenas com os olhos, mas com gestos, fisionomia e posturas. Pode-se ainda "escutar ler", conforme faz o analfabeto, que só ouve ler. Em "Leitores de jornais", a *Fon-Fon* mostra a reação de um "leitor analfabeto que só ouve ler". Como não compreende as legendas dos "bonecos explicativos" das imagens, dá muxoxos e fecha os olhos fingindo desinteresse.

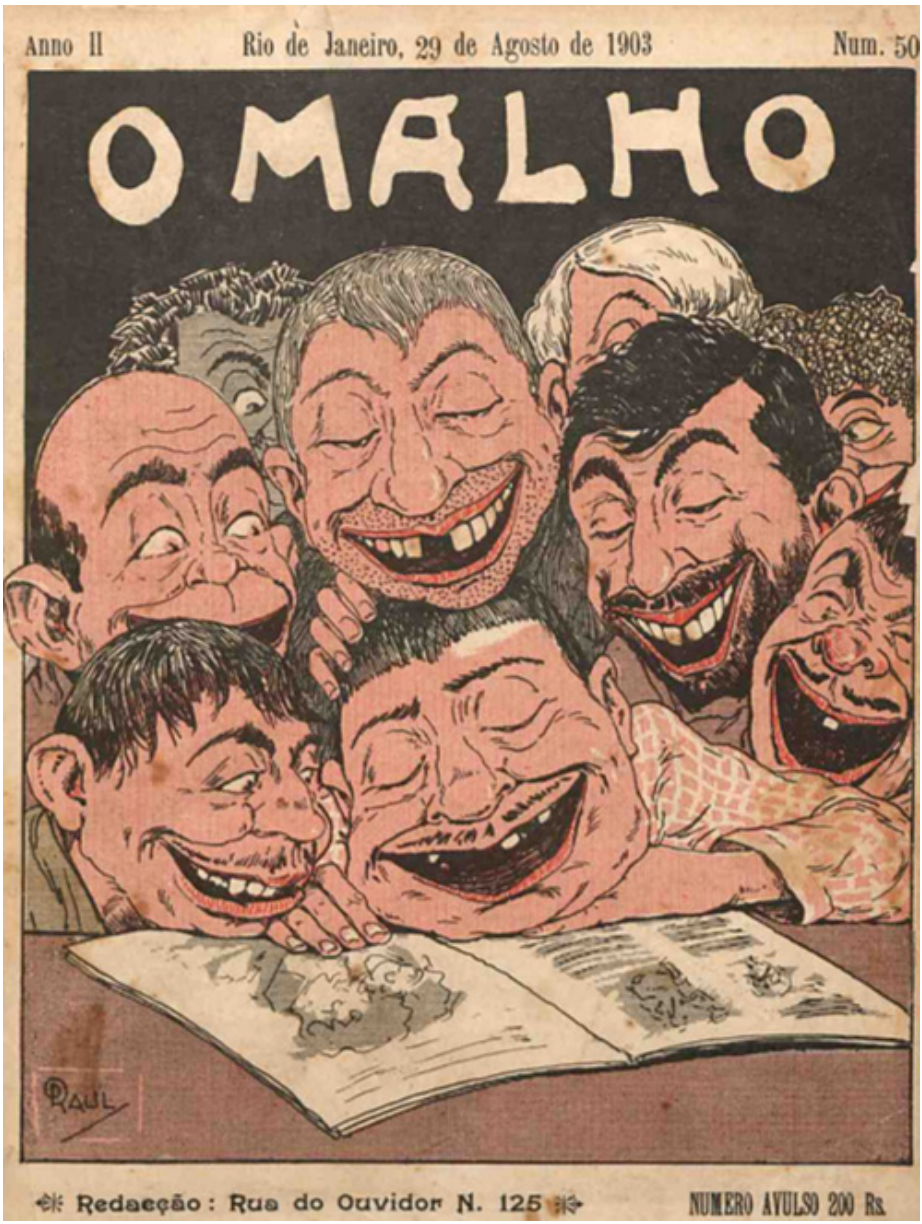



**Figura 3 -** Ilustração da capa de *O Malho*, 29/8/1903.

A questão do humor e do riso também é objeto de reflexão. Algumas leituras relacionam o riso a sentimentos e expressões. Existiriam dois tipos de riso: o que se limita às expressões faciais (desdém, escárnio e ridículo) e o que expressa inteligência e alegria, vindo da alma. Várias caricaturas exploram a relação do riso com o corpo; os que dançam estão quase sempre rindo, ainda mais quando se trata de um maxixe. Notam-se também diferentes formas de expressar o riso, de acordo com o gênero. O homem ri segurando o baixo-ventre, o que lembra as reflexões de Bakhtin sobre a linguagem escatológica da praça pública. Seu riso é extrovertido, seu corpo todo se contorce em um frenesi incontido. Já o riso da mulher é muito diferente. Geralmente ri com a mão pousada sobre o peito, sugerindo que o prazer do riso inclui distintos canais de percepção [Figura 4].

O riso é um dos maiores atrativos dessas revistas. Se o objeto do riso ganha as mais distintas configurações e alcances, fato inconteste é que consegue convergir a atenção dos diferentes grupos sociais. Guarda-freios da Central, estivadores, carroceiros, motoristas, porteiros e semianalfabetos são leitores assíduos dessas publicações. Nos serões das fazendas, à luz dos lampiões de querosene, as crianças, estiradas no chão, entretinham-se com as histórias do Zé Caipora da *Revista Ilustrada*.[17]

Essas imagens ajudam a desfazer a centralidade de um modelo de leitura estruturado em uma atmosfera de silêncio, visando ao cultivo e ao aprimoramento intelectual. Há leituras que incluem a diversão, o entretenimento e o riso. Elas são capazes de incorporar interrupções, entendendo-as como favoráveis para a compreensão do próprio texto. Essa modalidade de leitura precisa da voz para lhe dar sentido. Realizadas preferencialmente no espaço público, juntam pessoas, com uma recepção intensamente partilhada. É o caso dos serões das fazendas ou de grupos populares reunidos em torno de um impresso.

Jamais redutível ao que é lido, a leitura é espaço de recriação e apropriação. E é com as referências sociais de origem, dos experimentos e das "bibliotecas" de cada um que se extrai a polissemia dos textos. Os editores brincam, frequentemente, com essa ideia de uma recepção plural.




**Figura 4 -** Ilustração da capa de *O Malho*, 20/12/1902.

É o caso da seção "Bis-Charada", publicada em *O Malho*, que apresenta um calendário dos santos da semana, seguido de dicas para o jogo do bicho. Explorando a polissemia da palavra, a revista sugere seus diversos significados no domínio da escrita e da oralidade. Quando falado rapidamente, o título da seção convertia-se em "Bicharada". A malícia do editor de *O Malho* desloca-se para o leitor, argumentando que é ele, sim, quem, via nos "inocentes versinhos" da revista dicas para apostar no jogo:

> Quinta São Nicolau e Santa Pulcheria/ A virgem pulchra de cabelo louro/ Manda fugir da fome e da miséria/ Fazendo o jogo em borboleta e touro.[18]

O fato de a revista trazer para suas páginas uma prática cultural extremamente popular e cujo exercício era controlado pela polícia denota estratégias na captura do leitor.

"Qual o seu caráter, suas tendências, vícios e qualidades?", é o que indagam os "Retratos Grafológicos". A seção sugeria que os leitores recorressem aos pseudônimos para enviar suas respostas à redação (*O Malho,* 22/2/1919). Decifrar a voz do texto, saber quem está por trás da letra e, sobretudo, revelar aos outros "quem é quem" são alguns dos jogos preferidos desses impressos. Essa experiência fazia parte da própria cultura da modernidade, que considerava inevitável a exposição do indivíduo na esfera pública. Acreditava-se que nenhuma pessoa, nenhum assunto ou tema poderia ficar fora do campo da observação e do controle social.[19]

Uma das propostas centrais das revistas semanais ilustradas era operacionalizar a ideia do moderno, instruindo os leitores com as novas coordenadas espaçotemporais. E essa nova temporalidade seria extensiva às práticas da escrita e da leitura. O recolhimento à casa, o recurso à pena e à luz de vela, assim como o apreço pela poesia e pela musa inspiradora, são associados ao passado. Na escrita moderna, a inspiração viria do mundo externo, surgindo ao ritmo da máquina de escrever, sob a forte claridade da luz elétrica.

Essa pedagogia se estende à leitura. O público é insistentemente convocado a acelerar sua recepção. Rapidez na forma de apreender

experiências, rapidez de ação, rapidez nos deslocamentos. São sugeridas novas modalidades de leitura em função da ambiência urbana. *O Mercúrio* (1889) recomenda que a revista seja lida no bonde ou no automóvel, ao longo dos percursos urbanos. Outra questão observada por essa pedagogia da cultura periodística se refere à praticidade da revista em relação ao livro. Ler revistas implicava gastar menos tempo e obter mais informações. Ao fazer sua publicidade, o impresso funcionava como espécie de mentor, instruindo o leitor sobre os valores da vida moderna:

> um grande livro não é coisa prática [....] a leitura tem de ser interrompida por várias vezes, às vezes, no melhor ponto justamente. Por isso mesmo o leitor prefere, nessas viagens, percorrer as revistas que tendo assuntos para todos os gostos, artigos de todos os tamanhos, permitem a conclusão de leituras encetadas.[20]

Dessa forma o leitor poderia chegar logo ao seu destino, como na crônica de João do Rio no *Cinematógrafo*, ele teria "A pressa de acabar".

Na *Estética* e na *Revista do Brasil,* Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto sugerem que a reflexão sobre a nacionalidade não adote de imediato o pressuposto teórico construtivista. Insistem na necessidade de um tempo-experimento que possibilite condições para a criação de bases próprias de pensamento. Ambos entendiam que o anseio de construção poderia acabar sacrificando o que existiria de mais original na nacionalidade brasileira: a liberdade de experimento.

A escrita desses autores evoca uma montagem que vai se esboçando em mapa pertencente ao país estrangeiro da memória. E nesse mapa se integram as incursões literárias aos textos de Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Joaquim Inojosa, Rubens Borba de Moraes, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Além dos textos literários, também estariam no mapa as andanças dos autores pela cidade, trazendo outras vozes e escritas deixadas por até então anônimos da história, como Febrônio Índio do Brasil e Madame Satã. Também ganham registros a música de  Pixinguinha e Donga.

## Notas

[1] Sobre o tema ver PLUET-DESPATIN, Jacqueline. Une contribuition à l'histoire des intellectuels: les revues. *Cahiers de l'IHTP*, n. 20, Sociabilités intellectuelles: lieux, milieux, réseaux mars, mar. 1992.

[2] A complexidade de valores que envolve o processo de leitura é ideia defendida por HÉBRARD, Jean. O autodidatismo exemplar. Como Valentin Jamery-Duval aprendeu a ler? In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

[3] Ver CHARTIER, Roger. A nova história cultural existe? In: LOPES, A.; VELLOSO, M. P.; PESAVENTO, S. (Org.). *História e linguagens, texto, imagem oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras: Faperj, 2006.

[4] Ver o artigo de HOLANDA, Sérgio Buarque. O lado oposto e outros lados. *Revista do Brasil*, 1(3):9-10, 15 out. 1926.

[5] UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza, 1987. 1. ed. 1905.

[6] Essas questões são discutidas na obra de SEIGEL, Jerrold. *Paris boemia, cultura política e os limites da vida burguesa 1830-1930*. Porto Alegre: LPM, 1992.

[7] Ver BANDEIRA, Manuel. Sérgio anticafageste. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 6, jul. 1987. Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda.

[8] Tais ideias são expostas por BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolat*: a história da companhia negra do teatro de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2007.

[9] Ver LINS, Vera. O crítico de arte como crítico da cultura. In: GUIMARÃES, Julio Castañõn; LINS, Vera. (Org.). *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

[10] Ver KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Netto 1924/36*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 107.

[11] Um indivíduo *turuna* é aquele valentão, destemido; forte, ágil, poderoso; capaz de enfrentar qualquer coisa.

[12] "Arame" significa dinheiro, conforme o livro *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*, de Raul Pederneiras (Rio de Janeiro: F. Briguet, 1946).

[13] Ideias que são objeto de reflexão de ROCHE, Daniel. *O povo de Paris*: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII. São Paulo: Edusp, 2004.

[14] Ver revista *Tagarela*, de 21/1/1904.

[15] Consultar o periódico *Para Todos*, de 5/4/1919.

[16] EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

[17] Ver o artigo de LOBATO, Monteiro. A caricatura no Brasil: ideias de Jeca Tatu. In: _____. *Urupês, outros contos e coisas*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1943. 1. ed. 1915.

[18] Extraído de *O Malho*, de 5/9/1903.

[19] A discussão sobre a cultura da modernidade está em SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

[20] Trecho extraído do periódico *O Mercúrio*, 1889.

# Revistas literárias na cultura do pós-Primeira Guerra*

## Revistas e redes literárias

Na virada do século XIX, as comunicações instantâneas sofisticavam-se, atenuando o imperativo da proximidade espacial que definira, até então, o circuito das informações. A imprensa tornava-se instrumento estratégico de construção da cultura, fomentando o surgimento das grandes revistas culturais, incluindo as de vanguarda e as especializadas, como as femininas, as esportivas e as de ampla divulgação. Especializadas em arte e literatura, as revistas modernistas contribuíram de forma específica para a aceleração dessas mudanças.

Em tom programático e propondo agendas culturais concretas, esses impressos buscavam assegurar sua participação nos projetos culturais da nacionalidade. Recorrendo a dispositivos textuais e pictóricos de forte impacto comunicativo, tais publicações se apresentavam como verdadeiros manifestos literários, na conclamação de uma nova ordem estética, filosófica e moral. Frequentemente atuaram como elo entre as vanguardas locais, nacionais e internacionais. Nessa função, alcançaram um circuito complexo de influências, contribuindo para forjar as bases de uma modernidade midiática.

Dirigidas por jovens intelectuais e artistas, esses periódicos muitas vezes conseguiram criar suas próprias editoras. Publicar obras de seus colaboradores, promover conferências, exposições de arte e eventos culturais abertos ao público era uma forma de intensificar laços de sociabilidade entre leitores e editores, garantindo o intercâmbio com outras revistas.

* Este texto resulta de um estágio pós-doutoral (EHESS/Paris), realizado com apoio da Capes, em 2014. Foi publicado originalmente em inglês com o título "The transnational networks of the modernist periodical print culture: the magazine *Lumière* in the aftermath of WWI". In: CORREA, F. M.; VELLOSO, M. P.; GUIMARÃES, V. S. (Ed.). *Magazines and modernity in Brazil:* transnational networks and cross-cultural exchanges. London: Anthem Press, 2020. p. 57-76.

No início do século XX, as revistas se transformavam em espaço estratégico de uma historicidade que se modificava muito rapidamente em função da sua natureza de obra coletiva. *Mercure de France* (1890), *La Revue Blanche* e *La Plume* se destacaram como modelo editorial desse gênero de publicação. Outras revistas literárias, como a inglesa *Rhythm* (1911), mais tarde denominada *The Blue Review* (1913), compunham o eixo literário Londres-Paris, acelerando o intercâmbio entre as tradições inglesas, francesas e alemães. Entre 1890 e 1910, já era intensa a turbulência de ideias; cabia às revistas o trabalho de elaborar sintonias entre o local, o nacional e o cosmopolita. Atualizar e difundir elos entre distintas tradições era o desafio que se colocava.

É nesse quadro de discussões que se destaca a atuação da *Lumière* (1919-1923), revista belga publicada em Antuérpia e dirigida por Roger Avermaete (1893-1988).[1] Essa publicação teve participação expressiva no cenário do modernismo internacional, integrando colaboradores das mais distintas nacionalidades, incluindo os que não faziam parte do circuito hegemônico europeu. A *Lumière* estabeleceu intercâmbios significativos com alguns intelectuais brasileiros da *Klaxon* (1922-1923) e da *Estética* (1924-1925), com a mediação de Sérgio Milliet (1898-1966).

Na década de 1970, estudos pioneiros na área das revistas analisaram as relações entre a *Lumière* e a *Klaxon*, mapeando intercâmbios fundamentados na história intelectual.[2] Novos parâmetros de análise são de fundamental importância para rever as bases desse diálogo Europa/América e suas repercussões nas formas de se fazer revistas e constituir públicos.[3] É no espaço movente da circulação que se expressam as trocas; é aí que as ideias são lidas, decodificadas, reconfiguradas e novamente postas a circular. Outro fator importante relaciona-se à própria inserção do Brasil na nova ordem mundial do pós-Primeira Guerra. O fato motivou registros sensíveis por parte dos intelectuais, como o de Rubens Borba de Moraes nas páginas da *Klaxon*. Essa época presencia uma brusca guinada nas percepções sociais que viria a afetar a concepção da temporalidade histórica, mudando a posição do país nesse cenário. O século deixava de

ser concebido por intermédio de uma contagem linear que englobava cem anos. O século XIX "vai da Revolução Francesa ao assassinato de Sarajevo em julho de 1914".[4]

O Brasil do pós-Primeira Guerra é marcado pelo surgimento de uma verdadeira constelação de revistas literárias; todas elas discutindo a necessidade de redefinir o lugar do país no contexto internacional. A interlocução com os outros países tornava-se imperativa. Entender as revistas como parte integrada a essa rede de trocas possibilita acessar questões inovadoras na historiografia do modernismo brasileiro, como o diálogo, ainda pouco discutido, entre os intelectuais belgas, brasileiros e do Leste Europeu. Revistas fazem parte de redes intertextuais, interpessoais e de entrelugares (no caso, Europa/América), definindo-se com base em uma lógica relacional.

Daphne de Marneffe[5] explora essa dinâmica, chamando a atenção para as especificidades históricas do caso belga. Ao analisar as revistas modernistas desse país na década de 1920, identifica o surgimento das redes como recurso estratégico de países que tiveram dificuldades históricas no processo de criação de uma literatura de bases nacionais. Para fazer frente a essa situação de fragilidade, recorreriam a estratégias de enfrentamento, mesmo que efêmeras, fortemente alicerçadas na solidariedade e apoio mútuo.

É nesse cenário complexo, e partindo de um horizonte de histórias múltiplas e entrecruzadas, que se insere a *Lumière*, uma das raras revistas europeias que integraram ao seu quadro de colaboradores um intelectual brasileiro: o poeta, crítico literário e de arte Sérgio Milliet (1898-1966).

O autor não teve uma presença episódica na revista; participou ativamente das discussões intelectuais que deram origem à publicação. Ao longo da sua vida, Sérgio Milliet colaborou em várias revistas nacionais e europeias; na *Lumière*, intermediou contatos entre intelectuais brasileiros e europeus.

Aos 14 anos, sua família o envia à Suíça para fazer seus estudos. Acabou passando dez anos no exterior, lá desenvolvendo sua formação

intelectual e humana. Essa experiência teria repercussões significativas na trajetória do autor, marcando sua visão de crítico literário e de arte, o seu estilo de escrita e o próprio entendimento sobre a atuação do intelectual. A sociologia do conhecimento constitui-se como uma das bases do seu pensamento, tornando-o perceptivo à relatividade dos processos socioculturais, e despertando seu interesse pela gênese histórica. Apreço pela ética, "vontade humanista" e simpatia pelas ideias socialistas marcariam a obra de Sérgio Milliet.[6] Ao longo da Primeira Guerra Mundial, o autor viveu em Genebra, unindo-se a um grupo de jovens poetas e intelectuais. Ali colaborou nas revistas literárias *Le Carmel* (1916-1918), dirigida por Charles Baudouin, e *L'Éventail: Revue de Littérature et d'Art* (1917-1919), sob direção de François Laya. Nessas publicações, os jovens assumiram posição crítica em relação aos valores da cultura de guerra. Devido à situação de neutralidade no conflito, a Suíça e a Bélgica mostraram-se fortemente propícias ao surgimento desse tipo de agremiação intelectual. Ambos os países atraíram para sua órbita de influência um crescente número de cidades, regiões e países que tinham se mantido à margem do circuito hegemônico da cultura modernista. Foi o caso da cidade de Antuérpia, na Bélgica, onde surgiu a *Lumière*.

A atuação dessa revista e, especificamente, a de Sérgio Milliet mostra a complexidade dessas novas conexões culturais, revelando-se tensões ainda pouco discutidas na cultura modernista brasileira, quando vista na perspectiva transnacional. Deter-se nas trocas, privilegiando o deslocamento das ideias, dos modelos e dos seus suportes, ajuda a entender as novas bases da socialização intelectual.

Lidando com questões cotidianas e em diálogo com intelectuais espalhados pelo mapa-múndi, as revistas funcionaram como microssociedades com poder de mediar trocas, negociar tensões, mobilizar energias participativas, criando identidades entre países, grupos e pessoas.

No seu editorial de abertura, maio de 1922, a *Klaxon* sintetizava: "*Klaxon* sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista [...] *Klaxon* tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo.

Mas cada engenheiro utilizará os materiais que lhe convierem". A eclosão da Primeira Guerra e o período que a seguiu mudariam definitivamente a forma de se ver e de se pensar o Brasil; a questão "não era mais ser novo, mas ser atual", proclamava a *Klaxon*.

Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, diretores da *Estética* (1924-1925), declaravam que o modernismo não era uma escola, mas um estado de espírito. É nesse horizonte de mutações constantes que se situam as revistas. Se elas apontam a predominância de relações com a cultura francófila, há que se considerar a existência de um mundo culturalmente conectado, plasmando-se pela multiplicidade de contatos. A *Estética* nos mostra diálogos com o modernismo anglo-saxão; a revista de T. S. Elliot, *The Criterion*, serve de inspiração ao modelo gráfico-editorial da publicação brasileira. Outra questão ainda uniria as duas revistas: o lançamento da *Estética* foi anunciado em *The Criterion* pelo poeta londrino Franck Stewart Flint, que era um dos líderes do movimento imagista. O autor, que conhecia um pouco de português, chegou a emitir algumas opiniões sobre a filosofia de Graça Aranha: "*Estética is a philosophy of youth; for only youth can conquer terror and transform everything into lightheartedness*!".[7]

É nesse contexto cosmopolita que se entrecruzaram os diálogos modernistas, sinalizando um jogo ininterrupto de influências, assemelhando-se aos pontos de um bordado cujo desenho vai sempre adquirindo novas configurações e sentidos. Se a revista *Klaxon* de São Paulo dialogava fortemente com as vertentes francófila e alemã, a *Estética* do Rio de Janeiro, dirigida pelos jovens Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, sugere movimentos de aproximação com o modernismo inglês. Teixeira Soares e Américo Facó, colaboradores da revista, registraram o impacto modernizador da literatura anglo-saxônica, destacando as obras de Joseph Conrad, D. H. Lawrence e Aldous Huxley.[8]

As revistas funcionaram como centro de debates e de depuração de ideias, introduzindo novos hábitos e sensibilidades sociais que frequentemente visavam desestabilizar o jogo tradicional dos poderes.

Valendo-se da ironia, no manifesto *Return to yesterday* (1923), Ford Madox Ford comentava:

> Um movimento das artes – qualquer movimento – agita toda uma Nação, com uma rapidez assombrosa; suas ideias passam pela imprensa diária, semanal e mensal com uma rapidez da água que passa pelas frestas, até que finalmente alcançam as revistas trimestrais e chegam a perturbar os acadêmicos adormecidos em seus cestos de papéis". [9]

É nesse cenário que se integra a figura de Sérgio Milliet.

**Um brasileiro na rede francófona**

Após a Primeira Guerra Mundial, firmava-se uma matriz de pensamento que elegia os ideais da cultura latina como possibilidade redentora da civilização ocidental. Esse ideal da afirmação não era novo. Na França, em meados do século XIX, a conotação dessa ordem civilizacional servira como contraofensiva à tese da decadência da latinidade, apregoada pelos alemães. Mas no término da guerra, reconfigura-se a questão. O entendimento da latinidade passa a incorporar outras culturas, povos e etnias cujas origens históricas e processo de colonização se referissem às tradições greco-romanas. Países da América lusófona e hispânica integravam essa vertente da modernidade centrada em valores supostamente latinos, tais como humanismo, justiça social, espiritualidade.[10]

Porém, outras questões estavam em jogo. Por essa época, surgiam na França algumas revistas artísticas que, recorrendo às últimas novidades da fotografia, exibiam imagens encantatórias das Américas, templo da natureza e da harmonia tropical. Visando divulgar as exposições de arte francesa, exibiam a *art naïf* das colônias. *La Renaissance de L'Art Français et des Industries de Luxe* anunciava "*Les richesses artistiques de la France coloniale*". A ilha da Reunião, descoberta pelos portugueses (1528) e colonizada pelos franceses, era vista como a pérola do oceano Índico. Em 1926, a revista produz um número inteiramente dedicado à arte latino-americana;

em 1927, Blaise Cendrars e Paulo Prado tentaram articular com Henry Lapauze, diretor da publicação, um número exclusivo do Brasil.

As revistas de literatura apresentavam outras propostas. Para entender as razões que levaram os intelectuais a buscar novas lógicas de apoio pelas redes, é importante reportarmo-nos à situação histórica da Bélgica. O lugar do país no circuito internacional, a atuação dos intelectuais e das revistas incidem fortemente na formação da sua cultura política.

Na Bélgica, a experiência de articular revistas às redes transnacionais não era fato novo. *La Société Nouvelle* (1887-1897) foi uma das revistas pioneiras a articular distintos valores civilizacionais, integrando a colaboração de Nietzsche, Walt Whitman e Gustave Kahn. Propondo unir as grandes correntes do pensamento europeu, a publicação reunia pensadores belgas e franceses e traduzia autores russos, noruegueses e do norte da Europa. Na Bélgica, as redes literárias se concentraram no trabalho de divulgação das grandes correntes do pensamento europeu entre o público de língua francesa.[11] Essa abertura internacional do país ainda é pouco discutida pela historiografia modernista.

Paul Aron e Denis Benoît chamam a atenção para o fato, enfatizando a propriedade do conceito de redes literárias nos países que construíram sua literatura nacional mais tardiamente, caso da Bélgica e também do Brasil. Surgindo em contextos de fragilidade política e em países que contavam com um campo intelectual pouco diversificado, as redes foram recurso estratégico na construção da vida cultural. Estimulando estratégias de enfrentamento e de apoio recíprocos, elas incentivaram novas formas de participação intelectual. É nesse sentido que algumas análises historiográficas vêm apontando a necessidade de se rever o conceito de campo literário de Pierre Bourdieu.[12]

De modo geral, esse conceito se adéqua ao estudo de países que já contavam com uma literatura de base autônoma, tendo um campo intelectual diversificado e bem estruturado. Para perceber a intervenção específica das revistas, não há como não se ater a especificidade

dos fatores socioculturais. Caso contrário, arrisca-se a perder de vista a inteligibilidade e a contribuição de países que operaram em outras situações, usando outras lógicas e estratégias intelectuais condizentes com a sua organização sociossimbólica. A Bélgica e, também, o Brasil recorreram a mecanismos de negociação permanente entre a lógica societal (tradições políticas culturais) e a literária; a primeira acabou sendo mais forte.

No processo de criação de uma literatura nacional, as revistas brasileiras lançaram mão das lógicas locais, fazendo valer hábitos e comportamentos tradicionais e arcaicos. Em meados da década de 1910, algumas revistas literárias do Rio de Janeiro e de São Paulo chamavam a atenção do fato, propondo investir na criação de uma crítica literária moderna, capaz de sistematizar as bases da cultura brasileira. Combater o provincianismo literário, escrever com maior rigor, combater a troca de favores e o hábito do elogio mútuo entre os intelectuais eram algumas das questões em pauta.

Rever o fluxo das circulações internacionais por meio das revistas ajuda a entender a natureza das sociabilidades modernistas, suas bases compósitas e o exercício das mediações. No pós-Primeira Guerra, o quadro das relações internacionais passava por profundas reconfigurações, implicando a desestabilização das matrizes culturais.

A Bélgica impunha-se como potência industrial; Bruxelas ganhava visibilidade como capital do *art nouveau*; arquitetura, literatura, pintura e música adquiriam projeção internacional. Desde o século XIX, a posição de neutralidade do país vinha atraindo exilados políticos como Marx, Proudhon, Victor Hugo, proscritos do II Império e da Comuna. Outra condição favorável a essa sensibilidade cosmopolita era o fato de os intelectuais belgas serem bilíngues, tendo estudado em universidades francesas, sempre mantendo contato com outros países europeus. Os franceses destacavam a inteligência hospitaleira dos belgas como virtude intelectual. O impulso editorial intensificara o circuito das revistas artístico-literárias, reativando o debate internacional das ideias.

Em um contexto emergente em que outras áreas culturais desejavam entrar no circuito modernista (caso da Polônia, áreas dissidentes do Império Austro-Húngaro e regiões da Itália e Espanha), a capital belga oferecia possibilidades de intermediação com Paris. Foi em Antuérpia, cidade portuária de efervescente vida cultural e econômica, que surgiu em 1914 o grupo Cenáculo, que, mais tarde, daria origem à revista *Lumière*. Essa revista teve um raio de ação no modernismo brasileiro que deve ser reavaliado.

## Uma luz no fim do túnel: a revista *Lumière*

> *Jovens que éramos, reagimos às primeiras ruínas, postulamos nossa fé no espiritual, na imortal poesia [...]. Não achávamos que esta luz fosse um braseiro que pudesse clarear o mundo, mas queríamos fixá-la.*
> Henri Mugnier. *Notre jeunesse*, 1943.

O depoimento testemunha os ideais apaixonados que moviam os jovens em torno da revista. Mugnier foi interlocutor extremamente próximo a Sérgio Milliet na Suíça e na Bélgica. Em 1917, conheceram-se em Genebra no grupo La Violette; em 1918, ambos ocupam a direção da revista *Le Carmel*. Sérgio publica a sua primeira obra, *Par le sentier*, prefaciado por Mugnier. Os autores estreitariam laços na revista *Lumière*. Em 1922, Henri Mugnier viaja para o Brasil e participa da Semana de Arte Moderna. No evento recita as poesias inéditas de Sérgio do livro *L'oeil-de-boeuf*. Mugnier também colaborou na *Klaxon* e na *Estética*, aproximando-se do grupo literário paulista. Na década de 1950, voltou ao Brasil, onde morou por dois anos. Durante esse tempo, ajudou a divulgar em Genebra informações sobre a cultura brasileira. Tem-se aí uma cadeia de influências permeando contatos entre Brasil, Bélgica e Suíça. Sérgio Milliet absorveu e compartilhou valores que não se limitavam à defesa de uma "consciência europeia".[13] Novos fluxos e itinerários redesenhavam os mapas modernistas. É esse percurso que interessa examinar mais de perto.

Países neutros na guerra, a Suíça e a Bélgica desfrutavam de uma atmosfera fortemente cosmopolita. Nesses países não havia propriamente uma razão nacionalista contrária à circulação internacional das ideias. Integrando cidades de diferentes línguas, tradições culturais e religiões, Genebra estimulava o intercâmbio. Estudantes da capital dominavam a língua francesa, e os de Berna, o alemão, facilitando confronto e renovação de valores. Sérgio Milliet residiu nas duas cidades, articulando-se com a sociedade dos jovens poetas pacifistas. Aproxima-se do filósofo Charles Baudouin, e é por seu intermédio que conhece Roger Avermaete. Estes dois ao lado de Henri Mugnier foram colaboradores das revistas modernistas brasileiras *Klaxon* e *Estética*.

Mas voltemos à Bélgica para ver a atuação dos jovens da *Lumière*. Ali o imaginário de uma "jovem Bélgica" (título de uma revista) que buscava construir uma literatura nacional se processou de forma bem singular. A consciência de um espírito cosmopolita aberto às influências das culturas estrangeiras era um fato, em grande parte, absorvido pelos intelectuais. Outra questão importante: a Bélgica situava-se geograficamente entre a França e a Alemanha, duas potências mundiais da época. O fato propicia uma cultura compósita de base latina e germânica. Realidade complexa em uma época em que a Alemanha estava praticamente proscrita do jogo de influências europeias.

*Lumière* traz informações interessantes para entender a afinidade de alguns modernistas brasileiros em relação às matrizes da cultura alemã. Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet empenharam-se na articulação das revistas, considerando-as referência estratégica na discussão da modernidade artístico-literária. Sérgio Buarque aprofundará sua aprendizagem do moderno nos finais da década de 1920 em Berlim, onde morou por cerca de um ano. O jovem Milliet viaja pela Alemanha, estuda e discute os clássicos alemães, e por meio das cartas trava interlocução constante com Mário de Andrade. Compra-lhe livros e objetos de arte, comenta impressões de leituras e também lhe apresenta autores. Seu entrosamento com os intelectuais das revistas

lhe facilita aproximações com a cultura alemã e estreitamento de vínculos entre o modernismo belga e o brasileiro. Por intermédio da *Lumière*, fluem muitas informações e contatos.

No seu livro de estreia, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), Mário de Andrade confirma identificações com a cultura belga. Após a publicação da obra, escreve uma folha em anexo esclarecendo que na guerra não fora aliado, pois: "Chorava pela França que o educara e pela Bélgica que se impusera à admiração do universo". Mais tarde, já na *Klaxon*, reforçava a abertura do leque das influências: "Ora, *Klaxon* vai mais além. Não se educa só na escola dum Cocteau francês e dum Papini italiano, mas também lê a cartilha dum Uidobro espanhol,[14] dum Blox russo, dum Avermaete belga" Na *Klaxon* há vários comentários sobre a *Lumière*, como o do número de abril/maio de 1922: "Finos artigos e belos poemas de Roger Avermaete, Charles Baudouin, Yvan Goll, Marcel Millet, Bob Claessens. Gravuras sobre madeira de Van Stratten, Joris Minne, etc. Um artigo de Sérgio Milliet comentando com espírito a Semana de Arte Moderna em São Paulo".

Importante rever esse jogo de influências e trocas. Se o eixo central dos movimentos esteve em grande parte associado às capitais culturais europeias – Paris, Londres e Berlim –, não foi só por meio desses lugares que nos chegaram os fluxos da modernidade. A *Lumière* acionava uma vasta rede de colaboradores, atingindo mais de 150 países. Tinha ampla rede de representantes na Inglaterra (Henri Leight), Itália (Lionello Fiume), Espanha (Rafael Lasso de la Vega) e na Suécia (Viking Dahl). Marcel Millet (França), Charles Baudouin (Suíça) e Yvan Goll (Alemanha) colaboraram para as revistas brasileiras.

A *Lumière* surge em agosto de 1919, seguindo até fevereiro de 1923 e atingindo um total de 39 números – tempo relativamente longo de duração em relação às suas congêneres. Rémy de Gourmont (1858-1915), um dos fundadores da *Mercure de France*, reuniria tais publicações sob uma mesma nomenclatura: "pequenas revistas literárias". Essas jovens revistas também eram revistas de jovens. Estruturando-se com base na

crítica literária e de artes, funcionavam como verdadeiro coletivo de discussão, conclamando os jovens artistas a participarem do processo de construção da "arte nova".

A revista distinguia-se pelo ecletismo de ideias. Incentivava o combate literário e artístico, mas ao mesmo tempo defendia como sua maior causa a liberdade de espírito dos intelectuais. A coexistência de Henri Barbusse, defensor das ideias marxistas, e Romain Rolland, humanista e pacifista, expressa esse ecletismo de ideias, até o momento em que as diferenças se aguçaram, levando o editor a se definir pelo não engajamento.

O impresso nasce no contexto traumático do pós-Primeira Guerra Mundial; seu editorial de lançamento, em agosto de 1919, dirige-se aos jovens. Mas jovens que ainda se preocupassem com as coisas do espírito, tendo visão crítica em relação aos valores burgueses e ao século do materialismo. Na imagem de capa do seu primeiro número, a revista evocava os ideais da confraternização universal, inspirando-se no pensador, ensaísta, dramaturgo e romancista Romain Rolland. Ele interpretara a declaração de guerra como verdadeiro "suicídio da Europa". Logo após a eclosão do conflito, o autor se refugiara na Suíça, publicando em 15 de setembro de 1914, no *Journal de Genève*, um manifesto pacifista *Au-dessus de la mêlée* (Além da contenda). Nesse documento, posicionava-se em defesa da causa humanitária, percebendo-a como base de união, independentemente de credos, culturas e etnias.

Em 1915, ao ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, Romain Rolland adquire projeção internacional; seus textos são traduzidos em vários idiomas. Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, que também estudava na Suíça, reconhecem-no como um dos grandes pensadores da época pelo apoio incondicional ao caso Dreyfus, defesa da humanidade e crença na moral do homem. Rolland sofreria forte oposição por parte dos dois lados do conflito, sendo combatido por alemães e franceses.

Inspirando-se em uma frase de Romain Rolland, *Lumière* conclamava a esperança: "*La lumière ne cesse pas de briller*". Essa proposta de investir em uma nova ordem de valores aparece na gravura de Joris Minne

(1897-1988), artista plástico, ilustrador e pintor belga. Uma humanidade de mãos dadas compõe um círculo de cujo centro irradia uma luz forte. Fraternidade, solidariedade, paz e internacionalismo. Tais ideais se materializam no projeto gráfico-editorial da publicação, sendo reforçados a cada número.

A revista belga propunha uma estética receptiva às culturas primitivas e arcaicas, ajudando o processo de liberação diante do "jugo europeu". Aludia-se ao esgotamento civilizacional da França, ao fato de o país ter abandonado o seu papel histórico na guarda dos ideais libertários da Revolução Francesa. Ao preterir a independência de espírito, abrira espaço para a cultura da intolerância. Para poder retomar ao patamar civilizatório, a França deveria recolocar o seu barrete frígio, voltando a ser a França da Revolução.[15]

E é nesse tom que a revista marca a urgência de proceder à integração de outras culturas. Vários poemas tratam da questão. Caso de "Jazz band", escrito pelo crítico literário espanhol Guillermo de Torre (1900-1971), um dos líderes do ultraísmo, movimento de vanguarda. O autor também iria escrever na *Klaxon.* No seu poema, as expressões musicais convertiam-se em signos utópicos de uma nova humanidade em que índios e negros seriam chamados a participar: "[...] *C'est la féerie eurythmique des maoris/ viens-tu/ O belle amie négresse/ Dans l'évocation de l'aube primitive/ Nous danserons à rebours*".[16]

Se a *Lumière* fazia uma leitura crítica do processo colonizador, condenando o "cinismo ordinário dos brancos", por outro lado glamouriza a África e a Ásia como reservas civilizacionais. Na pureza desses continentes, o europeu encontraria inspiração para restabelecer a ordem, tornando outra vez o mundo habitável.[17]

Sérgio Milliet estava integrado a esse cenário. Participava das discussões político-filosóficas da revista, assim também como as do processo decisório da publicação. A sua integração ao quadro de colaboradores é registrada por Roger Avermaete que, ao escrever as memórias da *Lumière,* destaca a importância, naquele momento, de poder contar

com uma interlocução na América. Com pouco mais de 20 anos, Sérgio Milliet publicava a sua primeira crítica na *Lumière*: "Les arts plastiques – une Semaine d'Art Moderne à São Paulo".[18]

No texto, fazia um balanço crítico da produção artístico-literária apresentada no evento. O artigo compunha-se de duas partes que seriam publicadas com certo intervalo de tempo. A primeira, que tratava da situação das artes plásticas, datava de 1º de abril de 1922, pouco tempo após a realização da Semana de Arte Moderna. No dia 1º de novembro de 1922, surgiria o seu outro artigo: "La jeune littérature brésilienne". Importante observar que ambos os textos passariam décadas no anonimato, só sendo traduzidos para o português exatamente 60 anos após a sua publicação. O fato corrobora a tese do apagamento da memória que costumava recair sobre as publicações de autores brasileiros em imprensa de língua estrangeira. Mas, sem dúvida, foi a contribuição pouquíssimo discutida de Sérgio Milliet no modernismo brasileiro que reforçou o silenciamento de sua memória.[19]

Mas voltemos à contribuição do autor, que na época assinava "Serge".

O fato de ter escolhido o gênero ensaístico das cartas para compor seus dois artigos é significativo. As críticas de artes das revistas do tipo da *Lumière* inspiravam-se, em grande parte, nos valores simbolistas referenciados pela confluência da pintura e da literatura. Críticas funcionavam como uma espécie de mediação entre o ver e o dizer. Sérgio usava bem tais recursos, emprestando grande visualidade à sua escrita. Vários foram os motivos que o levaram a escrever dessa forma. Em ambas as críticas, comentava a obra dos modernistas brasileiros, forjando interlocuções fictícias com uma amiga estrangeira, chamada Marthe. Certamente recurso engenhoso para atrair a atenção do público estrangeiro, convidando-o a se aproximar de um universo que lhe era totalmente desconhecido, em se tratando do Brasil do início da década de 1920. Ele compareceu à Semana de Arte Moderna de São Paulo, provavelmente por isso tenha decidido divulgar o evento para os companheiros da *Lumière* e para outros leitores europeus. Aproveita para expor sua visão da crítica de arte. Condena os críticos que se limitavam ao ato de julgar. Defende a necessidade de incorporar sensações nas suas

avaliações. Seu texto tem forte visualidade: não esconde as emoções que movem a escrita, mas prefere controlá-las pela reflexão.

Na sua panorâmica das artes plásticas, convida Marthe (e leitores da *Lumière*) a entrar no *hall* do Theatro Municipal de São Paulo para admirar a exposição. Faz comentários críticos sobre as obras de John Graz, Zina Aita, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Ferrignac e Brecheret. O jovem crítico escreve sob o impacto do evento de 1922; demonstra entusiasmo pela causa modernista e faz uso da escrita para divulgar o movimento. Um dos objetivos da *Lumière* é o diálogo com outros continentes. Sérgio destaca o ineditismo da arte brasileira no cenário internacional, recorrendo à tese da "aurora civilizacional". Como os troncos das grandes árvores que brotavam com vigor e rapidez nas florestas virgens, também a arte brasileira se afirmava em sua rota de expansão criadora.

Entende que a imaginação tropical, vista como herança atávica no processo de criação, favorecia descrições literárias "quentes, bizarras e efervescentes". Mas o crítico também queria mostrar o trabalho de um estilo próprio atuando sobre a sua escrita. Se a obra de Oswald de Andrade *A trilogia do exílio* traduzia as marcas dessa imaginação indomável, também expressava concisão, revestindo-se de uma adjetivação sugestiva. Apresenta a música de Villa-Lobos como uma manifestação trabalhada dessa alma brasileira. Múltipla, variada, ela primava pelo espírito de síntese. É no jogo entre melancolia e humor que Sérgio Milliet percebe formas de ser da brasilidade expressando-se na música e na literatura.[20]

Apresentando uma panorâmica sobre a situação da literatura brasileira, "La jeune littérature brésilienne" abre-se com a xilogravura *Pégaso*, de Louis Bouquet (1885-1952). Pintor, ilustrador e gravurista, L. Bouquet construiu grande parte de sua obra inspirando-se no acervo das alegorias e mitologias greco-romanas.

Xilogravuras eram a principal ilustração da *Lumière*. Gravuristas belgas, holandeses e alemães figuravam ao lado dos poetas e literatos. Um dos temas mais prezados pela revista era a correspondência das artes, estreitando o diálogo entre os diversos campos

artísticos. Roger Avermaete considerava a arte da gravação na madeira fator de união entre escritores e desenhistas, pois os suportes originários da escrita seriam os mesmos dos desenhistas.

Não foi ao acaso que Sérgio Milliet escolheu a imagem do Pégaso como abertura do seu artigo na *Lumière*. A figura da amazona adequava-se ao imaginário de uma arte jovem que buscava afirmação no cenário internacional. A xilogravura de Louis Bouquet combinava elementos identificados com os ideais de ruptura e continuidade, barbárie e civilização, sugerindo a tensão de valores que mesclavam a modernidade. A imagem da amazona destemida, pinçada do corpo das tradições clássicas, dialogava com o imaginário da mulher moderna do início do século XX. No *Turista aprendiz*, Mário de Andrade escrevera sobre o tema. Se o imaginário da natureza tropical é creditado como razão inspiradora da literatura brasileira, isso só se dá quando trabalhado e burilado pela linguagem.

Intelectuais mediadores atuam como criadores, tradutores e divulgadores. O seu trabalho consiste em criar elos entre textos e pessoas, socializar valores, ideias e imagens, ajudando a construir interpretações e juízos. Buscam dar visibilidade e legitimidade a realidades desconhecidas ou ignoradas. São essas questões que guiam o artigo de Sérgio na *Lumière*. Ele, inclusive, aproveita para verter para o francês os poemas de Guilherme de Almeida ("Dança das horas") e de Mário de Andrade ("Paisagem"), usando a crítica de artes como chave de entendimento dessa produção. Apesar de muito jovem, Sérgio denota apuro crítico. Percebe conexões entre a poética de Mário de Andrade e a de Guilherme de Almeida, afirmando que temas clássicos como a nostalgia da terra poderiam ser expressos de forma livre e moderna. Sérgio reforçava posição no campo da crítica, convertendo-a em exercício de ponderação entre a sensibilidade e a razão crítico-interpretativa. Seu propósito era buscar uma inteligibilidade que adequasse entre si sujeito/objeto, sensível/racional, escritas de si/comunicação. O tema provoca discussões na *Lumière*. Na época, postulavam-se diferenças entre os chamados intelectuais críticos e os criadores.

Em um contexto em que se buscava legitimar uma crítica de artes que integrasse as impressões sensíveis, conferia-se forte visibilidade à criação. Roger Avermaete, diretor e mentor da publicação, apontava a dificuldade para compor o quadro de colaboradores da revista *Rat* (anagrama de arte), argumentando que a publicação tinha maior número de críticos do que de criadores. A figura do "crítico-criador" ainda estava em processo de assimilação social, em função das mudanças que se operavam no próprio *status* da crítica de arte. A *Lumière*, como as demais revistas de jovens literatos, buscava elevar essa crítica ao patamar de atividade criadora. Criação e crítica estão interligadas, mas têm distintas competências.

Ao optar pelo gênero ensaístico para escrever a sua crítica, Sérgio defendia a possibilidade de interação desse universo. No primeiro, de ordem subjetiva, o autor experimenta a si mesmo na faculdade de julgar e de observar. Porém, essa reflexão interna seria inseparável da inspeção da realidade exterior. O interesse pelo interno existe em função de uma enorme curiosidade pelo mundo exterior, pelo fervilhar do real e pelos discursos contraditórios que pretendem explicá-lo.[21]

Sérgio Milliet usa a escrita epistolar como possibilidade de ensaiar o poder crítico, buscando conferir-lhe novas bases hermenêuticas. Reconhece o pensamento de André Gide como um dos inspiradores de tal visão pelo fato de o autor "saber admirar e entender", elaborando a articulação crítica entre razão/sentimento.[22] Quando escreve a sua crítica na *Lumière* comentando a obra de Mário de Andrade, do qual é grande admirador, Sérgio traz à luz essas questões. Mário é visto como um grande poeta, pelo fato de trabalhar o mundo através de metáforas, mostrando coisas que normalmente não se veem, mas que todos reconhecem fazer parte da vida, quando expressas em palavras e imagens sensíveis. O jovem crítico mostra o trabalho do poeta relacionando-o a uma vasta rede de intercâmbios; a sua forma de trabalhar os temas e a linguagem se entrelaça à leitura de outros autores. Sérgio Milliet faz então uma leitura cuidadosa, evocando presenças: Blaise Cendrars contribuiria com a diversidade de temas e a

enorme variedade de inspiração; Max Jacob e Jean Cocteau o ajudariam com o espírita fantasista; e Louis Aragon com o poder de evocação das imagens e o aspecto sentimental. Esse mapeamento de referências serve para Milliet defender novos entendimentos da criação autoral, enfatizando o diálogo crítico com outras culturas. Nas revistas modernistas, a crítica literária foi espaço privilegiado de reflexão sobre a natureza das trocas. Ideias que chegavam de fora passavam por um processo de adequação/composição com as "forças inaugurais da brasilidade"; no entender de Sérgio Milliet, amálgama de melancolia e humor.

O trabalho da interpretação crítica e da tradução de textos literários foi um dos projetos centrais da *Lumière.* Para os jovens que buscavam ingressar no campo das letras, a crítica funcionava como verdadeiro aprendizado do *métier*, facilitando o acesso à carreira literária. Revistas eram uma espécie de passagem obrigatória, propiciando experiência e legitimidade.

Um dos traços que confere especificidade ao projeto da *Lumière* é o fato de abraçar um modernismo internacionalista. Suas propostas vinham ao encontro das esperanças e utopias de uma geração recém-saída dos traumas da guerra. Seguindo inspirações de Henri Barbusse, a revista defendia a adoção do esperanto como idioma destinado à união dos povos. Mas essa foi uma plataforma utópica já que a revista acabou restringindo-se à discussão da literatura e ao uso do idioma francês. Fato que não invalida, no entanto, a sua posição singular no campo intelectual, acenando novos valores e estimulando rever fronteiras entre pessoas, projetos e nacionalidades.

## "Não há mais nações": literatura e pacifismo

Dentre as pequenas revistas belgas que surgiram no pós-Primeira Guerra, *Lumière* se impôs pela defesa dos ideais pacifistas, inspirando-se na Declaração de Independência do Espírito (1919), de Romain Rolland, e no movimento Clarté. Diferindo de suas congêneres, que acreditavam na ideia romântica de uma "alma belga" ou buscavam fortalecer laços com a França, visando a uma "comunidade linguística", *Lumière*

insistia no humanismo e no viés internacionalista pacifista, posições extremamente complexas nesse período.

Roger Avermaete mantinha atitude crítica em relação aos ideais vanguardistas, sugerindo bom senso diante da onda das novas teorias. Artistas deveriam chegar à vanguarda naturalmente, de acordo com os seus valores, e não movidos simplesmente pelo propósito de ser *up to date*. No campo artístico, urgia desembaraçar-se de falsos profetas que atraíam artistas servis, medíocres e diletantes.[23]

Modernidade e vanguarda não irromperam na cena histórica ao mesmo tempo. Só viriam a se associar nos finais do século XIX, quando a primeira modernidade entrava em crise. A partir daí, a ideia de decadência colou-se à de modernidade, impondo a renovação incessante dos valores sob o risco de se tornarem obsoletos. Foi esse destino insuportável que as vanguardas incorporaram quando passaram a entender o movimento incessante do "novo" como via necessária da superação crítica dos valores culturais.[24] Essa ideia de manter-se sempre à frente do seu tempo foi incorporada de distintas maneiras.

A *Lumière* não declara a morte das vanguardas, mas alerta sobre as suas possíveis consequências. O artista acabaria submetido a um ciclo ininterrupto de informações sobre o qual arriscaria perder o controle crítico. Diante da avalanche de ideias novas, sucedia-se o seu imediato descarte. Em junho de 1921, a revista reedita o Manifesto Zenitista, extraído da *Zenith*: *revue internationale des arts et de la culture* (1921-1926), da Iugoslávia (atual Croácia), e dirigida pelo artista Ljubomir Micic.

O manifesto fora redigido pelo poeta franco-alemão Yvan Goll, que atuava no movimento de vanguarda servo-croata, cujo logotipo era uma flecha unindo os cardeais leste e oeste. Ao publicar o manifesto em francês na *Lumière*, em junho de 1921, Roger Avermaete comentava que o texto propunha algo verdadeiramente inédito: a união entre as vanguardas culturais e políticas.

O Manifesto Zenitista, como a maior parte dos manifestos modernistas, extrapolava os limites textuais, investindo significativamente

na forma. Novos recursos de expressão conferiam ritmo ao texto, potencializando-o para intervenções na realidade. Repetição incessante de palavras e sinais gráficos, reticências, interrogações e muitas exclamações, chamavam o leitor à cena. Metáforas criavam efeitos de choque e de encantamento, evocando simultaneamente afirmação/negação, construção/destruição. Em tom de blague, convocava-se:

> *Européens!!!*
> *Voici le trust de la vérité*
> *ZENITH*
> *Nous allons laver vos cerveaux et vos cœurs avec du radium, de l'ozone et de l' hydrogène*
> *Nous vous apprendrons hommes de toutes les races, à marcher nu-tête: sans casque ni haut-de-forme [...] sans avoir peur de la vérité, droit dans le soleil.*[25]

História e sonho, reflexão e poesia, verdade e utopia se mesclavam nesse manifesto que vivificava a barbárie da guerra para acenar com a utopia de uma nova ordem. A revista *Zenith* anunciava a sua visão do internacionalismo:

> *IL N'Y A PAS D'ARBRES GÉNÉALOGIQUES*
> *IL N'Y A PAS DE TRADITION*
> *IL N'Y A PAS DE NATIONS*
> *MAIS DES HOMMES*
> *ON N'EST PLUS FRANÇAIS, SERBE, NÈGRE, ALLEMAND OU LUXEMBOURGEOIS* [...][26]

O manifesto defendia o internacionalismo pacifista e o estreitamento de relações Ocidente/Oriente, que possibilitariam condições para a criação de uma nova Europa unida, independentemente de raças, línguas, classes, orientações ideológicas. Uma convocação que abrangia socialistas, monarquistas, proletários, esfarrapados e banqueiros sorridentes. Tal panorâmica mostrava um cenário pós-guerra povoado por outros valores e influências para além da onda nacionalista. As revistas *Lumière*

e *Zenith* testemunham essa dinâmica. Artistas e intelectuais das mais distintas nacionalidades circulavam entre as publicações, transformando-as em espaço de trocas e implementação de projetos. Picasso, Kandinsky, Malevich, Chagall, Marinetti, Egon Schiele eram colaboradores da *Zenith,* frequentemente ilustrando suas capas [Figura 5].

É essa rede de revistas que agrega intelectuais de países francófonos (França, Bélgica e Suíça), entre os quais Roger Avermaete, Yvan Goll, Charles Baudouin, Henri Murger e Sérgio Milliet. Yvan Goll (1891-1959) tornou-se representante da Alemanha na *Lumière*. Em 1922, passaria a colaborador na *Klaxon*. Sérgio estreita contatos entre Yvan Goll e Mário de Andrade; leva autografada para Mário a antologia poética de Goll, *Les cinq continents*. Vivia-se um tempo de franca disposição ao diálogo. O nacionalismo de Mário não foi impedimento para se aproximar de Yvan Goll, que acreditava em uma modernidade sem fronteiras. Mas essa visão de uma cultura mais globalizada foi polêmica.

No Brasil, esboçaram-se algumas iniciativas que tentavam assegurar uma direção mais internacionalista ao modernismo. O fato mobilizou, sobretudo, os intelectuais que estavam no exterior. Paulo Prado, por exemplo, planejava integrar Yvan Goll ao quadro de colaboradores da *Knock Out*, revista que não chegou a ser lançada. Paulo Prado e Tarsila do Amaral projetavam editá-la em substituição à *Klaxon*.[27]

O nome de Yvan Goll praticamente não aparece na historiografia modernista dedicada aos estudos da imprensa periódica. Esta se ocupou, em grande parte, em arrolar a produção "nacional", deixando de fora o trabalho às vezes "silencioso" dos mediadores em seu diálogo com uma cultura já em fase de globalização. Poeta, de origem franco-alemã, Yvan Goll destacou-se na articulação de uma rede internacional de ideias que unia as revistas. Divulgando seu pensamento nos manifestos, nas revistas e em obra poética, Goll conseguiu reunir, mesmo que de forma efêmera, as vanguardas da Alemanha, Rússia, Tchecoslováquia, Iugoslávia, Bélgica e Brasil. Mas a publicação da *Zenith* acabaria suspensa em dezembro de 1926 por ordem da censura política.




**Figura 5 -** Ilustração de capa da revista *Zenith*, abril 1921.

É nesse cenário de um modernismo cosmopolita, marcado pela crescente efervescência de ideias, que deve ser pensada a inserção de Sérgio Milliet. Em Paris, integrara o Grupo dos Cinco, que remetia ao grupo brasileiro, formado originalmente por Mário, Oswald, Menotti del Picchia, Tarsila e Anita. Em 1922, Anita Malfatti imortalizara em tela um dos momentos de confraternização do grupo.

No exterior, Oswald de Andrade, Brecheret, Sousa Lima, Fernando Azevedo e Sérgio Milliet (e provavelmente Tarsila) frequentemente compartilhavam discussões sobre os rumos do modernismo brasileiro. Essa vertente de criações compartilhadas é extremamente importante. Integrando no fazer artístico relações de complementaridade, que desencadearam movimentos de aproximação e de identidade, gerando também tensões, assimetrias e ambiguidades, esse projeto de criar junto ajuda esclarecer aspectos ainda incógnitos da historicidade das obras e dos movimentos. O que adquiriu concretude na vida social e o que foi discutido, projetado, mas acabou se restringindo ao campo das ideias e utopias.

De distintas formas, o grupo brasileiro em questão ensaiou passos em direção a um modernismo de cunho mais internacionalista. O trabalho realizado pelo jovem crítico em torno das revistas literárias deixa isso claro. No período em que esteve no exterior, Sérgio Milliet manteve colaboração regular com a *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa*, *Ariel*, *Revista do Brasil*, ao mesmo tempo em que escrevia para as revistas suíças, belgas e francesas. Elaborou um trabalho de aproximação entre os dois continentes, contribuindo para projetar o Brasil em circuitos internacionais. Escrevendo na *Klaxon*, Rubens Borba de Moraes, que compartilhou experiências literárias no exterior com Milliet, lembrava que, em literatura, também havia "Tchecoslováquia, Letônias, Polônias e saladas russas". Era um recurso poético de marcar a existência de outros circuitos modernistas deixados à margem.

Essas tentativas de intensificar a internacionalização do modernismo brasileiro também se fizeram notar na música e nas artes plásticas.

Em novembro de 1924, Oswald, Tarsila e Sérgio Milliet assistiram ao grupo Ballet Suédois, de Rolf de Maré, com Eric Satie (música) e Fernand Léger (figurino). Entusiasmados com o que viram, eles propuseram, com a mediação de Blaise Cendrars, um musical brasileiro integrado por Tarsila (figurino), Oswald (roteiro) e Villa-Lobos (música). Sérgio Milliet se refere ao projeto como "Morro da Favela", mencionando o nome de outros participantes, entre os quais, Di Cavalcanti e Paulo Prado. A proposta começa a ser desenvolvida, mas não é levada adiante.[28]

Transfigurando o real, fazendo-o aparecer de outras formas, a escrita poética pode expressar o irrealizado ao dar voz a outras percepções ainda não integradas à inteligibilidade cotidiana. Em "Bailado sueco", poesia escrita em 1927 e dedicada ao amigo e interlocutor Blaise Cendrars, Sérgio Milliet compartilha com o poeta franco-suíço os ideais de uma fraternidade além-fronteiras:

> Todo esse sangue de mil raças
> corre em minhas veias
> Sou brasileiro
> Mas do Brasil sem colarinho
> do Brasil negro
> do Brasil índio
> Cendrars é um poeta brasileiro!

Poesias, cartas, diários, críticas de arte, são fonte de inesgotável valor para compreender a atuação desse ensaísta nas revistas. No prefácio do seu diário crítico de 1944, ao rever sua história de vida, comentava: "Literariamente aspiro apenas a um posto de reserva de primeiro time. Não por modéstia, mas porque os azes são demais".

A dinâmica das revistas nos convida a rever o lugar de Sérgio Milliet no interior do debate modernista. Articulador das redes intelectuais, teve atuação decisiva na circulação das ideias, seja criando revistas, escrevendo, mediando relações amistosas e intelectuais, ele assumiu o cosmopolitismo como referência diante de um mundo cindido pelo

conflito. Após a Primeira Guerra, novas utopias apostavam no estreitamento do diálogo Ocidente/Oriente, vislumbrando o imaginário de outros mundos, representados pela América, Ásia e África. Reforçava-se a urgência de uma reorientação no fluxo das trocas culturais.

As revistas terão papel fundamental na condução dessa dinâmica.

As redes literárias que uniam o Brasil e a Bélgica mostram que os ditos países "satélites" também atuaram como polos criadores de cultura no contato com as ditas culturas hegemônicas (França e Alemanha). No seu diálogo com a *Zenith* e a *Klaxon,* a revista *Lumière* combina releituras das matrizes francesa e alemã. Também nas reflexões da *Klaxon* sobre o cenário pós-Primeira Guerra, percebem-se diálogos com a *Lumière.* Sérgio Milliet confirma sua brasilidade pelos olhos de Blaise Cendrars, e este realiza a sua aprendizagem da modernidade, combinando rotas brasileiras e estrangeiras.

É essa sensibilidade transnacional que inspira algumas revistas do pós-guerra.

Escrita híbrida e desestabilizadora, o modernismo brasileiro retira de cada cultura um sentido de composição na sua roupagem arlequinal. É interagindo com os jovens literatos brasileiros e europeus, e sobretudo atento aos que se dispunham ao trânsito, que Sérgio Milliet, unindo o sociólogo ao crítico literário e ao poeta, tenta dar voz à jovem literatura brasileira.

## Notas

[1] A revista *Lumière* foi pesquisada na Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris; em edição fac-similada (1978).

[2] Ver, a propósito, o trabalho de LARA, Cecilia de. Lumière e Klaxon. *Caravelle*: cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n. 5, p. 77-102, 1975. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/carav.1975.1988>. Acesso em: 8 set. 2022.

[3] Em relação à literatura anglófona, uma boa referência sobre o tema, pode ser encontrada em BROOKER, Peter et al. *The Oxford critical and cultural history of modernist magazines, v. 3*: Europe 1880-1940. Oxford: Oxford University Press, 2017. Ver também os artigos que discutem o jornalismo e a crítica literária, relacionando-os com as capitais culturais: ALVES, Ivia. Criticism and cultural journalism in contemporary Brazil. In: VALDÉS, M. J.; KADIR, D. *Literary cultures of Latin America*: a comparative history, v. 2: institutional modes and cultural modalities. Oxford: Oxford University Press, 2004; GOMES, Renato Cordeiro; SOUZA, Margarida; VELLOSO, Monica Pimenta. Rio de Janeiro: capital city. In: VALDÉS, M. J.; KADIR, D. *Literary cultures of Latin America*: a comparative history, v. 2: institutional modes and cultural modalities. Oxford: Oxford University, 2004.

[4] Essa percepção de uma mudança de temporalidade é assinalada por MORAES, Rubens Borba de. Balanço de fim de século. In: KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo: Martins: Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo, 1972. Edição fac-similar.

[5] Ver MARNEFFE, Daphne de. Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant garde du début des années 1920: construction d'un modèle et proposition de schématisation. *Contextes*, n. 4, 2008. Disponível em: <https://contextes.revues.org/3493>. Acesso em: 8 set. 2022.

[6] Sobre a formação e trajetória intelectual do autor ver GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Edusp: Perspectiva, 1992.

[7] Ver a introdução de DANTAS, Pedro. Vida da *Estética* e não estética da vida. In: ESTÉTICA: edição fac-símile. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974. p. VII-XII. [*Estética* é uma filosofia da juventude; pois só a juventude pode vencer o terror e transformar tudo em leveza!]

[8] Sobre a questão, consultar FACÓ, Americo. Crônicas e notas – Joseph Conrad. In: ESTÉTICA, p. 86-90. Ver também SOARES, Teixeira. Literaturas anglo-saxônicas. In: ESTÉTICA, p. 86-90.

[9] A citação se encontra no artigo de BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. Movimentos, revistas e manifestos, a sequência desde o naturalismo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Ed.). *Modernismo*: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 154-165.

[10] Ver RIVAS, Pierre. *Diálogos interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005.

[11] O tema é discutido por ARON, Paul. La Belgique francophone, carrefour du cosmopolitisme européen. In: PLUET-DESPATIN, Jacqueline et al. (Ed.). *La belle époque des revues, 1880-1914*. Paris: Imec, 2002. p. 325-334.

[12] As discussões sobre a atuação das redes literárias acionadas pelas revistas estão expostas nos trabalhos de Marneffe (2008) e em ARON, Paul; BENOÎT, Denis. Introduction. Réseaux et Institution Faible. In: MARNEFFE, Daphne de; BENOÎT, Denis (Ed.). *Les réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri/Ciel, 2006. p. 7-18.

[13] Ver o artigo de LARA, Cecilia de. A colaboração estrangeira na revista *Klaxon*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 19, p. 37-46, 1977. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i19p37-46>. Acesso em: 8 set. 2022.

[14] Importante observar que, na verdade, Mário de Andrade está se referindo ao poeta chileno Vicente Huidobro.

[15] Essas ideias são defendidas por AVERMAETE, Roger. La France est un pays charmant. *Lumière*, jun. 1920.

[16] Tradução livre: "[...] É a animação feérica e eurrítmica dos maoris/ Você vem/ Ó bela amiga negra? / Ao evocar a aurora primitiva/ Dançaremos para trás". *Lumière*, jan. 1922.

[17] Ver AVERMAETE, Roger. La société – pour les sauvages. *Lumière*, out. 1921.

[18] A tradução dos artigos de Milliet foi publicada em 14/2/1982 no suplemento Cultura de *O Estado de São Paulo*. O artigo sobre as artes plásticas foi traduzido por Walter Zanini e o de literatura por Marta Rosetti. A informação está em: ROSSETTI, Marta. *Escritos sobre o modernismo brasileiro*. Organização de Ana Paula de Camargo Lima. São Paulo: Prata Design, 2012. A obra reproduz a tradução da autora.

[19] Entre as reflexões que se aprofundaram na discussão do tema, destacam-se a dissertação de mestrado de Francisco Alambert Junior, "Melancólico no auge do modernismo. Sérgio Milliet: uma trajetória no exílio" (USP, 1991), a tese de doutorado de Renata Rufino da Silva (2017), "Um 'Reserva do primeiro time': Sérgio Milliet e o modernismo, entre o Brasil e a Europa", que discute a existência de um contraprojeto modernista apresentado por Sérgio Milliet; e o livro de Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Sérgio Milliet, crítico de arte*.

[20] As observações sobre a arte de Villa-Lobos estão em: MILLIET, Serge. Les arts plastiques: une Semaine d'Art Moderne à São Paulo. *Lumière*, jul. 1922; e aquelas referentes ao trabalho de Oswald de Andrade em: MILLIET, Serge. La jeune littérature brésilienne. *Lumière*, nov. 1922.

[21] A polêmica sobre a natureza da crítica nas revistas está em: AVERMAETE, Roger. Impressions. *Lumière*, ago. 1919. Sobre o pensamento ensaístico como exercício crítico reflexivo, ver: STAROBINSKI, J. É possível definir o ensaio? *Serrote*, n. 10, p. 43-61, mar. 2012. Uma reflexão sobre a crítica simbolista nas revistas pode ser encontrada em: LUCBERT, Françoise. *Entre le voir et le dire*: la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

[22] Ver o depoimento de MILLIET, Sérgio. Entrevista. In: PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*. São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1971.

[23] Essas ideias são discutidas por AVERMAETE, Roger. Les tendances actuelles de la peinture – les arts plastiques. *Lumière*, jan.1921.

[24] Sobre o tema ver COMPAGNON, Antoine. 2010. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

[25] Tradução livre: "Europeus!!!/ Eis aqui o *trust* da verdade/ ZÊNITE/ Vamos lavar seus cérebros e corações com rádio, ozônio e hidrogênio/ Vamos ensinar a vocês, homens de todas as raças, a andar com a cabeça descoberta: sem capacete nem cartola [...] sem medo da verdade, rumo ao sol". *Lumière*, jun. 1921.

[26] Tradução livre: "Não há arvores genealógicas/ Não há tradições/ Não há nações/ Mas homens/ Não somos mais franceses, sérvios, negros, alemães ou luxemburgueses [...]". *Lumière*, jun. 1921.

[27] O título da revista *Knock Out* foi inspirado em uma expressão usada no boxe, que fazia grande sucesso em Paris em 1923. A notícia é comentada em carta de Sérgio Milliet,

Di Cavalcanti e Brecheret endereçada a Mário de Andrade em 31 de outubro de 1923. A nota está em: AMARAL, Aracy (Ed.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp: IEB, 2001.

[28] A propósito ver AMARAL, Aracy. Oswald e as artes plásticas. In: _____. *Texto do Trópico de Capricórnio, artigos e ensaios* (1980-2005), v. 1: Moderno, arte moderna e compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

## *Haute bicherie*:[1] o iluminismo noturno e os cabarés

No início do século XX, o tema da filiação identitária despertava intensos debates entre letrados brasileiros e latino-americanos. Polemizava-se sobre a adequação da matriz iluminista francesa, que enfatizava as raízes humanistas da latinidade, e a matriz norte-americana, inspirada nos valores científico-tecnológicos.

Transposto para o domínio cotidiano, esse diálogo de influências apresenta desdobramentos bem mais complexos. A matriz francesa não se sustenta como bloco homogêneo, integrando novas percepções geradas pela própria dinâmica intercultural. A imprensa cotidiana do Rio de Janeiro, por meio das revistas (1867-1920), mostra a constituição desses olhares entrecruzados de franceses e brasileiros. Compartilho a ideia de uma dupla origem mítica, baseada em uma idade de ouro: de um lado, os povos indígenas pré-ibéricos em comunhão com uma natureza idílica, rousseauniana; de outro, o modelo iluminista da Revolução Francesa. A visão iluminista da cultura baseada em uma pedagogia do olhar é questão de fundo que sustenta esse imaginário entrecruzado.

Os faróis da civilização não revelam construções unívocas e lineares. Incorporam diferenças, valores instáveis e ainda confusos que vicejam nos territórios da ambiguidade. Neste texto, proponho levantar algumas indagações sobre as ambiguidades do olhar francês acerca do Brasil. Trata-se de um olhar interno, fruto do deslocamento experimentado no próprio mundo, transposto ilusoriamente para outra paisagem. Não se refere ao outro, mas a uma representação possível de si próprio.[2]

Nesse redimensionamento, é importante rever a ação dos estereótipos. Frequentemente eles possibilitam retirar do passado traços de "verdade", fazendo-os aparecer como a verdade de um povo. Funcionam por epítetos, convertendo fragmentos em valores categóricos. Repetindo-se no tempo, estereótipos impõem uma imagem simplificadora e estável que, interiorizada, adquire dimensão social e coletiva.[3]

É inspirando-se nessa função hermenêutica dos estereótipos que proponho reavaliar o Iluminismo que molda o olhar francês projetado sobre o Brasil. O Iluminismo está sendo pensado aqui de forma mais ampla.[4] Entendo-o como pensamento e/ou projeto de tendência transtemporal que, baseado na razão crítica, pode apresentar várias configurações históricas, chegando, inclusive, aos dias atuais. A presença das atrizes francesas no teatro do Rio de Janeiro será o campo inicial de investigação.

**Offenbach no Brasil**

Entre 1870 e 1871, cresce consideravelmente o afluxo de jornalistas franceses no Rio de Janeiro. A maior parte deles era bonapartista e anticlerical, fugindo da opressão e do controle sobre a imprensa. Destacavam-se também os jacobinos que faziam crítica ferrenha ao governo liberal, olhando com simpatia o regime republicano. Alguns emigraram por motivos econômicos, em função da alta do café no mercado internacional.

Editaram-se várias publicações francesas no Rio: *L'Argus*, *Le Messager*, *La Novelliste* (1867-1868), *La Gazette du Brésil* e *Courrier de Rio de Janeiro*. A revista *Ba-ta-clan* (1867-1871), dirigida por Charles Berry, surge nesse contexto. Integrando jornalistas e caricaturistas franceses, como Alfred Michon e J. Mill, tendo a sua sede na capital do Império, a publicação usava o tom virulento da sátira misturado a um humor picante e debochado. Criticava a política do governo imperial brasileiro, algumas personalidades públicas, mas, sobretudo, o elenco das artistas francesas do teatro Alcazar Lyrique. *Ba-ta-clan* constrói uma versão orgiástica da brasilidade, apresentando o país como um verdadeiro cabaré à francesa. No início do século XX, esse imaginário é amplamente divulgado pelas revistas humorísticas,[5] aparecendo também em alguns romances, como *Madame Pommery* (1919), de Hilário Tácito. O título evocava duas francesas bem conhecidas na literatura e na história: Madame Bovary, protagonista do romance homônimo de Gustave Flaubert (1857),

e Madame de Pompadour, dama da corte francesa, a favorita de Luís XV. *Madame Pommery* resulta da junção jocosa desses nomes.[6]

Nas páginas da *Ba-ta-clan* começa a ser sistematizado o imaginário de uma modernidade representada através das *cocottes* e cortesãs do *demi-monde*. Tais mulheres sobressaíram no grupo dos imigrantes composto por modistas, alfaiates, ourives, pintores, confeiteiros, cozinheiros, fabricantes de rapé e de licores, professores de música e de dança.

Na década de 1850, a praça da Constituição (hoje, Tiradentes) era núcleo de lazer, comércio, imprensa e vida mundana. Em 1859 é criado na rua da Vala (atual Uruguaiana) o Alcazar Lírico, casa de espetáculos que inaugurou o gênero do teatro ligeiro, inspirado nas operetas cômicas de Jacques Offenbach.[7] Propiciando o acesso às últimas novidades europeias, o Alcazar tornou-se uma referência da modernidade carioca associada à música, danças, humor e sensualidade.

As operetas de Offenbach mantinham a música original, adaptando-se, porém, o roteiro à cena brasileira. Divulgadas pelas páginas da *Ba-ta-clan*, obtiveram grande êxito popularizando um imaginário de oposição com a caricatura da burguesia, do clero, do militarismo e das cortesãs. O fato desencadeou apaixonadas polêmicas no meio artístico do Rio de Janeiro e de Lisboa. O sucesso das operetas cômicas passou a ser associado ao declínio da verdadeira arte nacional. No Rio, lamentava-se que o Alcazar tivesse se transformado em "cena lírico-dramática da nacionalidade". Em 1866, as mortes do teatrólogo João Caetano e do maestro Francisco Manuel da Silva são vistas como perdas irreparáveis, simbolizando o fim de uma cultura. Também em Lisboa, deplorava-se o fim do teatro romântico representado pela dramaturgia de Garrett, que ficaria reduzido a "porteiro de Offenbach".[8]

Mas na revista *Farpas* (1871-1872), Eça de Queirós defendia a dramaturgia de Offenbach, creditando-o como verdadeiro "filósofo da oposição": "Quem, como ele, fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? Quem, como ele, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desautorizadas velhas instituições?".[9]

A polêmica envolvia disputas de ordem política entre conservadores liberais e jacobinos. No Brasil do início do século XX, questionavam-se os valores do modelo urbano parisiense na condução da modernidade. Parte dos letrados temia a adoção de valores que privilegiassem o domínio das artes e a ordem dos sentidos, entre eles, Sílvio Romero. Considerava-se que o Brasil deveria assumir uma atitude de cautela diante da herança meridional que reforçaria atavismos da psique brasileira, como tendência à contemplação, lirismo e excesso de imaginação. Emotivos e inflamáveis, os meridionais (franceses e portugueses) comprometeriam a entrada do país na modernidade industrial. Atraindo segmentos da sociedade avessos às energias produtivas, tais como jornalistas e artistas, esse modelo incentivava a dispersão do trabalho. Música, dança e humor eram alvo polêmico.

Essa discussão sobre formas de condução da modernidade ocorre no século XX, mas bem antes disso a questão da dança já estava em pauta. Opunham-se duas vertentes de pensamento: a primeira a desqualificava como expressão do cosmopolitismo e futilidade; em contraponto, havia os que a defendiam como expressão de um corpo e de uma sensibilidade brasileiros em sintonia com a moderna sensibilidade latina representada pela influência francesa. Voltemos à revista *Ba-ta-clan* e à figura de Jacques Offenbach, que polarizava a discussão, como "bufo perpétuo de ideias" (Sílvio Romero) ou mestre na arte do humor, subvertendo alicerces da velha ordem (Eça de Queirós). Essa segunda percepção é a que interessa rever.

Charles Berry inspirou-se na *Ba-ta-clan* (1855), uma opereta cômica de Jacques Offenbach sobre a China, para batizar a sua revista no Brasil.[10] A narrativa de um reino longínquo e exótico reforçava seu imaginário sobre o Brasil. Na mente francesa, China e Brasil pertenciam à mesma chave de estranhamento. Não é por acaso que o título da publicação brasileira apareça entre hifens, como a nomenclatura das palavras chinesas (Ba-ta-clan). Também o subtítulo, "*chinoiserie franco-brésilienne*", reforçava a intenção paródica em relação à ópera de Offenbach.[11]

Na capa do seu primeiro número, a publicação já esclarece essa filiação. A criança que seria confiada à guarda das "alcazalianas"[12] era um chinesinho [Figura 6]. O vínculo do exotismo unia indistintamente China, Arábia e Brasil. As *cocottes*, personagens protagonistas dos primeiros números da *Ba-ta-clan*, inspiram as caricaturas das capas; também são elas que assinam parte expressiva dos artigos. Os nomes de algumas redatoras correspondem aos nomes de algumas atrizes que trabalhavam, de fato, no Alcazar. Na *Ba-ta-clan*, Jeanne de Bar, por exemplo, assinava seu nome seguido de "bébé rose".

Não interessa tanto ajuizar a veracidade do fato, mas perceber a sua tradução em termos de compreensão histórica. A narrativa ficcional, aliada aos estereótipos, esboça frequentemente aspectos da realidade ainda não assimilados. Simplificando visões, fazendo detalhes assumirem valor categórico, os estereótipos adquirem função pragmático-cognitiva.[13] Se as imagens das atrizes francesas são estereotipadas e simplificadoras, também revelam aspectos novos na cena social carioca, como a emergência de uma sensibilidade feminina na modernidade.

O convívio entre as *cocottes*, literatos e jornalistas favoreceu a circulação de ideias entre esses mundos. Tais profissionais compunham as redes de sociabilidade das festas noturnas dos cafés, clubes e teatros. Algumas dessas mulheres exerciam a escrita. Distinguiam-se por uma série de requisitos, entre os quais, inteligência, brilhantismo e capacidade de liderança. Mulheres de grande beleza, as *cocottes* eram cultas, sabendo recorrer às armas da sedução. Algumas delas, como Jeanne Detourbbay e Marie Laurent (Méry), atraíram para os seus salões políticos, artistas de teatro e escritores, entre os quais Leconte de Lisle, Manet e Mallarmé.[14] Outro traço que as distinguia era o fato de se vestirem com elegância e à última moda. Tudo nelas devia ser um pouco mais forte: o vermelho nas bochechas, o negro nos olhos, o frufru das saias.[15] Esse era o imaginário sobre as grandes *cocottes*, consideradas "colaboradoras espirituais" da *Ba-ta-clan*.

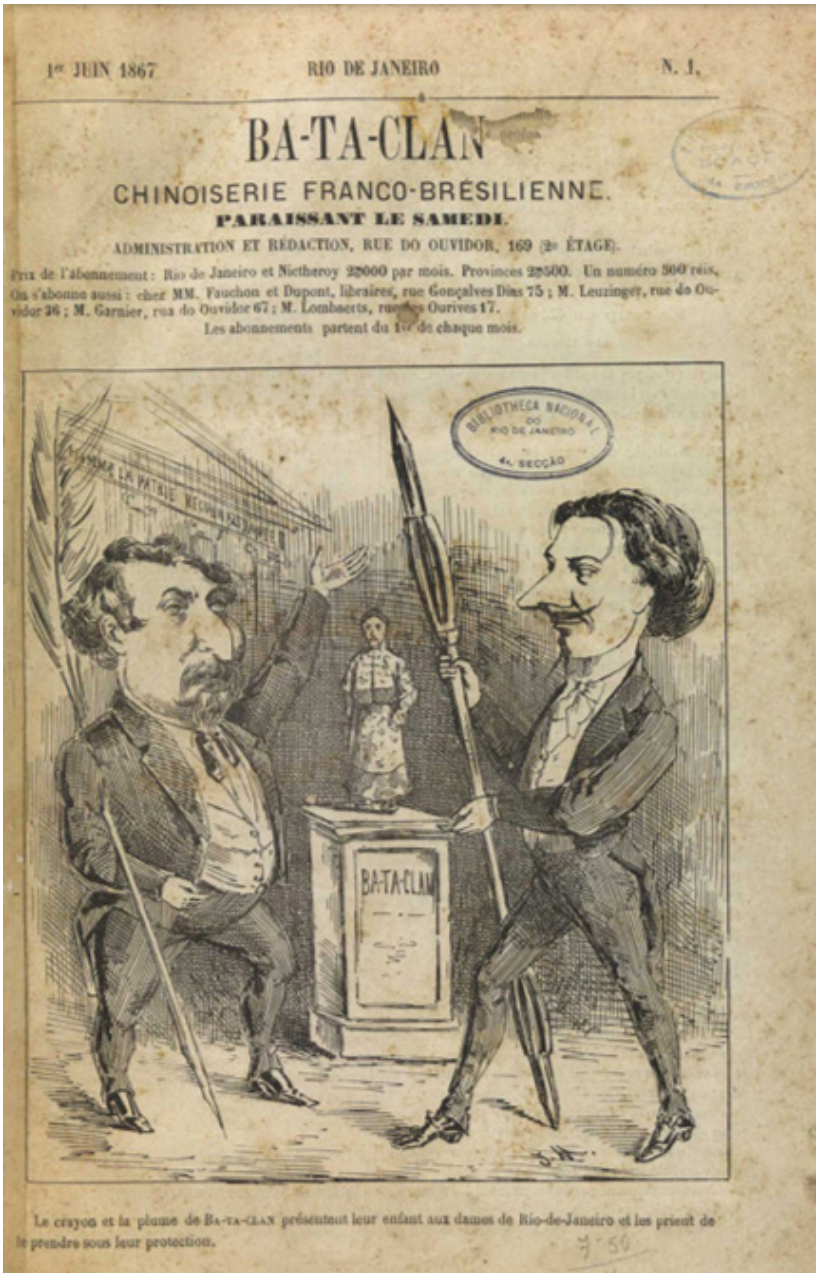



**Figura 6 -** Ilustração da capa de *Ba-ta-clan*, 1/6/1867. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

**Disputa entre imaginários: *Ba-ta-clan* e *Gazette***

Na imprensa brasileira, várias vozes opuseram-se à *Ba-ta-clan*. Criticava-se o mau gosto de suas piadas, capazes de ruborizar qualquer leitor. Além do aspecto moralista, existiam os de ordem ética e política. *Arlequim*, dirigida por Angelo Agostini, recriminava a visão caricatural sobre a Guerra do Paraguai, que reduzira a nacionalidade brasileira a um grande cabaré. Comentava-se que Charles Berry, diretor do impresso, limitava-se a "bajular as *cocottes* e ser historiador dos fatos do Alcazar Lyrique". Imagens desrespeitosas do Exército brasileiro e do povo (selvagem e indolente) eram um ultraje ao país; Berry era um empresário das diversões visando apenas extrair lucro por meio da publicidade do Alcazar.[16] Apesar das divergências, *Arlequim* e *Ba-ta-clan* compunham-se em termos ideológicos. Ambas defendiam a abolição e o voto livre, recorrendo à retórica do humor e do riso, visando à comunicação com as camadas mais amplas da sociedade.

Tais ideias revelam a natureza complexa dos valores que estruturavam as redes de apoio na imprensa. No contexto internacional, as capitais europeias competiam entre si pelo exercício de influências. Anunciando-se como espaço condensador da modernidade, as grandes metrópoles acirravam polêmicas sobre a própria natureza do moderno, dando margem aos grupos que criticavam a cultura urbana como núcleo da desordem e degenerescência de costumes. Os jornalistas destacavam-se nessa polêmica sobre o destino das nacionalidades periféricas.

O olhar entrecruzado França/Brasil remete à complexidade dessas disputas, redesenhando o jogo das influências. Desde meados do século XIX, o Brasil configurava-se como comunidade transnacional, abrindo-se à influência dos ideais renovadores da Revolução Industrial inglesa e da Revolução Francesa. O jornal *Gazette du Brésil* (1867) é importante nessa discussão. De tendência conservadora, propunha exercer missão civilizatória iluminista, traduzindo para a Europa informes políticos e econômicos sobre o comércio e indústria brasileiros.

A *Gazette* e *Ba-ta-clan*, dirigidos por jornalistas franceses, eram editados na mesma época, no mesmo local e idioma. Mas as afinidades cessam aí. Notam-se fraturas internas na avaliação dos franceses sobre a brasilidade. Autoimagens são reapropriadas em um jogo de invenções contínuas, reforçando-se a disputa. Logo no seu primeiro número, a *Ba-ta-clan* transcreve um trecho que atribui à *Gazette*: "Há alguns dias em um certo meio só se fala do lançamento de um jornal semanal ornado de caricaturas que deve ser, me asseguram, órgão da *haute bicherie Rio Janerienne*. Essa folha terá como redatoras as mais *huppées* das *cocottes* que fazem a delícia da população".

Ironiza-se o fato de a revista contar com a participação das *cocottes*: "Será com penas de ganso ou de pombo que estas damas escreverão seus artigos?".[17] Talvez a *Ba-ta-clan* tenha forjado esse texto.[18] O tom galhofeiro e irônico não era próprio da *Gazette*, que preferia uma retórica de cunho etnocêntrico. Defensora da ordem agrário-exportadora e escravista, apresentava-se como farol civilizatório para o Brasil. Já a *Ba-ta-clan* era oposicionista, recorrendo a um humor caricato e anarquizante. Enfatizando a pose conservadora da *Gazette*, apresentava-a como representante do antigo regime. Uma verdadeira marquesa: pinta o rosto, salto alto vermelho, olhos de pólvora e saia-balão.[19] Usar pintas postiças era demonstração de poder e de distinção social, sapatos de salto vermelho também eram signo de nobreza na França do século XVII e XVIII.[20] Ironizava-se o fato de a marquesa ter a aparência rígida de um militar, não gostando de rir para não perder a dignidade.[21]

O contraste entre as duas publicações é configurado pela presença feminina: a *cocotte comédienne* (moderna ordem urbana) e a marquesa (antigo regime). A *Gazette* investia na universalidade de valores, reforçando a missão de modelo civilizatório. Acreditava que todas as culturas eram dotadas de uma consciência natural, restando instruí-las e educá-las. Propunha-se a organizar as bases da cultura brasileira, anunciando a intenção de popularizar uma coleção de manuscritos sobre a história do Brasil e de publicar romances literários brasileiros e franceses. Procedia-se a uma verdadeira partilha das tradições. A tradição revolucionária francesa da

"mãe pátria" e a imprensa de oposição compunham o quinhão destinado ao usufruto do mundo europeu: "Deixai aos grandes Estados europeus seus maus hábitos de discussões e controvérsias, não procurai imitar a oposição francesa". O modelo liberal não convinha ao Brasil, país jovem, agrícola e comercial; por isso, a política em terras brasileiras deveria comportar-se como uma "dama à antiga", evitando novidades.[22]

No século XIX, as mulheres, ao lado das crianças e operários, compunham uma nova categoria de leitores. A *Petite Gazette* advertia sobre o comportamento das mulheres modernas, criticando o uso que faziam do espaço público, ao desfilarem nos *boulevards* e esplanadas dos cafés. Antes de se tornar lugar de passeio favorito dos homens e mulheres parisienses, na segunda metade do século XIX, o *boulevard* era transitado pelas populações marginais compostas por operários, costureiras, prostitutas, pessoas do submundo e *voyeurs* que, sentados às mesas, viam passar as mulheres. O jornal noticiava cenas abusivas de flerte e de pequenos roubos cometidos pelas mulheres, que "cativam os olhos e chocam a razão". Esse imaginário de uma natureza feminina selvagem ganhava terreno.

Língua de serpente, inclinações noturnas de coruja, humor instável do gato, as mulheres seriam "pequenos monstros" que se moviam pelo brilho do Sol e a instabilidade da Lua. É para essa natureza ambígua (diurna/noturna) que parecem convergir as atenções e o medo social. O século XIX marcara-se pela duplicidade de comportamentos do feminino. Combinavam-se a fria higienização da medicina e o segredo dos confessores, o repúdio à nudez e a promoção dos bordéis. A sociabilidade dos salões, que no século anterior misturava os sexos na arte da conversação, foi substituída pela demarcação público/privado, buscando-se assegurar a racionalização e a governabilidade dos contatos. Aos homens, coube o domínio público e a política; às mulheres, o privado referenciado pelo doméstico.[23]

Esse quadro da sociedade parisiense, tão demarcado pelas normas de controle, dá uma ideia do que possa ter sido a fantasia masculina francesa em relação ao Brasil. O mito dos trópicos instigava contrastes profundos entre a Europa e o Novo Mundo. Jornalistas franceses, entre eles

Charles Berry, emigraram para o Brasil na expectativa de usufruir essa utopia que acenava com liberdade sexual e política. Projetavam-se nos corpos americanos os anseios e expectativas em relação à própria cultura europeia. No universo da sexualidade mulata, os franceses vislumbravam um encontro com o paraíso. É nesse sentido que o discurso da *Ba-ta-clan* revela aspectos recalcados da imaginação erótica europeia.

Desde Sade que a filosofia penetrara na intimidade das alcovas, revelando fantasias sexuais e aspectos ameaçadores da realidade. Os lugares mal iluminados passaram a despertar as atenções. Prostitutas mercantilizando corpos, personagens envolvidos com excentricidades, crimes e experiências de toda sorte convidavam ao percurso na noite, esquadrinhando sentidos até então ocultos. Oscilava-se entre um tom protetor e o ajuizamento moralista em relação aos notívagos e marginais. A *Ba-ta-clan* investe nessa vertente do iluminismo noturno que tudo quer descrever, conhecer, experimentar e transformar.[24] Entrar na noite, dar visibilidade aos que a habitavam, passa a ser uma forma de desvendar e controlar seu mistério.

As *cocottes* francesas no Brasil corporificam essa ambiguidade; a paródia nos fornece uma chave interpretativa para entendê-la.

## Manifesto das *cocottes*

A raiz etimológica da palavra "paródia" (para) articula dois significados distintos. O primeiro reforça o aspecto da oposição através da zombaria e da caricatura. Já o segundo pressupõe um "ao longo de" remetendo para a transcontextualização e repetição; mas, é bom que se esclareça, trata-se de uma repetição com diferença. Esse aspecto acabou sendo obscurecido quando a paródia passou a ser interpretada, sobretudo, como discurso de oposição. Dessa forma, diluiu-se a sua carga de ambiguidade crítica baseada na coexistência de valores. Lidando com a ironia, o discurso paródico dramatiza a dualidade das situações, tornando-as risíveis.[25] Tais ideias ajudam a investigar a narrativa da *Ba-ta-clan* e de parte significativa dos impressos de humor do início do século XX, centradas na

figura ambígua da *cocotte*. Uma das imagens, que expressa fortemente o moralismo da sociedade, comparava-as a uma gangrena invadindo o corpo social. Ao mesmo tempo que eram discriminadas pelo discurso médico-higienista e pela moral das famílias burguesas, tais mulheres exerciam inegável fascínio na sociedade brasileira, sendo símbolo da modernidade urbana. Dom Pedro I teve um romance com Madame Saisset e, mais tarde, o barão do Rio Branco iria casar-se com uma *cocotte* belga. Senhoras da sociedade as imitavam na elegância dos trajes e postura desenvolta. A *Ba-ta-clan* explora essa ambiguidade com refinado senso de humor, quando publica uma petição organizada pelo Comitê das *Cocottes* do Rio de Janeiro, que diz ter sido apresentada à Câmara dos Deputados. No documento, o grupo se organizara para protestar contra a imitação burguesa que lhes usurpava direitos já adquiridos:

> [...] contra a invasão crescente deste amor de um luxo desordenado e de mau gosto que há muito tempo constitui nosso monopólio e que hoje invadiu as altas classes da sociedade, ganhando, dia a dia, as mulheres da burguesia e não tardará a fazer da capital do Império um imenso quarteirão Bréda.[26] O que é *Cholera morbus*, a guerra do Paraguai e a escravidão quando comparados a essa gangrena social? Onde acabará essa situação? (Petition adressée par les cocottes de Rio de Janeiro à Assemblée Générale Législative, *Ba-Ta-Clan*, 1867).

Parodiando o discurso do poder, arremedando a sua dicção formal, bajuladora e moralista, as *cocottes* se desculpavam diante dos políticos pelo fato de lhes roubarem o "tempo precioso da sesta cotidiana" e das pequenas visitas àquelas merecedoras dos seus favores. Na petição, argumentava-se que, graças à liberalidade dos filhos das famílias burguesas brasileiras que roubavam dos pais e graças aos pais que sacrificavam o dote das filhas, elas (as *cocottes*) dispunham de uma boa situação financeira. Por isso, ao contrário das outras mulheres, tinham o direito de usar decotes e andar na última moda. Parodiando os controles sociais, a Petição fortalecia discriminações e padrões comportamentais; a maquiagem era

proibida às mulatas brasileiras. Reforçavam-se as restrições e desigualdades no meio familiar burguês: "[As] mulheres dos comerciantes não irão ao Alcazar senão uma vez em cada 5 anos. Em contrapartida, o marido terá direito o tempo todo de infligir a sua cara metade o Teatro S. Pedro de Alcântara..." (Petition adressée par les cocottes de Rio de Janeiro à l'Assemblée Générale Législative, *Ba-Ta-Clan*, 1867).

A figura controversa das *cocottes* traduzia sentimentos ambíguos dos franceses e dos brasileiros diante de suas próprias culturas. As seções apimentadas da *Ba-ta-clan*, assinadas pelas redatoras-*cocottes* (ou talvez pelo próprio diretor Berry dublando as *cocottes*), eram ambíguas. Integravam valores moralistas em relação ao feminino, mas também semeavam dúvidas, invertendo jocosamente os papéis nas relações. Em cenas de humor, o poder que os coronéis exerciam sobre as mulheres era frequentemente deslocado pelas *cocottes*, que apareciam como controladoras das situações. O imaginário do amor romântico e sublime também era objeto de indagações. Jeanne de Bar, artista do Alcazar e redatora da revista, ironizava a imagem da beleza feminina associada à natureza idílica, que lhe parecia demasiado vaporosa para os apetites materiais do século.

Maliciosamente propunham-se outros critérios de beleza que exploravam o rosto e o corpo. Inspirando-se na numeração cabalística sugerida pelas três graças[27] ou pelo símbolo da Santíssima Trindade, sugeria-se: "Três coisas brancas: pele, dentes e mãos. Três coisas negras: olhos, sobrancelhas e cílios. Três coisas estreitas: a boca, a cintura e..." (*Ba-ta-clan,* Rio de Janeiro, n. 1, jun. 1867).

Trata-se de uma operação de mapeamento própria do olhar iluminista. O procedimento de misturar o material-corporal (anatomia do corpo feminino) e espiritual-sublime (Três Graças e Santíssima Trindade) remete a uma das tradições da paródia medieval, que buscava relativizar a fronteira entre a cultura cômica e a oficial. Rabelais, divulgador desse gênero, escreveu grande parte de *Gargântua*, no Pomme de Pin, um dos mais antigos cabarés parisienses.

Criticando a sofisticação da *Gazette* (que usava perfumes delicados), a *Ba-ta-clan* declarava seu gosto pelas "piadas ácidas da cozinha". De grande circulação, ao menos no circuito dos letrados e boêmios, *Ba-ta-clan* contribuiu para popularizar um estereótipo que associava a mulher francesa à libertinagem e às artes da *coquetterie*, frequentemente levando os brasileiros à ruína financeira.

O diálogo entre os amantes o revela: "– Como, minha querida, ainda uma infidelidade? – Qual! Quereis me tornar escrava? Eu que há dez anos combato pela liberdade?"[Figura 7].

Um protesto contra a prática da escravidão (também aí englobando as mulheres) combina-se com um juízo moralista que reforçava clichês sobre o comportamento das *cocottes*. Essa ambiguidade do olhar francês é transposta para o Brasil, fundamentando a invenção de um corpo brasileiro, que tem na figura de Susanne Castera uma de suas musas inspiradoras.

## A "casta Susana" e a Primeira Missa do Brasil

Uma das grandes estrelas do Alcazar Lírico foi Mlle. Aimée, cantora lírica e dançarina que inspirou a pena de Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e Gonzaga Duque, que destacaram a sua natureza livre, angelical e demoníaca. Outra estrela do Alcazar foi Susanne Castera, cujo nome entrou para a crônica da história do Brasil, alcançando grande popularidade. Registros da polícia, crônicas urbanas e teatrais, caricaturas, música e também a ficção traduzem a densidade de significados de que se revestiu a personagem. A atriz chegara ao Brasil engajada na empresa teatral do Alcazar Lyrique dirigida por Paul Arnaud. Sua identidade, como a da maior parte das atrizes que viveram essa época, é marcada pela ambiguidade de tratamento. Susanne era identificada como *femme publique* e como *comédienne*. A polícia a acusava de aliciar francesas para o Brasil visando ao exercício da prostituição, sendo também recriminada pelo fato de ter arruinado um dos seus amantes através do qual adquirira imóveis.[28]



**Figura 7 -** Caricatura de Mill, *Ba-ta-clan*, Rio, n. 1, p. 4, junho 1867. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Na década de 1860, a crônica teatral registrava o sucesso que as pernas da atriz faziam nos palcos quando apresentava a dança do cancã.[29] Susanne teve participação direta na campanha antiescravagista. Foi sócia benemérita da Confederação Abolicionista e uma das organizadoras da Caixa Beneficente Teatral, angariando fundos para o movimento.

No centro da cidade, na rua do Passeio, era proprietária de uma "Pension des artistes", gênero comum de habitação que se destinava a receber artistas estrangeiros que chegavam ao Brasil. Sua casa tornou-se um dos mais destacados núcleos da sociabilidade carioca, reunindo artistas e membros das elites políticas e financeiras. Susanne era frequentadora assídua da Confeitaria Colombo, integrando-se ao círculo dos intelectuais boêmios, composto por literatos e caricaturistas. Por ocasião da morte da sua mãe, parte expressiva da elite política compareceu à missa de sétimo dia.[30]

Memórias urbanas e biográficas, documentos de arquivos e as revistas de grande circulação reforçam a presença de Susanne na história da nacionalidade brasileira. A apropriação dessa presença mostra o entrecruzamento dos olhares francês e brasileiro em uma vertente que prioriza o referencial dos sentidos, tornando-a uma outra configuração da razão crítica. Glosando as versões oficiais da história do Brasil, sobretudo a do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), a revista *D. Quixote* (1917-1927) produz uma narrativa paródico-humorística da brasilidade. Recria o mito fundacional, fazendo convergir as histórias de Pedro Álvares Cabral e a de Susanne Castera. Na caricatura *A primeira miss do Brasil* (*D. Quixote*, 8/5/1918), ao lado de Pedro Álvares Cabral, Susanne (sua esposa) recepciona os índios, convidando-os para um "thé-tango" (*D. Quixote*, 8 maio 1918).

A questão da dança é importante nessa discussão. Entre 1913 e 1914, quando o maxixe fazia grande sucesso em Paris, estavam em moda no Rio de Janeiro os "thé-tangos", reuniões dançantes que congregavam as elites cariocas. A paródia à narrativa do escrivão português Pero Vaz de Caminha, que teve a tela de Vitor Meirelles *A primeira missa no Brasil* (1860)

como um dos seus ícones mais representativos, criava novos sentidos para a brasilidade. Desfazia-se a centralidade da matriz colonizadora, misturando-se elementos das culturas portuguesa, francesa e brasileira. A matriz civilizatória universal de origem judaico-cristã em terras brasileiras ganhava novas configurações através da cortesã francesa que convidava os índios (e não os negros) à dança do maxixe.

Uma das características da paródia é a versão irônica da transcontextualização, que vai do ridículo desdenhoso à homenagem.

Evocando a presença francesa em uma das cenas fundadoras da brasilidade, a caricatura prestava homenagem ao país, mas o fazia de modo irreverente ao recorrer a uma personagem identificada com o submundo. Homenagem e torcer irônico do nariz, francofilia e francofobia. A adesão ao paradigma civilizatório inspirado pela Revolução Francesa é objeto de ironia crítica. No dia 14 de julho de 1890, aniversário dessa revolução, o governo republicano brasileiro publica um calendário dispondo sobre as festas cívicas e nacionais. O fato é considerado marco oficial da entrada do Brasil no cenário das modernas nações. No entanto, essa visão não conquista consenso. Em uma sociedade em que a liberdade de imprensa e o debate político coexistiam com os valores de uma ordem agrária-escravocrata, conservadora e paternalista, a natureza dos conflitos era complexa. Havia um sentimento de recusa em fazer parte de uma comunidade universal inspirada nos ideais iluministas clássicos.

A charge *14 de julho* (*D. Quixote*, 14/7/1926) sintetiza bem esse espírito: uma comitiva de políticos brasileiros, tendo à frente uma jovem estudante que carregava um arranjo de flores, se anuncia ao mordomo de uma elegante residência:

> – Desejamos saudar a liberdade, a igualdade e fraternidade!
> – Não estão em casa. Foram passar uns tempos fora –, explica polidamente o mordomo.

O Iluminismo não habita em terras brasileiras. Porém, tais ideais eram necessários na integração do país ao cenário da

modernização. Servindo-se da chave da paródia, as revistas brasileiras lidam com as ambiguidades dessa situação, integrando outras fontes da herança cultural francesa. Sugere-se uma outra temporalidade, de acordo com a qual o calendário republicano brasileiro deixaria de ser regido pelos ideais iluministas, optando pelas festas populares do "Poisson d'Avril".[31]

Tais ideias elencam um conjunto de questões que expressam outra gama de valores presidindo as relações França-Brasil. Extrapola-se a matriz clássica do modelo iluminista relacionado à esfera do universal e da razão crítica. Viu-se que essa vertente não remete ao "outro", pois o particular, os sentidos e o noturno estão latentes no próprio seio do Iluminismo. Os franceses que emigraram para o Brasil eram mobilizados não só pela liberdade de expressão na imprensa, mas também pelos sonhos e fantasias projetados em outros corpos e continentes.

As revistas de humor no Rio de Janeiro (1867-1920) foram canais de divulgação desse imaginário que evocava a força dos sentidos e o universo rabelaisiano do baixo corporal. A *Ba-ta-clan*, fazendo a divulgação dos espetáculos teatrais do Alcazar Lyrique, que lançou a vida noturna no Rio de Janeiro, destacou-se como uma das referências inspiradoras. Nas páginas dessa publicação, as *cocottes* criaram uma outra versão do personagem rabelaisiano: a Madame Gargântua. Vestido bem decotado, taça de champanhe, elas devoravam homens envoltos em cédulas de dinheiro, mas também eram devoradas por eles [Figura 8].

É essa vertente dionisíaca, pensada como o aspecto noturno do Iluminismo francês, que inspira a invenção de um corpo brasileiro. Este começa a ser construído na virada do século XIX, momento em que vários atores brasileiros se apresentavam nos palcos de Paris dançando maxixe. Foram constantes as referências a um corpo que combinaria a dolência, sensualidade e malevolência dos trópicos com o refinamento, elegância e civilidade da cultura francesa.[32] Acoplavam-se as raízes mestiças da cultura brasileira à vertente noturna do Iluminismo francês.




**Figura 8 -** Ilustração "Madame Gargântua", *Ba-ta-clan*, 1/2/1868. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

O julgamento ambíguo sobre as *cocottes*, mesclando o triunfo da modernidade com as marginalidades transgressoras, talvez tenha propiciado brechas para uma autopercepção do Brasil, sensibilizando para elementos de pertencimento cultural ainda difíceis de serem processados tanto em termos intelectuais como de autoestima. Capazes de "cativar os olhos e chocar a razão", a representação das *cocottes*, quando transposta para o novo continente, dá margem à invenção de um corpo brasileiro.

## Notas

[1] O termo *haute bicherie* foi criado por A. Devau em 1864 referindo-se às mais elegantes, refinadas e ricas mulheres venais parisienses. BOUTLER, Charles. *Dictionnaire d'argot classique*: compilation de douze dictionnaires d'argot publiés entre 1827 et 1907. Paris: [s. n.], [19-?].

[2] Sobre as percepções e representações acerca do imaginário iluminista no âmbito da cultura ver SHOHAT, Ella; STAMS, Robert. *Crítica da imagem etnocêntrica, multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Ver também CARDOSO, Sérgio. *O olhar* viajante do etnólogo. In: NOVAES, Adauto et al. (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360; TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros*: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. v. 1.

[3] FRANK, Robert. Qu'est-ce qu'un stéréotype? In: JEANNENEY, Jean-Noël (Org.). *Une idée fausse est un fait vrai*: les stéréotypes nationaux en Europe. Paris: Odile Jacob, 2000. p. 17-32.

[4] A discussão está desenvolvida em ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto et al. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 125-148.

[5] O tema foi abordado por mim no livro *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. 2. ed. Petrópolis: KBR, 2015. 1. ed. 1996.

[6] MORAES, Eliane Robert de. Uma prostituta no limiar do modernismo. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Claudia. *Corpo*: identidades, memórias e subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

[7] Jacques Offenbach (1819-1880), compositor alemão radicado em Paris, adquiriu projeção internacional na década de 1860, tornando as operetas gênero reconhecido internacionalmente. *Orfeu no inferno* (1858) é sua obra mais famosa, apresentando o cancã. Vale menção também *La belle Helene* (1866) e *La vie parisienne* (1866). Nesta destaca-se o personagem Le Brésilien, que caricaturava a ostentação dos novos ricos em Paris. Sobre o Alcazar Lyrique ver MENEZES, Lená Medeiros. (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a *cocotte comédienne* no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*, n. 20-21, p. 73-91, jan./dez. 2007.

[8] MELLO, Mario Vieira de. 1999. *Eça de queirós e Offenbach*: a ácida gargalhada de Mefistófeles. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.

[9] Ibid.

[10] A opereta dramatizava uma sublevação mirabolante visando destronar um imperador chinês. Os envolvidos na revolta acabam descobrindo que eram franceses disfarçados de chineses. O mandarim Ke-Ki-Ka-Ko era, na realidade, o visconde Alfred de Cerisy. Ele descobre a identidade da princesa Fe-na-nich-ton ao surpreendê-la tirando das pregas do seu vestido um romance francês ilustrado. Os dois se apaixonam imediatamente. Por fim, descobre-se que o próprio imperador também era francês. Todos terminam apoteoticamente cantando *Ba-ta-clan*, hino da conspiração.

[11] A dramaturgia de Jacques Offenbach seria, mais tarde, apropriada pelo teatro de revista brasileiro, sob a forma de paródia. Foi frequentemente utilizada, dentre outros, por Arthur Azevedo. *Barbe bleue* transforma-se em *Barba de milho*; *Orfeu no inferno*, *Orfeu da roça*;

*Mimi Bamboche* em *Mimi Bilantra*. Ver, a propósito, as obras de Décio de Almeida Prado (*História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 1999) e de Raimundo Magalhães Júnior (*Arthur Azevedo e sua época*. São Paulo: Martins, 1955). Consultar também um mapeamento da opereta no teatro brasileiro. Disponível em: <www.unirio.br/teatrocomico>. Acesso em: 8 maio 2012.

[12] O termo era comum na imprensa da época como referência às atrizes que trabalhavam no Alcazar Lírico, nome de origem árabe. São visíveis as referências do exótico no imaginário francês que misturava árabes, chineses e brasileiros. Cf. MENEZES, Lená Medeiros. (Re) inventando a noite.

[13] FRANK, Robert. Qu'est-ce qu'un stéréotype?

[14] MONTCLOS, Brigitte. *Les mots de la belle époque*. Paris: Paris Musées: Actes Sud, 2005.

[15] A TOUT le bataclan. *Ba-ta-clan*, 18 ago. 1867.

[16] Ironizando o fato da *Ba-ta-clan* ser escrita em francês, a *Arlequim* (1867) questiona o lugar de "estrangeiro" de Charles Berry. Debochando por ele se apresentar transvertido de chinês, observa: "Você não é chinês nem aqui nem na França. Por que não toma o próximo paquete e se apresenta à corte de Napoleão II, dizendo que os brasileiros são selvagens?".

[17] Alusão a um dos significados da palavra *cocotte* que significava pombo de papel.

[18] Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro foram encontrados apenas os números da *Gazette* de abril de 1867 a outubro de 1868. Não foi encontrado o número que faria comentário sobre a *Ba-ta-clan*.

[19] A saia balão, usada a partir da Renascença, tinha uma grande roda retesada por anágua enfunada de arcos horizontais flexíveis. Em torno de 1850, já era considerada, no Rio de Janeiro, algo fora de moda, inspirando caricaturas e versinhos que assinalavam seu uso impróprio nas metrópoles devido ao espaço que ocupava nas ruas e transportes (RENAULT, Delso. *A vida da cidade refletida nos jornais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978).

[20] BALZAC, Honoré de. Tratado da vida elegante. In: _____. *Tratados da vida moderna*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

[21] LA GAZETTE du Brésil. *Ba-ta-clan*, n. 2, p. 10, 8 jun. 1867.

[22] SOYEZ donc consequents avec vous-mêmes. Études des mœurs – Haute administration. *Gazette du Brésil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1868.

[23] CORBIN, Alain. O século XIX: o tempo das puras donzelas e dos bordéis. In: SIMONNET, Dominique (Org.). *A mais bela história do amor*. Lisboa: Asa, 2006.

[24] ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista.

[25] HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

[26] Breda era o nome de uma rua em Paris, onde as mulheres venais estabeleciam contato com os transeuntes.

[27] Apesar do caráter clássico imposto pela cultura da Renascença, as *Três graças* foram frequentemente utilizadas na Itália como insígnia dos bordéis.

[28] Os dados estão no Arquivo de Nantes. Inspection d'Investigation et de la Sécurité Publique (25 novembre de 1908).

[29] EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

[30] Os dados referentes a Susanne Castera foram trabalhados em VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*.

[31] A festa "Poisson d'Avril" teve origem quando Carlos IX resolve publicar um edito adotando o dia 1º de janeiro como início do ano em lugar do Primeiro de Abril que já estava integrado à tradição francesa. Troçando das pessoas que resistiram a essa mudança cronológica, passou-se a enviar para elas saudações com pilhérias anônimas. A festa também fazia parte das tradições portuguesas, sendo comemorada sobretudo no Porto como o "dia das petas" e nos Açores como "dia dos enganos" de acordo com o livro de Teófilo Braga *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*.

[32] Tais ideias foram desenvolvidas por mim em: A invenção de um corpo brasileiro. In: ABREU, Martha; LOPES, Antonio Herculano; ULHÔA, Martha Tupinambá; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). *História e música*: o longo século XX (Rio de Janeiro: FCRB, 2012); e em: "É quase impossível falar a homens que dançam": representações sobre o nacional popular. *Fênix*: revista de história e estudos culturais, ano 4, v. 4, n. 4, out.-nov.-dez. 2007.

# Capítulo 3:

## Mulheres: Estratégias de Intervenção e Criação Artística

# As tias baianas tomam conta do pedaço; espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*

## Brigando pelo pedaço

*O tempo e o espaço concorrem para a produção da vida social, para o que podemos chamar de "enraizamento dinâmico" [...]. É aqui que deve ser buscado o fundamento do apego afetivo ou passional que liga o indivíduo ou o grupo ao território.*
Michel Maffesoli[1]

O imaginário do espaço esteve fortemente associado a um dos pilares do projeto nacional, funcionando como fator de identidade político-cultural na invenção da brasilidade. O grupo Verde-Amarelo, vertente conservadora do modernismo paulista, afirmava que, diferentemente dos outros países, o Brasil era "feito de espaço". Afastando-se do real histórico e da vida cotidiana, a narrativa criava as utopias necessárias ao mito da nação. Essa associação entre espaço e identidade cultural também serviu de referência básica aos grupos marginalizados.

Ao lutar pelo espaço, esses grupos estavam brigando para terem reconhecida a sua cidadania. A territorialização aponta para a especificidade, revelando como o homem entra em ação com o meio, imprimindo nele as suas marcas. Ao demarcar e codificar um espaço, os grupos marginalizados estavam estabelecendo a sua diferença em relação aos outros. É a marca da propriedade, aqui no sentido original do termo, ou seja, do que é próprio e específico em relação ao conjunto.

No Rio de Janeiro, no início do século XX, a questão da territorialidade manifesta-se de forma particularmente forte. Nesse período, identificado como a *belle époque,* a cidade passa por modificações

* Texto desenvolvido originalmente como parte de um projeto de pesquisa apoiado pela Fundação Carlos Chagas (SP), em 1989.

drásticas na estrutura urbana. Buscando plasmar a cidade ao ritmo vertiginoso da modernidade, a reforma de Pereira Passos (1904) acaba convertendo o Rio de Janeiro em uma representação idílica nos trópicos de uma *Paris-sur-mer*. Uma *s*intonia precária, artificial. Administrativa e política, de base escravista, a cidade sofre influência marcante da cultura africana. Em meados do século XIX, a população escrava chega a representar mais da metade da população da corte, enquanto na cidade de São Paulo o contingente de escravos não chegava a atingir 9% da população. O fato imprime contornos específicos à história da cidade, que se define por uma verdadeira dualidade de mundos. Se um dos objetivos do projeto urbanístico era transformar o Rio em uma "Europa possível", no dizer do cronista Figueiredo Pimentel, a africanização era um obstáculo a essa meta.

A Pequena África[2] decididamente não tinha lugar na maquete da cidade idealizada pelo prefeito Pereira Passos. Verdadeiro "parto da inteligência", essa cidade experimenta dificuldades em adequar-se à dinâmica cotidiana. Como capital da República, o Rio atraía os mais distintos grupos que traziam, do conjunto do país, variadas experiências culturais. Esse é um dos aspectos que vai pesar no aprofundamento do fosso entre Estado e sociedade. No domínio formal, um Estado europeizado que impunha padrões de conduta e comportamento tidos como universais. Nos domínios da cultura cotidiana, uma sociedade fragmentada em demasiado que, frequentemente, criava os próprios canais de integração.

Um dos alvos do projeto modernizador era a obtenção da homogeneidade, fato que o tornava inflexível em relação à complexa gama de valores sociais. "Cidade sertaneja", "aldeamento indígena", "feira africana" foram expressões utilizadas pelas elites, referindo-se aos espaços da cidade que pretendia excluir do imaginário urbano (*Revista da Semana*, 15/1/1916). O regime republicano não consegue oferecer vínculos integrativos capazes de mobilizar a sociedade. Imigrantes nordestinos, índios, ciganos e negros e seus descendentes são vistos como indesejáveis na cidade moderna.

Nesse contexto é que vivifica a ideia de pertencimento ao *pedaço,* onde é clara para o grupo marginalizado a noção do "nós" e "eles". O fato de pertencer a um espaço não traduz vínculos de propriedade (fundiária), mas antes uma rede viva de relações. Essa é de tal forma interiorizada que acaba compondo a identidade dos indivíduos. Em um dos seus romances, Lima Barreto coloca na boca do seu personagem a frase: "A cidade mora em mim e eu nela". Um protesto contra o projeto urbanístico que visava modernizar a cidade, desfazendo os antigos referenciais espaçotemporais. A memória afetiva dos moradores reage, principalmente, no que toca aos excluídos.

A Pequena África, trecho da cidade geralmente habitado pelos negros baianos, constitui um exemplo nesse sentido. Para o grupo, demarcar e defender o *pedaço* era uma estratégia de sobrevivência, que se fazia presente nas mais distintas práticas cotidianas. O depoimento de Pixinguinha mostra o apego do grupo às suas tradições culturais. Nascido em 1898, nas proximidades do bairro do Catumbi, conta que sua avó, que era africana, apelidou-o de "Pizindim", que no seu dialeto significava "pequeno bom". Era comum no *pedaço* o uso dos dialetos africanos, sobretudo os de origem nagô. *Yaô,* composição de Pixinguinha e Gastão Viana, expressa esse enraizamento cultural.[3] Feita provavelmente na segunda década do século, ela seria gravada apenas em 1938. Grande parte da letra é escrita em iorubá, marca da identidade lutando contra o exílio da memória. Mesmo sendo lembrança remota ou construção imaginária, a África é ponto de referência. Por mais que a historiografia tenha ignorado a atuação do grupo, os negros baianos radicados no Rio introduziram valores que influenciaram a cultura política da cidade.

Interessa discutir aqui algumas categorias que forjaram a cultura do grupo, possibilitando suas intervenções no espaço urbano. Mostrar essa construção é mostrar as tensões e ambiguidades que o grupo precisou lidar no intuito de garantir sua existência social.

**Na proa, a bandeira branca de Oxalá**

No século XVIII, o Rio de Janeiro era um dos maiores portos negreiros do país. Grande parte da população negra que aportava na capital era trazida pelos navios negreiros vindos da África. Chegavam pelos portos nordestinos, sobretudo o de Salvador. Com a Abolição, aumenta consideravelmente o fluxo de imigrantes baianos que afluíram para o Rio em busca de melhores condições de vida. Mas não foi apenas por ser a capital da República que a cidade foi procurada; na realidade, o grupo já a identificava com as suas raízes. O fato de muitos dos seus descendentes residirem no local conferia um ar de familiaridade ao Rio, apesar de todas as dificuldades envolvidas em se estabelecer na cidade grande.

As áreas do centro da cidade, no final do século XIX, foram sendo ocupadas pelo grupo. De início, Gamboa, Saúde e Santo Cristo compunham o núcleo aglutinador. No seu depoimento, Meninazinha de Oxum[4] reforça a ideia do *pedaço* baiano. Na década de 1920, sua família emigrou para o Rio e se estabeleceu nos arredores do bairro de Santo Cristo. A avó, conhecida por todos como Tia Davina, fez da sua casa um reduto de baianos. Meninazinha contou que o avô era estivador e tornou-se conhecido no cais do porto como o "cônsul baiano", porque os baianos recém-chegados sempre indagavam por ele para saber onde ficava a casa da Tia Davina. A casa era referência para o grupo, ajudando-o a integrar-se na cidade.

Foi na Pedra do Sal, bairro da Saúde, que surgiu o primeiro rancho carioca de que se tem notícia: o Rancho das Sereias, formado quase exclusivamente pelo grupo baiano. A casa da Tia Sadata era passagem obrigatória para grande parte dos baianos recém-chegados ao Rio. Localizada no alto do morro, oferecia visão ampla da baía de Guanabara. De lá era possível controlar o tráfego marítimo. Para sinalizar a chegada de novos baianos, a embarcação já trazia na proa a bandeira branca de Oxalá. A acolhida e proteção da "tia" era certa. Essa rede de solidariedade criou fortes vínculos entre os conterrâneos, levando-os a desenvolverem expressões culturais próprias em relação ao conjunto da cidade.

Várias famílias de origem baiana se estabeleceram no bairro, trazendo os hábitos e costumes da terra.

Uma das áreas mais atingidas pela política do "bota-abaixo", instituída pelo projeto urbanístico de Pereira Passos, seria o trecho onde se concentravam os baianos, Zona Portuária e imediações. A maioria desloca-se para a Cidade Nova, ao longo da avenida Presidente Vargas, transformando os casarões construídos pela burguesia, de meados do século XIX, em habitações coletivas (cortiços). A "baianada", como o grupo se autodenominava, se instalava nas imediações das ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e Barão de São Félix, além do largo de São Francisco.

Fica clara a dimensão espacial da sociabilidade. Se o espaço se desloca geograficamente (África-Salvador-Rio: Saúde e Cidade Nova), seus habitantes o transportam simbolicamente para onde vão. O fato remete à própria "cultura de arkhé", para a qual o espaço fundiário adquire uma outra conotação. Mais forte do que a territorialidade física é a energia que dela emana (axé), irmanando os seus membros.[5] Por isso, a sociabilidade entre os baianos vai adquirir expressão própria, contrastando fortemente com os padrões vigentes. A Revolta da Vacina (1904), cuja maior parte dos rebeldes era de origem baiana, expressa essa energia participativa. O bairro da Saúde foi um dos pontos de maior força do movimento. Expulso do seu "pedaço", o grupo reage. As elites ignoravam esse potencial organizativo das camadas populares, pelo fato de não integrar os padrões associativos vigentes. Existia entre a população pobre e negra forte rede de lealdade que a unia nos momentos decisivos. A voz do Prata Preta, como era conhecido o estivador e capoeirista Horácio José da Silva, uma das lideranças mais destacadas do movimento, reforça a identidade étnica: "De vez em quando é bom a *negrada* mostrar que sabe morrer como homem".[6] Era o símbolo da resistência negra acertando as suas contas com o governo.

Tais fatos mostram o espírito de união, desfazendo a ideia de passividade atribuída às camadas populares. Uma parte expressiva da

sua energia participativa era investida nos vínculos organizativos constituídos por uma rede de ajuda mútua em torno dos ranchos, cordões, centros religiosos. O grupo construiu sua rede de relações à margem da esfera do Estado, reunindo elementos de uma cultura dispersa pela experiência da escravidão. Essa "memória coletiva subterrânea", cujas lembranças foram zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais,[7] é o que interessa investigar.

**Mulheres-arrimo, homens "estradeiros"**

As mulheres negras baianas incorporam grande parte desse poder informal, construindo poderosas redes de sociabilidade. Marginalizadas da sociedade global e destituídas de cidadania, criam canais de comunicação sociopolítica. Esse tipo de sociabilidade, baseado em papéis improvisados e em outras concepções de uso do espaço, tem sido praticamente ignorado. No entanto, são de fundamental importância para compreensão da dinâmica cultural brasileira. O processo da urbanização brasileira está muito mais próximo das favelas e comunidades do que dos modelos urbanos europeus e norte-americanos dos séculos XVIII e XIX. No Rio de Janeiro, o termo *favela* foi introduzido pelos baianos no final do século XIX. A palavra foi colocada em circulação pelos combatentes da campanha de Canudos, na qual existia uma colina com esse nome.[8] O fato marca a presença do grupo na cidade, uma influência "subterrânea", mas capaz de forjar novas realidades sociais. Daí a necessidade de reconstruir essa rede informal de comunicação, incorporando-a no quadro mais amplo da sociedade. Sem dúvida, encontraremos aí uma das possíveis leituras do país. Mas a que se deve essa posição de liderança atribuída às mulheres? De onde se origina sua capacidade organizativa?

Uma das decorrências da escravidão foi a fragmentação da família africana. Ao incorporar a mulher negra ao ciclo reprodutivo da família branca, inviabilizava-se para os escravos a constituição do seu espaço.

As relações forçosamente eram precárias e efêmeras, ocorrendo muitas vezes à revelia dos próprios parceiros. Predominavam os interesses dos senhores, sempre mais preocupados em assegurar a reprodução da mão de obra. A legislação escravista enfatizava a unidade "mãe–filhos", preocupando-se mais com a separação dos filhos em relação à mãe do que ao pai ou do que com a separação entre os próprios cônjuges. Por isso, a mãe acabou assumindo sozinha a responsabilidade da prole, já que os parceiros estão sempre de passagem.[9] Depois da Abolição, essa situação pouco se modifica.

A maioria das mulheres que entrevistei confirmou o fato de "ter que se virar sozinha", enquanto o companheiro ganhava o mundo. Vovó Damiana, uma baiana que completara 100 anos, referiu-se ao marido como um "estradeiro", citando o tradicional provérbio: "No tempo de Murici, cada um cuida de si.[10] Cuidar de si e dos filhos era uma coisa só, obrigação de mulher. Entretanto, nesse contexto adverso, as mulheres negras, em relação aos homens, conseguiram ter maiores oportunidades de trabalho.

As tarefas domésticas, a culinária e os mais variados biscates garantiam, mesmo que precariamente, o sustento dos seus. Era comum que as crianças tivessem apenas mãe. A figura do pai, quando não era desconhecida, tinha pouca expressão. Cabiam sempre à mulher as maiores responsabilidades. Em geral, era ela que assegurava a teia de relações do casal. O fato inspira a composição de João da Baiana "Quem paga a casa pra homem é mulher" (1915). Malandragens à parte, essa era uma realidade.

Nas camadas populares não se sustentava o modelo burguês de família, que delega à mulher o espaço do lar, a criação dos filhos e a submissão; e ao homem, o trabalho, a subsistência da família e o poder de iniciativa. Era comum o casamento funcionar com base em um conjunto de entendimentos, visando garantir a sobrevivência. A mulher buscava o apoio de uma presença masculina, enquanto o homem, quase sempre desprovido de bens, trocava esse apoio pelo próprio sustento.

Quando o casal decidia emigrar para outra cidade, era normalmente à mulher que cabia a escolha do local, devendo também acionar a sua rede de conhecimentos.

A casa das tias era regida por valores organizativos específicos. Mas isso não quer dizer que o grupo rejeitasse inteiramente os padrões burgueses de família. Tia Ciata, por exemplo, conseguiria assegurar a respeitabilidade de sua casa, adotando certos padrões comportamentais. Por causa do marido, que era funcionário da polícia, ela conseguiria estabelecer uma rede de contatos com outros segmentos da sociedade.[11] Dessa forma, conseguia ampliar o raio de ação do grupo, fazendo valer a sua influência. Ocorria, com certa frequência, a intercomunicação de distintos códigos culturais. Nesse processo, alguns valores são preservados e outros excluídos ou reelaborados. Porém algo é certo: historicamente foi entre os baianos que se desenvolveu uma organização familiar cujos valores guardam certa especificidade.

### A "filiação étnica"

Entre as mulheres baianas já era uma tradição o fato de se agruparem em torno de pequenas corporações de trabalho, como o comércio de doces e salgados, costuras e aluguel de roupas carnavalescas. Essa solidariedade era, comumente, ditada pelos laços de nação e de religião. Na Bahia, era costume de os africanos terem seus "cantos" na cidade, onde se reuniam todos os dias para trabalhar. Os gurufins na Cidade Baixa; entre o Hotel das Nações e os Arcos de Santa Bárbara ficavam os hauçás; já os nagôs, mais numerosos, estabeleciam-se no mercado, na rua do Comércio e em vários pontos da Cidade Alta. Além de exercer uma ação reguladora sobre o mercado de trabalho, esses agrupamentos étnicos tinham outras funções. Os "cantos" eram locais de encontro onde se conversava e se praticava a ajuda mútua.[12]

Essa espécie de corporação de ofícios continuou no Rio de Janeiro, até as primeiras décadas do século XX. Na praça Onze, o grupo

dos baianos agrupava-se em torno dos ofícios. O aprendizado passava-se de maneira informal. Ser conterrâneo era condição para ingressar nessa rede de intercâmbios, em que o saber estava sempre em circulação. Confirma-se, mais uma vez, a ideia da sociabilidade espacial como costume profundamente enraizado na cultura afro-baiana. Essa tradição era mantida, sobretudo, pelas mulheres, que com frequência transformavam suas casas em verdadeiras oficinas de trabalho. As casas eram os cantos, o *pedaço* onde era possível unir esforços, dividir tarefas e reunir fragmentos de uma cultura constantemente ameaçada.

Esse estreito convívio entre as pessoas acabou favorecendo o surgimento de uma "grande família". A autoridade deixou de ser exclusivamente centrada na figura dos pais, entrando em ação outros elementos que, na maioria das vezes, não faziam parte da família consanguínea. Era comum que essas figuras, em geral femininas, acabassem tendo certa ascendência sobre a criança às vezes maior do que a dos próprios pais. O papel marcante das avós, tias e madrinhas na história de vida dessas crianças é fato conhecido. Suprindo carências e afetos, abrindo novos canais de sociabilidade e comunicação, elas conquistavam respeito, admiração, carinho e prestígio. As tias certamente são o exemplo concreto dessa forma de sociabilidade. Parentescos adquirem distintos significados e possibilidades diante do contexto social. Não se pode pensar a família como fato universal e natural, mas como sistema organizador de ideias e valores. Na ordem burguesa, costuma-se criar certa distinção entre família propriamente dita e parentesco. Apesar de bem próximos, os termos não significam a mesma coisa. Predomina a visão institucional que delimita a família nuclear e a família mais extensa em função dos laços consanguíneos.

Nas camadas populares nem sempre isso ocorre. O referencial institucional pode ceder lugar aos valores de união e solidariedade. O parentesco está de tal forma colado à ideia de solidariedade que, muitas vezes, os termos acabam adquirindo o mesmo significado. Logo, o parentesco pode ou não passar por laços consanguíneos.

A maior parte dos ditos parentes se define por laços de afetividade e convivência. É muito comum alguém assumir o papel de mãe sem sê-lo de fato. Não há nenhum problema traumático em se ter, por exemplo, duas mães. Na "grande família", as referências e contatos são bastante ampliados. Importa fazer crescer e fortalecer a rede.

É expressiva a noção de família como "valor territorial", que concentra no coletivo qualidades que raramente são atributos de apenas um só indivíduo. Na comunidade negra, a concentração de esforços no espaço exíguo torna-se necessidade imposta pela própria sobrevivência Era comum a casa das tias se converterem em polo aglutinador de energia, onde se dava a socialização do grupo. Nos depoimentos, as principais casas lembradas eram as de Perciliana – mãe do João da Bahia –, de Amélia do Aragão – mãe de Donga – e de Tia Ciata.

Analisando os vários tipos de parentesco na sociedade brasileira, Mattoso[13] destaca a "filiação étnica" entre os africanos, baianos e seus descendentes. Mais importante do que o parentesco biológico, esses laços funcionaram como fator de redefinição da cultura. Foram os vínculos étnicos que levaram os escravos a se reorganizarem nas "juntas de alforria", onde buscavam recriar um pouco de sua África. Essa filiação na Bahia foi elemento essencial para a redefinição da linhagem e das normas que regiam as relações sociais. A tradição de designar como parentes as pessoas do mesmo grupo étnico vem de longo tempo, estando presentes nos *cantos,* juntas de alforria, candomblés e nas casas das tias. Meninazinha de Oxum conta: "Minha avó era mãe de todos eles. Era mãe de todo mundo [...] O interessante é que eu, menina, achava que era isso mesmo. Que eles eram parentes mesmo. Via aquela consideração e aquele respeito de filho para mãe".[14]

O candomblé herda o sistema de filiação étnica; seus membros pertencem à mesma família: a família de santo. Esta seria a substituta da linhagem africana para sempre desaparecida. No início do século XX, no Rio, os valores de origem étnica são núcleo da socialidade: "*Nós os da raça.* já sabíamos onde nos reunir". A casa das tias é eleita espaço de

convívio social em um tempo e em uma cidade onde não havia lugar para "os da raça".

As moradias populares não eram espaço da privacidade, conforme o modelo burguês, mas da reunião, do convívio social e da luta.

**Não mais, "lar, doce lar"...**

Essa visão da moradia popular contrasta com os padrões dominantes que demarcam nitidamente o espaço da casa e o da rua. A casa deve ser protegida e isolada do mundo exterior. A arquitetura colonial e imperial reproduz esse imaginário ao colocar figuras de animais guardando os umbrais das portas, enquanto os jardins são cercados por muros, grades de ferro e lanças pontiagudas. Há toda uma preocupação em proteger a casa burguesa, preservando-a, o quanto possível, dos contatos exteriores.

A concepção popular de moradia como espaço de sociabilidade se choca frontalmente com essa representação do lar veiculada pelo discurso urbanístico da época. Buscava-se incutir nas camadas populares os valores burgueses da privacidade, regularidade de hábitos e produtividade. Apresentava-se a comunidade fabril como modelo de integração social. Em contraposição, favelas e cortiços eram conceituados como "não casas", núcleo da desordem, insalubridade e promiscuidade, Na "cidade disciplinar", a segmentação do espaço arquitetônico é uma espécie de lei, assegurando a funcionalidade das coisas.

Nas habitações populares, isso não ocorre. Sua arquitetura interna é quase desprovida de divisões. Não existe a rigorosa segmentação de espaços, onde cada cômodo tem função precisa. É comum que o espaço do sono se misture com o do lazer, trabalho e alimentação. Enquanto trabalham, as mães olham os filhos, trocam confidências íntimas com as comadres, cantarolam, dão e ouvem conselhos. Bem diferente do espaço burguês reduto da privacidade. Nas moradias populares, faz mais sentido falar de "biombos", tapumes e cortinas através dos quais vazam variadas

formas de comunicação. A arquitetura espacial é ditada muito mais pela dinâmica das necessidades do que pelos códigos formais. A casa pode ser pensada como um "microcosmo do universo", lugar de simbolismo complexo, detentor de uma lógica própria.[15]

Tal lógica não opera com a segmentação, priorizando a união e a complementaridade. A intercomunicação de espaços coexiste com a intercomunicação de ideias. O tempo de trabalho pode se conjugar com o do lazer. Metaforicamente, o profano e o sagrado não constituem peças separadas; são forças geminadas, uma existindo em função da outra. Os terreiros podem ser locais de residência e de culto religioso.

No início do século XX, no morro da Mangueira, as Tias Tomásia e Fé eram chefes de uma "grande família". Suas casas reuniam atividades como candomblé, samba, culinária e blocos carnavalescos. Dona Zica, líder comunitária da Mangueira, reforça esse relato, contando:

> Na Sexta-feira batia-se para o "povo da rua", no sábado para os orixás, no domingo era o dia do samba e da peixada. O pessoal normalmente ficava para dormir, porque no dia seguinte era o dia de "homenagear as almas". Quando a Mangueira ainda nem existia enquanto escola de samba, tanto a tia Fé como Tomásia já tinham os seus próprios blocos carnavalescos, onde saíam os seus "filhos de santo", com elas à frente, sempre vestidas de baiana.[16]

O terreiro é núcleo centralizador da cultura, articulando festas e encontros de confraternização. Os ranchos carnavalescos denotam essa união entre profano e religioso/público e privado. Era na casa de uma baiana – Tia Bibiana –, no início do século XX, que se realizava o concurso dos primeiros ranchos. Eles estavam de tal forma ligados às raízes, que não se dissociavam do elemento religioso. Por isso, os desfiles presididos pelas tias eram feitos diante dos presépios. Mais tarde, quando os ranchos já não tinham essa conotação religiosa, ganhando as ruas da cidade, permanece a tradição. As tias continuavam sendo reverenciadas, pedindo-se sua proteção e bênção antes de sair para a folia.

Esse compromisso era tão sério que os ranchos que não o cumprissem à risca acabavam desconsiderados. "Era como se não tivessem saído no carnaval", conta Donga.[17]

Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha e Heitor dos Prazeres eram frequentadores assíduos da casa da Tia Ciata. Letrados, entre os quais, João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Francisco Guimarães (Vagalume), tornariam conhecida a casa, atraindo intelectuais e grupos da classe média carioca. Apreciadores do carnaval, esses indivíduos iam encomendar fantasias e acabavam ficando para o pagode. O candomblé e o jogo de búzios começavam a atrair a alta sociedade. No início do século XX, outras tias faziam a história da "Pequena África": Perpétua, Veridiana, Calu Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Gracinda. A lista é infindável. Muitas mulheres exerciam a liderança comunitária, sem ter essa função reconhecida.

O que as distingue de imediato é o papel assumido no seio familiar. São elas que sempre estão a par das coisas, preocupando-se com a sorte de todos, até mesmo dos "filhos" mais afastados. Historicamente, a família constitui-se em elemento-chave no processo de socialização e de construção das subjetividades dos indivíduos que a compõem. Essa intrincada rede de influências determina formas específicas de ver, sentir e de participar na vida social. A forma como essas mulheres vivem e experimentam as ruas revela a natureza dessa sociabilidade compartilhada.

**As ruas não levam a lugar nenhum...**

A ordem burguesa criou uma geografia médica destinada a codificar o espaço da família e o da intimidade em oposição ao território mundano. A família é refúgio idealizado, em oposição ao domínio público, apresentado como moralmente inferior. Cria-se uma segmentação entre o público e o privado, em que o primeiro é desqualificado, sendo representado como uma espécie de "antro de perdição". Um dos objetivos dessa geografia é delimitar o espaço da mulher burguesa. Se no início

do século XX, ela já é incentivada a frequentar as ruas, teatros e *footings*, esse trânsito não se dá livremente.

Já se destacou a espantosa fluidez das mulheres pertencentes às camadas populares, que circulam livremente pelas ruas da cidade. De forma diversa das mulheres das elites, que transitam por um espaço rigidamente codificado, sempre obediente às normas, elas se movem de acordo com os seus afazeres e prazeres. Em função da prática do pequeno comércio, as mulheres negras acabaram desfrutando de certa liberdade de circulação pela cidade. Através de conversas e negociações verbais, conseguiam dinamizar o fluxo dos negócios. Era comum servirem de contato entre os negros rebeldes, minando, dentro do possível, os pilares da ordem escravocrata. Toda a estratégia de sobrevivência dessas mulheres baseava-se na liberdade de circulação. O fato torna-se muito significativo, se considerarmos a rigidez dos regulamentos sobre o uso do espaço urbano pelos escravos. A liberdade de ir e vir, mesmo que relativa, acabou dando à mulher negra algum poder em relação aos outros membros do grupo.

Desde o início do século XX, as tias baianas com os seus tabuleiros estavam presentes nas esquinas, praças, largos, becos, estações de trem, portas das gafieiras. Nas festas tradicionais das igrejas, como as da Penha e Glória, também compareciam com as suas barracas. Essa intensa participação no mundo do trabalho influenciou a própria personalidade dessas mulheres. Contrastando com as mulheres de outros segmentos sociais, elas se comportavam de forma desinibida, tendo um linguajar mais solto e maior liberdade de locomoção e iniciativa. Daí a desenvoltura com que circulavam pela cidade, onde volta e meia eram obrigadas a enfrentar a repressão policial. Seu comportamento não tinha nada do recato, submissão e fragilidade atribuídos à "natureza feminina" pelos padrões dominantes. Muitas vezes, chefes de família, essas mulheres tinham inestimável poder de iniciativa, virando-se de mil formas para garantir o sustento dos seus. O comércio miúdo com gêneros de primeira necessidade foi atividade majoritariamente exercida por elas. Essa tradição, herdada da costa ocidental da

África, garantia às mulheres não só certa autonomia econômica, mas também social. Esse comércio, exercido pelas tias baianas, iria adquirir força expressiva no Rio devido à alta concentração da população negra. Existia um código de valores que vazava por esses canais de comunicação, contrastando fortemente com os ideais da modernidade. Uma de suas ideias centrais era a concepção das ruas como local de passagem; consequentemente o espaço público era visto como a "derivação do movimento". Ruas destinavam-se à circulação de pessoas e mercadorias. Não é ao acaso a palavra de ordem "circulando, circulando!" frequentemente usada para dispersar aglomerações urbanas indesejadas. A cidade moderna impôs-se por um complexo arquitetônico baseado na ideia da passagem: setas, sinais, viadutos, autopistas e túneis.[18]

Para as mulheres das camadas populares, a rua não era mero local de passagem. Ruas tinham conotações familiares, afetivas e de identidade; eram sobretudo lugar de sociabilidades. Era comum que as mulheres se reunissem nos largos e nas praças para conversar, discutir ou se divertir, da mesma forma que nos chafarizes e nas bicas da cidade, onde se aglomeravam, disputando sua vez. Nas esquinas, visualizavam um ponto estratégico para seu comércio; nas marquises, o abrigo; nos portais, o esconderijo. Seu destino era precisamente estar ali, deitar raízes, ganhar terreno, conhecer e fazer-se conhecida no *pedaço.* Era em torno das barracas e tabuleiros que trocavam confidências, receitas, conselhos, marcando encontros e programando atividades. Também era nesse local que faziam contatos com pessoas de outros grupos sociais, ampliando possibilidades de trabalho.

No início do século XX, o "ponto" da Tia Teresa, situado no largo de São Francisco, era local de encontro de políticos e jornalistas. Seu tabuleiro funcionava como "verdadeiro restaurante", com cardápio específico para cada dia da semana. O jornalista Vagalume, um dos seus frequentadores, conta que foi graças à intervenção de clientes influentes que se impediu que o ponto da baiana fosse posto abaixo pela polícia. O tabuleiro ou a casa da Tia Teresa funcionava como um "*bureau* de informações".[19]

No seu depoimento, dona Eunice[20] reforça o tabuleiro como rede de contatos. Foi vendendo seus quitutes no tabuleiro, na rua Primeiro de Março, que ficou conhecida como a "baiana". Caindo no agrado da freguesia, acabou sendo convidada para fazer recepções em clubes e jantares na alta sociedade. Conta que foi dessa maneira que conseguiu formar suas filhas como médica e professora. Uma sociabilidade que não fazia parte dos códigos formais, integrando-se de outras formas à vida concreta do cotidiano. No Rio de Janeiro, esse fato ganhou dimensão inusitada, devido à extrema fragmentação da vida sociopolítica. A rua acabou forjando tipos, produzindo gostos, costumes, hábitos e opiniões políticas. O fato é de tal forma marcante que nas festas populares, sobretudo no carnaval, era comum referir-se ao povo da rua do Senado, povo da Travessa, povo do Catumbi. Essa associação entre cultura/organização espacial é importante, destacando-se as ruas como lugar capaz de gerar novos tipos de sociabilidade participativa. Michelle Perrot[21] chama a atenção sobre o papel das mulheres na criação do núcleo de uma cultura popular original que se opunha ao modernismo unificador.

No Rio de Janeiro, essa originalidade impôs-se de outras formas.

**Outros saberes, outros poderes**

"Por debaixo do pano, nós fazíamos os nossos complôs", conta-nos a Mãe Beata, referindo-se à história dos antepassados.[22]

Raramente o grupo entrava em confronto direto com o poder, preferindo explorar os interstícios e as brechas para fazer valer a sua influência. Distante do Estado, a comunidade teve de recorrer a seus próprios meios para impor-se. As mulheres incorporam a condição periférica vivenciada pelo grupo. Sua influência manifesta-se de forma marginal, quase anônima. Dificilmente briga pelas grandes causas, mas é incansável nas lutas cotidianas. De tudo sabe um pouco: conhece o poder de cura das ervas medicinais e rezas, lidera os mutirões de trabalho, dá conselhos

à comunidade, é mediadora de conflitos, organizadora das festas e administradora dos parcos recursos.

Esses múltiplos papéis lhe conferem certa ascendência no interior do grupo. Na maior parte das vezes, cria contatos sociais, assegurando maiores perspectivas de participação do grupo. O caso da Tia Ciata é apenas um entre os demais. Só que a sua história ganhou alguma projeção por envolver o presidente da República. Foi com ervas e rezas que a "tia" curou Venceslau Brás de um problema dado como insolúvel pelo saber médico da época. Agradecido, ele atenderia o pedido de Ciata, concedendo ao seu marido um emprego no gabinete do chefe de polícia.[23] A partir daí estaria garantida a inviolabilidade da casa.

A maior parte das entrevistadas reforçou a centralidade das mulheres no processo de socialização do grupo. Trata-se de outros poderes e saberes, extraídos do dia a dia, apreendidos no exercício da sobrevivência. As mulheres pertencentes às camadas populares são capazes de "driblar" os olhos do poder, oferecendo mecanismos de socialização distintos daqueles de uma sociedade regulada pelo tempo fabril. No seu cotidiano, desdobram-se em múltiplas e infindáveis tarefas que extrapolam a temporalidade formal. Invisibilidade na produção, poder e saber informal, vinculação direta com o cotidiano. Esse é o universo em que se movem as mulheres das camadas populares.

A própria transmissão de saberes ocorre, em grande parte, à margem dos canais formais de comunicação. Heitor dos Prazeres se refere ao seu tempo como o "da aprendizagem"; um saber passado de boca em boca, tendo os mais velhos ascendência sobre os demais. As avós, guardiãs das tradições e lembranças, ensinavam aos netos (consanguíneos ou não) os mais distintos saberes, desde histórias e cantigas até pequenos serviços que poderiam ajudar na sobrevivência. Mãe Beata conta que aprendera com a avó, que foi escrava em um engenho no interior da Bahia, histórias, cantigas de ninar e o trabalho com a cerâmica. Também foi ela que lhe ensinou a propriedade das ervas: "Cada uma delas [ervas] tem um dom e um significado, servindo para cura do corpo e do espírito".[24]

Não é o saber cumulativo que interessa, mas o saber passar adiante. E quando se trata do saber iniciático, são necessários certos dons. No candomblé, o poder da mãe de santo reside, sobretudo, na habilidade de mediação entre as pessoas e os orixás. O depoimento de Meninazinha de Oxum é claro: "Não é competência de saber muita coisa, mas de saber escutar o santo; sentir que ele confia em mim e me atende".[25]

No candomblé, grande parte do saber continua a ser transmitido pelas estruturas informais de comunicação. A dança dos orixás pode ser vista como uma espécie de narrativa em que os vários ritmos e gestos contam uma história. Mãe Beata explica que cada cantiga é o "oriqui" (história) do orixá. Por meio da dança e da música, conta-se a vida deles. Para a comunidade, esse saber está diretamente vinculado à experiência concreta de cada um: "dentro de nossa vida, eles (os orixás) são reais".[26] De fato, no candomblé, o saber iniciático tem estreita relação com a vida de cada um. De certa forma, é o próprio indivíduo que faz o santo, daí ser comum escutar as pessoas se referirem a seu santo como o "meu Oxóssi", "minha Oxum". O indivíduo participa da distribuição das forças sagradas quando empresta seu corpo, voz e dança.[27] O profano e o sagrado estão juntos, pois pertencem à mesma dinâmica que dá sentido à comunidade. Esses poderes e valores passam hoje por intenso processo de reelaboração, incorporando outros elementos culturais. No entanto, nessa incorporação, a inovação quase sempre vem referendada por valores já interiorizados pelo grupo.

## "O Macaco é Outro"

Reconstruir uma história de lacunas, interstícios e silêncios não é tarefa fácil. Quando as fontes escritas são reticentes, é preciso unir fragmentos dispersos, ler nas entrelinhas. Enfim, é a "necessidade de lidar com os silêncios", surpreendendo o ainda não formulado.[28]

A história das mulheres negras baianas se insere nesse domínio, no qual a memória volta e meia parece hesitar, omitir, silenciar.

Na imprensa da época há poucas referências sobre as mulheres negras baianas. Vários jornalistas (alguns deles ligados à polícia) vasculharam as gafieiras, terreiros e festas de rua em busca de informações. Na maior parte das vezes, era o aspecto exótico dessa cultura que mobilizava a atenção pública.

Essa perspectiva é típica da cultura *fin de siècle* que cultuava o decadentismo, o nefelibatismo e a morbidez dos vícios mundanos. Identificado com o primitivismo e o exotismo, o popular quase sempre foi associado a esses valores. Era a sedução pelo avesso da modernidade ou pelos seus outros aspectos ainda incógnitos. A integração dos negros e mulatos à brasilidade provocava intensa polêmica; muitos a entendiam como problema civilizatório. Ensaios, crônicas e romances abordavam o tema. Inspirando-se em cenas do real histórico, o registro ficcional pode valer-se de personagens e situações imaginadas para expressar as reações, tensões e ambiguidades suscitadas pelo hibridismo cultural. Como cidade capital, o Rio frequentemente é palco dessas narrativas. A presença das mulheres negras nas ruas centrais da cidade presentifica-se na literatura como corpo estranho, mesclando sedução e barbárie. Em *Memórias de um sargento de milícias* (1854), Manuel Antônio de Almeida menciona o rancho das baianas. Mas desculpa-se pela "extravagância e o ridículo da situação":

> [...] era formado esse rancho por um grande número de negras vestidas à moda da província da Bahia, de onde lhe vinha o nome, e que dançavam nos intervalos dos *Deo Gratias* uma dança lá a seu capricho. Para falarmos a verdade, a coisa era curiosa: e se não a empregassem como primeira parte de uma procissão religiosa, certamente seria mais desculpável.

Com tintas ainda mais fortes, essa imagem é retomada por Graça Aranha em *Canaã* (1902), quando descreve o carnaval da praça Onze:

> Melopeia negra, melosa, feiticeira, candomblé [...] Desforra da fêmea. Ressurreição das bacantes, das bruxas, das diabas. Missa negra, tragédia negra, magia negra. Triunfa a negra, triunfa a mulata [...] África, Bahia, Brasil.

No *Jornal do Brasil,* Francisco Guimarães constrói um inventário dessa cultura, mostrando a baianidade das festas populares. Na Festa da Penha, as barracas das tias eram ponto de encontro. Culinária, música e dança se misturavam, atraindo não só "os da terra", mas um número cada vez maior de adeptos. As denominações das barracas evidenciam a ideia da espacialização: Gruta do Pedaço, Reino da África, Sultana da Bahia, Flor da Cidade Nova, Cabana do Pai-Tomás. Referências que iam da longínqua África, passando pela Bahia até chegar ao Rio (Flor da Cidade Nova). A festa vivenciava simbolicamente a trajetória espacial da cultura negra.

No início do século XX**,** sobressai a ascendência africana na festa quando as tias baianas passam "a mandar no arraial". Apesar de estigmatizadas pela imprensa como batuques sertanejos e samba "quilombado" (*Revista da Semana,* ago. 1909), as rodas de samba e capoeira conquistam simpatizantes. Destoando da percepção dominante da época, Vagalume faz a defesa do samba. Desfaz a associação do samba à desordem, preferindo mostrá-lo como uma tradição originária das festas de largo da Bahia. Foi na barraca das Tias Ciata e Pequenina, com o rancho O Macaco é Outro, que nascera, em outubro de 1916, a primeira versão do samba *Pelo telefone*. Presente na ocasião, o jornalista conta que o samba ganhou, de imediato, a adesão popular, e os foliões saíram entoando a música em animado bloco (*Jornal do Brasil,* out. 1916).

Na seção "Carnaval nas Ruas" do *Jornal do Brasil,* o repórter Vagalume marca a baianidade da festa. A avenida Henrique Valadares e as ruas do Acre, Lavradio, Senador Eusébio e Frei Caneca eram os núcleos mais animados da folia. A Cidade Nova é foco de atenção de suas crônicas: Tina da Cidade Nova*,* Kananga do Japão*,* Representantes da Miséria*,* Quem é Bom Não Se Mistura são alguns nomes dos blocos desse bairro. Na sede do Quem é Bom Não Se Mistura, registra a organização do bloco presidido pela "baianinha". Existiam vários blocos e agremiações liderados pelas mulheres: as Baianinhas Caprichosas, Baianinhas Faceiras sem Paixão e União das Baianinhas. A *Revista da Semana* publica uma série de fotos de ranchos carnavalescos, a maioria dos quais é composta de

mulheres negras. A organizadora desses ranchos, muito disputada pelos clubes, era identificada como a "Baiana". Na realidade, Maria Adamastor era carioca, mas assumira esse apelido devido ao intenso convívio com o grupo. Recolhendo seus ensinamentos, participou da fundação de vários ranchos: Sempre-Vivas, Flor da Romã e Rei de Ouros, no qual frequentemente era mestre-sala. Seu nome foi consagrado nas rodas carnavalescas e na imprensa como a rainha das diretoras de ranchos. Maria Alabá, Joana do Passu, Sara, Bambala, Amélia do Aragão e Maria do Beiju se destacam como as primeiras componentes dos ranchos. É notória a participação das mulheres baianas organizando e dando brilho à folia.[29] Nas crônicas de Vagalume, elas aparecem, quase sempre, como referência anônima: Baianinhas. Fato que reforça a natureza informal dessas lideranças. Se o cronista registra a liderança dessas mulheres, não lhe ocorre mencionar seus nomes; limita-se a nomear o gênero.

Os nomes de João da Baiana, Donga e Heitor dos Prazeres são referência obrigatória na música. No entanto, suas respectivas mães – Perciliana, Amélia do Aragão e Celeste – foram figuras despercebidas em termos de registro. Quando seus nomes aparecem é sempre em referência aos filhos: recupera-se o papel da mãe. Mas Donga se refere à mãe – Amélia do Aragão – como uma das pessoas responsáveis pela introdução do samba no Rio.

**Concluindo**

A concepçãode uma história baseada na memória coletiva organizada sem levar em conta as estruturas informais de comunicação é um equívoco. Quando se trata da memória negra, a questão torna-se ainda mais complexa. De modo geral, a historiografia tem enfatizado a opressão dos senhores sobre os escravos. O mundo negro é tratado como um agregado monolítico, no qual a categoria da marginalidade acaba explicando tudo. No entanto, há diferenças e especificidades de papéis no interior dessa cultura.[30] É o caso das tias baianas, figuras imprescindíveis na compreensão da memória do grupo.

Não basta reconstituir o que foi silenciado em um nível mais amplo (memória negra), mas o que foi silenciado dentro do próprio grupo: a liderança das mulheres. Trabalhar com a alteridade demanda duplo esforço reflexivo, deslocando-se em direção ao singular e ao conjunto. Importa apreender a cultura nessa trama em incessante movimento. Ao privilegiar a memória negra, contrastando-a com valores do pensamento burguês, a intenção não foi tomá-la como entidade autorreferenciada e isolada do conjunto social. A cultura negra é parte detentora de uma lógica, capaz de influir no conjunto. Essa influência, não importa se subterrânea, faz-se sentir mais fortemente em determinados contextos históricos. É o que acontece no início do século XX, quando se processava a implantação do mercado de trabalho. Nesse período, investe-se de forma massiva na disciplinarização do tempo e do espaço, visando ao controle da esfera do trabalho.

É precisamente aí que se faz sentir a influência do grupo baiano. Contrastando com os padrões dominantes que conceituam o espaço como mero valor imobiliário, a cultura negra vai compreendê-lo, sobretudo, como energia participativa. O próprio corpo pode traduzir a ideia de território. Visto dessa forma, o espaço transmuta-se em energia móvel que pode ser transportada, sem cessar, de um local a outro. Uma pessoa também pode levar o "axé" para outra: pelas mãos, pelos olhos e pelas palavras. Esse é um recurso para garantir o espaço de uma cultura constantemente ameaçada.

No início do século XX, a Mãe Aninha veio trazer o axé baiano para o Rio de Janeiro. Vinculada a uma das casas mais tradicionais, a Ilê Axé Massô, ela iria fundar o Axé Opô Afonjá, que constitui hoje um dos nossos terreiros mais tradicionais. Apesar de não dispor de "chão próprio", ou seja, não ter casa onde se fixar, ela já estava abrindo espaço para a implantação do seu terreiro.[31]

O espaço adquire sentido bastante simbólico; está colado à ideia de axé, pois é ele que abre os caminhos. As coisas começam a acontecer inicialmente no plano simbólico para depois adquirirem concretude. Princípio dinâmico, o axé só funciona à base de união e confraternização.

Nesse sentido, é muito significativo o próprio nome da Mãe Aninha: Majé Bassã, que em iorubá significa "não me deixe sozinha". Vindo para o Rio, Aninha trazia consigo uma história e uma cultura carentes de lançar raízes e se desenvolver no espaço urbano carioca. É a união das pessoas e sua energia participativa que criam o espaço social. Nos cordões carnavalescos, os foliões tomam a rua, arrastando a multidão; a Festa da Penha se desloca do subúrbio para as avenidas centrais. Nos cordões, nas festas populares e no candomblé, a dimensão da luta está sempre presente pois a demanda é abrir espaços.

No seu depoimento, dona Neuma[32] lembra a violência policial para impedir a roda de samba. Comparando aquele tempo difícil, primeiras décadas do século XX, com os dias de hoje, observa: "Aí começamos a desfilar na cidade. E hoje são as autoridades que nos procuram. Mas nós aguentamos tudo aquilo". Através dos pontos, cordões, capoeira, rodas de samba e centros, revigoram-se os valores participativos.

Nas danças desenvolve-se uma coreografia de gestos e movimentos corporais destinada a abrir passagem. Dá-se um novo sentido às coisas. O espaço não é regulado apenas pelas leis, mas pela própria dinâmica das necessidades. A rua pode virar "ponto" e a casa virar "centro". Desfaz-se a segmentação entre o domínio público e o privado. O privado pode se transformar em público (casa-centro), da mesma forma que o público pode apresentar-se como privado (pontos na rua). No candomblé, a experiência do transe estabelece um elo profundo entre o domínio do sagrado e o profano. O próprio corpo pode abrigar o sagrado quando os orixás adquirem, temporariamente, forma humana. O intercâmbio das esferas é incessante.

Nas primeiras décadas do século XX, o espaço da comunidade negra (fundiário, político, social e simbólico) era extremamente restrito. Daí a necessidade de recorrer a múltiplas estratégias, buscando ampliá-lo. A condensação foi uma das estratégias mais utilizadas. O depoimento de Mãe Beata ratifica a questão: "Aqui dentro de um pedaço de terreno, a gente faz uma África".[33]

É a necessidade de concentrar forças que determina a ordenação espacial. No terreiro recria-se a África (não importa exatamente que África).

Em determinados contextos, a ampliação do domínio privado pode remeter à própria ideia de privação, conforme faz ver Arendt.[34] Privado de participação na esfera pública, destituído de cidadania, o grupo baiano cria seus canais de integração; a casa das tias se transforma em espaço de aconchego, participação e luta. Visando amenizar as dificuldades dos recém-chegados à cidade, o grupo cria vínculos de sociabilidade. Surge a figura do "cônsul baiano", encarregado de receber no cais os seus conterrâneos, integrando-os à comunidade.

O tabuleiro da Tia Teresa é o "*bureau* de informações", possibilitando ao grupo acessar as últimas notícias. Trata-se de uma cidadania paralela que se vira como pode para se integrar. Acionando espaços como o cais do porto, os tabuleiros, os pontos e as praças, o grupo constrói sua rede de sociabilidade, deixando impressas as suas marcas de pertencimento. Os princípios da condensação e concentração de esforços fazem parte do exercício da liderança. Uma identidade se constrói com base em múltiplos domínios. Eva, liderança do Império Serrano, comenta: "Eu nasci dentro do jongo, do samba e da umbanda".[35]

Na casa se enraíza o convívio com a coletividade negra. Eva herdara de sua mãe o papel de líder comunitária, como "coisas do destino". A necessidade de fortalecer o *pedaço* requer que se amplie a liderança pelos mais variados domínios sociais (umbanda, samba, jongo), amplie-se o espaço da casa (centro), da família ("grande família"), da concepção de rua ("ponto") e do próprio espaço do terreiro além dos limites fundiários. O candomblé introduziu e consolidou muitos desses valores. Integrado à modernidade, rearticula-se de diversas formas à ordem urbano-industrial. A nossa história mostra-se insustentável sem a força dessa trama singular unindo tradição e modernidade.

Nos versos da canção "Tropicalha", Caetano Velloso canta a força dessa imagética:

> Eu inauguro o monumento no planalto central do país [...]
> O monumento não tem porta. A entrada é uma rua antiga, estreita e torta.

## Notas

1 MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

2 Denominação de Heitor dos Prazeres ao trecho da cidade que se localizava entre a área do cais do porto e a Cidade Nova, em torno da praça Onze.

3 Sobre os fundamentos e valores cotidianos da cultura negra, ver depoimento de Pixinguinha em SODRÉ, Muniz. *Samba, dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

4 Depoimento de Meninazinha de Oxum, ialorixá do Ilê Omolu e Oxum, em 10 de novembro de 1989.

5 A história do grupo baiano, radicado no Rio de Janeiro, está em MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Para uma análise sobre os fundamentos filosóficos espaciais da "cultura de arkhé", consultar SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

6 Sobre a Revolta da Vacina ver SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina*. São Paulo: Brasiliense, 1984; e CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados ou a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

7 Uma reflexão sobre grupos que se viram historicamente obrigados a salvaguardar suas memórias ameaçadas de extinção está em POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

8 Sobre a organização espacial da cultura afro-baiana no espaço urbano e suas influências no conjunto da cidade ver DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Nas fímbrias da escravidão urbana: negras de tabuleiro e de ganho. *Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 15, 1985. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ee/article/view/157230>. Acesso em: 8 set. 2022. Sobre a história das ruas ver GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Souza, 1954.

9 As análises sobre a lógica constitutiva das famílias de origem africana foram desenvolvidas nos trabalhos de GIACOMINI, Sônia. *Mulher e escrava*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988; e de WOORTMANN, Klass. *A família das mulheres*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

10 Depoimento de Damiana Silva Santos, em 22 de maio de 1989.

11 Informações detalhadas sobre a história da casa da Tia Ciata e a análise da cultura dos grupos baianos no Rio de Janeiro estão no livro de MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*.

12 O tema está discutido nos livros de VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador: Corrupio, 1981; e de QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Viajantes do século XIX: negras escravas e livres no Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 28, p. 53-76, 1988. Edição comemorativa do centenário da abolição da escravatura.

13 Ver MATTOSO, Kátia de Queirós. *Família e sociedade na Bahia do século XIX*. São Paulo: Corrupio, 1988.

14 Sobre o tema ver o depoimento de Meninazinha de Oxum, em 10 de novembro de 1989; e SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

15 Reflexões que discutem as concepções da ordem burguesa e das camadas populares sobre a organização da arquitetura doméstica e formas de conceber e de experimentar o espaço estão desenvolvidas nos trabalhos de COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*.

Rio de Janeiro: Graal, 1979; RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar*: a utopia da cidade disciplinar. São Paulo: Paz e Terra, 1987; e SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*.

16 Depoimento de dona Zica, líder comunitária da Mangueira, em 22 de setembro de 1989.

17 A informação está no livro de JOTAEFEGÊ. *Figuras e coisas do carnaval*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

18 As reflexões sobre distintas formas de conceber, experienciar e organizar o espaço público estão expostas nos trabalhos de COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*; SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988; PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 1988; e SOIHET, Rachel. *Condição feminina e formas de violência*: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

19 O fato é relatado em GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

20 Depoimento de dona Eunice dos Santos do Axé Opô Afonjá, em 8 de novembro de 1989.

21 Sobre a atuação das mulheres ver PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*.

22 Depoimento de Mãe Beata, ialorixá do Ilê Omi Ojuarô, em 6 de outubro de 1989.

23 As observações sobre a Casa da Tia Ciata estão em MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*.

24 Depoimento de Mãe Beata, em 6 de outubro de 1989.

25 Depoimento de Meninazinha de Oxum, em 10 novembro de 1989.

26 Depoimento de Mãe Beata, em 6 de outubro de 1989.

27 As relações entre os indivíduos e os orixás estão discutidas em AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

28 A discussão sobre a complexidade do trabalho de reconstituição de memórias na história está em VOVELLE, Michel. *Ideologias e mensalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

29 Sobre o tema, consultar o livro de JOTAEFEGÊ. *Figuras e coisas do carnaval*.

30 Essas ideias são discutidas por QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Viajantes do século XIX.

31 Sobre o tema ver AUGRAS, Monique; SANTOS, João Batista dos. Uma casa de Xangô no Rio de Janeiro. *Dégalo*, São Paulo, n. 24, 1983.

32 Depoimento de dona Neuma, líder comunitária da Mangueira, em 11 de julho de 1989.

33 Depoimento de Mãe Beata, em 6 de outubro de 1989.

34 ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

35 Depoimento de Eva Emily Monteiro, do Império Serrano, em 16 de outubro de 1989.

# Corte *à la garçonne*: reinvenções do feminino*

*Há quem se fará crer que a estética feminina não é um dos sintomas mais marcantes da evolução das civilizações?*
(Philippe Soupault)

*Nossa cabeça que é tão leve/ Ah! Fica, assim, melhor ainda!/ E não se pode mais dizer/ Que a mulher, oh, que atrevidos!/ Tem as ideias muito curtas*
(letra da música *"Cabeleira à la garçonne"*, 1924)

O modernismo brasileiro foi um movimento complexo de ideias, abrangendo a esfera do pensamento, da cultura e das sensibilidades sociais. Modificou relacionamentos e formas de usufruir a vida; sofisticou a crítica, desestabilizando os alicerces de uma ordem que parecia ter vindo para ficar. No contexto de 1900, reavalia-se a história do processo colonizador e o lugar do país na cena internacional. Dentre as inúmeras mudanças que agitavam o cotidiano urbano, nota-se crescente protagonismo das mulheres.

Apesar de ter sido uma ativista na vida política e cultural, Eugênia Moreira (1898-1948) foi um nome, entre tantos outros, praticamente apagado da memória modernista. Participou da fundação da União Feminina do Brasil (maio de 1935), da campanha em prol do sufrágio feminino e da Aliança Nacional Libertadora. Também foi militante do Partido Comunista Brasileiro; em 1945 foi oradora do partido no estádio Vasco da Gama, candidatando-se a deputada federal na Constituinte de 1946. Além da militância, Eugênia participou ativamente da vida cultural. Exerceu a função de repórter, foi atriz e radialista. Traduziu e fez a leitura dramática em programas na Rádio Club do

* Este texto é uma nova versão de "Coupe à la garçonne: une sensibilité féminine au sein du modernisme brésilien", publicado no livro *Histoire culturelle du Brésil (XIXe-XXIe siècles)*, com organização de DUMONT, J.; FLÉCHET, A.; VELLOSO, M. P. (Paris: L'Ileal, 2019). Realizado com apoio da Capes/Bolsa Sênior Pesquisa (EHESS/Paris, 2010).

Brasil de textos dos modernistas brasileiros e de literatos russos como Tolstói, Dostoiévski e Tchekhov.

Junto com Álvaro Moreira, participou da renovação da dramaturgia brasileira. Sua proposta de um teatro para o povo foi aprovada pelo MEC, possibilitando implementá-la nos subúrbios cariocas e em várias outras cidades. Destoando dos padrões burgueses, Eugênia impôs-se na esfera pública pela ousadia no modo de ser e de se vestir. Adotando o corte de cabelo *à la garçonne*, pintando as unhas de cores berrantes, fumando cigarrilhas e charutos em público, dramatizou com particular intensidade a figura da mulher moderna brasileira.

O corpo e a moda ocupam lugar estratégico na vida social; expressando o desejo de inserção pública, buscam criar um estilo pessoal. Através do seu vestuário e atitudes, Eugênia consegue marcar presença na cena cultural brasileira. Impõe-se como atriz na arte da recitação, contribuindo para forjar uma linguagem poética identificada por seus pares como moderna.[1]

Sua presença nos palcos e na vida pública se inscreve em uma sociabilidade inovadora que buscava estreitar laços de convívio e afeto entre mulheres e homens. Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oneida Alvarenga, Zita Aita e Pagu compartilharam suas emoções, avaliações e críticas com Mário de Andrade, do qual foram correspondentes e confidentes. Essa presença de uma subjetividade feminina no modernismo brasileiro ainda não foi devidamente explorada em termos de uma sociabilidade de convívio. Se o registro epistolar é precioso, possibilitando, no dizer de Mário de Andrade, uma "conversa em pijama", é importante rever e redimensionar essa conversa, trazendo-a para o domínio público. Em outras palavras, entender como o estreitamento dos laços entre mulheres e homens (além da relação casamenteira) pode incutir novos contornos à cultura, favorecendo outras percepções e formas de participação na vida cotidiana.

Contrastando com o século XIX, marcado pela exacerbação do espaço privado, o século XX promove a setorização por etnia, idade ou sexo.[2] Na sociedade patriarcal brasileira, se o mundo dos homens e das mulheres era fortemente demarcado, alguns indivíduos conseguiram

transpor essas fronteiras, abrindo espaços para novas vivências. O Grupo dos Cinco, composto por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, é exemplo clássico desse convívio. A identidade artística foi poderoso estímulo de coesão, instigando o compartilhamento de experiências. Anita Malfatti recorda o coletivo como verdadeiro divisor de águas na sua vida:

> Surgem livros em uma semana, os retratos se sucedem e as reuniões e festas é um não mais acabar de alegria e criações de arte [...] ninguém parava de trabalhar mas acrescentava-se a alegria de viver.[3]

Esse convívio conferia uma espécie de integração jubilosa à modernidade, integrando a disciplina do trabalho ao impulso dionisíaco dos encontros e festas. Alguns artistas dramatizaram essa vivência com particular ênfase, caso de Oswald de Andrade, que se apresentava como palhaço da burguesia; Mário era o turista aprendiz; Tarsila, a caipirinha; e Eugênia, *la garçonne.* As artistas ressaltaram a sua beleza na escolha criteriosa do vestuário. Tarsila, usando o estilo sofisticado de Paul Poiret; Eugênia, adotando calças compridas, gravata e chapéu clochê, fazendo o estilo mais descontraído de Coco Chanel.

**Reinvenção da beleza**

A entrada das mulheres na cena pública desencadeou polêmicas de toda sorte. Se o imaginário de "ser homem" e de "ser mulher" varia de acordo com o contexto histórico, alguns valores acabaram sendo permeados pela continuidade. O homem foi investido da força, criando-se por extensão um imaginário pautado pelo valor do trabalho, austeridade, coragem e comedimento. Em contraste, à mulher caberia a beleza, a graça, o amor, a sedução e a interioridade.

Mas em meados do XIX, entrava em curso uma mudança de valores. O domínio da ordem natural deslocava-se para a social, a lógica da transcendência cedia lugar à da imanência. Fisionomias, gestualidades,

uso de objetos e vestuário passavam a integrar um campo de investigação e de revelação de sentidos sociais. A concepção de beleza também muda, deixando de ser considerada algo espontâneo e natural. Entendia-se que em uma sociedade democrática, todos deveriam, a princípio, ter acesso à beleza, convertendo-a em liberdade de escolha. A beleza começa a ser equiparada à inteligência e ao saber, passando a ser vista, sobretudo, como opção, conquista. Deixava, portanto, de ser um bem natural para ser social. Em outras palavras, mulheres e homens podiam escolher ser belos.

Por ser conquistada e trabalhada, a beleza reveste-se de grande importância social. O tema da moda traduz essas questões com particular ênfase, convocando a mulher para a arena pública.

Essa legitimação da beleza como conquista, artifício e também *coquetterie* coloca em questão a concepção de modelo. O entendimento da beleza como algo estabelecido *a priori* vai perdendo força. Predomina o espírito de conquista que conferia grande valor ao aspecto da criatividade. "Inventar-se a si mesmo" tornou-se um dos temas centrais da modernidade.[4]

É nesse cenário que se move Eugênia Moreira. Seus trajes, corte de cabelo e uso de maquiagem expressavam esse espírito de conquista, respondendo à necessidade de se reinventar. Baudelaire considerava a pintura acentuada na face das mulheres um espetáculo e uma expressão de arte. É da sua autoria a invenção do termo *maquillage,* subentendendo a ideia de uma beleza trabalhada. Carregando a pintura do rímel, Eugênia potencializava a força do olhar e fazia sobressair sua postura desafiadora, despertando um sentimento que era misto de admiração e medo, conforme conta Joel da Silveira em *Na fogueira.*

Na sua trajetória de vida, Eugênia dramatiza um percurso (in)tenso entre o público e o privado, reverberando a sensibilidade cosmopolita da cidade e suas tensões.

No Rio, as redes de sociabilidade se estruturam de forma extremamente diversificada. Extrapolando os circuitos oficiais da cultura e dos salões literários vanguardistas, estendem-se às rodas boêmias dos

cafés literários, aos chopes berrantes e às festas populares das ruas que atraíam intelectuais de todo o país. Na virada do século XIX, algumas mulheres compartilhavam as rodas da Confeitaria Colombo, onde se reuniam artistas, intelectuais e políticos. Prostitutas, atrizes, *demi--mondaines*, *coquettes, divettes, midinettes,* cortesãs eram denominações usadas na imprensa brasileira para nomear as mulheres que faziam parte desse circuito predominantemente masculino. Os que não faziam parte desse convívio mantinham forte ambiguidade de sentimentos em relação às mulheres vanguardistas, percebendo-as com um olhar de repúdio, mas também de fascínio.

No início do século XX, o mundo deixava de ser regido exclusivamente pelas leis das ciências exatas e universais, e o corpo passava a ser visto como lugar de cultura, expressando pulsões, desejos e variada gama de subjetividades. As prostitutas participavam da reabilitação da cultura e do mundanismo, instigando a mudança de hábitos considerados provincianos.[5]

A estética de um corpo moderno fez-se sentir de maneira particularmente forte no Rio. O hábito de ir à praia, frequentar a noite, tomar *champagne*, dançar, vestir-se de forma ousada e, sobretudo, participar das rodas masculinas emitindo opinião própria era algo extremamente inovador. Virginia Woolf, quando já era autora consagrada, em *O quarto de Jacob* (1922), conta que só aos 40 anos conseguira descobrir como dizer algo com a própria voz. A exposição na esfera pública era tensa, ainda mais para as artistas brasileiras. Assegurar sua individualidade e sensibilidade demandava forte investimento psíquico e emocional.

As formas por meio das quais Eugênia buscava impor-se na cena brasileira suscitam amplo debate na imprensa. Alguns traços biográficos são importantes para entender a sua atuação.

## "Por trás de uma franja agressiva"

No cenário anterior à Primeira Guerra Mundial, a arte, a moda, a sexualidade, as convicções políticas e a liberação da mulher traduziam

profundo anseio de mudanças. O ano de 1910 é um marco determinante na transformação das relações humanas entre patrões e empregados, maridos e mulheres, pais e filhos.[6]

Esse clima de inquietação social marca fortemente a vida de Eugênia Brandão. Nascida em Juiz de Fora, a 6 de março de 1898, filha única de Armindo Gomes Brandão e Maria Antonieta Armond Brandão, Eugênia era neta do barão de Pitangui. Após a morte do pai, em 1913, premida pelas dificuldades financeiras, sua mãe vem para o Rio de Janeiro em busca de emprego. Aos 15 anos, Eugênia tornou-se balconista no magazine Parc Royal. Com a moda dos grandes magazines, o serviço de balconista tornava-se uma oportunidade de emprego para as mulheres. As luxuosas instalações da loja, inaugurada em fevereiro de 1911, ocupavam as proximidades do largo de São Francisco, indo da rua do Teatro à 7 de setembro. Dispunha de 140 janelas, 48 vitrines, 5 saídas externas e 32 seções de venda. Símbolo da modernidade arquitetônica, a loja teve impacto transformador nas sensibilidades urbanas. Introduzindo mudanças radicais nos trajes, contribuiu para rever os padrões de oposição entre os gêneros; adota-se para as mulheres a moda dos cortes simples, como o uso dos *tailleurs*. Com sede em Paris, o Parc Royal compartilhava o clima entusiástico e iconoclasta do pós-guerra, que desafiava as convenções.[7]

Eugênia absorve os estímulos inovadores do ambiente. Descontraída, alegre e bastante sociável, adota a moda europeia de se vestir, no *estilo* andrógino das mulheres que integravam a vanguarda artística e intelectual. Ao sair do Parc Royal, emprega-se na livraria Freitas Bastos, no largo da Carioca. Na livraria, teve acesso aos livros nacionais e importados, tornando-se leitora das obras relacionados ao teatro e à literatura. Pouco depois, emprega-se no jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, e em seguida torna-se repórter de *A Rua,* dirigido por Viriato Corrêa.

Na época, as poucas mulheres que trabalhavam nos jornais dedicavam-se à escrita de poesias ou crônicas. Em 1914, foi grande o impacto da notícia de uma mulher ocupando a função de repórter. Ao contrário das

outras funções, a reportagem exigia contato direto com as ruas. Era profissão exclusivamente destinada aos homens. Dirigindo-se ao grande público e usando o linguajar caipira como forma de compartilhar o sentimento de humor e perplexidade diante da onda de mudanças da modernidade, a revista *Careta* comentava:

> Apareceu aqui no Rio/ um jorná que se chama rua/ um jorná que sai à noite/ quando está nascendo a lua [...] Tem uma moça bonita/ que o cabelo traz cortado/ usa chapéu como os home/ tem cada oio danado.

Quando uma mulher de classe média ingressava no mercado de trabalho, os empregos eram uma extensão do universo doméstico. Ocupavam o posto de enfermeiras, professoras, datilógrafas, secretárias ou telefonistas. Um dos dispositivos da legislação de 1916, que atribuía a responsabilidade da família a ambos os cônjuges, estipulava que a esfera pública era de domínio masculino, enquanto a privada cabia exclusivamente às mulheres. Para trabalhar, elas precisavam obter o consentimento do marido. Essa separação das esferas em função do gênero, fosse por meio das normas jurídicas ou dos costumes, marcou profundamente a conformação das identidades sociais.[8]

Na cultura modernista, o corte de cabelo feminino impôs-se como signo corporal, sendo índice revelador de ideias, valores, comportamentos e traços de personalidade. Essa leitura, que privilegiava o aspecto físico como uma forma de decodificação comportamental, passava a ocupar função estratégica. Em meados do século XIX, tem início uma mudança nos códigos de avaliação e de interpretação do mundo. Se até então o universo era regido pelo princípio da transcendência, presente na natureza, no século XX opera-se um deslocamento de valores, e a imanência passa a dar sentido à vida social. Todas as coisas começaram, então, a ser observadas com extrema atenção e cuidado. Os significados se estendiam por uma superfície incomensurável. Em um mundo regido pela imanência, tudo adquire sentido, tudo significa e se revela.

É nessa conjuntura que a ordem pública se torna uma imposição social, desnudando o indivíduo e expondo-o à leitura do olhar alheio. Traços físicos, vestuário, comportamento revestem-se de forte densidade psicológica.[9] A crescente presença das mulheres no espaço público fazia delas o alvo predileto das caricaturas. O corte de cabelo de Eugênia adquire acentuada carga simbólica, desencadeando indagações: afinal de contas quem estaria "por trás dessa franja agressiva de cabelos negros?".

A indagação de Oswald de Andrade não era de ordem pessoal. Buscava-se entender o que estaria por trás da "máscara" dos indivíduos, quais os artifícios que usavam para se apresentar aos olhos da sociedade. O exercício do deciframento despertava forte curiosidade nos leitores. A *Mercúrio* (1898), na seção "Charadas Fisionômicas – Procurai os Donos", descrevia traços físicos de personalidades públicas, sugerindo que se adivinhassem seus nomes. Todas as personalidades pertenciam ao universo masculino.

A entrada da mulher no circuito da caricatura relaciona-se, em grande parte, à sua crescente participação na ordem pública. Códigos precisos ditam moralmente sua presença, referindo-se a partes específicas do corpo. O cabelo reveste-se de forte simbologia. Na tradição judaico-cristã, as mulheres eram representadas por um conjunto de aparências baseado nos binômios rosto e corpo, nu e vestido, mostrar e esconder. Símbolo da feminilidade, o cabelo condensava o poder de sedução das mulheres, associado à ideia de recato e de privacidade. Esse é o tema abordado pela caricatura "Cabelos curtos" (*Revista Feminina*, dezembro de 1914).

A exposição de vários cortes visava definir os tipos de mulheres modernas. A lista incluía: a *coquette*, a escritora, a escultora, a amante da música, o canhão (a feia), a *habituée* dos bailes, a literata, a *sportswoman,* a datilógrafa, a estudante e a poetisa. Eugênia Moreira incluía-se nesta última tipificação. A legenda, abaixo da caricatura, a identificava com base nos dizeres: "Está ultimando um poema colossal que se chamará:

*Onde está a tua vergonha, ó tua endiabrada?* Cortou os cabelos pra ficar mais inspirada".

O corte *à la garçonne* era alvo de críticas contundentes e bastante ferinas. Mulheres que o adotavam eram censuradas pela falta de pudor; deixar o pescoço à mostra era um atentado à moral. Frequentemente eram chamadas de "endiabradas" ou, de forma mais amena, de "diabinhas".

Por que tanta polêmica em torno de um simples corte de cabelo?

A relação entre o feminino e o universo recôndito do privado e do masculino associado à exposição pública parece naturalizada a tal ponto que a sua origem se perde no tempo. Na *Epístola aos Coríntios*, São Paulo observava que as mulheres deveriam cobrir a cabeça ao rezar, enquanto os homens deveriam tirar o chapéu. Lembrava, ainda, que aos homens a natureza ensinara ser desonra usar cabelos longos, ao passo que para as mulheres a cabeleira seria uma glória, servindo-lhes de véu protetor.

Ao longo da história, a hierarquia eclesiástica consolidou essa tradição, procedendo a ressignificações. A barba tornou-se símbolo do poder, da coragem e da força, enquanto os cabelos femininos expressavam o poder de sedução. Usar o cabelo preso em público e soltá-lo na intimidade conjugal era um costume das mulheres, fixado pela tradição ocidental cristã. Cabelos tornaram-se paradigma de códigos estéticos e morais. Consequentemente, transformaram-se em alvo de polêmicas apaixonadas no início do século XX, quando se afirmava uma nova feminilidade.

Na virada do século XIX, os cabelos converteram-se em símbolo emblemático da liberdade e da rebelião contra a ordem estabelecida. As estudantes russas, ao entrarem para a faculdade de medicina, entre 1870 e 1880, foram as primeiras a adotar o cabelo curto. Para combater na Comuna de Paris (1895), a poeta anarquista francesa Louise Michel corta os cabelos. Nos finais do século XIX, ela já era conhecida no Brasil, sendo mencionada em uma crônica de Machado de Assis na *Gazeta de Notícias* (outubro de 1895), que ironicamente a denominava "diva". Na França, era chamada de "Loba vermelha".

Na realidade, o corte traduzia amplo leque de significados, incluindo ideais de liberação política e dos costumes, afirmação da androgenia, mas também de extrema feminilidade.[10]

Em 1925, no Rio, o tema inspira o foxtrote de Pedro de Sá Pereira e Américo Francisco Guimarães *Cabeleira à la garçonne*, cuja letra dizia:

> [...]/ Cabeleira *à la garçonne*/ Usá-la assim, eis que é preciso/ Cabeças que só têm cabelo/ E mais cabelos que juízo!// Com tão curtos os cabelos/ A face fica, assim, mais linda!/ Nossa cabeça que é tão leve/ Ah! Fica assim, melhor ainda!/ Não se pode mais dizer/ Que a mulher, oh, que atrevidos!/ Tem as ideias muito curtas/ E tem os cabelos compridos![11]

A letra foi composta para o teatro de revista de Marques Porto, encenado pela atriz e soprano Margarida Max, que cortara o cabelo *à la garçonne,* seguida por todas as coristas que entravam em cena com tesoura e máquina zero à mão, cantando a canção.

### *Garçonne*, a musa que reinventa a poética modernista

Em 1922, Victor Margueritte publicava em Paris o romance *La garçonne*, que, traduzido por Oswald Beresford, transformara-se em *A emancipada: la garçonne.* Logo ficou claro que o termo não se reduzia a uma simples inovação estética. O corte propunha às mulheres um jeito livre e descontraído inspirado nos *garçons*.

No romance, a protagonista Monique Lerbier criticava a hipocrisia dos valores burgueses, lançando-se em calorosas aventuras sexuais. Lá e cá, o livro conquista o grande público, tornando-se sucesso de vendas. Em Paris, entre 1922 e 1929, foram vendidos em torno de um milhão de exemplares. Várias mulheres relataram a sensação de estarem passando de uma época a outra.

Livros, canções, caricaturas, fotos, publicidade e cinema exibiam o perfil desse novo personagem. *Fon-Fon, Careta, Para Todos* associavam a modernidade à figura subversiva das *garçonnes* que ganhavam

as avenidas, *dancings* e praias. J. Carlos foi um dos artistas que melhor captou essa mutação da estética feminina, fixando-a no perfil irrequieto e sensual das melindrosas. Agilidade, lucidez, ousadia e alegria eram sinônimos de atualidade.

*Klaxon* associava Sarah Bernhardt à tragédia e Pérola White, ao raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria e vida. Sarah era o século XIX; Pérola, o XX. Linha alongada, maquiagem excessiva, cabelos curtos e intensa vibração simbolizavam o perfil da mulher do novo século, exibido pela *Vogue,* pela *Femina* e pelas revistas brasileiras.

Observava-se que as mulheres haviam subitamente se alongado. Consequentemente as metáforas em relação a elas modificavam-se: não eram mais comparadas às flores, mas a caules, não se pareciam mais com a letra "S", mas com a "I". Identificava-se seu alongamento de silhueta com uma postura mais ativa de ocupar o espaço público. Caricaturas na imprensa mostravam Eugênia Moreira como verdadeira sílfide que fumava com desenvoltura ao lado do diminuto marido [Figura 9].[12]

É nesse contexto de ressignificação do feminino que Eugênia Moreira recria os espetáculos de recitação poética, combinando o esmero das roupas com cenografia e enunciação das palavras. Os convites para as declamações públicas, realizadas no Rio e em São Paulo, eram obra de artistas visuais que compunham o circuito dos amigos modernistas. Em 1931, o pintor ucraniano Dimitri Ismailovitch, que trabalhara com temas relacionados às raízes afro-brasileiras, retrata Eugênia como musa inspiradora [Figura 10].

Essa imagem ilustra um dos seus convites para a recitação. Para outro recital, o jovem caricaturista Andres Guevara, que integrara *La generación intelectual de 1923*, a representa como serpente tendo a cabeça destacada pelo corte de cabelo *à la garçonne* [Figura 11]. Revela-se aí um trabalho de criações compartilhadas, em que as recitações serviam de espaço divulgador das obras de alguns modernistas estrangeiros ainda pouco conhecidos, que se interessavam pela cultura da brasilidade.




**Figura 9 -** Ilustração de Álvarus (Álvaro Cotrim). *Correio do Povo*, 25/11/1948. Acervo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

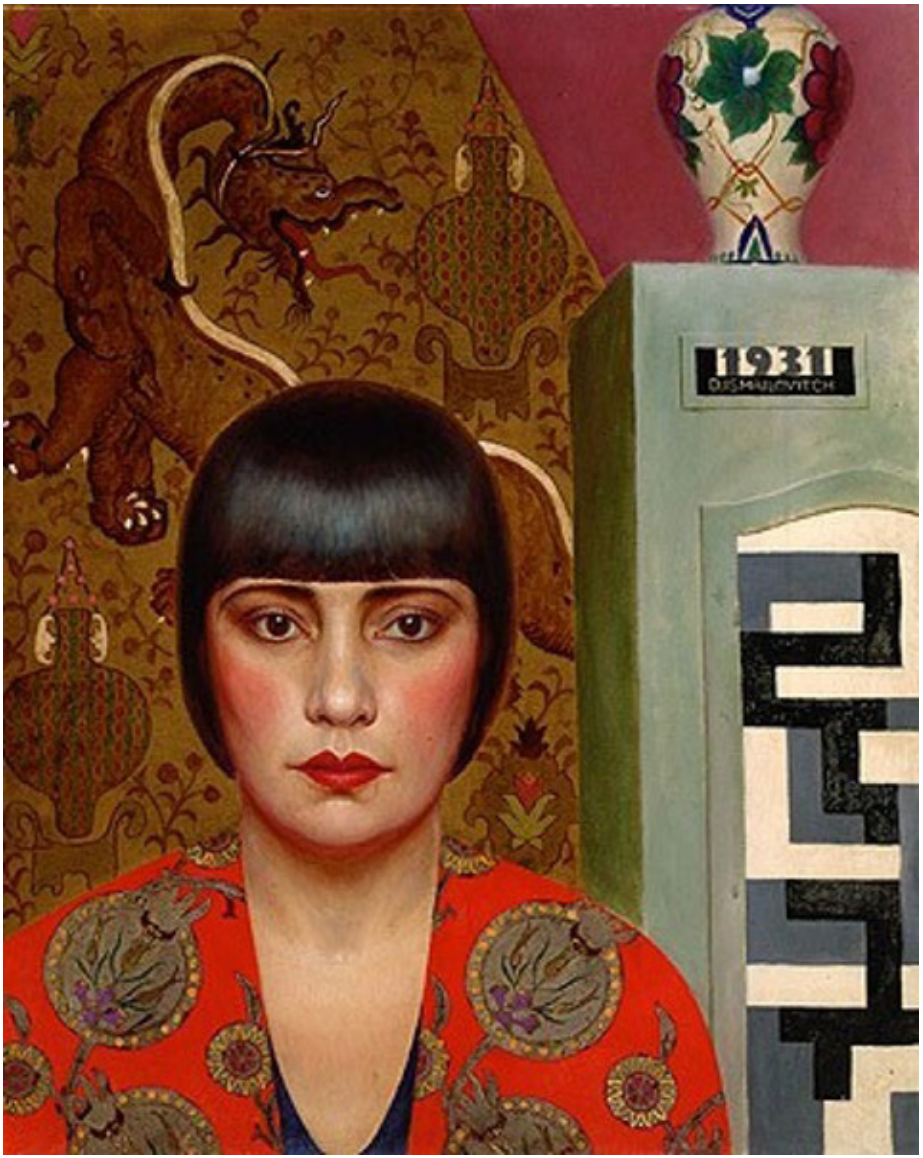



**Figura 10 -** Retrato de Eugênia Álvaro Moreyra. Pintura de Dimitri Ismailovitch. 1931. *Enciclopédia Itaú Cultural*.

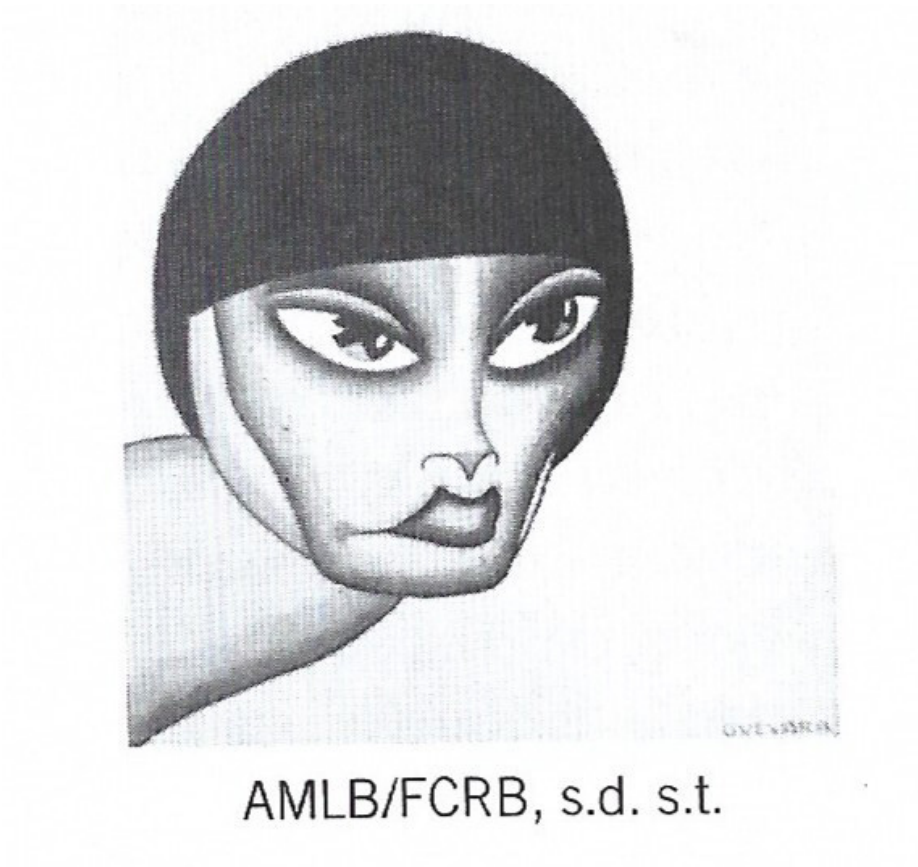



**Figura 11 -** Ilustração Guevara. *Correio Paulistano*, maio 1928. Acervo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa.

As recitações atraíam considerável público, congregando artistas e intelectuais. Na ocasião, Eugênia usava elegantes figurinos, reforçando-os com uma verdadeira "caligrafia de gestos". Em meados do século XIX, quando o grau de distinção entre as pessoas deslocava-se da estética do luxo para a da elegância, a arte de dar vida aos objetos ganha força. Saber movimentar objetos da *toilette* feminina com beleza e graça, como leque, echarpe, luvas e xale, torna-se fator de distinção social entre as mulheres.[13] Algumas fotos da atriz mostram que ela sabia explorar os aspectos lúdicos da moda, combinando-os com a gestualidade das emoções, postas em palavras. Essas declamações, pouco lembradas como objeto reflexivo, foram importantes na cultura modernista, contribuindo para ampliar o entendimento da poética; ajudaram a integrar a arte da interpretação como parte do texto. Percebia-se, enfim, que a escrita era capaz de adquirir outras camadas de sentido além do letramento. O ajuizamento de Mário de Andrade expressa a nova atenção que se buscava conferir à voz. Ao assistir à recitação de Eugênia, argumenta que o poema "Essa nega fulô", de Jorge de Lima, fora tão bem declamado por ela que sua autoria devia ser repensada. Tal depoimento legitimava o "discurso em presença" incorporado exemplarmente por Eugênia.[14]

**Eugênia: a representação física de uma época**

A morte de Eugênia Moreira, em junho de 1948, gera uma onda de narrativas marcada pela luta de memórias em torno da sua figura. Oswald de Andrade busca imortalizá-la como a "representação física de uma época", destacando seus cabelos negros, sorriso desafiador e vestir especial.

A documentação encontrada no Arquivo Eugênia Álvaro Moreira do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa abre várias possibilidades de leitura. As fotos podem ser vistas como autorrepresentações construídas por Eugênia (voluntárias ou não) como forma de interagir com a sociedade do seu tempo, acenando possibilidades libertadoras. Pode-se também perceber o conflito de memória

na recepção. Algumas imagens textuais e visuais vão polarizar as opiniões, sobretudo aquelas referentes à militante e à mulher do lar.

A *Folha do Povo* (16/4/1948) expõe a imagem de uma Eugênia austera, trajando terno e gravata escuros. A legenda, abaixo da foto, busca imortalizá-la como "um dos mais ativos combatentes". A mudança de gênero (ativo combatente), mesmo se resultado de uma falha ortográfica, acaba sendo reveladora. Apesar de várias mulheres se dedicarem à militância política, era visível a resistência em reconhecer o fato. Em artigo publicado logo em seguida em O *Momento Feminino* (19/6/1948), Eugênia é descrita como "docemente mulher" sempre apaixonada pelo marido, filhos e netos. Essa ambivalência de valores marcada pelo trânsito entre o público e o privado se apresenta como verdadeiro desafio para a mentalidade patriarcal. José Lins do Rego busca relativizar a ambivalência, argumentando que Eugênia soubera se dedicar com igual atenção ao mundo público e privado. Ela teria uma espécie de dom, capaz de fazer da sua vida uma "servidão voluntária" que lhe permitia conciliar a mulher livre e de vanguarda com a do lar (*O Jornal*, 19/6/1948).

Uma das fotos de A *Folha do Povo* (16/6/1948) parece ratificar essa leitura. Nela, Eugênia usa uma gravata escura, cujo bordado é uma casinha com a chaminé fumegante.

Nesse imaginário *in memoriam*, a questão da emancipação feminina é abordada de distintas formas. Contrasta-se sua forte personalidade, energia psíquica e espírito de liderança com as características do seu marido Álvaro Moreira, que é descrito como tímido, terno e manso. Constata-se que Eugênia não se deixaria influenciar por ele. O imaginário de uma mulher libertária, franca e corajosa, que não se deixava intimidar – passando três meses na prisão, subindo morro atrás dos amigos necessitados e expressando livremente suas ideias –, constrói-se pela marca da diferenciação física e da personalidade.

Caricaturas a representam em postura desafiadora e provocante. Ao lado do marido diminuto que carrega um livro volumoso, ela se distingue pela estatura elevada e gestualidade atrevida, dando fortes baforadas

no cigarro. Eugênia ainda é lembrada pela "voz de trovão", emitindo ditos agudos que se faziam acompanhar da melhor gargalhada. Nesses relatos pós-morte sem dúvida, é o hábito de fumar em público que acaba conferindo imortalidade glamorizada à sua imagem. Quando se noticia o seu depoimento na Polícia Federal, em 1936, acusada de ter vínculos com o Partido Comunista do Brasil, a fumaça do cigarro torna-se a principal vedete da narrativa. A Eugênia militante contracena com a *femme fatale*. Conta-se que, antes de sair de casa, muniu-se de batom e de várias cigarrilhas cubanas. Ao longo do inquérito policial, a cada pergunta que lhe era dirigida, respondia com uma longa baforada de fumaça seguida de monossílabos. José Lins do Rego comentava que "os burgueses se apavoravam com a fumaça do seu charuto arrogante".[15]

A ênfase à virilidade não é aleatória. Na sua crítica à cultura, Simmel lembra que a cultura da humanidade, com raras exceções, permeia-se pelo masculino, no sentido de energia, sensibilidade e inteligência. A própria operação de se valorizar a atitude e o comportamento de uma mulher passa pelo atributo da força e virilidade, já que se entende o masculino como sinônimo e referência máxima do que é valoroso. Essa percepção aparece de forma clara quando se destaca a inteligência de Eugênia. Comenta-se que a sua inteligência não era feminina, pois destoava do padrão clássico. Teria uma visão do mundo marcada por "uma inteligência ágil, sutil, irônica e mordaz", tendo descoberto o "segredo do veneno perfumado". Através das palavras, ela teria o poder de enfeitiçar, sem que a vítima sequer percebesse que estava sendo atacada.[16]

Eugênia Moreira e outras mulheres (muitas delas ainda no anonimato), ao exercerem a função de jornalistas, poetas, artistas e militantes, conseguiram estreitar laços de afeto e companheirismo em domínios mais amplos da vida social. Eugênia exerceu múltiplos papéis na cultura modernista, seja investigando novas linguagens na recitação poética, envolvendo-se nas lutas feministas, na militância político-partidária ou impulsionando o projeto de criação de um teatro popular ao lado de Álvaro Moreira. Foi presença marcante nas rodas boêmias e reuniões

literárias, tornando sua casa lugar de encontro de artistas, músicos e políticos, entre os quais Carlos Lacerda, Júlio Prestes, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Sinhô – que, inclusive, compôs um samba em homenagem ao casal.

O significado simbólico da presença feminina no modernismo materializa-se de distintas formas. Há uma foto que registra a cena de um almoço em homenagem ao crítico literário João Ribeiro. O encontro foi proposto pelos jovens Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, que buscavam reconhecer publicamente a liderança de João Ribeiro. Argumentavam que era preciso chamar a atenção para a figura "descontraída e alegre" do crítico, contrastando-a com o formalismo de Graça Aranha, considerado líder oficial do modernismo. Na foto, Tarsila do Amaral e Eugênia Moreira destacam-se ao lado de João Ribeiro. Nessa cena de releitura do modernismo, a presença dessas mulheres é significativa. Não posam apenas como esposas, visando endossar a presença dos maridos nas reuniões públicas. Eugênia e Tarsila têm papel próprio na moderna cena pública brasileira. Apesar das fortes resistências sociais, ambas contribuíram para mudar valores da cultura cotidiana, que até então se apresentavam de forma fortemente polarizada, como razão *versus* emoção, força *versus* beleza e expansão *versus* contenção.

Por trás da "franja agressiva" e das "atitudes "ásperas" de Eugênia estava uma vanguardista que, além da disciplina militante, tinha competência poética e alegria alvissareira para congregar amigos. Se em 1888, o pintor Eugen Wolff anunciava o moderno com a imagem de uma mulher com roupas flutuantes e cabelos em ondas que avançava vigorosamente no tempo, em meados da década de 1920 são as *garçonnes* que roubam a cena.

## Notas

[1] A discussão sobre o lugar do corpo na cultura e o papel social da moda estão em SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Texto e Grafia, 2014.

[2] Ver CORBIN, Alain. O encontro dos corpos. In: COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo, v. 2*: da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2008.

[3] O depoimento da artista encontra-se no Arquivo Anita Malfatti. Série Manuscritos. IEB/USP (Notas Biográficas).

[4] As mudanças filosófico-sociais que marcaram a cultura da modernidade gerando nova lógica de valores e condutas reverberando-se no próprio conceito de beleza são temas discutidos por SENNETT, Richard. *O declínio do homem público e as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988; e por VIGARELLO, Georges. *História da beleza*: o corpo e a arte de embelezar da Renascença até os dias atuais. Lisboa: Teorema, 2005.

[5] O papel das mulheres no modernismo foi trabalhado por MORAES, Eliane Robert de. Uma prostituta no limiar do modernismo. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Claudia. *Corpo*: identidades, memorias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2009; e por VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. Petrópolis: KBR, 2015. 1. ed. 1996.

[6] A relevância do ano de 1910 como marco definidor de novas relações e tensões sociais é notada por Virginia Woolf. Ver a propósito o livro de BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno*: dez escritores. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

[7] A inserção do Parc Royal na panorâmica urbana da *belle époque* carioca é objeto de análise de GORBERG, Marissa. *Parc Royal*: um magazine na *belle époque* carioca. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2013.

[8] A análise histórica sobre o universo feminino, dispositivos de controle e o papel da imprensa estão em MOTT, Maria Lucia; MALUF, Marina. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando; SOUSA, Laura de Mello e; ALENCASTRO, Luís Felipe de; SEVCENKO, Nicolau (Ed.). *História da vida privada no Brasil 3* – República: da *belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

[9] Mudanças nos códigos sociais e nas formas de experienciar a vida coletiva estão discutidas na obra de SENNETT, Richard. *O declínio do homem público e as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

[10] O conceito de beleza, a história da pilosidade e a construção do imaginário masculino e feminino na cultura judaico-cristã são temas discutidos respectivamente nas obras de: VIGARELLO, Georges. *História da beleza*; BOMBERGER, Christian. Trichologiques: les languages de la pilosité. In: BOMBERGER, Christian et al. *Un corps pour soi*. Paris: PUF, 2005. p. 11-38; PERROT, Michelle. *Mon histoire des femmes*. Paris: Seuil, 2006.

[11] Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/search?q=Cabeleira+a+la+gar%C3%A7onne>. Acesso em: 8 set. 2022.

[12] As representações da mulher moderna são objeto de discussão no editorial de lançamento da *Klaxon*, 15 de maio de 1922. Sobre as mudanças operadas em relação ao imaginário da postura física das mulheres ver VIGARELLO, George. *História da beleza*.

[13] O conceito de elegância, suas mutações históricas e os aspectos lúdicos da moda são discutidos por SOUSA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas, a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. E por BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie elegante*. Paris: Rivages Poche, 2012. (Petit Bibliotèque).

[14] Comentários sobre as declamações poéticas encenadas por Eugênia Moreira estão no Arquivo Álvaro Moreira/AMLB, onde há dois inventários. Disponível em: <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/amlb/Inventario_Alvaro_Moreyra.pdf>. <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/amlb/Inventario_Eugenia_Moreyra.pdf>. Acesso em: 8 set. 2022. A comunicação em presença é um conceito de Paul Zumthor, que discute as relações entre o texto e a voz. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Para informações sobre o arquivo, ver ROUCHOU, Joëlle. Um arquivo amoroso: Álvaro e Eugênia Moreyra. 2009. Trabalho apresentado no GP História do Jornalismo do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7000951-Um-arquivo-amoroso-alvaro-e-eugenia-moreyra-1-joelle-rouchou-fcrb-univercidade.html>. Acesso em: 8 set. 2022.

[15] Disponível em: <https://joaovicentemachado.com.br/2020/08/a-mulher-que-apavorava-os-burgueses-com-seus-charutos.html>. Acesso em: 8 set. 2022.

[16] A discussão sobre traços valorativos de uma cultura política estar associado à questão do gênero é desenvolvida no ensaio de SIMMEL, Georg. Cultura feminina. In: _____. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

# Flores violentas da criação: Noêmia Mourão e Di Cavalcanti

*Assim é o tempo do homem que cria — tem outra estrutura, densidade e fertilidade que o tempo da maioria, feito de trama mais frouxa e frágil, admirado com o muito que se acomoda nesse outro tempo, o mais dos homens pergunta "– Mas quando você faz tudo isso?"*
(Thomas Mann. *Elogio da transitoriedade*, 1952)

Essa forma de viver o tempo associando-o ao processo da criação artística marcaria a vida do casal Di Cavalcanti (1897-1976) e Noêmia Mourão (1912-1992). Ambos tiveram vida longeva e realizaram muito, cada qual a seu modo. O encontro dos dois ocorreu no cenário modernista da década de 1930, mas o nome de Noêmia foi totalmente eclipsado. Fato desconcertante, considerando a sua participação no campo artístico e a vida em comum com Di Cavalcanti. O renome do marido obscurece a artista que estava ao seu lado? Ou fora ela que talvez, involuntariamente, escolhera a sombra?

O projeto de trazer a presença da artista à cena materializou-se quando foi localizado no Museu de Arte Brasileira/Faap[1] o arquivo "Guardados de Noêmia". Logo em seguida, outros documentos no Museu Nacional de Belas Artes reforçaram meu interesse pela pesquisa.

Encontrei a história de um casal que partilhou intensa vida criadora, mas quase não deixou registros dessa experiência. Entre eles, poucas palavras; algumas pinturas, desenhos e fotos traduziam quase 20 anos de convívio. Ao consultar a documentação com frequência, tive a sensação de uma biografia correndo à margem da outra. Uma espessa camada de silêncio só rompida pela voz da crítica de artes. Desde as suas origens, a crítica das artes plásticas no Brasil foi exercida por indivíduos diretamente ligados à atividade criadora, incluindo poetas, romancistas, ficcionistas e ensaístas.[2] Voz adequada, portanto, para incursionar no campo das sensibilidades culturais, possibilitando

um entendimento do imaginário da época que se construiu em torno dos dois artistas. São essas memórias, tomadas em suas devidas competências, que, em grande parte, guiarão este trabalho.

**Pessoal e intransferível?**

Pessoas que compartilham trabalho criativo e sentimentos erótico-afetivos inexoravelmente envolvem-se na trama dos prazeres, temores e angústias de "serem gênios juntas" (ou assim se identificarem). Nesse jogo de afetos, um pode se autodefinir como importante, cabendo ao companheiro ser o *outro*. Deslocando-se para uma área de sombra, tenta reagir a ela ou faz ambos os movimentos. Entender como os artistas conceituavam o seu trabalho, as estratégias de legitimidade no campo das artes e o papel das relações afetivas ajuda a refletir sobre a complexidade do processo da criação. A questão que está sempre em jogo é a "exigência da singularidade"; até que ponto a criação se submete a essa exigência?[3]

A crítica de artes frequentemente identificou Noêmia Mourão como pessoa lírica, romântica, contemplativa, temperamental e ciosa de sua solidão criadora. Também a destacava como "a mais bela expressão da pintura feminina no Brasil" (Vinicius de Moraes, 1944), ou "menina vestida de azul da pintura brasileira" (Luís Martins). Corroborando tais juízos, Sérgio Milliet identifica a obra da artista como expressão do talento feminino das pintoras paulistas; com o seu "sorriso melancólico", Noêmia Mourão oferecia uma síntese do requinte da capital.[4]

Emiliano Di Cavalcanti aparece como o "mestre brasileiro" (Mário Pedrosa); é identificado como um dos artistas inspiradores da brasilidade mulata ao lado de Jorge Amado, tendo ilustrado o seu livro *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*. Boêmio, comunicativo, dionisíaco. Estereótipos sobrecarregam, simplificam e distorcem, mas também adquirem função hermenêutica, podendo revelar outros aspectos da realidade. A atuação de Di Cavalcanti e de Noêmia Mourão na cena modernista brasileira não se limita a tais representações. Como os

artistas lidaram com tais atribuições? Existiriam entre eles maneiras comuns de conduzir o trabalho da criação? Como enfrentavam a espinhosa questão da influência artística?

A criação não se materializa em obra acabada; é comunicação inscrita no cotidiano, alimentando-se das tensões e angústias diante da tela ou da folha de papel em branco. Esse conflito interno pode ser agravado pela presença do parceiro artista, ocasionando disputa de egos, mas também gerando o fascínio de descobertas conjuntas.

Noêmia Mourão e Di Cavalcanti construíram sua obra na efervescência das vanguardas artísticas que atuavam nas capitais culturais. O casal deslocou-se entre Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, integrou-se ao debate de ideias em Paris (1935-1940), Londres, Bruxelas e Madri. Após a guerra, a convite da Fundação Rockfeller, viajaram para Nova York (1947), onde viveram por dois anos e realizaram exposições na Hugo Gallery. Di Cavalcanti e Noêmia Mourão também estabeleceram contatos no México, em Havana, Montevidéu e Buenos Aires.

Entender como ambos se autopercebiam no processo da criação artística é entender o jogo dos papéis sociais e a dinâmica das obras envolvendo a construção da memória.

## A arte como vocação (e exigência ontológica)

*Só sendo fiel a mim mesma é que tive*
*o reconhecimento da crítica e do público.*
Noêmia Mourão

No ato da criação, o indivíduo inclui novas camadas de sentido à sua vida e ao mundo que o cerca, reordenando experiências íntimas, privadas e públicas. Mas essa conexão com o coletivo é experimentada de distintas maneiras. O trabalho pode se transformar em verdadeira criação ontológica, estreitando laços entre a identidade pessoal, artística e social. Nas suas memórias, Di Cavalcanti reforça tal visão:

> Nós artistas somos homens ligados às contingências do que está diante dos nossos olhos, não para que estas coisas sejam apenas constatadas. Tudo para o artista deve ser visto com olhos de quem pode *transformar o que é visto em criação*, numa descoberta profundamente íntima. É esse o nosso mágico poder diante da vida.[5]

Noêmia Mourão entendia a criação artística como razão de ser, dando sentido ao seu lugar e atuação no mundo. Percebia o trabalho como uma exigência obrigando-a a "ser fiel a si mesma" e à sua "verdade interna". Conta que nesse processo de autodescoberta tivera apoio do marido:

> A partir do encontro com a minha vocação de artista, ele [Di Cavalcanti] me orientou e me mostrou que o artista deve ser independente e verdadeiro, sem deixar a pesquisa estética e a criação autênticas.[6]

Ambos tinham a mesma concepção de arte, percebendo-a como vocação que exigia obediência a uma verdade interior a ser abraçada ao longo da vida. Para fazer jus a essa missão, cabia ao artista seguir a carreira para a qual estaria predestinado desde o nascimento.[7] Trata-se de uma representação romântica do trabalho e da criação; o artista observa a sua própria criação ao mesmo tempo em que é invadido pelos seus personagens. Nesse sentido, a experiência da criação artística aproxima-se da experiência amorosa, pois as duas se sustentam pelos laços projetivos, tornando-se o *outro* a fonte alimentadora de desejos.[8]

Eugène Delacroix, um dos mestres do romantismo, testemunha: "a pintura me assedia, me atormenta de mil maneiras como a mais exigente das amantes". Essa relação passional com a criação é compartilhada por Di Cavalcanti; nos seus conselhos aos jovens artistas, propunha: "Fazer da arte a sua amante".[9]

O artista representou Noêmia como musa e modelo pictórico, fixando seu semblante enigmático, olhar penetrante e desafiador. Nos desenhos, porém, preferiu mostrá-la na intimidade, evocando o lirismo cotidiano.[10] Encontrei apenas um desenho de Noêmia Mourão retratando Di Cavalcanti [Figura 12]. Não são traços fisionômicos que lhe interessam, mas a ambiência de trabalho à qual se integra o pintor.

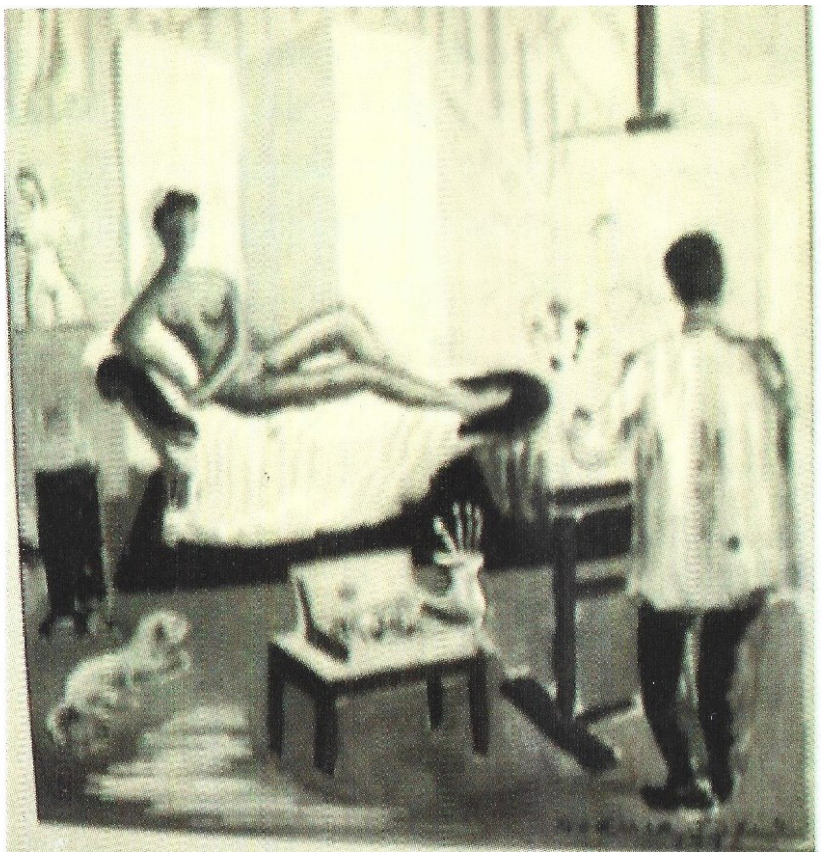


**Figura 12 -** *Di Cavalcanti pintando em seu ateliê*, guache de Noemia Mourão, 1936. Acervo Biblioteca Fundação Armando Álvares Penteado (Faap).

Ao longo do século XIX, o ateliê impôs-se como gênero pictural e manifesto estético. Era lugar de criação por excelência; ali o modelo posava desnudo e ali se construíam redes de sociabilidade, fazendo circular ideias, valores e teorias estéticas. No seu trabalho, Noêmia reforça tais ideias: o pintor do ateliê está totalmente absorto na obra. Está de costas para a artista que busca fixá-lo; diante de si está a tela em que trabalha o modelo vivo de uma mulata reclinada em um sofá. Referência às odaliscas sensuais e coloridas de Matisse, integradas pelo olhar do pintor e reconhecidas pelo olhar da pintora. Lugar de alusão onde se fala através de imagens, o ateliê transforma o real em representação.[11]

O desenho é metanarrativa: a artista se entrega ao próprio trabalho dando a ver o trabalho do companheiro. Há uma conversa implícita entre as representações que cada um cria sobre o outro. O tema do ateliê é significativo na panóplia do artista. Di Cavalcanti constantemente se referia ao prazer de se encontrar com a obra no silêncio do ateliê; um encontro interno que obedecia ao ritmo da sua imaginação.[12] Noêmia é reticente quanto ao seu espaço de criação; algumas fotos a mostram sorridente trabalhando em meio ao caos, quando muda de residência. Talvez uma forma de reafirmar a chama acesa, independentemente das circunstâncias.

## Vida de cada um, vida em comum

*Eu sou o meu personagem.*
Emiliano Di Cavalcanti

Noêmia Mourão nasceu em 15 de fevereiro de 1912, em uma fazenda próxima à Bragança Paulista, interior de São Paulo; pertencia a uma família ligada à aristocracia cafeeira. Estudou em colégio de freiras, época em que começara a escrever poesias e a fazer desenhos. Em 1932 conhece Di Cavalcanti em uma de suas exposições em São Paulo e ele

lhe incentiva seguir a sua "vocação artística", concentrando-se nos desenhos. Emiliano Di Cavalcanti nasceu em setembro de 1897 na rua do Riachuelo, no Centro do Rio de Janeiro, na casa do abolicionista José do Patrocínio, que era o seu tio de parte materna. Na adolescência, conviveu com escritores, poetas e compositores da música popular. Com a morte do pai, em 1914, começou a trabalhar como ilustrador na revista carioca *Fon Fon*. Em 1916, participa do I Salão dos Humoristas no Rio de Janeiro, considerando tal evento o marco inaugural de sua vida artística.

Di Cavalcanti era 15 anos mais velho que Noêmia Mourão; quando a conheceu, em 1932, já ocupava lugar de projeção no campo artístico. Construíra uma rede de relações na imprensa paulista e carioca, projetando-se como desenhista e ilustrador; fora um dos principais articuladores da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Logo após a realização do evento, passa alguns anos em Paris (1923-1925), retornando em 1928. Conta que lá absorvera o princípio estético que unia arte/vida. A arte tornava-se símbolo do trabalho, juntando o devir sensível de todo pensamento e o devir do pensamento de toda materialidade sensível, no dizer de Jacques Rancière. Em 1928 é essa visão da experiência artística como imperativo ontológico e forma de ser no mundo que o levaria a filiar-se ao PCB (1928), buscando enraizamento político. Mas o engajamento o leva a profundos conflitos entre a autonomia da criação e a responsabilidade cívica do criador.[13]

Em 1932, Di participa da criação do Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo, ao lado de Flávio de Carvalho, Antônio Gomide e Carlos Prado. Propondo-se a democratizar as conquistas modernistas, o grupo promove conferências, exposições, peças teatrais, festas e trabalhos com modelo vivo nos ateliês. É nessa ocasião que Noêmia Mourão aproxima-se de Di Cavalcanti, tornando-se sua aluna. Ao lado de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, seu nome consta da Comissão de Pintura, ligada à direção do CAM.[14]

Di Cavalcanti e Noêmia Mourão casaram-se em 1933 e mantiveram a união até aproximadamente 1950. No ano seguinte, viajaram

para a Europa onde residiram até as vésperas da Segunda Guerra. A deflagração do conflito teve implicações diretas sobre a obra do casal, sobretudo para Noêmia. Em 1940, quando as tropas nazistas ocuparam Paris, foram obrigados a voltar às pressas para o Brasil, deixando para trás uma bagagem artística só reencontrada 26 anos depois.

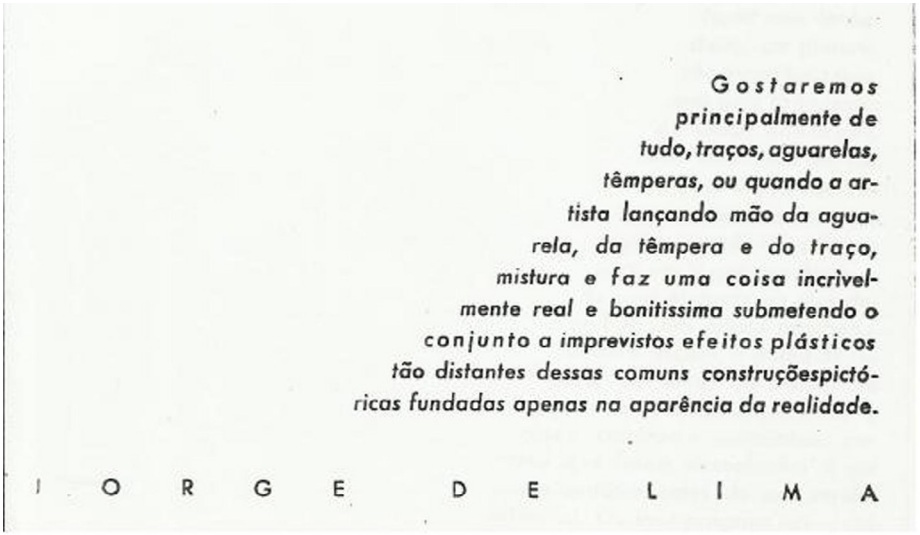
Ao longo da década de 1940, Noêmia trabalhou arduamente com as autoridades francesas para resgatar o seu acervo, viajando para Paris com esse objetivo. Tarsila do Amaral comenta o episódio, dizendo que ambos se puseram a trabalhar mal chegaram ao Brasil, "já que os seus quadros ficaram Deus sabe onde".[15]

Mas antes de viajar para o exterior, o casal vive entre Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1934, passaram três meses em Recife, onde realizaram exposições e trabalhos, fortalecendo vínculos com Gilberto Freire, Cícero Dias e José Lins do Rêgo. Em novembro de 1934, realizava-se em Recife o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Gilberto Freire. Defendia-se uma visão da brasilidade que compatibilizava região, tradição e modernidade, em contraste com as diretrizes do movimento paulista. O contato com outras faces do moderno brasileiro, incluindo valores da cultura nordestina e da negritude, teria influências expressivas na obra de ambos. Essa percepção para outras sensibilidades étnicas e sociais seria reforçada em Paris por autores próximos ao casal, caso de Gertrude Stein, que escreveu *Melanctha* (1909), e Blaise Cendrars com *Anthologie négre* (1921).

O casal também passa alguns meses em Lisboa, estreitando laços com Antônio Ferro, Almada Negreiros, Ferreira de Castro, Carlos Botelho, que integravam a vanguarda do modernismo português. Em Lisboa, Noêmia realiza uma exposição cujo catálogo é assinado por Antônio Ferro. No catálogo, Jorge de Lima deixaria registrado um poema chamando a atenção para o estilo pessoal da pintura de Noêmia.

Explorando a disposição das letras na folha de papel, o crítico sugeria o percurso do pincel da artista produzindo cores, traços e efeitos plásticos. Inspirava-se na escrita imagem das caligrafias de Apollinaire

em diálogo com os ideogramas chineses para destacar o moderno processo de criação de Noêmia em sua busca de outras camadas do real.


Gostaremos
principalmente de
tudo, traços, aguarelas,
têmperas, ou quando a ar-
tista lançando mão da agua-
rela, da têmpera e do traço,
mistura e faz uma coisa incrivel-
mente real e bonitissima submetendo o
conjunto a imprevistos efeitos plásticos
tão distantes dessas comuns construçõespictó-
ricas fundadas apenas na aparência da realidade.

J O R G E D E L I M A

Poesia de Jorge de Lima. Catálogo da exposição individual de Noêmia Mourão no Secretariado de Propaganda Nacional de Portugal, ocorrida em Lisboa no ano de 1935.

Quando se separou de Di Cavalcanti, a artista manteve visibilidade no campo artístico. Ao longo das décadas de 1950-1960, dedicou-se às ilustrações de caráter etnográfico. Publica *Bahia em 15 estampas* (1951), com prefácio de Murilo Mendes, e *Arte plumária e máscara de danças dos índios* (1971), apresentado por Gilberto Freire. Com base nessa pesquisa, realiza várias exposições em Paris e em Tóquio; também produz aquarelas de cenas urbanas dessas cidades.

Em *Arte plumária,* relacionava o seu trabalho das máscaras ao teatro, antevendo a criação de um futuro bailado brasileiro. Noêmia Mourão realizou projetos cenográficos em Paris e no Brasil, trabalhando, entre outros, no balé *Fantasia brasileira*, de Sousa Lima, e *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, dirigido por Antunes Filho (1983).

Interessa-se pela arte ornamentária, percebendo os novos materiais como possibilidade de inovação da brasilidade e de seu processo

criativo.[16] A obra de arte atua como uma composição autobiográfica; a artista se autobiografa nos objetos, buscando novos sentidos na articulação arte, vida e brasilidade.

Essa marcação biográfica no processo da singularização artística é importante. O regime vocacional impõe e também inspira o artista a fazer coincidir invenções plásticas com invenções de sua própria vida. Nessa *démarche,* geralmente são reforçados aspectos de uma vida social à margem, permeada pelos ideais de diferenciação.[17] Em *Viagem da minha vida* (1955), Di Cavalcanti integra a sua história de vida à da nacionalidade. Associando sua trajetória ao grupo dos intelectuais boêmios de Paris e do Rio de Janeiro, legitima a sua obra com base em uma ética da singularidade de fundo romântico que vigora ainda hoje, centrada em Van Gogh.

Para Noêmia Mourão, essa construção é mais complexa. No início de sua carreira e, mesmo ao longo dela, como discípula, esposa e musa de um artista consagrado, teve de lidar com as próprias tensões e ambivalências para afirmar-se. Se tal condição lhe facilitava o trânsito artístico, é irrecusável que também ocasionava conflitos de identidade; sua obra era frequentemente configurada como a "versão feminina de Di Cavalcanti".

A estada em Paris a ajudou investir na profissionalização.

**A busca de uma assinatura autoral**

Ao longo da década de 1930, a discussão sobre o lugar da mulher nas artes articula-se em torno da Societé des Femmes Artistes Modernes (FAM), grupo criado por Marie-Anne Camax-Zoegger e popularizado pela pintora Marthe Loizit. O grupo organizava exposições anuais sobre o trabalho das artistas, contemplando diferentes países e movimentos estilísticos.

O reconhecimento da profissionalização era questão central. Buscava-se legitimar espaços nos quais as mulheres se reconhecessem

como criadoras de arte, além do papel de musas e companheiras afetivas dos artistas homens. As mulheres eram incentivadas a transfigurar temas ligados à sua própria feminilidade, como o nu feminino, a maternidade e os vários aspectos da vida cotidiana. Marie Laurencin, Tamara de Lempicka e Suzanne Valadon participaram desses movimentos.[18]

Noêmia Mourão acompanhou de perto tais discussões, vinculando-se a alguns movimentos. Na época, era visível o preconceito em relação a tais associações, frequentemente consideradas defensoras de uma "arte menor". A pintura de Marie Laurencin era vista como verdadeiro manifesto narcisista, contemplação do próprio eu, já que era obra de uma artista "tipicamente feminina". Alegava-se falta de preocupação em relação às pesquisas técnicas, ausência de inquietação e de ousadia.[19]

Noêmia Mourão certamente percebeu a potencialidade desses espaços como estímulo para a profissionalização. Participou da coletiva do Salon des Femmes Peinters (1937); em várias exposições esteve ao lado de Marie Laurencin[20] e de artistas relacionadas a tais movimentos. Realizou algumas exposições na Galeria Rive Gauche, tendo o apoio da escritora norte-americana Gertrude Stein,[21] personalidade bastante influente no mercado artístico que investia no trabalho dos artistas estrangeiros.

Em *Apollinaire et ses amis* (1909) [Figura 13], Marie Laurencin representa o grupo em torno de Apollinaire:[22] Gertrude Stein, a poeta Marguerite Gillot, Picasso e sua companheira Fernande Olivier, o poeta Maurice Cremnitz. Vestida de azul em posição de destaque, a artista apresenta o grupo. Em um estilo muito próprio nos seus traços, cor e disposição das figuras, a tela revela diálogos com Picasso e Henri Rousseau.

Para Gertrude Stein, Paris era "onde estava o século XX".[23] Ali tornava-se possível combinar a tradição figurativa com o pós-impressionismo, cubismo, simbolismo e *art nouveau*.



**Figura 13 -** *Apollinaire et ses amis*, pintura de Marie Laurencin. 1909.

Na sua tela *Moça em azul*, Noêmia expressa afinidades com valores românticos, remetendo ao domínio do onírico e da poesia. Michel Pastoureau nos lembra a historicidade das cores constituindo-se em pensamento, imaginário e linguagem. A partir de 1860, o azul passara a desfrutar certa unanimidade na estética ocidental, atraindo fortemente os poetas românticos alemães; Werther, personagem de Goethe, sempre se vestia de azul, cor da melancolia. A cor serviu como signo da filiação artística de Noêmia, que se declarava ligada à "família picassiana". [24]

Em *O espectro da rosa,* a artista explora o tema do duplo e do autômato, inspirando-se na versão dos balés russos de 1911, interpretados por Tamara Karsavina e Nijinski. Na década de 1920, a "Escola de Paris"[25] reunia várias linguagens artísticas, combinando literatura e artes plásticas; a proposta atraiu parcela expressiva das mulheres artistas. Com um estilo muito pessoal, Noêmia soube integrá-las ao seu trabalho. A artista teve uma trajetória dinâmica em Paris; estudou na Academia Ranson e na Grande Chaumière e cursou história e filosofia da arte na Sorbonne. Criou figurinos e estamparias para a Maison Lanvin, fundada em 1909, pela estilista Jeanne Marie Lanvin, que transformara vestidos em verdadeira obra de arte. Noêmia expôs no Museu Jeu de Paume, no Museu de Artes Decorativas do Petit Palais (1938), e participou do Salon Portrait de Paris, ao lado de Derain, Marie Laurencin, Matisse e Kisling.

Na sua biografia, constam colaborações no *Le Monde* e *Paris Soir*. Na Radio Difusion Française, participou de um programa literário e de artes plásticas, juntamente com Di Cavalcanti, Cícero Dias, Tavares Bastos e Marcelino de Carvalho. Em uma de suas crônicas, Tarsila do Amaral relata a visita que lhe fizera o casal, logo após o retorno de Paris. A permanência prolongada na Europa e o contato com as vanguardas são vistos como estímulo de renovação da arte brasileira.[26]

Noêmia Mourão foi denominada com frequência a "menina vestida de azul da pintura brasileira", sendo identificada como a "Marie Laurencin brasileira". Mas a cor azul, relacionada à melancolia, ao lirismo e ao onírico, não era apanágio feminino. Eles também foram

explorados na pintura e na escrita dos homens artistas. Na sua autobiografia, Di Cavalcanti refere-se à dama de azul como prostituta da Lapa com a qual mantivera uma relação de paixão e de ódio. Diz jamais tê-la esquecido, restando-lhe o consolo de buscá-la sempre em outras mulheres. O artista também pintou mulheres de azul.

É essa trama de valores, influências e juízos críticos que permeia a vida do casal.

**O mestre Di e a menina vestida de azul: dilemas sobre a influência**

A questão que interessa aqui não é discutir traços de influência entre obras, mas entender como ela era percebida nos ajuizamentos e sensibilidades artísticas da época. Em sua reflexão sobre o tema, Harold Bloom explica as angústias da influência como consequência da "apropriação poética". Más leituras, idiossincrasias e ambivalências marcam inexoravelmente esse processo. Porém a influência também pode ser pensada como uma relação de amor entre pessoas, obrigando-as a lidar com a ambivalência dos sentimentos aí envolvidos, como admiração, angústia, dúvidas e ressentimentos. A influência jamais se reduz à mera imitação; os artistas talentosos se lançam no trabalho do burilamento.

A obra de arte só é obra de arte quando contém investimentos críticos que se traduzem em "agônica apropriação". Dito de outro modo: a voz do morto só ganha vida quando integra novas modulações, sendo capaz de criar outras formas de expressão.[27] Tais ideias abrem novos entendimentos ao debate da crítica de artes referente à obra de Noêmia Mourão.

Ao realizar a sua primeira exposição no Palace Hotel do Rio de Janeiro (15 de maio de 1934), a artista tinha pouco mais de 20 anos. Seu trabalho é destacado como expressão do "lirismo, graça e poesia sincera". Geralmente tais características eram vistas como atributos de uma "arte feminina" que começava a impor-se em meados do século XIX, quando as mulheres começaram a frequentar os cursos da Escola Nacional de

Belas Artes. Porém, lhes era vedado o acesso às aulas do nu artístico, fato que as colocava em um nicho isolado do conjunto da produção artística.[28]

Parte expressiva da crítica endereçada ao trabalho de Noêmia buscava avaliar o grau de influência de Di Cavalcanti sobre a discípula. No entanto, alguns salientaram o seu empenho na busca de caminhos autorais.

O tema da influência artística assume contornos específicos quando relacionado à questão do gênero. Na relação entre um casal de artistas, o exercício da releitura muitas vezes aparecia como imitação, melhor dizendo, "vício feminino da imitação". Era uma lógica fundamentada no binarismo de atributos; à mulher cabia o estilo, a técnica e a imaginação artística, e o homem era visto como matriz masculina da criação. É nesse contexto que a obra de Noêmia se configura como a versão feminina de Di Cavalcanti; a obra de Marie Laurencin é o espelho sobre o qual se projeta Apollinaire afirmando: *"C'est moi en femme"*.[29]

Embora a criação artística ainda fosse percebida como fruto da genialidade individual, parcela expressiva dos intelectuais chamava a atenção para o investimento do trabalho e para o arranjo entre distintas influências e tradições.[30] Obras não resultavam simplesmente da genialidade, mas eram fruto do trabalho e compartilhamento de ideias. Mas como filtrar a orientação do mestre, garantindo-se a inventividade crítica? Como processar influências, convertendo-as em contribuição pessoal?

Jorge de Lima enfatiza a propriedade dessa discussão, defendendo a naturalidade das influências artísticas, sobretudo quando se trata de uma relação de parceria:

> Influências existem no meio artístico: Vlaminck deve a Derain, seu vizinho e companheiro de *sports*. Juntos contribuíram para fundação da escola de *fauves* contra o impressionismo e contra o comportado estilo 1900.

E conclui ironicamente:

> Noêmia, que é mais do que vizinha de Di Cavalcanti, nem é companheira das suas imponentes figuras nem participa de seus contatos artísticos [...].

O crítico percebe o toque pessoal da pintura de Noêmia, trazendo à tona um tema polêmico: as mulatas. Argumenta que as mulatas de Noêmia ganham feições próprias; são mais volumosas que as de Di Cavalcanti e adquirem surpreendente significação humana. Expressando melancolia, lembram os personagens das telas de Moise Kisling, pintor polonês próximo ao convívio da artista em Paris.[31]

Sem enveredar por essa discussão (negritude/primitivismo) tão em voga entre as vanguardas europeias e brasileiras, a voz do crítico sobressai pela perspicácia. Discute o trabalho da artista além da chave da imitação, bem comum nos ajuizamentos da época. Havia certa confusão entre influência e imitação, principalmente quando se tratava da relação entre um casal de artistas. Jorge de Lima situa a obra de Noêmia no quadro mais amplo da cultura modernista. Parece conversar em voz alta com a obra; indaga e ironiza, buscando marcar a liberdade e a autonomia de um estilo pictórico. Refere-se à força do seu temperamento, voltado para a criação própria. Essa também é a posição do crítico paraibano Aderbal Jurema. Na ocasião que o casal faz uma exposição conjunta em Recife (1934), ele comenta: "Di e Noêmia possuem qualidades artísticas personalíssimas. Noêmia como ilustradora não precisa da mão camarada do professor Emiliano".[32]

Ao longo da década de 1940, o tema da "feminilidade na arte" gerou acaloradas polêmicas em torno da artista, envolvendo os nomes de Jorge de Lima, Tomás Santa Rosa, Múcio Leão, Tarsila do Amaral, Vinicius de Moraes, José Lins do Rego, Murilo Mendes e Oswald de Andrade.

Nesse debate sobressai uma questão: a equivalência obra/artista. Se é fato que essa relação também marcava a produção artística dos homens, as artistas mulheres parecem corporificar sua própria obra. As indagações sobre a natureza do seu trabalho e fazer artístico, e as mutações que acompanham o processo da criação, resvalam para "quem é essa mulher". Oswald de Andrade diz que ao voltar de Paris, Noêmia abandonara as "lembranças fazendeiras" da sua infância; a paulistazinha calada e casmurra torna-se criadora de uma arte feminina.

A cultura da modernidade, na sua avaliação, conseguiria libertar as mulheres do peso do drama, possibilitando-as expressar o lirismo, as preguiças e os lazeres. Apollinaire afirmava que a participação das mulheres nas artes se expressava através do gosto, da intuição e, sobretudo, de uma visão nova e alegre do universo relacionada à ingenuidade infantil.[33]

Em 1966, quando os trabalhos de Noêmia são reencontrados em um porão do consulado brasileiro em Paris, esse imaginário se reacende em indagações: Quem é Noêmia de fato? A tímida menina de azul ou a bela feiticeira de preto? A "Debrezinha" estudiosa da cultura indígena?[34]

A estada em Paris parece funcionar como divisor simbólico das trajetórias artísticas, e o fato de a produção da jovem artista ter ficado por quase trinta anos perdida em um porão, no limbo do esquecimento, sem dúvida reforçou as dificuldades de legitimidade.

## A difícil partilha

A passagem por Paris fora decisiva para ambos, que trilharam caminhos diversos. Foram cinco anos de realizações só interrompidas pelo conflito mundial, que os obrigara ao retorno imediato e a perda traumática da obra. Noêmia estava trabalhando para a resistência francesa em Bordeaux quando precisou providenciar às pressas o envio de sua obra e a do companheiro para um guarda-volumes, marcando encontro com Di em um navio já em partida para o Brasil.

A capital europeia proporcionara outras lógicas valorativas reforçadas pelo convívio com diferentes grupos: como o das mulheres artistas; dos músicos negros; dos dançarinos orientais, russos e latino-americanos; dos surrealistas.[35] Na sua primeira estada em Paris, Di Cavalcanti frequentara Le Boeuf sur Toit com Sérgio Milliet, que lhe apresentara Blaise Cendras e Erik Satie. Vinicius de Moraes relata as incursões pelas noitadas parisienses ao lado de Di Cavalcanti e Noêmia, destacando o seu companheirismo incansável e entusiasmo pelos novos projetos artísticos. Essa disponibilidade em relação ao experimento artístico era vivida

com entusiasmo. Em *Le coq et l'arlequin* (1918), Jean Cocteau criticava o automatismo moderno, conclamando o artista ao contato direto com a vida, dela retirando a matéria-prima para sua arte. Declarava: "O mistério está dentro dessa vida, a realidade dentro de outra".

O texto funcionou como manifesto da renovação artística, mobilizando músicos escritores, pintores e dramaturgos. Di convoca a "presença arlequinal" de Jean Cocteau na sua vida. Na sua bagagem intelectual, articula tradições romântico-simbolistas com os princípios do *art nouveau*, apoiando-se nas tradições populares e na cultura das ruas. Di era próximo a João do Rio, compartilhava suas ideias e conhecia os caricaturistas, sambistas e poetas do subúrbio carioca. Tinha constituído algumas ideias da brasilidade, encontrando em Paris espaço fértil para sua elaboração ao incorporá-las à crítica da razão moderna. Expressou essas ideias na sua pintura, ressaltando a espontaneidade e a violência dos corpos que transitavam pelas ruas, bares, bordéis e cais do porto.[36]

A visão etnográfica da cultura unida ao figurativismo e à defesa de uma arte "anticerebral", antiacadêmica, integrando várias linguagens artísticas em torno de uma poética do humano, foi elo de afinidade unindo o casal.[37]

Em exposição realizada na ABI, Di Cavalcanti reafirmava a poesia como estética filosófica fundamentando sua obra. Em *O Globo* (31/10/1946) há uma foto do casal de braços dados em que os olhares convergem para uma tela; ao lado da foto uma declaração do artista: "A única coisa que merece respeito é a poesia". E mais adiante continuava: "(a poesia) é razão da grande tristeza e da grande alegria dos homens".[38]

Di e Noêmia se autoidentificavam como "artistas poetas", poetas do traço e líricos.

Para Di, o lírico o fazia "descobrir nas coisas mais simples e inexpressivas as flores violentas da árvore da criação".[39]

A criação é violência exigindo transfiguração; é verdade pelo avesso.

Esse entendimento da vida como possibilidade crítica diante do automatismo impôs-se na modernidade sobretudo através de uma

releitura da *commedia dell'arte* realizada pela *Parce Domine* (1884) de Adolphe Willette.[40] O tema contagiou a produção artístico-literária do mundo inteiro, explorado nas figuras dos saltimbancos, pierrôs e arlequins. Imprimindo seus traços à figura do arlequim, Noêmia Mourão atribuía outros significados à modernidade [Figura 14]. Se através da roupagem fragmentada e colorida do arlequim ela "vestia a alegria", esse sentimento viria mediado pelas referências à figura do pierrô, expressas na melancolia do olhar, no buquê de flores, envolvidos em uma atmosfera de solidão e silêncio.

Se ao artista é dado ler a "dádiva do tempo", como afiançava Thomas Mann, essa dádiva é subjetiva, singular, estando sempre perpassada pelas influências culturais, éticas e também de gênero.

Noêmia e Di Cavalcanti partilharam a representação romântica da arte como "vocação", mas certamente a encaminharam de distintas formas. Para Di Cavalcanti, o sentimento de missão foi vivido como projeto de transformação social vinculado à militância no Partido Comunista e à estética da cultura boêmia. Noêmia compartilhou essas ideias integrando-as a outros projetos, linguagens e vivências: no seu pincel, as cores pálidas e formas etéreas misturaram-se ao barroco colonial da Bahia de casarios, barcos e corpos mulatos; trabalhou tapeçarias, máscaras e vestuários; pintou cenas urbanas de Nova York, Tóquio e Paris.

Na crítica de arte, algumas vozes perceberam o lugar da artista além do nicho que talvez ela mesma tenha se colocado *ao se declarar fiel a sua voz interior*. Escrevendo sobre as parcerias amorosas na modernidade, em belíssima poética, Rilke enfatizava a necessidade de se reconhecer a "humanidade da mulher" como uma nova possibilidade civilizatória. Pondera que o fato haveria de tornar-se rotina quando as mulheres conseguissem se livrar das convenções do exclusivamente feminino.[41] A inquietude de Noêmia e sua intensa produção artística, experimentando os mais distintos suportes e linguagens, certamente a integraram a esse horizonte de mudanças.



**Figura 14 -** *Arlequim*, pintura de Noêmia Mourão. Catálogo de obras de Noêmia Mourão, Museu Nacional de Belas Artes.

## Notas

[1] O arquivo "Guardados de Noêmia", que reúne documentação sobre a artista, foi organizado visando à publicação de livro sobre a sua vida, projeto que não chega a ser executado. Em setembro de 1990, pouco antes da morte de Noêmia, foi realizada uma exposição retrospectiva sobre a sua obra no Museu de Arte Brasileira, da Fundação Armando Alvares Penteado, constando de 94 trabalhos entre guaches, nanquins e aquarelas de 1933 até 1970. Sobre o assunto ver: "Noêmia Mourão em retrospectiva". Caderno 2, *Estado de São Paulo*, 12/9/1990; e "Fino traço, Noêmia Mourão expõe seus elegantes guardados". *Isto é Senhor*, 3 set. 1990. Na pesquisa de fontes contei com a valiosa colaboração de Tathiana Victoria.

[2] Ver LINS, Vera. A crítica de arte e o jornal. In: _____. *O poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Faperj; Uerj, 2013.

[3] O tema é discutido em CHADWICH, Whitney; COURTIVRON, Isabelle. *Los otros importantes, creatividad y relaciones intimas*. Universitad de València, 1994.

[4] "Trechos de crítica". Pasta Exposição Noemia. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, abril de 1944.

[5] Essa ideia é apresentada em DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. Sobre o processo criativo ver HEINICH, Nathalie. *Etre écrivain, création et identité*. Paris: La Découverte, 2000.

[6] KAWALL, Luiz Ernesto. Noêmia, menina de azul da pintura brasileira. In: _____. *Artes reportagem*. Edição do Centro de Artes Novo Mundo (entrevista de 1971), Arquivo 33, MAB/FAAP, São Paulo.

[7] As ideias sobre o "regime vocacional" são discutidas em HEINICH, Nathalie. *Etre écrivain, création et identité*; HEINICH, Nathalie. *Être artiste*. Paris: Klincksieck, 1996.

[8] Dentre as análises sobre o tema, destaca-se a de HEINICH, Nathalie. *Etre écrivain, création et identité*, p. 210.

[9] A citação de Eugène Delacroix está em RESSI, Michéle. *Citations d'artistes expliquées*: la voix des créateurs, les voies de la création. Paris: Eyrolles, 2009. E a do artista brasileiro em DI CAVALCANTI: 1879-1976. São Paulo: Pinakotheke, 2006.

[10] Essa ideia do processo de criação como possibilidade de materializar as múltiplas faces do artista é discutida por Aracy Amaral. Ela comenta sobre a produção do "Di poeta", cujos desenhos se inspiravam no onírico em contraste com o artista gráfico que privilegiava as questões sociais.

[11] As ideias sobre a constituição do imaginário do ateliê estão em HAMON, Philippe. La fabrique de l'image: ateliers. In: _____. *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. Paris: Corti, 2001.

[12] A declaração está em DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida*: memórias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955. p. 122.

[13] Sobre a crise filosófica da modernidade, ver RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009. O conflito entre estética e política é relatado em DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida*, p. 122. As informações biográficas da artista estão em LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p. 356; no catálogo *Noêmia trajetória de uma pintora* (MAB/FAAP).

[14] "O Clube dos Artistas Modernos foi fundado em São Paulo no dia 24 de novembro de 1932, com o objetivo de difundir manifestações artísticas relacionadas ao ideário estético modernista. Sua sede foi ponto de encontro da intelectualidade, agregando distintos interesses". FORTE, Graziela Naclério. Entre salões e a institucionalização das artes. *Revista de História*, USP, São Paulo, n. 162, jun. 2010.

[15] AMARAL, Tarsila do. *Várias notícias de Paris*, 11/9/1940. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.

[16] "Tentei neste livro mostrar a beleza e o esplendor da arte plumária dos índios da nossa floresta tropical e revelar ao mundo uma arte ainda pouco conhecida [...] nasceu do meu grande amor pelo teatro. Seduzida pelo espetacular dos ornamentos e das máscaras e antevendo a possibilidade da criação de um ballet brasileiro fixei os aspectos desses ornamentos na esperança de que um dia pudessem ser utilizados. Aliando este sonho de artista a um intenso trabalho de pesquisa pude realizar essa obra que me parece uma contribuição importante para o conhecimento das manifestações plásticas [...]". Ver MOURÃO, Noêmia. *Arte plumária e máscaras dos índios brasileiros.* São Paulo: Bradesco, 1971.

[17] Os desdobramentos do regime vocacional nas artes são discutidos por HEINICH, Nathalie. *Etre écrivain, création et identité*.

[18] Sobre os movimentos que defendiam o lugar da mulher artista na cena moderna da virada do século XX ver BIRNBAUM, Paula. *Women artists in interwar France*: framing femininities. Farnham, Surrey, UK, England: Ashgate, 2011.

[19] Ver a crônica de Tarsila do Amaral. Marie Laurencin, 2.06.1936. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*.

[20] Marie Laurencin (1883-1956) destacou-se no universo artístico mundano da década de 1920; ao longo da sua trajetória artística desenvolveu múltiplas atividades; foi pintora, escritora, poeta, cenógrafa, trabalhou com artes decorativas, costumes e com os balés russos de Serge Diaghilev, nas peças de Jean Cocteau e Paul Valéry. Criou um estilo pictórico pessoal, mesclando influências do cubismo e do *art déco*. Criou um círculo de amizades extenso, incluindo letrados, pintores e críticos de arte, entre os quais Apollinaire (com o qual viveu), Gertrude Stein, Max Jacob, Fernand Léger, Picasso, Paul Valéry, André Salmon, Jean Cocteau. Expôs em Londres, Berlim, Moscou, Chicago e Nova York. Dentre os seus vários apelidos, destacam-se Notre Dame du Cubisme e Marie Pleine de Grace. Ver LAURENCIN, Marie. *Connaissance des Arts*. Hors-Série, n. 568, 1 fev. 2014.

[21] Gertrud Stein (3/2/1874 – 27/7/1946) foi uma romancista, poeta, dramaturga e colecionadora de arte.

[22] A tela ganhou várias denominações evocando o vínculo de amizade que unia o grupo: *Apollinaire et ses amis, Une réunion à la campagne* ou *Le rendez-vous des amis*.

[23] A frase está em STEIN, Gertrude. *Paris França*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

[24] Sobre a cor azul, ver a reflexão de PASTOUREAU, Michel; SIMONET, Dominique. Le bleu. In: _____. *Le petit livre des couleurs*. Paris: Panama, 2005. Na fase azul, Picasso pintara sua filha Maya, vestida de azul com uma boneca ao colo. Suzanne Valladon, em *O quarto azul* (1923), fizera uma releitura de *Vênus e o tocador de Alaúde* de Ticiano. Nessa tela, a pintora desloca a sublimação da beleza para a concretude dos objetos cotidianos. No lastro da modernidade, o anjinho e o tocador de alaúde cedem lugar aos livros dispostos sobre o leito, o cigarro à boca e um corpo carnal vestido de cores vibrantes.

[25] A Escola de Paris designava um grande conglomerado de culturas, reunindo artistas franceses e estrangeiros, sobretudo os do Leste Europeu. Ao longo da década de 1920,

a cidade configurava condições para a realização do primeiro movimento internacional das artes. Ao reunir estilos e tendências variados, possibilitava espaço para afirmação de estilos pessoais.

[26] Ver a crônica de AMARAL, Tarsila do. Várias notícias de Paris, 11.09.1940. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*.

[27] As ideias estão discutidas em BLOOM, Harold. *Anatomia da influência*: a literatura como forma de vida. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

[28] A observação sobre a pintura de Noêmia é de Múcio Leão, ver catálogo da exposição de Noêmia Mourão (Rio de Janeiro, 15/5/1934). A reflexão sobre a denominada "arte feminina" é desenvolvida por SIMIONI, Ana. *Profissão artistas*: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, 2011.

[29] Em LAURENCIN, Marie. *Connaissance des Arts*, Hors-Série, p. 11.

[30] O tema polêmico das influências artísticas é discutido por AMARAL, Tarsila do. Influências artísticas. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*.

[31] O comentário está em LIMA, Jorge de. Apresentação. In: EXPOSIÇÃO de desenhos de Noêmia Mourão. Rio de Janeiro, 1934.

[32] JUREMA, Aderbal. Dois grandes pintores. *Diário da Tarde*, Recife, 17 dez. 1934.

[33] BIRNBAUM, Paula. *Women artists in interwar France*.

[34] A denominação é atribuída a Assis Chateaubriand. Ver KAWALL, Luiz Ernesto M. Noêmia, menina de azul da pintura brasileira. In: ARTES reportagem. Edição do Centro de Artes Novo Mundo, (entrevista de 1971), Arquivo 33, MAB/FAAP, São Paulo.

[35] Sobre o tema ver DÉCORET-AHIHA, Anne. *Les danses exotiques, 1880-1940*. Paris: Centre National de la Danse, 2004; VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007. Disponível em:< nuevomundo.revues.org/3709>. Acesso em: 8 set. 2022.

[36] Na década de 1920, o artista frequentou o Salão dos Independentes, identificando-se com a estética filosófico-política e a temática do Grupo Araignné, composto por Jean Cocteau, Foujita Goerg, Pascin e Francis Carco. Noêmia Mourão confirma a amizade que os unia à Carco na década de 1930.

[37] Tais ideias forjam uma vertente expressiva da cultura modernista brasileira, sobretudo entre os intelectuais cariocas ou radicados no Rio, integrando pintores, caricaturistas, literatos e sambistas das classes médias. Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Lima Barreto, Emiliano Di Cavalcanti, Raul Pederneiras, Noel Rosa, Ari Barroso e Mário Lago figuram entre os nomes que partilhavam essa visão da arte e da brasilidade. Essas ideias foram objeto de reflexão em: VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes (Rio: FGV, 1996); VELLOSO, Mônica Pimenta. As distintas retóricas do moderno. In: OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revista*: representações do Rio de janeiro 1890-1930. Rio de Janeiro: Faperj: Garamond, 2010. Dentre os "10 conselhos aos jovens artistas" de Di Cavalcanti, destacam-se: "Ser acima de tudo humano", "ser o mais que possível humilde", "não procurar um mestre", "não copiar a natureza" In: DI CAVALCANTI 1897-1976. São Paulo: Pinakotheke, 2006.

[38] Vale a transcrição completa da declaração de Di Cavalcanti: "A única coisa que merece respeito é a poesia. Poesia, essa coisa que não exprime só em versos bons e maus dos poetas bisse (bissexto) como eu ou dos contumazes como Carlos Drummond de Andrade [...] poesia que está sentada no bonde com vestido verde e chapéu preto sem gosto. Poesia que vive nos

comícios de reivindicações proletárias ou nos bailes de má fama da Lapa. Poesia que está além dos regimes de força. De democracia, de socialismo, de tudo. Poesia que é mais do que liberdade porque é razão da grande tristeza e da grande alegria dos homens". *O Globo*, 31 out. 1946.

[39] DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

[40] O pintor e literato Adolphe Willette na tela *Parce Domine* (1884) sintetizou a recusa ao mundo autômato, misturando-se ao cortejo fúnebre dos músicos, prostitutas, boêmios e marginais. O tema foi trabalhado em VELLOSO, Mônica Pimenta. "*Acrobatas simbólicos*": *leituras críticas da modernidade transatlântica*, apresentado no VI Colóquio de História e Arte: Herança, Memória, Patrimônio, na Universidade Federal de Santa Catarina, outubro de 2013.

[41] RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2012.

# Capítulo 4:
## Cidade: Disputas Políticas, Experiências Estéticas e Sensoriais

# A cidade *voyeur*; o Rio de Janeiro visto pelos paulistas

*O Rio de Janeiro é a cidade contemplativa cercada de montanhas, olhando o mar.*
(Cassiano Ricardo)

## Boemia *versus* trabalho?

As polêmicas sobre o perfil adequado à capitalidade intensificaram-se ao longo de 1910-1920, originando um imaginário que contrapunha paulistas e cariocas. Estereótipos estão presentes em ambos os lados: o carioca é o boêmio, irreverente e malandro, enquanto o paulista veste a roupagem do trabalhador, ordeiro e disciplinado. Esse imaginário ganharia enorme popularidade no samba de Noel Rosa "Feitiço da vila" (1934) que afirmava: "São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba...". Após o sucesso desse samba, como não associar São Paulo à terra do trabalho e o Rio à terra da boemia?

O conceito de malandragem é polissêmico, incorporando distintos valores e transformações. Na década de 1970, Chico Buarque de Holanda, com fina ironia, registrava o perfil do novo malandro "com aparato oficial, malandro candidato a malandro federal", que é também o "malandro com contrato, com gravata e capital, que nunca se dá mal". A malandragem deixa de ser categoria exclusivamente associada ao universo da marginalidade para integrar-se às órbitas do poder.

O estereótipo tem raízes sociais profundas na cultura política cotidiana. A figura do presidente Getúlio Vargas é um exemplo desse travestimento de valores. Para Vargas, a malandragem era uma estratégia para resolver as difíceis jogadas políticas, que requeriam astúcia e certo "jogo de cintura". Jamais censurou as sátiras que o teatro de revista fazia a seu respeito, ao apresentá-lo como o "grande malandro" Ao contrário: as incentivava porque percebia o quanto eram estratégicas na popularização da sua

imagem.[1] Em 1941, Walt Disney, assessorado pelo jornalista Gilberto Souto e por Aloísio de Oliveira, do Bando da Lua, criaria a figura do Zé Carioca. Malandro, usando chapéu embicado e guarda-chuva, ele tendia a resolver tudo na piada. O personagem acabaria ajudando a consagrar definitivamente o clichê criado em torno do carioca.

Já o estereótipo do paulista alcançaria grande popularidade na figura do Juca Pato, criado em 1925 pelo escritor, ilustrador, cronista e caricaturista Belmonte. Tipo mal-humorado, desconfiado, expressava o paulistano classe média. Honesto, trabalhador; era "careca de tanto levar na cabeça". Personificando a seriedade e sobriedade, usava terno escuro e óculos em contraposição ao humor espalhafatoso do colorido Zé Carioca.[2] Essa ideologia que contrapõe São Paulo ao Rio de Janeiro foi (e ainda é) amplamente disseminada no imaginário popular. Está presente nas letras de música, nos personagens de histórias em quadrinhos, piadas, caricaturas, ilustrações. O Juca Pato serviu de ilustração até nas embalagens de sabonete e pacotes de café. Recorrendo às suas crônicas da *Folha da Noite,* Belmonte escreveria um livro sobre o seu personagem intitulando-o: *Assim falou Juca Pato* (1933) [Figura 15]. O autor também colaborou em vários impressos cariocas como *D. Quixote*, *Revista da Semana* e *Careta*.

**Uma disputa muito antiga...**

Não se sabe quando teve origem esse imaginário que polarizava as duas cidades em disputa pela hegemonia nacional. São Paulo se considerava excluído do poder decisório, criticando o fato de o Rio de Janeiro ser o centro das decisões. Euclides da Cunha e Lima Barreto já polemizavam sobre o tema. Defendendo a hegemonia paulista, Euclides argumentava que na região residiria a sede da civilização mameluca dos bandeirantes; São Paulo deveria ser o foco da história do Brasil. Argumentação com a qual não concorda Lima Barreto. O Rio seria modelo da sociedade mestiça, capaz de garantir o padrão da homogeneidade étnica do País. Para o autor, São Paulo representaria a opressão do Brasil na qualidade de "capital do espírito burguês".

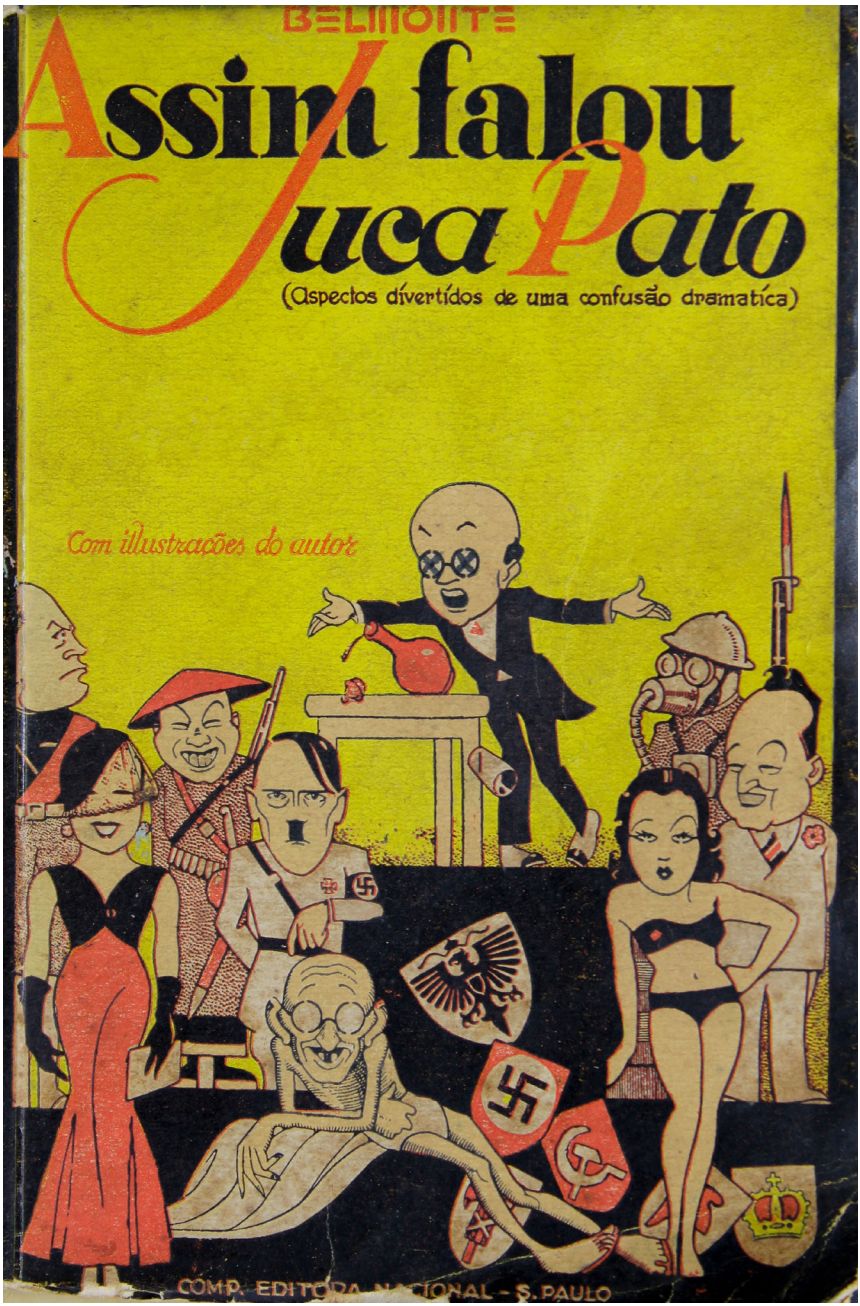



**Figura 15 -** Capa do livro *Assim falou Juca Pato*, de Belmonte. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1933.

A revista *Brazilea* (1917), que representava os interesses de um grupo nacionalista católico, também reforça a oposição entre as cidades. Defendendo o "brasileirismo puro e integral", identifica o Rio como centro essencialmente cosmopolita e corrupto, voltado para fins puramente materiais. Se recuarmos ainda mais no tempo, talvez encontremos o que seria o primeiro discurso legitimador da hegemonia paulista: o do bandeirante Amador Bueno. Em 1640, afirmava que São Paulo deveria ter para o Brasil, o mesmo papel que Paris tinha para a França. São Paulo é definido como o "cérebro que pensa e o braço que executa".[3]

A polêmica se perde no tempo. Mas é ao longo da década de 1920 que vamos encontrar a sistematização dessa ideologia política, que já circulava pela imprensa, pela cultura das ruas, pelas academias e rodas de samba.

## A tradição regionalista dos "verdes-amarelos"

É através do grupo verde-amarelo, vertente conservadora do movimento modernista paulista, composta por Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti del Picchia, que vemos tomar forma essa ideologia.

Para entendermos a base desse pensamento, temos, forçosamente, de situá-lo no âmbito do debate modernista, cuja preocupação maior era criar os fundamentos legitimadores da singularidade brasileira. Como explicar nossa diferença (e, por que não dizer, o nosso malfadado "atraso") em relação à ordem civilizatória internacional? Fatalidade histórica? Erro da colonização ou resultado da grande extensão territorial? Nessa discussão, há um consenso: a espantosa diversidade cultural. Seria ela fator de atraso ou de progresso? Contribuiria para a desunião nacional ou, ao contrário, deveria ser motivo de orgulho da nacionalidade? Essas são algumas indagações modernistas, que buscavam criar bases de entendimento do regionalismo no contexto do pós-Primeira Guerra.

Destoando do conjunto do ideário modernista, os verdes-amarelos insistem no reforço das tradições regionalistas. Para o grupo,

o que está em questão é o culto das tradições, que estaria sendo ameaçado pelas influências cosmopolitas introduzindo novos valores e comportamentos. Nesse contexto é que se dá a valorização do regionalismo, apontado como única instância competente para "delimitar fronteiras, ambiente e língua local".[4]

É esse senso extremado do localismo que marca a doutrina dos verdes-amarelos, distinguindo-a do conjunto do ideário modernista. Este não se define como antirregionalista, sendo clara a importância atribuída à pesquisa da cultura regional. Basta lembrarmos de *Cobra Norato* de Raul Bopp, de *Macunaíma* de Mário de Andrade e das caravanas modernistas que se propunham a descobrir o interior do país. O movimento introduz uma nova concepção do regional, acrescentando elementos que viriam mediatizar e complexificar a relação com a nacionalidade. Reconhecia-se a diferença cultural desde que integrada ao conjunto da brasilidade. Enfim diferenças são identificadas e conceituadas como parte de uma totalidade corporificada pela nação. Na "teoria da desgeografização", Mário de Andrade defende com precisão essa ideia. Insiste na perspectiva da unidade cultural, buscando extrair das diferenças regionais uma unidade subjacente relativa à sua identidade. Com essa teoria, rompia com a tradição regionalista que tendia a interpretar a realidade com base na geografia e no meio ambiente. Introduzindo na sua reflexão a questão temporal e histórica, Mário aponta a diferença do Brasil no quadro internacional não mais pela configuração geográfica, mas pela sua história. Esta adquire um ritmo próprio, capaz de conferir a singularidade e originalidade do país. Se essa percepção do nacional é uma das ideias guias do movimento, ela não é consenso. A tradição regionalista, de cunho localista e geográfico, ainda era muito forte. Nota-se essa percepção no comentário que Sérgio Milliet endereça ao livro *Raça,* de Guilherme de Almeida. Elogiando seu sentido nacionalista, Milliet observa: "Guilherme é profundamente brasileiro. Digo mais: paulista". Mário de Andrade não deixaria passar tal comentário; critica Milliet pelo ufanismo atribuído à palavra "paulista". E diz que era urgente abandonar

tal visão que fazia do Brasil um "vasto hospital amarelão de regionalismo" e "bairrismo histérico".[5]

Essa polêmica dimensiona o peso da tradição regionalista defendida, sobretudo, pelos verdes-amarelos, que identificam São Paulo como matriz da nacionalidade brasileira. Enquanto Mário de Andrade enfatiza a história como referencial da singularidade, os verdes-amarelos atribuem à geografia esse papel. São duas percepções radicalmente distintas de se pensar o Brasil: a primeira, baseada na categoria temporal-histórica; a segunda, na espacial-geográfica.

Esse contraponto entre as ideias de Mário de Andrade e as dos verdes-amarelos expressa as grandes linhas do debate intelectual paulista. Voltada para a legitimação da hegemonia paulista, a ideologia do movimento fundamenta sua vertente conservadora, reforçando os moldes tradicionais do regionalismo. Ao eleger o critério espacial como o definidor da nacionalidade, o grupo retoma a vertente ufanista de Afonso Celso. A grandeza territorial é marcador da superioridade brasileira. Ao afirmar que o Brasil, diferentemente dos outros países, é "feito de espaço", o grupo associa essa categoria à ideia de potencialidade, riqueza e futuro. Extrapolando a análise histórica, é possível garantir o mito da originalidade brasileira.[6]

**Só a geografia nos redime...**

É com base na chave brasilidade-espaço-território-geografia que os verdes-amarelos buscam legitimar a hegemonia paulista, em contraponto à capitalidade do Rio de Janeiro. Mas vamos por partes. O imaginário de São Paulo como berço da nacionalidade decorre de sua própria configuração geográfica. Diferentemente das demais regiões, a rede hidrográfica do estado corre em direção ao interior. O fato reveste-se de grande importância, capaz de modificar o próprio curso da história. Ao acompanhar o trajeto dos rios, os bandeirantes paulistas chegaram aos sertões. Fato que deu origem à epopeia bandeirante.

Ao alterar o curso da história, a geografia provocaria as revoluções que mudam os destinos da nacionalidade. Baseados na teoria dos dois Brasis – o legal (litoral) e o real (interior) –, os verdes-amarelos identificam o rural com a brasilidade e a autenticidade, em contraposição ao litoral, associado ao cosmopolitismo e ao artificialismo. No poema "Canção geográfica", Cassiano Ricardo, na voz do bandeirante, contrasta o homem do litoral e o sertanejo.

> O que procuro é terra firme
> Pois nasci junto da serra
> De costas voltadas pro mar [...]
> Prefiro varar o sertão
> Que é o meu destino singular [...]
> Minha esposa é a terra firme
> As sereias estão no mar...[7]

As metáforas da sereia e da esposa reforçam sentimentos opostos: ilusão e pragmatismo. O primeiro, atribuído aos habitantes do Rio, predispostos aos sonhos e fantasias; o segundo, aos paulistas que desconfiam dos sortilégios e encantos vindos do exterior. Com essa retórica poética, busca-se mostrar que São Paulo optou pelo caminho correto, ao contrário do Rio, que fora vítima do canto da sereia, sucumbindo ao cosmopolita. Logo, caberia a São Paulo assumir a guarda das tradições nacionais.

Com amparo no critério espacial-geográfico, constrói-se uma tipologia do caráter nacional. Defendendo a profunda simbiose homem/meio, ela vem fundamentando uma sólida vertente de nosso pensamento político. Nesse contexto é que se insere o imaginário de contraposição entre cariocas e paulistas. O traço característico atribuído ao carioca é o "instinto de navegação", que o faria debruçar-se saudoso sobre o cais, sempre em busca de novos horizontes. Essa busca tornaria seu espírito universalista, porém a atração pelas novidades acabaria o levando ao desinteresse pela economia. O paulista assume perfil oposto. Pragmático, desconfia

das novidades estrangeiras. Tende a ser guardião, conservador e ordeiro; por isso, representa o "espírito mais intenso da brasilidade".[8]

É com base nesse paradigma, inspirado na geografia, que se defende o "direito natural" de liderança diante dos destinos da nacionalidade. Essa narrativa mítica em torno da bandeira legitima a supremacia paulista, questionando-se a capitalidade atribuída ao Rio. Só um parêntese: as primeiras expedições bandeirantes datam do século XVI; recorre-se ao fato para reafirmar que foram os bandeirantes que fizeram o Brasil, delineando seu gigantesco mapa.

O evento modernista de fevereiro de 1922 torna-se alvo de disputas entre as cidades. Para os verdes-amarelos, o modernismo reedita a epopeia bandeirante, expressando uma atitude de reação à cultura importada. Como os seus ancestrais, os modernistas paulistas estariam imbuídos de uma missão: levar os ideais vanguardistas ao resto do país, garantindo a nacionalização das fronteiras. Quando Mário de Andrade e Oswald de Andrade viajam para o Rio de Janeiro a fim de discutir os rumos do movimento com os literatos da capital, comenta-se: "mais uma vez, a província se adianta à metrópole".[9]

Há muito os intelectuais paulistas vinham insistindo na hegemonia do seu estado, destacando-o como o centro dinâmico da nação. Esse é o espírito que preside a criação do Centro Paulista (1907) no Rio de Janeiro. Contando com o apoio do governo estadual, o centro promovia conferências, solenidades cívicas, reuniões e exposições sobre a indústria paulista visando criar na capital um "centro de convergência paulista". É respaldado no mito da bandeira" que os verdes-amarelos vão defender o caráter ruralista da nacionalidade. Destoando do conjunto da intelectualidade latino-americana, o grupo não endossa a tradicional concepção grega que opunha a pólis civilizada à barbárie dos não urbanizados. Herdeiros do pensamento de Euclides da Cunha, os verdes-amarelos discordavam das premissas civilizatórias da cidade em relação ao campo. Acreditavam que a grande revolução do pensamento nacional sairia do sertão, provocando a "invasão das cidades"

pelas forças bárbaras e selvagens, sintetizadas no verdadeiro espírito da brasilidade. Associava-se a cidade ao tempo e à história, ao passo que o campo corporificava o espaço e a geografia. Na cidade, as transformações ocorreriam em uma velocidade muito maior, enquanto o campo tendia às modificações mais lentas, acompanhando o ritmo e a alma da nação. Na maior parte das vezes que os verdes-amarelos se referem ao Rio de Janeiro, está implícita a imagem da cidade. Esta não teria nada a ver com a pólis grega, devido ao seu caráter anárquico e antinacional. São Paulo, sim. Além de ser Atenas, também é Esparta. Era natural que o grupo identificasse o Rio de Janeiro à cidade, pois o alvo do discurso era a Capital Federal. São Paulo é identificada com o interior, quase sempre idealizado. Quando se menciona a cidade paulista, ela em nada se assemelha à cidade do Rio de Janeiro. A cidade paulista é trabalho: "chaminés de fábrica, músculos dos operários, vertigem dos arranha-céus...". Um cenário oriundo da agricultura cafeeira. A comparação com o Rio de Janeiro é inevitável: "sem ter a cenografia panorâmica da Guanabara, São Paulo prima pela beleza arquitetural dos seus prédios".[10]

O Rio de Janeiro aparece como cidade do carnaval, da vaia e da academia. O carnaval e a vaia expressariam o espírito anárquico e a falsa democracia, e a academia, o arcaísmo literário. O Rio corporifica o passado, ao passo que São Paulo, a modernidade.[11]

**Os dândis e os heróis bandeirantes**

O romantismo é um dos alvos da crítica endereçados aos habitantes da cidade capital. Associado à mentalidade contemplativa, incompatibiliza-se com o trabalho, já que o culto à natureza é obstáculo à industrialização. Cachoeiras e campos não devem ser motivo de inspiração poética, mas servir às usinas e à lavoura. Ação em vez de contemplação; em vez de lirismo, trabalho. Amante das belezas naturais, o carioca não conseguiria libertar-se do romantismo. Escravo das paixões, é um trágico capaz de morrer de amor, quando

este sentimento já passou para o domínio de uma simples operação financeira. Se o grupo verde-amarelo defende alguns elementos da cultura urbana associados à ordem industrial, seu referencial é o ruralismo. Essa questão aparece na crítica ao Juca Pato, quando sugerido como símbolo da nacionalidade. Seu perfil urbano é que incomoda. Dândi, almofadinha, tipo americanizado e citadino, ele seria incapaz de representar a imagem da nacionalidade. Nós não somos isso, argumentam os verdes-amarelos. Somos o caboclo, misto de ingênuo e esperto, bonachão e filósofo. Os nossos heróis não estariam nas cidades, mas no interior, moldando a imagem viva do território. Os heróis são o Jeca Tatu e o Mané Xiquexique.

Os habitantes do Rio não pertencem a esse universo. O carioca é o dândi que frequenta as rodas da Confeitaria Colombo e do Café Nice, perdendo seu tempo absorvendo ideias estrangeiras na Livraria Garnier. O dândi é duplamente desqualificado. Primeiro, pelo fato de pertencer ao passado pois "morreu com o romantismo". "Vagabundo delirante", é incapaz de sobreviver na era industrial. Ele resulta da moda importada, o "ócio inglês". O carioca também é malandro e boêmio, apreciador das serestas e romantismos fora de moda. Herdeiro da tradição bandeirante, São Paulo não tolera esses valores, priorizando os assuntos econômicos sobre a literatura.[12]

Esse perfil do paulista também será alvo de críticas dos letrados cariocas. Mas ao longo do debate, eles permanecem na condição de interlocutores que se limitam a dar respostas. Não se constrói propriamente uma contra-argumentação à alegada superioridade paulista e ao mito da bandeira. E quando ela ocorre, inspira-se em outra ordem argumentativa explicitada pela crítica humorística.[13] Há ainda um outro aspecto que é alvo da crítica do grupo: a inveja. Incapacitado para o trabalho, o carioca não perdoaria o espírito empreendedor do paulista. Torna-se amargo e pessimista quando pensa na depressão cambial e inveja a sorte dos imigrantes que enriqueceram o Brasil.

A questão da imigração tem função-chave na discussão.

**Quem é a "antinação"?**

Na doutrina dos verdes-amarelos, a influência dos imigrantes é sempre positivada, motivando orgulho. Tal fato pode parecer paradoxal: como os defensores do regionalismo, adversários da influência estrangeira, poderiam defender a imigração? O "mito da bandeira" é chamado a explicar.

Argumenta-se que a organização da bandeira conseguira integrar harmonicamente o índio e o negro, gerando forte tradição democrática. O paulista moderno teria absorvido essa tradição. Logo, em São Paulo, o estrangeiro não constituiria ameaça à nacionalidade, dado que ali a parte autêntica da nação estaria assegurada. A região teria competência para absorver e se beneficiar das influências, sem se deixar descaracterizar.

Mas a questão gera grandes polêmicas. São muitos os artigos em que os verdes-amarelos buscam se justificar diante das acusações de criarem quistos raciais, serem separatistas e incorporarem a antinação. Contra-argumenta-se: a antinação é o Rio, que continua defendendo a anacrônica teoria da trindade racial, quando o país é a própria Torre de Babel, entendendo-a no sentido dinâmico de transformação. São Paulo é o berço de uma nova raça, constituindo o brasileiro no futuro.[14]

A polêmica pode ser sintetizada em torno das questões. Que cidade incorpora a antinação: Rio ou São Paulo? Quem está ludibriando, fazendo-se passar por verdadeiro? Nesse contexto, cabe aos rivais apontar falhas, denunciar fraudes e incompetências. O tema da imigração acirra a discussão que atinge polarização máxima: nação x antinação.

Nas páginas do *Correio Paulistano* associa-se o progresso aos imigrantes. Invejável exército de trabalhadores, eles seriam devotados à causa nacional. São Paulo é o modelo da democracia, concedendo a todos igual oportunidade de trabalho. Entretanto, a história registra uma realidade bem diversa. O grande contingente de imigrantes tornaria a situação do negro no mercado de trabalho paulista praticamente insustentável.

No início do século, o grupo migra em massa para o Rio de Janeiro, onde as oportunidades de trabalho eram sensivelmente melhores.

A maioria, no entanto, ficaria à margem da estrutura social: prostitutas, cafetões, malandros, artistas de cabaré, de teatros de revista e circos. E é nesse meio, oscilando entre o subemprego urbano e o lúmpen carioca, que vai formar-se o núcleo de resistência cultural das classes populares. Capaz de absorver elementos de diversos códigos culturais, esse núcleo será fundamental na estruturação da história social da capital. É nesse espaço que começa a tomar corpo a cultura negra. Passando por um processo de sincretização que garantiria a sua aceitação no mundo branco, despontam com sucesso o lundu, a polca e o maxixe. É sintomático o debate que se trava sobre as origens do maxixe, mostrando o quanto foi conflituosa a sua aceitação entre as elites.[15]

Essas danças marcavam uma verdadeira revolução de costumes, inaugurando uma forma de divertimento urbano que transcorria fora do âmbito familiar. Apesar dos estigmas e das interdições da moral pública, esse espaço cultural vai ganhando a cidade. No final da década de 1910, a nova burguesia já frequentava as revistas da praça Tiradentes, os cabarés da Lapa e da Cinelândia. Em 1914, num sarau no Palácio do Catete, Nair de Tefé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, causaria impacto entre as elites ao interpretar ao violão o *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga. Esse processo de aculturação no Rio de Janeiro é complexo. Pode-se pensar em um jogo de espelhos confrontados, em que a cultura negra e a branca se mimetizam e se distorcem mutuamente. Se o negro consegue conquistar o espaço público, reinterpretando formas da cultura europeia, os brancos entram para o candomblé e apadrinham o samba. É nessa trama de influências, conflitos e sobreposições que a cultura carioca começa a impor-se, criando estratégias de sobrevivência para lidar com os padrões culturais vigentes.[16]

**O reino de Dionysius**

As tradições corporais da cultura negra, marcadas pela sensualidade e liberdade de movimentos, chocavam-se de imediato com os

hábitos da elite europeizada. Entre os paulistas a reação se manifesta de forma mais contundente. Tendo a sobriedade como um dos seus valores mais caros, a burguesia paulista não cessa de condenar a licenciosidade dos costumes cariocas. Na doutrina dos verdes-amarelos, esse aspecto ganha importância inusitada. A explicação para as diferenças culturais entre cariocas e paulistas, mais uma vez, fundamenta-se no fator geográfico. O clima de São Paulo gera elegância, conforto e intimidade; o paulista nasceria "aristocraticamente nórdico". Já o verão do Rio de Janeiro incentivaria a promiscuidade das praças e ruas, bocejo e displicência. Dois perfis antagônicos: sobriedade aristocrática (paulista) e vagabundagem das ruas (carioca). O clima polariza frio (associado à contenção, recolhimento, trabalho e equilíbrio de formas) e calor (excesso, vertigem, alegria, embriaguez e tragédia). Como não lembrar das duas pulsões representadas pela simbologia de Apolo e Dionísio?

Nesse sentido, o imaginário da imprensa paulista sobre o carnaval carioca é contundente. Carnaval e verão passam a ser uma só coisa: "ao ruído dos tambores, ao esguicho do éter, ao tilintar das campainhas, esquenta-se a visão das criaturas". Irmanadas pelo suor, embriagadas pela orgia, as pessoas se transformam em verdadeiros selvagens. São capazes de cometer violências e atos brutais que nada têm a ver com o comportamento cotidiano. A alegria carnavalesca é "macabra e sinistra, ocasionando verdadeira febre e paroxismo furioso". Carnaval – violência – verão são diferentes expressões de um mesmo personagem. De acordo com alguns jornalistas do *Correio Paulistano*, no carnaval o carioca se transforma em um "devoto de Baco", que constantemente se deixa embriagar pela "festa vermelha" (carnaval).

O carnaval paulista não ocorre dessa forma. Ao contrário dos habitantes da capital para os quais o carnaval é "desabafo de emoções represadas", para o paulista a emoção é mais profunda. O povo assiste ao desfile "pávido, mudo e extasiado". Só os desajustados fazem badernas.[17]

A sobriedade do paulista é exemplar. Se nem no próprio carnaval Dionísio se manifesta é porque lá ele não existe. Essa é a intenção do

discurso que identifica a cidade de São Paulo com o culto do trabalho em oposição ao do prazer. A praia é apresentada como o outro "excesso" praticado pelos moradores do Rio. Além da "mistura paradisíaca dos sexos", ocorreria a das classes sociais unindo damas e cozinheiras, filhas de *nouveaux riches* e filhas de *chauffeurs*. Em vez de cuidar do corpo através de um "atletismo moralizador", o carioca prefere exibi-lo no "namoro semidespido" das praias. A praia é cenário de orgias degradantes. Vale a descrição: "galopadas de faunos, gritos simiescos, encontros e choques torpíssimos, quadros vivos de plástica nauseante". O hábito do banho de mar é comparado à exibição de modas, *footing*. Um outro alvo da crítica é a personalidade mundana e frívola da mulher carioca. Chega-se a atribuir o alto índice da mortalidade infantil na capital ao descuido das mães, que preferiam os compromissos mundanos aos da maternidade. Reforçando esse traço de excesso associado aos habitantes da capital, destaca-se a sua incapacidade para gerir as finanças domésticas. O carioca é um consumista e grande esbanjador; incapaz de controlar seu orçamento, vive de empréstimos. Atraído pelo supérfluo, gasta em pândegas, festas, compras de joias, vestidos e chapéus.[18]

**São Paulo, paradigma da nação**

Toda essa narrativa visa desqualificar o Rio de Janeiro como capital da República. Não é ao acaso que o *Correio Paulistano,* um dos principais órgãos defensores da hegemonia paulista, dedique espaço expressivo à questão. A maior parte dos artigos quase sempre é publicada no espaço nobre do jornal. Na mesma proporção em que se publicam *charges* e críticas aos costumes e aos tipos populares do Rio, publicam-se matérias sobre a genealogia e a história paulistas, aureoladas pela herança bandeirante.

A ideologia que contrapõe Rio de Janeiro e São Paulo, não foi só fruto de algumas cabeças pensantes; já se encontrava razoavelmente difundida pelos diferentes meios sociais. No interior do movimento

modernista, o grupo dos verdes-amarelos sistematizou, sofisticou e reforçou uma visão de Brasil que já existia, privilegiando a percepção tradicional do regionalismo.

*Martim Cererê* (1928) de Cassiano Ricardo e *Macunaíma* de Mário de Andrade exemplificam o contraste entre distintas visões da brasilidade. No itinerário percorrido pelos personagens, explicita-se a diferença de perspectivas. Enquanto Martim Cererê realiza um percurso circular – São Paulo-Brasil-São Paulo –, Macunaíma sobrevoa o país no "tuiuiú-aeroplano", espécie de ave-avião. Para não perder a visão do conjunto, é necessário sobrevoar acima dos limites, abandonando a perspectiva geográfica das fronteiras. O anti-herói, criado por Mário, é o Brasil em busca de si mesmo, de sua identidade em curso. Vestir a roupa arlequinal é uma possibilidade de lidar com o desenraizamento, a descontinuidade e a espantosa diversidade da brasilidade. Essa perspectiva inquietante contrasta vivamente com a narrativa dos verdes-amarelos, que apresentam um retrato concluído do Brasil, localizando a fundação do Estado nacional em terras paulistas. Quando a história já está dada, não há espaço para crítica nem buscas conflituosas. Só a repetição pode garantir a consagração do modelo.

## Notas

1 A positivação da malandragem como estratégia de popularização política usada no teatro de revista foi discutida em uma entrevista de Mário Lago, intitulada "Mário Lago sem nenhuma vaidade". Em *O Pasquim* 330, Rio de Janeiro 8 a 14/10 /1976.

2 Sobre o perfil de Juca Pato ver descrição de LIMA, Herman de. *História da caricatura no Brasil:* v. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

3 As discussões que polarizam as cidades como núcleo de valores representativos ou em oposição aos ideais da brasilidade, envolvendo avaliações de Euclides da Cunha, Lima Barreto e da revista *Brazilea*, estão em SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão:* tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983; em OLIVEIRA, Lúcia Lippi. 1990. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990; e em LOVE, Joseph. *A locomotiva:* São Paulo na federação brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

4 A defesa do regionalismo como garantia de afirmação da nacionalidade brasileira no contexto pós-Primeira Guerra é feita por PICCHIA, Menotti del. Regionalismo. *Correio Paulistano*, 3 out. 1926.

5 A discussão sobre a teoria da desgeografização em Mário de Andrade é desenvolvida por Eduardo Jardim em sua tese de doutoramento "A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro" (UFRJ, 1983). A crítica de Mário de Andrade em relação à percepção de Milliet sobre a nacionalidade está na revista *Terra Roxa*, n. 1, jan. 1926.

6 Sobre a construção de um imaginário geográfico como chave interpretativa da nacionalidade, ver os artigos de Plínio Salgado, "Aspectos brasileiros", no *Correio Paulistano* de 30/7/1927, e "Geografia sentimental", no *Correio Paulistano* de 10/11/1927.

7 O poema está no livro *Martim Cererê*: *o Brasil dos meninos poetas e heróis* (São Paulo: Saraiva, 1962), publicado originalmente em 1928.

8 Esse imaginário de uma literatura fundamentada nas características geográficas é reelaborado na década de 1960 por LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1968. O autor faz uma análise psicológica do povo brasileiro com base nos pares litoral/sertão, cidade/campo e norte/sul.

9 A narrativa do mito da bandeira foi sistematizada por Cassiano Ricardo ao longo de três décadas (1920-1940) através de *Martim Cererê* (1928), *O Brasil no original* (1936) e *Marcha para oeste* (1940). O tema foi discutido por mim em "O mito da originalidade brasileira" (dissertação de mestrado PUC-Rio, 1983). Sobre a relação da epopeia bandeirante e a Semana de Arte Moderna de São Paulo, ver os artigos de Menotti del Picchia: "A bandeira futurista (*Correio Paulistano*, 22/12/22) e "Estranho fenômeno mental" (*Correio Paulistano*, 10/10/1924).

10 Sobre o Centro Paulista no Rio de Janeiro, ver o artigo de Mário Vilalva, "Como se faz uma instituição; notícia histórica sobre o Centro Paulista (1907-1937)", em *Revista dos Tribunais* (Rio de Janeiro, 1937). Sobre o ruralismo dos verdes-amarelos e a diferenciação que estabeleciam em relação à tradição grega da pólis civilizada adotada por parte expressiva da intelectualidade da América Latina, ver RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985. A ideia que associa o campo ao ritmo lento e em acordo com a alma da nacionalidade é defendida por SALGADO, Plínio. Aspectos brasileiros. *Correio Paulistano,* 30 jul. 1927.

[11] A imagem da cidade do Rio como cidade contemplativa e associada ao carnaval, à vaia e à academia é discutida por Hélios (pseudônimo de Menotti del Picchia) em "São Paulo pensamento e ação", e por Cassiano Ricardo, em "Mentalidades opostas", artigos publicados no *Correio Paulistano* (2/4/1927 e 21/4/1927 respectivamente).

[12] O imaginário do Rio de Janeiro e seus habitantes é construído ao longo das décadas de 1910-1920 nas páginas do *Correio Paulistano*. Após a instauração do regime republicano, o jornal vincula-se ao partido conservador e é dirigido pelos políticos ligados ao sistema oligárquico, dentre os quais, Antônio Prado, Campos Sales, Prudente de Moraes, F. de Paula Rodrigues Alves. A crítica à mentalidade romântica está nas crônicas "Pelo Brasil" (*Correio Paulistano,* 19/1/1922), "Patriotismo prático" (*Correio Paulistano,* 4/10/1923) e "O último romântico" (*Correio Paulistano,* 27/8/1921). A discussão sobre os heróis da nacionalidade identificados com as origens rurais está nos artigos de Menotti del Picchia – "A morte de um calunga" (*Correio Paulistano,* 30/8/1926) – e de Cassiano Ricardo – "Meus heróis" (*Correio Paulistano,* 29/12/1927). O dandismo como moda importada é tema de Hélios (pseudônimo de Menotti del Picchia) em "Os dandys" (*Correio Paulistano,* 19/2/1920). Sobre o imaginário dos verdes-amarelos em relação à cidade, ver "São Paulo, em 1920" (*Correio Paulistano,*10/3/1920).

[13] A revista *DQ* (1917-1927), que sistematiza essa contra-argumentação foi trabalhada por mim em *Modernismo no Rio de* Janeiro. Turunas e quixotes. 2. ed. Petrópolis, RJ: KBR, 2015. 1. ed. 1996.

[14] A defesa de uma nova raça, com base nos movimentos migratórios em direção a São Paulo é apresentada por PICCHIA, Menotti del. "Psicologia dos estilos São Paulo... cidade mágica" (*Correio Paulistano,* 2/12/1928).

[15] Sobre o fluxo da imigração negra no Brasil na virada do século XIX-XX e a formação de uma cultura de bases populares no Rio de Janeiro, ver MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Sobre as polêmicas acerca das danças e manifestações populares, ver RIBEIRO, Flexa. "Considerações em torno do carnaval: motivos estéticos do maxixe" (*Correio Paulistano*, 28/12/1921) e SÁ, Augusto. "Cantos, danças e música, a propósito do maxixe" *(Correio Paulistano,* 5/3/1920).

[16] Sobre a metáfora do espelhamento e formas de relacionamento entre as culturas negra e branca, ver WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado novo). In: _____. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

[17] Sobre a discussão do clima associado a hábitos político-culturais desencadeando tendências genéticas e criminológicas, ver o artigo de Menotti del Picchia, "Calor" (*Correio Paulistano,* 28/11/1926). Ver também sobre o tema os vários artigos de Chrysanthème, todos publicados no *Correio Paulistano:* "O estado de espírito carnavalesco" (22/2/1920), "Carnaval e sangue" (7/2/1922), "Verão e carnaval" (26/1/1928). A comparação do carnaval carioca e paulista está no artigo de Hélios (pseudônimo de Menotti del Picchia) "O carnaval paulista", no *Correio Paulistano* (14/2/1921).

[18] A descrição das praias como cenário de modismos e orgias está no artigo de Veiga Miranda. "Os palhaços do Flamengo" (*Correio Paulistano*, 15/10/1920). O consumismo e esbanjamento em coisas supérfluas está no artigo de Otto Prazeres. "Como se vive no Rio de Janeiro" (*Correio Paulistano,* 21/12/1920). O vício da cultura mundana das mulheres desviando-as da maternidade é assunto discutido por Chrysanthème em "Basta de anjos!" (*Correio Paulistano*, 13/3/1921). Ver também outros artigos de Chrysanthème, todos publicados no *Correio Paulistano*: "O estado de espírito carnavalesco" (22/2/1920); "Carnaval e sangue" (7/2/1922); e "Verão e carnaval" *(*26/1/1928).

# Modernidade mediterrânea: estética das ruas e novas linguagens*

O modernismo brasileiro integra-se à vasta cadeia de transformações que envolveram a Europa, os Estados Unidos e o conjunto dos países latino-americanos de 1870 ao início da II Guerra Mundial. É nessa conjuntura que se processa a reconfiguração das tradições artísticas ocidentais e o redirecionamento da imaginação, levando os intelectuais a construírem simbolizações que asseguram sua inserção na cena internacional. Um dos focos de discussão foi o questionamento à universalização de valores instituída pelo paradigma urbanístico, idealizado por Haussmann.

Os críticos de arte, vinculados ao simbolismo, tiveram fundamental importância nesse debate. Contrapondo-se à estética que integrava indistintamente espaços e corpos urbanos, enfatizaram as tradições comunitárias e os laços orgânicos entre citadinos e a cultura com base nas artes. Atuando como verdadeiros profissionais da mediação, reforçaram esses vínculos em uma época de profunda desestabilização social e perda das referências tradicionais.[1] Nesse quadro de tensões históricas e vulnerabilidade da arte, importa ver como se deu o trabalho de reordenamento e legitimação das tradições na França e suas repercussões críticas na cultura brasileira.

Uma das tradições que mais se sobressai no imaginário europeu, sendo objeto de incessante releitura, é a figura do pierrô. Originária da *commedia dell'arte*, adquiriu múltiplas simbolizações nos romances, nas artes plásticas, pantomimas e cenas carnavalescas. Tematizado na Itália, Inglaterra, Áustria e Rússia, o pierrô adquiriu configurações expressivas na França.[2]

* A pesquisa deste texto foi elaborada no acervo da Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP), com apoio da Capes, pesquisador Sênior (2010).

No Brasil, vamos encontrá-lo em releituras oriundas das tradições portuguesas e do simbolismo francês. Nos teatrinhos populares das praças públicas cariocas, nas peças teatrais de Martins Pena e de Artur de Azevedo; também nas dramatizações do bumba meu boi manifesta-se a presença de alguns personagens da *commedia dell'arte*.[3] O modernismo brasileiro, tanto o literário como no campo das artes plásticas, foi pródigo na reconfiguração desses personagens.

A construção desse imaginário que envolve os dois lados do Atlântico passa pela análise da crítica artística e literária.

**A sintonia com a cidade**

O diálogo entre o crítico francês Gustave Kahn (1859-1936) e o brasileiro Gonzaga Duque (1863-1911) é importante nessa discussão, sugerindo outras configurações da modernidade envolvendo as circulações franco-brasileiras. Ambos se identificavam com uma vertente da modernidade que, inspirada no imaginário mediterrâneo, prezava as tradições greco-latinas como fundamento civilizatório.

Atuando na imprensa cotidiana, desenvolveram seu trabalho no campo da escrita ficcional, poética e crítica de artes. Gustave Kahn elaborou as bases conceituais do simbolismo, escreveu a história do movimento participando da criação de vasta rede de impressos, destacando-se *La Vogue, Le Symboliste, La Revue Indépendante, La Revue Blanche, Pierrot, Mercure de France,* e ocupou, a partir de 1900, a direção da prestigiada *La Plume.* Gonzaga Duque o mencionava nos seus escritos, tomando-o como referência crítica na formulação do seu pensamento.

Em oposição à razão técnico-funcionalista e à estética urbanística dela oriunda, propuseram um diálogo com o *art nouveau*. Mostravam-se sensíveis às culturas populares e ao surgimento de novos materiais que propiciavam uma criação artística mais próxima à vida cotidiana. Na virada do século XIX, surgiam no Rio de Janeiro várias revistas ligadas à estética simbolista. Apresentavam-se como verdadeiras barricadas,

conclamando artistas e literatos a unirem esforços na defesa de uma nova ordem estética. Lugar de expressão e experimentação de novas teorias, tais publicações, apesar da breve duração, alcançaram expressiva repercussão social, ajudando a gerar uma nova sensibilidade social e artística.[4]

Adotando atitude crítica em relação ao oficialismo cultural, essas revistas elencavam nomes do campo artístico-literário, percebendo-os como possíveis arautos de uma nova ordem. Gonzaga Duque dirigiu *Pierrot, Mercúrio, Rio Revista;* na *Kosmos*, foi responsável pela seção da crítica de artes, propondo elaborar as bases conceituais de uma estética da brasilidade. Enfatizava a correspondência entre as várias linguagens artísticas e a urgência de a literatura integrar os novos recursos visuais. Essa aproximação da literatura em relação às modernas configurações da escrita jornalística é abordada pela *Pierrot* (1890) com humor e graça:

> Oh venha cá minha querida *Cidade do Rio* – por que me foges se soubesse quanto te amo... ai!! Dê o ar de sua graça, apareça lá por casa, sim?

A caricatura glosava as tentativas de aproximação entre as revistas literárias e a grande imprensa, metaforizada na conquista amorosa. Na realidade, já existiam laços de aproximação entre literatos e jornalistas. Gonzaga Duque escrevia para o jornal *A Cidade do Rio* que, dirigido por José do Patrocínio, liderava a campanha abolicionista e divulgava ideais republicanos. O grupo dos jornalistas que professava tais ideais políticos mantinha laços de afinidade com a cultura boêmia e literária, à qual se vinculava Gonzaga Duque. Eram significativos os vínculos de identidades que uniam os grupos. *A Cidade do Rio* e a *Pierrot* mostravam-se favoráveis a parcerias. Na caricatura, o Rio de Janeiro transfigura-se em uma artista à francesa do teatro de revista. Inteiramente despida, usa botas de cano longo, luvas negras até o cotovelo; nas mãos, traz uma pena.

O detalhe não é ocasional. Na *belle époque*, a simbologia da escrita associava-se sub-repticiamente ao universo dos cabarés, prostitutas

e marginais. Era comum às operárias que trabalhavam na indústria da pluma, produzindo travesseiros e colchas, também participarem na montagem dos figurinos teatrais. Artes domésticas mesclavam-se às artes cênicas, favorecendo encontros amorosos. Os locais desses encontros, sempre disfarçados, ficavam no interior dos edifícios. Na porta de entrada havia uma placa que identificava o lugar como Fabrique de Plumes [Figura 16].[5] Além do aspecto prosaico dessa memória, pode-se perceber aí o trabalho sutil das metáforas, criando e mesclando valores entre o grupo dos letrados e os da boemia artístico-literária, que incluía variada gama de participantes.

Na crônica "O *cabaret* da Ivone" (*Kosmos*, 1908), que ficava na rua do Lavradio, Gonzaga Duque rememora os cabarés como lugar de trânsito entre a arte, a cidade e as esferas do submundo. Nas artes plásticas, a tela de Rodolfo Chambelland *Baile à fantasia* (1913) aponta na mesma direção. O carnaval ganha ambiência frenética nos pares que rodopiam em meio a uma chuva de confetes e rolos de serpentinas. A face desnuda do pierrô é o foco. Exibindo volúpia, sensualidade e certo ar velhaco, ele dança o maxixe. Um toque de brasilidade? O local e o popular em cena?

A tese do mimetismo francês não se sustenta aqui. O caricaturista Paul Gavarni, um dos criadores do pierrô lúbrico/carnavalesco, desenhava-o quase sempre mascarado, usando disfarces eróticos. A face nua e provocante do pierrô brasileiro diz algo. É plausível uma releitura das tradições greco-romanas nos trópicos, ressaltando-se o aspecto libertário e a sensualidade corpórea do paganismo, que reverberam aqui com intensidade.[6]

Gustave Kahn interessou-se pelos pintores e boêmios de Montmartre, percebendo-os como expressão de resistência ao espírito cosmopolita parisiense. Achava que sua arte preservava a expressão e o colorido da cultura mediterrânea, em contraste com a homogeneidade e a frieza dos materiais arquitetônicos de Haussmann. Devido à sua geografia acidentada e montanhosa, o bairro fora poupado das modernas intervenções urbanas características do estilo haussmanniano.

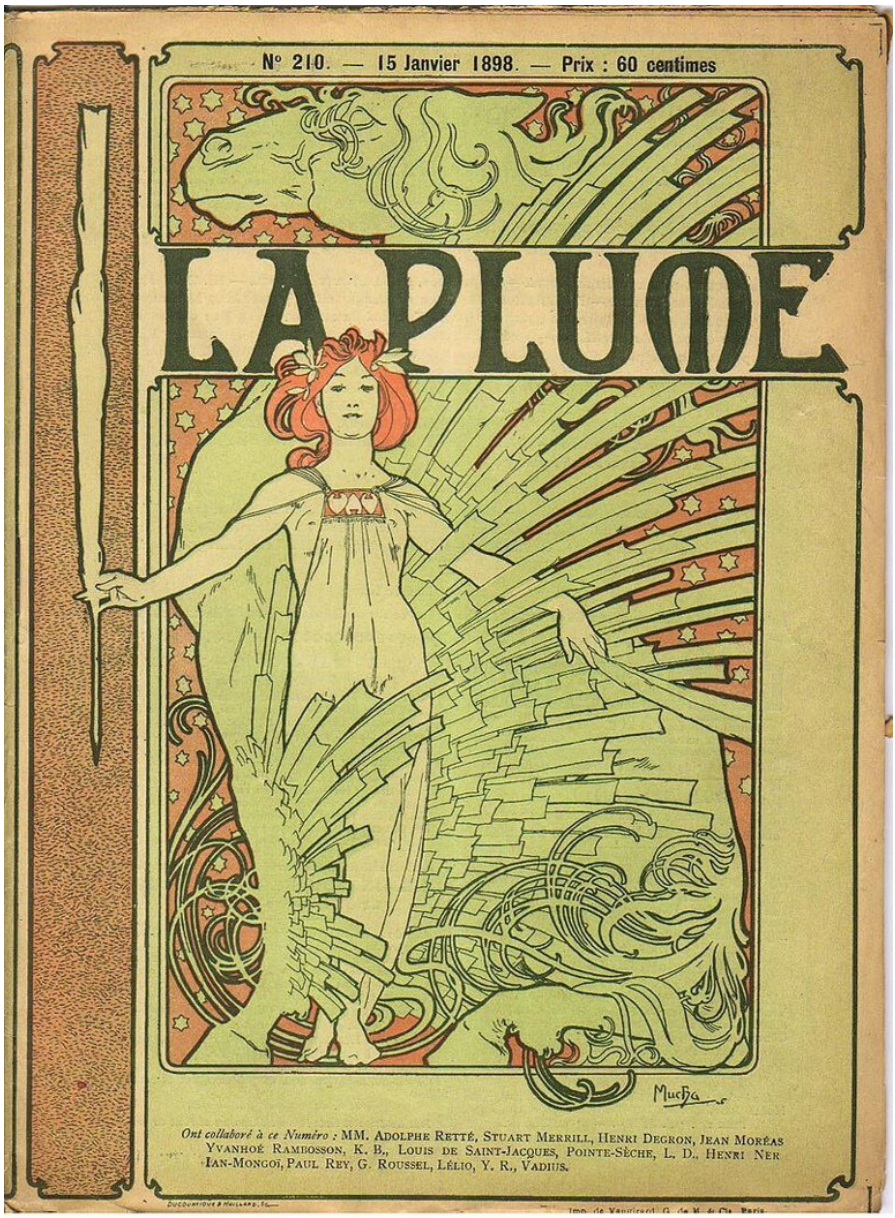



**Figura 16 -** Capa da revista *La Plume*, 1898. Ilustração de Alphonse Mucha. Acervo Bibliothèque Nationale de France (BNF).

O imaginário do Midi[7] surgiu em meados do século XIX na França, apresentando-se como entidade geográfica, etimológica, psicológica e ideológica. Marcava, de distintas maneiras, a escrita de Émile Zola, as paisagens de Van Gogh e Cèzanne, além do cinema de Marcel Pagnol. Expressou-se em várias correntes literárias, tendo destaque, sobretudo, no movimento Félibrige que, liderado por Frédéric Mistral, evocava paisagens e personalidades inspirando-se em uma França idealizada como solar, alegre, popular e autêntica, em contraposição ao cosmopolitismo parisiense.

No Brasil a "tese do Midi" ou do Mediterrâneo gerou controvérsias; foi defendida como matriz fundadora da brasilidade (em contraponto ao pragmatismo racionalista norte-americano) e criticada como corpo estranho, contrastando com uma nacionalidade que valorizava aspectos da cultura rural, a singularidade sertaneja e o regionalismo. José Lins do Rego confessava com pesar a necessidade de abrir mão da influência cultural francesa:

> Vi terras por onde andaram os doze pares de França, os heróis do meu Carlos Magno, lido e relido como história de Trancoso. Vi terras do sul, o mar Mediterrâneo, o mar da história, o mar dos gregos, dos egípcios, dos fenícios, dos romanos. Mas o nordestino tinha que voltar à sua realidade, à realidade maior que a história do mundo, isto é, à história dos seus homens, dos cangaceiros brutais, carregados de vida bárbara, de instintos cruéis de uma força, porém, que não se extingue nunca [...].[8]

Integrado a essa panorâmica de ideias, Gonzaga Duque pretendia compatibilizar os valores da civilização greco-romana com o processo de atualização da cultura brasileira. Considerava que os historiadores já vinham investindo na sistematização das tradições nacionais desde a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), mas urgia que tal trabalho fosse realizado no campo das artes. O crítico buscava comprometer-se com a criação de uma estética nacional. Debruçava-se sobre o trabalho da organização da cultura com impressões poéticas,

sem negligenciar o juízo crítico. Em *Mocidade morta* (1900), torna a figura do crítico de arte protagonista da obra, reforçando seu empenho em formar um gosto estético mais apurado.

Esse diálogo entre distintos continentes, temporalidades e experiências históricas reaviva a circulação e o trabalho de reordenamento de ideias, esboçando uma construção recíproca entre as nacionalidades brasileira e francesa. Quando a *Mercure de France* (1890-1914), reduto dos simbolistas, elabora um mapeamento das novas vozes da crítica literária, o continente latino-americano passa a fazer parte. Nessa fase, a revista dirigida por Rémy de Gourmont, contava com a assinatura de Gustave Kahn na crítica de arte. Em 1901 inaugura a seção "Lettres Brésiliennes", confiando-a a Figueiredo Pimentel (pseudônimo de barão de Santo Alberto). O trabalho de Gonzaga Duque é comentado, sendo comparado ao de Émile Zola, dado seu empenho de intervenção na esfera pública.[9]

Em meados do século XIX, o mundo letrado passava por profundas alterações, contaminando-se pela onipresença dos objetos figurativos. Imagens recobriam as paredes das casas e das ruas; surgiam os panoramas, os dioramas; homens-sanduíches faziam dos seus corpos suportes visuais. Tais mudanças afetaram a própria organização da memória. Imagens deixavam de ser objetos exteriores captados pela retina, passando a moldar a própria compreensão, apreciação e atuação no mundo.[10] Reagindo aos cânones culturais que associavam a proliferação das imagens à decadência da cultura, os literatos ligados à estética simbolista buscavam integrar as "miniaturizações semióticas" ao corpo das tradições.

A figura do pierrô serviu bem a esse propósito. Recriado pelos artistas plásticos, ele simbolizava as tensões sociais originadas pela nova ordem. Expressando a angustiada recusa ao mundo autômato, esse personagem abria-se a contínuas metamorfoses.[11]

Um dos cenários mais expressivos dessa releitura é o bairro de Montmartre, recriado pela pena de Gustave Kahn.

**Montmartre: a modernidade mediterrânea**

Em *L'art et le beau: Montmartre et ses artistes* (1907), o crítico de artes constrói uma etnografia do bairro parisiense, identificando-o como "país latino". Berço das escolas artístico-literárias e das festas populares, é contrastado com a fria arquitetura da metrópole parisiense, pautada pela racionalidade técnica.

Montmartre é descrito como uma imensa varanda projetada sobre a paisagem de Paris. Esse cenário perderia parte do seu encanto quando começara a ser construída a basílica do Sacré-Coeur. A construção se inicia em 1870, só sendo finalizada nas primeiras décadas do século XX. Desencadeia forte polêmica entre os defensores dos modernos ideais arquitetônicos (adeptos do projeto Haussmann) e aqueles que prezavam o imaginário do Midi, valorando uma França mítica, solar, ancestral e artística. Enfatizava-se a cultura libertária de Montmartre, que adquirira projeção com a experiência da Comuna (1871).

Essa disputa de memórias envolve percepções estéticas que conceituavam a beleza de distintas formas. Gustave Kahn critica a arquitetura "grosseiramente bizantina" do Sacré-Coeur, argumentando que a construção pesava sobre a paisagem, interferindo na sua beleza. Nota, porém, que os pintores conseguiriam captar o reflexo da luz sobre os pesados blocos de pedra que estruturavam a construção.[12] Essa competência do artista para elaborar transfigurações do cotidiano impôs-se como uma das ideias-chave da estética simbolista. Ele não estava só nessa avaliação. Críticos como Octave Mirbeau e Roger Max situavam a beleza não exatamente nas coisas do mundo, mas na percepção do artista que seria capaz de dar forma às ideias. Em um contexto em que a palavra escrita se convertia em jogo polissêmico, instantâneo e algumas vezes risível, às imagens eram creditadas novas percepções da beleza, infiltrando-se nos objetos e paisagens da vida cotidiana.

Gustave Kahn elabora uma etnografia do bairro de Montmartre, destacando-o como lugar de sobrevivência do "verdadeiro espírito francês", dada a ligação profunda que ali existia entre arte e natureza, arte e vida.

Dedicou atenção à efervescência das paisagens representada pelas ruas com suas escadarias, praças, cafés cantantes, cabarés, casas insalubres e vielas em que se misturavam párias da sociedade, famílias de operários, *divettes*, atrizes e pintores. Confere grande valor ao trabalho de Adolphe Willette (1857-1926), que relaciona o pierrô ao universo boêmio. Ao fazer essa releitura de uma figura relacionada à *commedia dell'arte*, Willette chamava a atenção para as tensões vivenciadas pelo universo letrado diante dos valores da modernidade.[13]

Em meados do século XIX, o artista transforma-se em personagem, invadindo a cena literária. Está presente nos romances de Balzac, George Sand, Émile Zola, Maupassant. Mas é visível a mudança do seu perfil; o foco não era mais a inspiração e a genialidade românticas. As narrativas se interessam cada vez mais pelas impressões, sensações e patologias. São os nervos que trazem o artista à berlinda. Movido pelas angústias e nevroses do processo criador, ele passa a ser definido como ser solitário, frequentemente à margem da sociedade.

Pelo pincel de Willette, o pierrô deixava de ser um herói, belo, triste e inatingível para adquirir a complexidade e ambiguidade humanas. Perspicaz, simples e filósofo, ele também encarnava o espírito crítico-humorístico da cultura boêmia. Como nenhum outro homem, o pierrô conseguiria viver o caráter efêmero da vida, postando-se desafiadoramente diante da morte.

Gustave Kahn identifica no trabalho de Willette uma sensibilidade atenta aos signos do *décor* urbano. Seus desenhos integravam os novos referenciais do bairro, identificado pelas asas dos seus moinhos, escadarias e gatos nos telhados. Pintor, desenhista, caricaturista, poeta e escritor, Adolphe Willette foi personagem popular nas ruas e rodas boêmias. Como Gustave Kahn, esse artista dirigiu várias revistas literárias e humorísticas, dentre as quais a *Le Pierrot* (lembre-se que Gonzaga Duque dirigiu uma revista com esse título).

Na tela *Parce Domine* (1884), Willette imortalizaria o pierrô como verdadeiro ícone traduzindo o espírito do *fin-de-siècle*. Em um cenário

sombrio, tendo como fundo as asas de um moinho, representando partituras musicais, a embriaguez da alegria se mistura ao desespero. Vestido de negro, o pierrô é seguido por um cortejo macabro de colombinas, arlequins, boêmios, músicos e *grisettes*, expressando o espírito melancólico e trágico da época. A tela foi recusada pelos salões oficiais em 1884 e Adolphe Willette acabou vendendo-a ao cabaré Chat Noir.[14]

Se a época presenciava um clima de euforia no progresso, expresso pelas exposições, feiras internacionais, festas, e surgimento das danças modernas (maxixe, tango e *habanera*), parte expressiva dos intelectuais não partilhava essa euforia. Desconfiava-se que o término do século marcaria o fim das utopias. A imagem do pierrô simbolizaria essa sensibilidade limiar, marcada pelo ceticismo, pulsões de morte e surpreendente capacidade de metamorfose; paradoxalmente, combinava humor, graça e ironia.

Transformando-se em metáfora da modernidade crítica, o pierrô anunciava os limites da razão científico-tecnológica. A mercantilização da cultura e a profissionalização do intelectual impuseram um reordenamento de valores que acarretava profundas tensões sociais, atingindo fortemente o grupo dos artistas e intelectuais.

Desde a virada do século XIX, o grupo boêmio do qual Gonzaga Duque fazia parte era crítico a essas mutações. Defensor das raízes civilizatórias latinas, alertava para a impropriedade das referências técnico-científicas diante das especificidades da brasilidade. Enfatizava a singularidade da natureza e das paisagens tropicais, reforçadas pela luz, alegria, humor e pela sensualidade dos corpos; referia-se à imaginação fogosa dos mestiços como traço a ser considerado.

Como críticos da cultura, Gonzaga Duque e Gustave Khan se interessaram pela estética heterogênea das ruas, vislumbrando-a como lugar de expressão de novas linguagens. No lápis inventivo dos caricaturistas, nas cores dos cartazes publicitários, nas gírias e nas canções, perceberam um novo horizonte cultural. Atentos à mudança que se processava no campo das artes, investiram seus esforços analíticos na harmonia entre texto/imagem, técnica literária/pictórica.

## Na desordem, esboços de uma outra ordem

Em 1904, visitando a exposição do Salão Independente, Gonzaga Duque concluía:

> Deve-se admitir a possibilidade de uma verdadeira manifestação da arte dentro dessa arlequinada pinturesca. [...] de uma sarabanda de *clowns* pode sair um raro acrobata simbólico ou um extraordinário cómico e da borrasca feiral dos cabotinos pode irromper um ator de estatura intelectual.[15]

É no espaço ambivalente da cultura brasileira que o crítico busca decifrar os rumos da produção artística. Como crítico, evitava desvalorização e rejeição das obras que se afastassem dos cânones clássicos da cultura. Parecia-lhe um equívoco assumir tal posição, como fizera a crítica francesa ao recusar o estatuto de arte aos cartazes publicitários do artista Jules Chéret. A experiência histórica mostraria, poucos anos depois, o equívoco dessa visão quando o anúncio se tornou obra de arte, atraindo os mais destacados artistas. De fato. A projeção do cartazista foi enorme, ele inclusive chegou a criar algumas publicidades para o Brasil, como o cartaz *A pêndula fluminense* (1870), encomendado por uma famosa joalheira da rua da Quitanda, no Rio de Janeiro.

Foi com os olhos postos na experiência francesa, não como espelho refletor, mas como advertência crítica, que Gonzaga Duque buscou ajuizar a produção artística brasileira. Na aparente desordem da produção artística talvez se pudesse extrair novos elementos para reflexão. Na sarambada dos *clowns* seria possível antever novidades no campo das artes? *Clowns*, acrobatas e mímicos remetem ao imaginário dos saltimbancos. Oriundos da *commedia dell'arte*, no final do século XIX fizeram-se personagens dos dramas urbanos românticos e das narrativas do naturalismo realista.

O romance *L'homme qui rit* (1869), de Victor Hugo, causaria forte impacto na época ao retratar a vida trágica de um pierrô desfigurado que

se exibia nas feiras populares, atraindo multidões de curiosos movidos pelo fascínio e pela repulsa. Além da curiosidade macabra, o que estava em questão era a possibilidade de se integrar a um cenário que oferecia novas formas de experimentar, de praticar e de comunicar a arte. Artistas de rua, do teatro popular ou do circo, os saltimbancos se contrapunham aos grandes atores que atuavam no espaço consagrado dos salões de arte e das academias. Frequentemente, os saltimbancos serviram de duplo alegórico do escritor.

Sensíveis ao enigma das máscaras, sob as quais ocultavam os fantasmas e as angústias da criação, os literatos simbolistas deram particular ênfase à imagem do pierrô.[16]

Contrastando com o arlequim, o pierrô apresenta surpreendente ambivalência, conquistando cumplicidade e simpatia. O imaginário da marginalidade expressava a vulnerabilidade e o desenraizamento do grupo. Mas na realidade o artista não estava tão só, pois se integrava a um grupo que funcionava como sua salvaguarda. Como criadores de uma tradição crítica, os simbolistas mediaram transformações sociais importantes no campo das modernas sensibilidades artísticas. Integrando novas imagens materiais, estimularam uma percepção crítica em relação à hierarquização do campo das artes.

Gonzaga Duque dedicou algumas páginas ao trabalho dos caricaturistas, salientando a sua competência de expressão à vista de uma nova linguagem que articulava o pensar/fazer artístico. Impressionou-se pela destreza de suas mãos na arte de transfigurar ideias em imagens materiais. Nos desenhos de Kalixto, observou um olhar atento em relação aos assuntos sociais, flagrando episódios da sala e da rua, da plateia e dos camarins.[17]

Esses críticos estavam particularmente atentos ao trânsito de influências.

No carnaval, vendo passar diante da sua janela um cordão de pierrôs, colombinas e arlequins e guiando-se pelas suas vestimentas, Gonzaga Duque revive o percurso dos desenhistas franceses na representação

do pierrô.[18] Mas é o carnaval moderno que passa diante da sua janela que lhe interessa. Na desordem das pulsões e na sátira aos poderes, entrevê uma nova estética na brasilidade: "De uma sarambada de *clowns* pode sair um raro acrobata simbólico ou um extraordinário cômico".

Gonzaga Duque e Gustave Kahn olham para a complexidade das ruas, construindo uma narrativa na qual procuram integrar a sinestesia das ideias e imagens. Em um cenário povoado de tabuletas, cartazes, homens-sanduíches, mercadorias e signos ambulantes, o literato não conseguia manter-se em um lugar considerado conquistado. Por isso transfigura-se em acrobata simbólico, dramatizando sua autonomia, liberdade e também extrema vulnerabilidade.

Avessa ao racionalismo utilitarista e pragmático, a natureza dos trópicos favoreceria a liberação da imaginação na arte, nos costumes e nas próprias formas de vivenciar a cidade e a modernidade. Essa flexibilização, combinada ao senso crítico, inspiraram Gonzaga Duque a adotar os pseudônimos Diabo Coxo e Risonho em algumas de suas obras.

A visão das artes emitida por esses dois críticos aproxima os dois lados do Atlântico. Integrando o submundo, a boemia artística, o espírito da *gaité* francesa à "imaginação fogosa dos mestiços", os simbolistas anunciam uma nova circulação de valores tensionada pelo impacto crítico.

Não é ao acaso que a imagem do salto acrobático e a presença dos *clowns* e esfumaçados de Jules Chéret inauguram no Rio a revista *Mercúrio* (1898). Dirigida por Gonzaga Duque, ela seria a primeira publicação brasileira a integrar publicidade artística, literatura e humor.

## Notas

[1] A discussão sobre os fundamentos da crítica de arte está em CAUQUELLIN, Anne. *Arte contemporânea:* uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

[2] A figura do pierrô atravessa distintas conjunturas históricas; está presente de Flaubert a Huysmans, de Baudelaire a Banville, Verlaine a Mallarmé, de Goncourt a La Forge, de Théophile Gautier a Edmond Rostand, de Jules Chéret a Picasso. Ver: PALACIOS, Jean de. *Pierrot fin-de-siècle:* ou les métamorphoses d'un masque. Paris: Séguier, 1990.

[3] Alguns personagens da *commedia dell'arte* chegaram ao Brasil no século XIX, como é o caso de Pulcinella, que se transforma no Punch, personagem que comparece aos teatrinhos populares em praça pública no Rio de Janeiro. Outros fragmentos da *commedia*, como o arreliquino (corruptela do arlequim), compareceram aos espetáculos populares do bumba meu boi e nas peças de Martins Pena e de Artur de Azevedo. Dos entremezes portugueses nos chega a figura do Pantaleão, embora sem máscaras. Sobre as transposições do imaginário da *commedia dell'arte* no Brasil, ver MEYER, Marlyse. *Pireneus, caiçaras... da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

[4] Sobre a imprensa simbolista no Rio de Janeiro ver o trabalho de LINS, Vera. Em revista, o simbolismo e a virada de século. In: VELLOSO, Monica Pimenta; OLIVEIRA, Claudia; LINS, Vera. *O moderno em revistas*: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Faperj: Garamond, 2010.

[5] Sobre o tema dos cartazes, ver o livro de DEFFANDRE, Christian. *La belle époque des cartes coquines*. Paris: Horay, 2009.

[6] A presença do paganismo como possível forma de adesão às tradições greco-latinas na *belle époque* brasileira é discutida por MACARIO, Paula Gomes. Neo-gregos da *belle époque* brasileira. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

[7] Esse imaginário enfatizava a necessária vinculação da arte com a natureza, defendendo uma nova estética em contraposição à cultura parisiense que, inspirada na razão científico-tecnológica, distanciara-se das raízes greco-latinas. Defendia-se a ideia de que a Grécia seria uma ponte entre o Oriente e Roma, e a região de Provence, uma ponte unindo a latinidade e a França. Ver *Mercure de France*, tome 55, Paris, BnF, 1905. A revista tem um número especial dedicado ao tema.

[8] Frase citada por Affonso Arinos de Mello Franco em seu discurso de posse na ABL. Disponível em: <www.academia.org.br/abl>. Acesso em: jun. 2014. A crônica de José Lins do Rego "Adeus, doce França" foi publicada no livro *O melhor da crônica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

[9] O artigo sobre Gonzaga Duque está no *Mercure de France*, tome 37, p. 561, 1900.

[10] A reflexão sobre a onipresença das imagens e seus efeitos nos domínios da literatura e das artes está em HAMON, Phillipe. *Imageries*: littérature et image au XIXe siècle. Paris: José Corti, 2001.

[11] Sobre a simbologia do pierrô, ver a reflexão de Jean de Palacio em *Pierrot fin-de-siècle*.

[12] Essas ideias estão discutidas em KAHN, Gustave. *L'art et le beau*: Montmartre et ses artistes. Paris: Librairie Artistique et Littéraire, 1907.

[13] O personagem da comédia italiana chega à França nos finais do século XVII. Inicialmente, é o pierrô dançarino e cantor das feiras, depois converte-se no pierrô mudo de Jean-Gaspard Deburau. Já no século XIX, transfigura-se no herói belo e triste cantado por Théophile Gautier e Théodore de Banville. Essa contextualização histórica é desenvolvida no trabalho de Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*.

[14] No livro de Gustave Kahn, *L'art et le beau*, a tela é retratada no cabaré Chat Noir. Posteriormente, foi transferida para o Museu de Montmartre, onde permanece até hoje.

[15] Esse ajuizamento crítico da arte brasileira é fruto da reflexão de Gonzaga Duque ao ver a produção dos pintores no Salão de 1904. Ver DUQUE, Gonzaga. Mais um aquarelista. *Kósmos*, 1904.

[16] Sobre a modernidade crítica de Gonzaga Duque em uma releitura da *commedia dell'arte*, ver LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos* Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

[17] O comentário sobre as caricaturas está no livro de DUQUE, Gonzaga. *Os contemporâneos*. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929. E a ideia das artes plásticas como linguagem capaz de expressar com inusitada ênfase aspectos singulares do moderno no Rio de Janeiro está no meu livro *Modernismo no Rio de Janeiro*. Turunas e quixotes. 2. ed. Petrópolis, RJ: KBR, 2015. 1. ed. 1996.

[18] Em DUQUE, Gonzaga. Princeses e pierrôs. *Graves & frívolos* (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Sete Letras, 1997. p. 77-82. Os desenhistas franceses rememorados pelo crítico eram Jacques Callot (1595-1635), Antoine Watteau (1684-1721), Paul Gavarni (1804-1866) e Adolphe Willette (1857-1926).

## O historiador-artista: percorrendo espaços, narrando a escravidão

"O historiador pode dedicar dez páginas aos acontecimentos de um mesmo dia e comprimir dez anos em duas linhas: o leitor confiará nele, como um bom romancista, e julgará que esses dez anos são vazios de eventos." Ao questionar as bases epistemológicas da história, Paul Veyne levantava acalorada polêmica. Começava-se a admitir que a construção dos acontecimentos envolvia fatores de ordem intersubjetiva, sujeitos, portanto, ao trabalho da interpretação. Ao integrar os recursos narrativos da linguagem, a história passava a ser relacionada às práticas da escritura.[1]

Esse debate provocou reavaliações nos domínios da história e da literatura.

Espaço de transfiguração da realidade, a literatura dá voz a novos atores, subjetividades, percepções e comportamentos, revelando sistemas de apreciação estético-cultural que geralmente não são observados pela história de cunho mais tradicional. A literatura traduz um microcosmo paralelo ao incluir aspectos da realidade ainda não decodificados nem absorvidos pela experiência cotidiana. Em outras palavras, a literatura volta-se para a existência, e a existência não é exatamente o que aconteceu, mas um campo de possibilidades humanas. Os romancistas desenham um "mapa da existência".

Neste início do século XXI ainda se sustenta a guarda de fronteiras entre a história e a literatura? A literatura participa da própria constituição da história e vice-versa. Embora tendo competências distintas, história e literatura constroem narrativas sobre espaços, tempos e sujeitos; são escrituras e inscrituras do passado. Personagens da história (como da literatura) só existem em estado de palavra.

Palavras não se restringem à tradução de pensamento, mas envolvem um mundo de significados, relações e partilhas sociais. A humanização

das pessoas e do próprio mundo só adquire sentido no ato de nomear e de simbolizar que se realiza por meio do trabalho da linguagem.[2]

Neste texto tomo a voz de um romancista que se transfigura na sua própria personagem. Guiando-se por ela vamos ver em que medida produz entendimentos da construção narrativa aproximando literatura e história. O livro de Lima Barreto *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* nos serve de referência. Através dele o autor constrói as memórias da cidade do Rio de Janeiro, calcadas na experiência da escravidão.

É pelo embate das palavras movendo-se no terreno da ficção que ele se constrói como protagonista, autor, leitor e intelectual. Essa experiência de ocupar simultânea e sucessivamente vários lugares sociais emitindo distintas vozes revela a porosidade e a ambivalência entre realidade/ficção, campo histórico/campo literário, escritura/inscritura. Lidamos aí com competências diversas, mas procedimentos comuns de escritura.

Antes de entrar propriamente nessa discussão, é importante contextualizar a obra em um quadro mais amplo que remete à emergência da cultura modernista e ao embate de novas sensibilidades sociais.

O modernismo caracteriza-se por uma crise da cultura no interior da qual o artista viu-se obrigado a rever o seu ofício, sua escrita e seu lugar no mundo. Virginia Woolf atribuía tal mudança ao fato de o artista ter se disponibilizado à apreensão do múltiplo. Essa liberação do poder imaginativo gerou forte tensão histórica ao associar-se à consciência da contingência frequentemente vivida como catástrofe e desorientação. Esse novo *tópos* do artista e da escrita literária da virada do século XIX envolvia uma visão trágica da modernidade. Friedrich Hölderlin (1770-1843), um dos mais destacados filósofos que viveu e teorizou sobre o fenômeno da modernidade, sintetizou tais mudanças como uma "revolução dos sentimentos" e dos modos de representação, levando a humanidade a repensar o próprio sentido da história. A obra de arte tornava-se o lugar da experiência, buscando desfazer a dualidade entre forma (matéria) e sentido (ideia), sensível e inteligível.

Uma das grandes conquistas da modernidade consistiu em estreitar a relação entre os indivíduos consigo mesmos, o mundo e a experiência que faziam deste.[3]

É nesse contexto de virada de século que surge um conjunto de narrativas literárias designadas "autobiografias espirituais", tendo Freud como um dos seus grandes inspiradores. Enfatizando as profundezas incógnitas do ser humano, essa literatura destacava a inteligibilidade da história pessoal como chave para o entendimento da cultura. Mergulhando no inconsciente e no fluxo das memórias, mudava-se a linguagem, as formas de viver e de relatar a vida. Os romances de Marcel Proust, Thomas Mann, James Joyce, Oscar Wilde e Virginia Woolf inscrevem-se nesse movimento.[4]

Tendo como questão de fundo a relação entre história/literatura e investigando particularmente o vínculo entre vida/obra de arte, interessa destacar a inserção de Lima Barreto (1881-1922) no debate modernista, explorando o jogo das sensibilidades sociais. A arte da escrita é experiência que possibilita o questionamento e a reconfiguração das subjetividades e de determinados aspectos da realidade social. O que a vida social enfraqueceu ou inviabilizou, a literatura pode relançar permitindo ao indivíduo acessar caminhos mentais e afetivos no interior da linguagem.[5]

Formas literárias não são identificações repousantes.

Lima Barreto fez parte de uma geração intelectual que tomou a experiência estética da escrita como referência norteadora de vida e inserção social. Entendia a literatura como canal de comunicação e integração com o seu tempo:

> Mais do que qualquer outra atividade espiritual da nossa espécie, a Arte, especialmente a Literatura, a que me dediquei e com quem me casei; mais do que ela nenhum outro meio de comunicação entre os homens, em virtude mesmo do seu poder de contágio teve, tem e terá um grande destino na nossa triste humanidade. [...][6]

Nas escritas autobiográficas, os escritores transformam-se em protagonistas da obra invadindo a cena da narrativa literária. Lima Barreto começa a escrever *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* em 1907, mas a obra só é concluída e publicada em 1919. Esse intervalo de tempo é significativo na sua vida, modificando as autorrepresentações através das quais se pensava como sujeito e intelectual. No romance, passa a perceber a literatura como possibilidade de libertação (do tempo, nascimento, pátria e raça) para integrar-se à vida do universo. A literatura é *religare,* laço de união garantindo a sua relação com o mundo.

Nesse romance vislumbramos um Lima Barreto ainda pouco discutido. Expõe ideias que sugerem novas chaves conceituais para entender o modernismo brasileiro. Recorre ao ficcional para estabelecer diálogo com o historiador e filósofo Ernest Renan (1823-1892), presentificando suas ideias no solo da brasilidade.

Pensar a experiência da leitura possibilita marcar a ambivalência do processo de se diferenciar e ser o mesmo. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* lida com essa questão ao dar voz às sensibilidades conflitantes do autor.

O livro abre com uma observação que atravessa toda a narrativa: "Sobressai demasiado a pessoa do autor".

**A pessoa do autor**

Mulato, pobre, descendente de escravos, Lima Barreto teve uma vida familiar marcada pelo sentimento de perda, exclusão e sofrimento. A literatura funcionou como espaço de elaboração, possibilitando expressar e simbolizar questões enigmáticas que o discurso real histórico não conseguira dar forma. Ver as coisas desse prisma possibilita reconsiderar a experiência da leitura como dinâmica da individuação tomada na sua instabilidade e ambivalência. Atividade pragmática filosófica, a leitura permitiria articular formas de ler e maneiras de ser.[7]

No livro, Lima Barreto expõe o conflito entre seus juízos e sentimentos através de dois personagens: Manuel Joaquim Gonzaga de Sá e de Augusto Machado. Gonzaga incorpora a maturidade, o conformismo e o desencanto, contrastando com um Augusto Machado jovem, apaixonado e rebelde que desejava mudar o mundo.

De origem aristocrata, ligado à família dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro, Gonzaga era um homem solitário, culto, amante das letras e artes. Vivera a juventude na Europa, onde conhecera a obra de Ernest Renan, tornando-se admirador inconteste. Premido por dificuldades financeiras, acabou transformando-se em amanuense. Augusto Machado, também amanuense, tinha 20 anos, era mestiço e plebeu. Rompendo a ordem linear, a narrativa mistura temporalidades históricas e psíquicas, tempo externo e interno. A morte de Gonzaga de Sá é contada antes de sua vida. Uso de múltiplas percepções, apresentação oblíqua dos fatos, exposição de sentimentos são recursos amplamente usados no estilo autobiográfico.

Essa escrita fornecia instrumentais que possibilitavam ao autor enfrentar a complexa relação indivíduo/sociedade; uma estratégia para construir o seu lugar no seio de uma sociedade escravocrata moldada pelo autoritarismo, paternalismo e arraigadas práticas de exclusão. A narrativa também revela a importância das amizades literárias.[8]

Lima Barreto dedica o seu romance ao jornalista Antônio Noronha Santos, amigo com o qual manteve diálogo ao longo da vida. Noronha participou do grupo ligado ao anarquismo que fundou a revista *Floreal*, prefaciou *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e manteve correspondência epistolar com Lima.[9]

*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* se constrói com base na amizade que une Gonzaga e Augusto. A amizade é recurso estratégico para o autor expressar a multiplicidade de percepções e tensões a que se expõe o artista moderno. Um dado é importante na estruturação do romance: ele se abre com prefácios de distintas autorias.

Lima Barreto abandona com muita frequência o seu lugar de autor para se juntar aos seus personagens sem, contudo, deixar de ser autor.

É ele que escreve o primeiro prefácio do romance. Driblando fronteiras entre ficção e realidade, desestabiliza a existência desses marcos limítrofes. Para fazê-lo, o romancista veste o traje de personagem e contracena com Augusto Machado, transformando-se em seu colega de repartição. Um parêntese: na verdade, Lima Barreto é amanuense como o seu personagem. Conta-nos que fora incumbido por Augusto de revisar a biografia de um velho amigo – Gonzaga de Sá. Confessa ao leitor que não lhe agradava o gênero biográfico, pois a narrativa revelava sempre mais sobre o autor do que o biografado: "Aqui e ali Machado trata mais dele do que do seu herói".

O segundo prefácio é assinado por Augusto Machado. Vemos o personagem literário transformando-se em autor para emitir sua opinião sobre o assunto. Confessa ter imitado mestres do gênero biográfico e desculpa-se pela sua insolência plebeia. Mas se havia biografias de ministros, era necessário que também se fizesse a dos amanuenses, argumenta.[10]

Os prefácios forjam estratégias de convencimento dos leitores. Convém lembrar que prefácios ocupam lugar fronteiriço, pois estão dentro e fora da obra. Funcionam como pistas apontando estratégias de leitura.[11]

Logo na abertura do romance, Lima Barreto acena para o terreno pelo qual pretende caminhar; escolhe a ficção, mas ao fazê-lo deixa clara a sua interface com o real cotidiano. A trama narrativa faz coexistir autor e a pessoa do autor, autor e personagens, acontecimentos e memórias. O autor invade a cena do texto literário e o protagoniza. Convoca outros protagonistas, os faz sair de cena e os convoca novamente.

Ao andar pelas ruas do Rio de Janeiro, o personagem (autor) acessa fatos, dados e memórias; conta histórias, endereça as mais íntimas confidências ao leitor, criando verossimilhanças. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* busca elaborar estratégias de individuação de um intelectual que se sentia, e era, profundamente marginalizado e desprestigiado. Havia nele um "drama de organização e inteligência", "uma parada de sentimentos, melancolia, desencanto e tristezas profundas".[12]

As memórias do Rio de Janeiro são matéria e cenário para as conversas entre Gonzaga de Sá e o seu jovem amigo Augusto Machado.

O diálogo entre eles reconcilia o autor com a linguagem, matéria-prima em processo de burilamento. Forma de ler, maneiras de ser.

A arte da conversão e a autobiografia garantem o fluxo da criatividade narrativa.

Como Gil e Ernest, personagens de Oscar Wilde, que dialogam sobre a questão da autobiografia no interior de uma biblioteca em Londres, Gonzaga e Augusto o fazem nas ruas da capital brasileira. Na obra do escritor inglês, quase sempre é Gil quem toma a palavra e conduz a narrativa. Observa que a vida e a literatura são artes supremas, sendo a literatura a perfeita expressão da vida. Mas ela só conseguiria assumir esse dom, de acordo com os gregos, ao subentender um meio de contar. É a voz que modula o texto; o literato é um poeta vidente cujos olhos corporais enxergavam menos do que a alma.[13] Lima Barreto conhecia e admirava a obra de Oscar Wilde, e provavelmente compartilhava o dilema estético de acordo com o qual a vida imita a arte mais do que a arte imita a vida. Ele se constrói como personagem, cuja existência fora guiada pelos livros. No fim da vida elaborou um inventário detalhado de sua biblioteca, batizando-o "Limana".

Nessa coleção integrava clássicos da literatura europeia, obras de Wilde, Freud e autobiografias. O Limana incluía revistas literárias e jornais franceses, tais como *Revue des Deux Mondes*, *Mercure de France* e *Le Figaro*. Combinando esse sofisticado conjunto de leituras com o acervo da cultura brasileira, Lima Barreto criava entendimentos sobre a modernidade experimentada em solo brasileiro. Esse esforço em articular referências entre distintos universos culturais, aliando-as às suas próprias experiências, é dramatizado no diálogo entre os personagens Gonzaga de Sá e Augusto Machado.

Eles experimentam sentimentos distintos diante da experiência colonizadora; Gonzaga de Sá declara: "Eu sou Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e 'galegos' também...". Já o jovem Augusto Machado revolta-se contra os usurpadores das riquezas nacionais, bradando:

> Façam como eu: sofram durante quatro séculos em vidas separadas, o clima e o eito para que possam sentir nas mais baixas células do organismo a beleza da Senhora – a desordenada e delirante natureza do trópico de Capricórnio!... E vão-se que isso é meu!

Como intelectual, Augusto Machado sentia-se devedor em relação à herança cultural estrangeira. Ernest Renan, Taine, Anatole France, Flaubert tinham lhe dado "a sagrada sabedoria de conhecer a si mesmo".[14] Através dos personagens, Lima Barreto expressava seus conflitos internos e ambiguidades de pensamento. Era ligado à literatura cientificista, mas indignava-se em relação ao postulado da herança atávica da escravidão. Como intelectual admirava a literatura e a filosofia europeia.

Tais ideias envolvem uma outra questão: o entendimento de Lima Barreto sobre a obra de Renan (1823-1892). É através desse autor que ele busca outros entendimentos da modernidade, explorando a relação literatura/história. Vinculando o nacional/universal/trágico, vê no pensamento do filósofo uma chave interpretativa que poderia fundamentar uma história do espírito humano. Nos finais do século XIX, parte da intelectualidade que defendia a abolição e o regime republicano via o darwinismo, o spencerismo e o materialismo como base de valores assegurando a integração do moderno ao científico. Na epígrafe de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), o autor já se reconhecia devedor de algumas ideias de Renan.[15]

O pensamento do filósofo o sensibilizava pelo fato de se interessar pela ambiguidade de valores, mesclando determinismo cientificista, religiosidade e o trágico. Atento aos postulados cientificistas, Renan defendia premissas do darwinismo e da seleção natural; dedicou grande parte de sua vida ao estudo das religiões. Mas ainda há outra questão unindo Lima Barreto ao historiador francês: Renan era um *expert* na arte de se deslocar entre o ficcional e o real histórico. Nos seus últimos anos de vida, Lima Barreto também se interessava pelas narrativas de caráter epifânico que lhe permitiam rever aspectos sombrios e inexplicáveis da vida social.

## O drama de Ariel: diálogos entre história e ficção

Historiador, filósofo, filólogo e crítico literário, Ernest Renan escreveu *O que é uma nação?* (1882), que se tornou referência inspiradora para os intelectuais do início do século XX, conquistando ateus e agnósticos. Em um contexto de profunda crise de valores, marcada pelo ceticismo e desencanto, Renan realizaria um trabalho estratégico de divulgação do conhecimento ao traduzir temas da história universal para o domínio da ficção. Usando tom apoteótico, recria narrativas clássicas extraídas de trechos da *Bíblia* e das tragédias de Shakespeare.

Sua obra serviu de fonte inspiradora do pensamento latino-americano da virada do século XIX; dois livros se destacaram: *Caliban, suite de la tempête, drame philosophique* (1878) e *A vida de Jesus* (1894). Neste último, propunha reescrever a história do espírito humano articulando o sagrado ao profano. Constatando a crise da fé, Ernest Renan oferecia novas possibilidades interpretativas à religião, buscando adequá-la à modernidade.

*A vida de Jesus* teve grande repercussão no Brasil; foi lida por d. Pedro II, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa e Luiz Gama, líder abolicionista. Ao apresentar uma releitura dos dogmas cristãos, Renan mostrava a imagem de um "homem-Cristo" sensível ao sofrimento e às injustiças sociais.[16] Anarquistas e socialistas leram *A vida de Jesus*.

De acordo com o filósofo francês, a religião devia ter centralidade na vida social, pois o interesse pela humanidade estaria sempre acima das vaidades mundanas. Defendia a existência de uma literatura primitiva e espontânea superior às obras intelectuais e conscientes. Lima Barreto bebeu nessa fonte; seus romances mostram a tensão da vida cotidiana marcada pelos conflitos e pela ambiguidade de valores. A vida seria bem mais complexa do que a imagem apresentada pelos compêndios. Ingênuo supor que o saber ilustrado é capaz de mudar o mundo, é o que expressa o autor pela voz dos seus personagens.

É o *éthos* romântico e espiritualista herdado da estética simbolista que Lima Barreto leva a identificar na paisagem do Rio de Janeiro

traços do caráter nacional e da brasilidade. Contemplando a baía de Guanabara, Augusto Machado comenta: "Fui bom e tolerante como o mar da Guanabara que recebe o bote, a canoa, a galera e o encouraçado".[17]

O desejo de "viver em deus" é sentimento que congrega a cidade, a nacionalidade e o personagem.

Os críticos de arte simbolistas Gonzaga Duque e Nestor Vítor foram receptivos à leitura de Lima Barreto, reafirmando o imaginário da necessária ascese do artista. Sua escrita era comparada a "uma aquarela feita pela mão de mestre, simbolizando na paisagem que representa uma alma dilacerada de artista". A metáfora do pelicano mítico que abria suas entranhas para nutrir uma humanidade insaciável era usada pelos simbolistas franceses ao se referirem à natureza idealista e altruísta do artista moderno. Para descobrir o frêmito da vida e das coisas que os outros não conseguiam perceber, ele deveria submeter-se ao trabalho da "ascese dolorosa".[18] Lima Barreto identificava-se com essa visão, criticando o pensamento que reduzia o artista a uma engrenagem pragmática.

O livro de Ernest Renan que teve maior impacto no Brasil foi *Caliban, suite de la tempête, drame philosophique*. Reinterpretando a tragédia de Shakespeare na modernidade, Renan associava Próspero a Ariel, identificando-o como símbolo do idealismo, encarnação do espírito, da estética e da filosofia. Confrontado com Calibã, escravo revoltado que representava o instinto e a materialidade, Ariel sairia derrotado.[19] Esse desfecho trágico vai ganhar outra versão, pela pena do uruguaio José Enrique Rodó. Em *El Ariel* (1900), ele narra a vitória de Ariel sobre Calibã levando à redenção de uma cultura guiada pela estética e pela espiritualidade. A grande questão era marcar o embate entre duas matrizes civilizatórias: a latino-americana (tributária das tradições filosóficas francesas) e a norte-americana (herdeira do materialismo).

Mas essa vertente espiritualista do modernismo não era consenso. Mobilizou, sobretudo, os intelectuais que acreditavam no encaminhamento das mudanças via cultura, percebendo-a como área estratégica

na absorção dos novos valores. Inspirando-se no espiritualismo bergsoniano e renaniano, tal pensamento reforçava os princípios humanistas. Idealismo messiânico, espiritualismo, fraternidade, crença na justiça social e no papel redentor da arte. Lima Barreto compartilhava esses ideais com um grupo de intelectuais que projetavam um lugar de destaque para os países latino-americanos.[20]

A instauração do regime republicano aprofundara as tensões entre Igreja/Estado, autocracia/democracia, raça/nacionalidade, levando os intelectuais a buscarem novas referências conceituais filosóficas.

Elísio de Carvalho (1880-1925), um dos divulgadores das ideias de Renan no Brasil, tinha certa ascendência sobre os literatos anarquistas. Ao lado de Domingos Ribeiro, Fábio Luiz e Lima Barreto, fundara a revista *Floreal*. Proprietário de uma vasta biblioteca que integrava as últimas novidades bibliográficas, obras dos clássicos europeus e luxuosas encadernações orientais, o escritor fazia questão de democratizar seu uso. Atuava como verdadeiro agitador cultural. Promovia reuniões e debates, fazia circular autores e obras, escrevia ensaios e realizava conferências sobre temas ligados à cultura anarquista. Lima Barreto usufruiu desse convívio e é provável que a sua leitura de Ernest Renan tenha sido mediada por esse intelectual. Uma das críticas mais veementes que Elísio de Carvalho dirigia à cultura da modernidade era a sua inaptidão para distinguir os homens de espírito. Acreditava que só os seres sensíveis (os que tinham acesso à dimensão trágica) eram capazes de evitar as crises sociais, assegurando a sobrevivência espiritual da sociedade. O regime democrático, incapaz de perceber essa questão, acabara desencadeando uma crise de valores sem precedentes na história.[21]

Essas ideias estão presentes no romance de Lima Barreto, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

O autor ficcionaliza a recepção de Ernest Renan no Brasil através do personagem Gonzaga de Sá. Faz dele um estudioso da obra do filósofo francês, interessado pela crítica religiosa e pelos estudos das línguas sagradas. Gonzaga de Sá (como Lima Barreto) estava preocupado com os

rumos da América do Sul, criticando a materialidade e a mediocridade do regime republicano.

No dia da Proclamação da República, decretado feriado nacional, Gonzaga de Sá fora surpreendido na repartição pública lendo o livro do historiador Fustel de Coulanges, justamente na passagem que o autor defendia a significação aristocrática do tratamento cidadão. Ao ser notificado da proclamação, mostra-se surpreso. Argumenta que não tinha conceito preciso sobre a República, pois coexistiam várias formas históricas.[22]

Essa fala é reveladora. Entre os intelectuais brasileiros, era frequente a crítica aos fundamentos republicanos herdados da Revolução Francesa, sobretudo o princípio da igualdade. Criticava-se o democratismo que, em nome dos direitos do cidadão, instaurava a mediocridade. Havia um forte apelo, de base nietzschiana, para que se escutassem os filósofos da "vida ascendente" que enfatizavam a individualidade e a soberania do espírito na natureza e na ordem social. A história expressava a verdade pela arte vista como projeção da alma. Lima Barreto desconfiava dos ideais universalistas da Revolução Francesa que pretendiam "modelar almas".[23]

Reverberava a crença na excepcionalidade do artista que, através do seu altruísmo, conseguia restabelecer elos com a comunidade, promovendo o bem comum. Em suma, era uma visão religiosa no sentido lato do termo. No entendimento da história, Gonzaga de Sá (como Ernest Renan) atribuía centralidade à religião: "Detesto antropologia e amo a crítica religiosa".[24]

A antropologia remete aos fundamentos cientificistas que condenavam etnias e nacionalidades, enquanto a religião permitia a esperança da redenção vislumbrada na imagem de uma humanidade fraterna. Esse é o ponto sensível.

A essa altura cabe indagar quais seriam os elos entre os ensaios de Ernest Renan ("Suite de la tempête"), de Enrique Rodó ("El Ariel") e o romance de Lima Barreto (*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*). O que os uniria? Um primeiro ponto de aproximação entre as obras é a ideia da

arte como instância de valor filosófico, existencial, moral e social. Ariel simbolizava a "sutil aristocracia do espírito"; Lima Barreto reafirma esse lugar para o seu protagonista, denominando-o "sutil anotador da vida".

Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* é o historiador-artista que faz dialogar história e ficção, entrelaçando-se Gonzaga de Sá, Augusto Machado e Lima Barreto.

A história não se limita ao registro dos fatos descritos nos forais, cartas de arrendamento e sesmarias, nos ensinam os personagens de Lima Barreto. O historiador é situado na paisagem sonora da cidade e é a partir desse lugar que experimenta o espaço e o tempo (ascese), dando testemunho do que vê e sente. E é através da voz que compartilha ideias, acontecimentos, impressões de personagens do passado, impregnando-os com a sua presença:

> Era um historiador artista e, ao modo daqueles primevos poetas da Idade Média, fazia história oral, como eles faziam epopeias. Das coisas, dois ou três aspectos feriam-no intensamente, e sobre eles edificava uma outra mais bela e mais viva.[25]

Nas andanças pelas ruas do Rio de Janeiro, Gonzaga de Sá e Augusto Machado exercitam o diálogo, a crítica e também o espírito de compaixão. Sensível ao conjunto dos indivíduos, o historiador artista se interessa pela história do sofrimento humano. Só este teria competência para explicar a vida em sociedade, propiciando a criação de uma filosofia dos fatos em contraposição às teorias de caráter generalizante. E é essa filosofia que vai tornar possível um entendimento da história, pois os sentimentos são sempre pessoais e irredutíveis.

Gonzaga expõe tais ideias a Augusto Machado:

> Poderias dizer: na média no Rio de Janeiro, por ano, nascem tantas pessoas, pois trata-se aí de números; mas errarias grosseiramente, se dissesses que na média os cariocas são felizes. A felicidade, sensação tão volátil e instável, irredutível de homem a homem, é coisa diferente,

> e não consente média a abranger centenas, milhares e milhões de seres humanos. Imaginas tu que Mme. Belasman, de Petrópolis, tem um grande joanete, um defeito hediondo, com o qual sobremaneira sofre, e o operário Felismino, da Mortona, orgulha-se em possuir um filho com talento. Mme. Belasman vive acabrunhada com a exuberância de seu joanete. [...] Nós, os modernos, nos vamos esquecendo que essas histórias de classe, de povos, de raças, são tipos de gabinete, fabricados para as necessidades de certos edifícios lógicos, mas que fora deles desaparecem completamente.[26]

A lógica remete ao cientificismo determinista diante do qual Lima Barreto não encontrava saída, sentindo-se constantemente ameaçado pela herança atávica e o peso da escravidão. Uma história que valorava o sentimento de religiosidade, não importa se trilhando o ficcional, poderia oferecer possibilidades redentoras para a literatura, para a arte e para os intelectuais.

Relembrando: o romancista desenha mapas da existência, descobrindo possibilidades humanas.

Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Lima Barreto constrói a sua memória da escravidão, ficcionalizando questões que a "pessoa do autor" buscava equacionar. Formas literárias não são identificações repousantes. Recortam, problematizam e transcontextualizam aspectos controversos do real histórico, recriando-os pelo exercício da imaginação. Mas inventar a realidade é uma atividade exigente, pois a liberdade de imaginar pessoas reais que habitam os romances depende do talento, das informações e da erudição do escritor.

Escrita histórica e literária perseguem distintas competências, mas frequentemente recorrem às mesmas práticas escriturais. Como o escritor, também o historiador recorre ao modelo clássico do romance fundamentado na figura do "autor-organizador" que domina personagens, intenções, ações e destinos. Inspirando-se na literatura modernista e no fluxo da consciência, o romance de Lima Barreto questiona a linearidade dos fatos, expondo a natureza conflituosa do cotidiano, das pessoas e das ideias. Joga com a simultaneidade das ações, vozes e memórias,

consciente e inconsciente, passado e presente. Narrar uma história, atravessada pela dolorosa experiência da escravidão, requer que se dê o braço à literatura. Um bom recurso para acessar caminhos mentais e afetivos no interior da linguagem. Confessa aos leitores que não apreciava o gênero biográfico, pois a narrativa sempre acabava revelando mais sobre o autor do que sobre o biografado. Mas pedir emprestada a roupa dos personagens era um recurso libertário, possibilitando à pessoa do autor expressar a multiplicidade de vozes, memórias e tensões que atravessavam a escrita da história brasileira.

## Notas

[1] O livro de Paul Veyne *Comment on écrit l'histoire: essai d'épistémologie* (Paris: Seuil, 1970) foi publicado no Brasil 12 anos depois da edição original pela Universidade de Brasília (*Como se escreve a história*, 1982). No debate destacou-se o livro de Hayden White *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (1973), considerado um dos paradigmas inspiradores do movimento *linguistic turn* [virada linguística].

[2] A análise da relação entre o trabalho do romancista e o do historiador está em KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia do Bolso, 2009. Já o trabalho da linguagem como recurso utilizado pelo historiador é tematizado na reflexão de ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Em estado de palavra: quando a história não consegue que se meta fora a literatura. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. (Ed.). *História e arte, movimentos artísticos e correntes intelectuais*. Campinas: Mercado das Artes, 2011. A palavra como tema a ser investigado na reflexão historiográfica, sinalizando camadas diferenciadas de sentido no campo das sensibilidades sociais, é discutido por FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil, 1997.

[3] As ideias sobre modernismo são discutidas em BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1983. A genealogia histórico-filosófica da modernidade é objeto de discussão de MIDAL, Fabrice. *Petit traité de la modernité des arts*. Paris: Agora, 2007. (Collection François Laurent).

[4] Sobre o conceito de autobiografia, ver KARL, Frederick. Autobiografia espiritual e modernismo. In: _____. *O moderno e o modernismo, a soberania do artista em 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

[5] Tais ideias são discutidas por MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*. Paris: Gallimard, 2011.

[6] Afonso Henriques de Lima Barreto. "O destino da literatura", conferência publicada na *Revista Souza Cruz*, n. 58/59 (Rio de Janeiro, out. /nov. 1921).

[7] As reflexões sobre a leitura tomada como atividade pragmática filosófica são desenvolvidas por MACE, Marielle em *Façons de lire, manières d'être*.

[8] A discussão sobre o fenômeno social da amizade está em BUFFAULT, Anne Vincent. *Da amizade*: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

[9] O grupo da *Floreal* era composto por Domingos Filho, Otávio Carneiro, Mário Tibúrcio Gomes Carneiro, João Luís Ferreira. Ver BARBOSA, F. de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

[10] As passagens citadas estão expostas em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Afonso Henriques de Lima Barreto (Rio de Janeiro: Mérito, 1949).

[11] Sobre as ideias que fundamentam a estruturação dos prefácios, ver o texto de GUARDINI, Sandra. O que se diz no princípio: uma leitura dos prefácios. In: DIMAS, Antônio; LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra J. (Org.). *Reinventar o Brasil*: Gilberto Freyre entre história e ficção. Porto Alegre: UFRG; Edusp, 2006.

[12] Em BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

[13] Essas ideias estão expostas no ensaio de WILDE, Oscar. O crítico como artista: diálogo. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2003.

[14] As citações estão em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

[15] Citação de E. Renan por Lima Barreto: "O grande inconveniente da vida real e o que a torna insuportável ao homem superior é que, se se transferirem para ela os princípios do ideal, as qualidades tornam-se defeitos, de modo que, muito frequentemente, o homem completo tem bem menos sucesso na vida do que aquele que se move pelo egoísmo ou pela rotina vulgar" (*L'histoire des origines du christianisme*). A questão da ambiguidade de valores dos intelectuais finais do XIX é discutida por OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990; e por SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé (dupla leitura de Triste fim de Policarpo Quaresma). In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

[16] Ligia Ferreira, no artigo "Luiz Gama: um abolicionista leitor de Renan", publicado no periódico *Estudos Avançados* (v. 21, n. 60, 2007), destaca as leituras diferenciadas da obra em função do acesso.

[17] Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

[18] Sobre o tema, ver o artigo de Stéphane Cloud, "Aprés la mort d'un hero", na revista literária *La Plume* (Paris, jan. /jun. 1905) e "Le chemin de la Croix", de Octave Mirbeau, em *Le Figaro* (Paris, 1888).

[19] Essas ideias estão no livro de RENAN, Ernest. *Caliban, suite de la tempête, drame philosophique*. Paris: Calmann Lévy, 1878. O volume consultado faz parte do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e pertenceu a Rui Barbosa, que se destacou entre os estudiosos da obra do autor.

[20] A análise dessa vertente de pensamento que reforçava os laços da América Latina em relação às tradições filosófico-artísticas francesas está no livro de FUNES, Patrícia. *Salvar la nación*: intelectuales, cultura y política en los anos veinte latino-americanos. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

[21] Essas ideias estão em CARVALHO, Elysio de. *Correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

[22] BARRETO. Afonso Henriques de Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

[23] Sobre a crítica aos fundamentos universalistas e igualitários do regime republicano ver CARVALHO, Elysio de. *Correntes estéticas na literatura brasileira*; e o artigo de Lima Barreto, "A política brasileira", publicado na revista *ABC* (Rio de Janeiro, 19 out. 1918).

[24] Em BARRETO. Afonso Henriques de Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

[25] Ibid.

[26] Ibid.

## Rio das ruas, Rio-sertão; controvérsias sobre os imaginários da brasilidade

*Como falam os brasileiros ou, mais especificamente, os cariocas?*
*No que, afinal de contas, essa fala se distinguiria*
*daquela falada pelo português de Portugal?*
*Alguns traços são rapidamente detectados: mais suavidade,*
*frouxidão e demora.*
(Antenor Nascentes, 1921).

A temática de um falar brasileiro, capaz de traduzir a suposta identidade de um povo, inscreve-se em uma longa tradição histórica. Inicia-se, de forma mais sistemática, no Império, atravessa a República, condensando na cultura modernista um dos seus momentos mais significativos.

É no interior do pensamento romântico que se forma uma consciência literário-idiomática, transformando o escritor em verdadeiro genealogista do Brasil-nação. Destacam-se as obras de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e os estudos linguísticos empreendidos pelas revistas do IHGB. Nesse contexto de afirmação de uma língua literária portuguesa, notam-se tentativas de investigar as raízes étnicas da nacionalidade. O próprio imperador d. Pedro II escreveria um verbete sobre a língua tupi, destacando-a como fator aglutinante, garantidora da grandeza territorial do Império. Mas o alvo da discussão era bem outro. Não se consideravam os indígenas e muito menos os africanos como força cultural, capaz de influir nos destinos da nacionalidade. Os estudos do IHGB, geralmente restritos à língua tupi, faziam a apologia do Estado Imperial enfatizando a integração catequética. E é essa exclusão de grande parte da população brasileira que efetivamente vai pautar o projeto de construção do idioma nacional. Portugal continuava ocupando o protagonismo, porém, agora, tratava-se de investigar a língua portuguesa que estava sendo falada no Brasil.[1]

Na década de 1920, alertava-se para um fato que ainda não era consenso: no Brasil não se falava o português, falava-se o brasileiro.

E o brasileiro deveria ser construído em oposição ao português de Portugal. Com ardor típico do jacobinismo, Álvaro Bomilcar, em *A política no Brasil ou o nacionalismo radical* (1920), criticava os defensores da pureza da língua associando-a a Portugal. Afirmava já existir uma fala original com "sintaxe, prosódia, estilo e vocabulário brasileiro".[2]

Porém, desde o Império, há indícios de que a fala brasileira estava deixando de se limitar aos domínios da oralidade e da intimidade familiares para ocupar espaço nos impressos. Em 1821, inicia-se uma campanha liderada pelos jornais envolvidos nas lutas da Independência. Parte da elite letrada, que até então prezava o uso castiço da língua, começou a perceber o potencial mobilizador da fala das ruas. Gírias, aforismos, insultos e alguns xingamentos, expressos em tom acalorado, ganhavam espaço na retórica jornalística, conquistando o público. O humor e o riso tiveram função importante nesse processo. Algumas questões, vividas como verdadeiros dilemas, começam a ser abordadas e paulatinamente integradas ao cotidiano, caso da espinhosa mistura étnico-racial. Um dos periódicos que mais se destacou no uso dessa nova linguagem foi O *Macaco Brasileiro* (1921-1923). O seu personagem símbolo, em alguns aspectos, lembrava a esperteza, os salamaleques e a malandragem do *Macunaíma* de Mário de Andrade.[3]

Valorizar a linguagem coloquial, encurtando distâncias entre o linguajar retórico e a fala popular foi uma das propostas centrais dos modernistas. Manuel Bandeira ironizava o processo de atualização cultural instrumentalizado pelo erudito, acenando para a possibilidade de se trafegar na contramão dessa linguagem: "a vida não chegava pelos jornais nem pelos livros/ vinha da boca do povo na língua errada do povo/ língua certa do povo/ porque ele é que fala gostoso o português do Brasil". Liberar a língua da erudição, incluindo "[...] a contribuição milionária de todos os erros. Como falamos, como somos". Era o que propunha Oswald de Andrade. Ao escrever o prefácio de *Pau-brasil* (1924), Paulo Prado, no lastro do eruditismo, observava que o livro viera consagrar o "falar cotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da

língua escrita". Esse *gap* entre fala cotidiana/linguagem escrita seria parodiado na hilariante "Carta pras Icamiabas", em *Macunaíma*.[4]

Mas, sem dúvida, na virada do século XIX para o XX, caberia às revistas humorísticas ilustradas do Rio de Janeiro (e também de outros estados) efetuar esse trabalho de forma crítica, persistente e duradoura. Tais impressos fizeram mais do que legitimar uma fala popular brasileira, ao construir estratégias para fazer chegar a sua comunicação ao maior número de pessoas. Através de imagens, investidas de profundo senso de humor e ironia, dramatizava-se a potencialidade de uma fala brasileira, mostrando a diversidade de etnias em circulação. Mostrava-se o ato de emissão da fala, alertando-se para a riqueza polissêmica das palavras em função de situações concretas de convívio. Associava-se riso e percepção crítica, confluência entre palavras faladas, escritas e cantadas, relação entre palavras e gestualidades, formas de pronunciá-las e muitas outras questões. Jornalistas e caricaturistas que haviam conseguido estabelecer relações de maior empatia com o grande público foram particularmente sensíveis à questão. Essa percepção iria inspirar alguns sambistas das próximas décadas, caso de Noel Rosa e Mário Lago; também poetas como Manuel Bandeira. Tais autores identificavam-se com uma tradição inspirada na estética da simplicidade, associando a brasilidade às experiências, vivências e percursos cotidianos pela cidade. Recorria-se a uma linguagem marcada pelo despojamento, fragmentação, paródia e ironia.[5]

Nesse movimento de buscar as origens da nacionalidade, a língua ocupa função estratégica, perdendo-se nas brumas do tempo, não do tempo real histórico, mas de um tempo mítico e de intensas fabulações. Porém, não se deixava de investir no domínio pragmático. Em 1907, a Academia Brasileira de Letras, após longas discussões, começa a empreender a reforma ortográfica da língua portuguesa com a proposta de elaborar um dicionário brasileiro. Mas a obra nunca chegou a ser realizada. O projeto tomava a literatura como diretriz organizativa. Delegava-se ao panteão dos artistas da palavra, alocados na ABL, a função de normatizar e unificar as inúmeras formas de escrita.

Mas em 1919, a Academia desiste dessa missão, alegando falta de apoio do governo, da imprensa e dos literatos. Só em 1945 a reforma seria retomada por intermédio de um acordo ortográfico oficial.

A discussão sobre a padronização da língua desencadeia grande polêmica, revelando a fragilidade de uma costura que contribuiria para dar maior visibilidade às contradições internas da sociedade brasileira. Debates sobre a linguagem são de natureza complexa, remetendo a uma esfera organizacional-administrativa e à dinâmica social integrada pelas distintas falas cotidianas. A perspectiva do ordenamento privilegia a relação dos objetos entre si, enquanto a do cotidiano volta-se para o sujeito, identificando-o como construtor de sentidos das palavras Até o século XIX, entendia-se a linguagem como organismo expressando o espírito da nação. A ênfase recaía na história interna da língua, abstraindo-se o seu uso. Força viva na sociedade, a linguagem expressa formas de controle e formas de se resistir a ele, meio de afirmar e de suprimir identidades culturais.[6] Há uma negociação permanente entre as falas e a língua, buscando-se assegurar a sua legitimidade.

## A fala das ruas ganha novos dicionários

*Sociável é "qualidade do indivíduo que se pode alistar em um cordão".*

As revistas semanais ilustradas possibilitam uma reconstituição de memórias, contrapondo o trabalho da esfera organizacional-administrativa à fala das ruas. Da virada do século XIX até a década de 1920, esses impressos dedicam seções especiais ao tema, criando dicionários cujos verbetes parodiam o projeto conduzido pela ABL.

Critica-se a percepção dos acadêmicos diante da dinamicidade da língua. Arremedando o tom de formalidade em que é apresentada a proposta organizacional, os dicionários exploram a polissemia das palavras, trazendo seu sentido para a turbulência cotidiana.

A *Fon-Fon* cria uma seção intitulada "Dicionário", através do qual sugere um inventário humorístico da cidade e da sua cultura política.

Lançado no dia 8 de junho de 1907, o dicionário abre-se com uma epígrafe dedicada à "douta Academia de Letras que tão sabiamente empreendeu a reforma da língua". Define a República brasileira como "forma de governo que usam os estudantes"; a política é apresentada como uma "senhora muito cortês, mas sem escrúpulo que ensina a governar". O congressista é o "indivíduo que os povos elegem para cuidar dos seus interesses (dele)". Nesse contexto anarquizante, o eleitorado transforma-se no "rebanho de Panúrgio que existe nas listas e nos cemitérios".

Nesse universo em que se entrecruzam os domínios da ordem e da desordem, cidade dos "doutos acadêmicos" e o espaço das ruas, a palavra *sociável* adquire sentido francamente carnavalizado, expressando a "qualidade do indivíduo que se pode alistar em um cordão". Apropriando-se dos termos que remetem ao mundo da violência e da repressão policial, a revista os ressignifica de acordo com o universo daqueles que a vivenciam. *Canoa* é a "embarcação da polícia para pegar vagabundos"; *bala* é "confeito que mata". Essa relação de mundos contrastantes que disputam o sentido das palavras é abordada com muita propriedade pelos impressos humorísticos.[7]

O dicionário da *Fon-Fon* (1907) é assinado por um pseudônimo curioso: "Dernier Bateau". É provável que o seu autor seja um caricaturista, mais provavelmente ainda Raul Pederneiras. Alguns verbetes, sobretudo os referentes à gíria capoeira, aparecem no seu livro *Geringonça carioca* (1922).

Além de arrolar palavras, expressões e gírias que circulavam nas ruas, os caricaturistas interessavam-se pela polissemia das palavras, explorando-a no diálogo com as imagens. O domínio do idioma português sobre a língua brasileira é alvo de muitas caricaturas e paródias. A expressão plástica dessas ideias destaca-se em "Trocadilho" de Raul Pederneiras [Figura 17]. A língua se faz representar por uma personagem da cultura circense que se assemelha a uma domadora. Seus trajes sugerem origem portuguesa. Empunhando um chicote e tendo uma pena de escrita escondida às costas, ela busca domar as letras do alfabeto.




**Figura 17 -** Ilustração "Trocadilho" de Raul Pederneiras. *Revista da Semana*, 16/10/1904.

Transfigurando-se em figuras humanas, as letras escapam ao controle. Aos pés da domadora, encontra-se um livro volumoso, o *Lexicon*. Com graça e precisão, a narrativa sintetiza as tentativas de controle da língua pátria, contrastando-as com a divertida dança das palavras.

João do Rio engrossa o cordão dos críticos, ironizando a adoção do dicionário elaborado pelo português Cândido de Figueiredo.[8] Argumenta que os dicionários não fariam mais do que "juntar regrinhas e enclausurar expressões", enquanto as ruas criam e transformam a língua, impondo aos dicionários as palavras que inventa. É nesse sentido que vai defender o calão como "patrimônio clássico dos léxicos futuros".

**Brasilidade em duas versões**

Ao longo da década de 1920, acirram-se as controvérsias entre os gramáticos "puristas" e os que eram a favor da atualização da língua. Elege-se o Rio como núcleo capaz de consolidar as diferenças culturais e linguísticas, viabilizando a elaboração do "dialeto brasileiro" ou da "língua nacional do Brasil". Mas seria preciso evitar a incorporação acrítica das tradições portuguesas. O filólogo Antenor Nascentes defende a questão de forma enfática: "o passado literário de Portugal é dos portugueses, e não nosso [...] não é falando e escrevendo exatamente como se falava e escrevia em Portugal há dois, três ou quatro séculos que nosso povo há de ganhar uma fisionomia própria. Tudo o que estão fazendo os gramáticos atualmente é obra de reacionários".[9] Criticava-se o conservadorismo dos gramáticos pelo fato de ignorarem a linguagem falada. Por isso, a criação de um dicionário da língua brasileira deveria tomar como ponto de partida o "falar consuetudinário do povo", evitando a inclusão de termos pertencentes ao idioma português. Caso da gíria *encrenca*: "Quem não afirmará que encrenca não seja carioca legítimo da Lapa ou da Saúde?". Mas ao pesquisar a palavra, conclui-se ser a sua origem portuguesa.[10] A pesquisa da linguagem falada torna-se dimensão imprescindível no entendimento da brasilidade.

Calão, gírias e patuás passam a ser identificados como componentes do linguajar brasileiro, destacando-se o malandro carioca como um dos seus colaboradores mais criativos. Mas a questão estava longe de ser consenso. Associava-se o mulato à degeneração racial e o litoral, ao cosmopolitismo e artificialismo de valores. Se as raízes indígenas eram avaliadas como deficientes para compor o panteão nacional, de alguma forma acreditava-se na sua capacidade regenerativa. Ao longo das três primeiras décadas do século XX, as elites apostaram nas missões civilizadoras no intuito de salvar o sertão da barbárie. A metáfora de Euclides da Cunha sobre o sertão como "rocha viva da nacionalidade" adere com justeza ao mito fundacional. Tendo como vértice São Paulo, a área sertaneja geograficamente abrangia o Nordeste e a Amazônia. Era forte a crença das elites de que a geografia poderia redimir a nacionalidade, já que a história a condenava às agruras do processo colonizador. A *Revista do Brasil* foi uma das porta-vozes dessa visão mítica do sertão, defendendo as origens rurais do Estado-nação.[11]

É esse imaginário de um sertão mítico que comparece no processo de legitimação de uma fala brasileira. Catulo da Paixão Cearense, que se autodefinia o "poeta do Sertão", torna-se um dos alvos da discussão. Suas composições *Luar do sertã*o e *Cabocla de* Caxangá, inspiradas no linguajar sertanejo, faziam sucesso no Rio. Ele organizara na livraria Quaresma coletâneas de lundus, modinhas e cançonetas, também editando suas próprias obras: *Meu sertão* (1918), *Sertão em flor* (1919), *Meu Brasil* (1928) e *Alma do sertão* (1928).

O compositor era prestigiado por figuras pertencentes à elite político-intelectual, incluindo Roquette Pinto, Miguel Calmon, Marechal Rondon e Assis Chateaubriand. Catulo foi um dos raros músicos populares a ter acesso aos circuitos oficiais; participou da Exposição Nacional (1908) e da Exposição Internacional (1922), comemorativa do Centenário da Independência brasileira. Fatos que mostram investimentos expressivos na invenção de uma brasilidade sertaneja.

Mas a inclusão do linguajar sertanejo gera polêmicas. Faziam-se restrições ao "patuá bárbaro" de Catulo e aos "travos rançosos do classicismo

lusitano". Nem o português de Portugal, nem o sertanismo de uma cultura avaliada como iletrada. Se o sertanismo era valor a ser preservado, urgia nomear os agentes viabilizadores do projeto. Peregrino Júnior, nordestino, jornalista e médico, propõe o sertanismo literário de Monteiro Lobato (autor de *Urupês*). Se o falar pitoresco do povo estava nas ruas, se era tradução fiel da alma brasileira, caberia aos literatos o trabalho de burilamento.[12]

É nítida a atribuição de papéis: aos músicos, sobretudo os das camadas populares, caberia inspirar essa busca; aos literatos, conduzi-la e organizá-la. Na tensão entre escrita/oralidade, língua literária/fala, a música possibilita uma mediação. A meio caminho entre a oralidade e a escrita, representava poderoso canal de comunicação linguística, acionando elementos de ordem afetivo-intelectual, fortemente mobilizadores dos laços de pertencimento. Este aspecto é de fundamental importância no seio da cultura brasileira.

Em 1922, quando ocorriam as comemorações oficiais do Centenário da Independência, surgem várias iniciativas destinadas a incentivar a pesquisa de uma linguagem brasileira, incluindo-se coloquialismos populares, regionalismos, neologismos, gírias e jargões. Antenor Nascentes edita o *Linguajar carioca*, Raul Pederneiras, *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário das gírias.* Em 1923, Orestes Barbosa publica *Bambambã* com um apêndice sobre a gírias dos malandros. Esses trabalhos criavam algo inusitado ao registrar memórias cujos valores, percepções e, sobretudo, vivências contrastavam fortemente com a lógica cultural dominante.

**As gírias e a memória corpóreo-gestual**

A temática do malandro como criador de uma fala brasileira, impondo-a ao português de Portugal, conquista literatos, caricaturistas, jornalistas e compositores populares. Uma parte expressiva desses letrados era de origem negra, mestiça ou vinha das camadas pobres da população branca. Havia um traço comum entre eles: o intenso convívio das ruas. Todos, em maior ou menor grau, haviam frequentado as festas de rua, feiras populares,

rituais religiosos, construindo a maior parte das suas amizades nesse circuito. São essas vivências que aparecem nas letras de música, nas caricaturas e nas diversas formas de escrita, aproximando João do Rio, Orestes Barbosa, Francisco Guimarães e Raul Pederneiras, apesar das diferenças entre eles. As ruas dariam acesso a uma verdadeira "filosofia da sarjeta", que serviria de inspiração à criação de uma linguagem brasileira.

Jovens letrados, ligados a segmentos das elites, também abraçariam tais ideias. Caso de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto (neto de Prudente de Moraes, presidente da República no período 1894-1898).

A linguagem do malandro ia além da simples emissão de palavras, recorrendo-se ao corpo como parte da narrativa. João do Rio observa a questão enveredando, talvez um pouco intuitivamente, por uma das vertentes interpretativas da cultura que percebia o corpo como portador de identidade e memória. Associa a linguagem do malandro ao domínio corpóreo-gestual: "Quem foi que disse que eu chorava? E, eu, nada? Se há diferença, desmancha-se já!". Ao registrar essa fala, o cronista entrevia o malandro gingando, de mãos abertas, batendo os pés entre desafiante e desprezador. Tais expressões eram reforçadas por "gesto de braço espalhando gente".[13]

Originário das ruas, o calão se espalharia pelo conjunto da sociedade. Mas o malandro seria o responsável pelo dito da rua, ressignificando-o. Essa linguagem acabaria sendo incorporada pela gente chique e alguns figurões da política. Essas ideias não se limitam à escrita das crônicas. Nas revistas semanais ilustradas, nota-se a complexidade de significados envolvendo o fenômeno social da malandragem. Caricaturas tornam visível a mescla de valores que vinculava políticos de renome a esse universo. Este é o caso do deputado Irineu Machado, que mantinha direta ou indiretamente vínculos com grupos dissidentes da ordem republicana, incluindo jacobinos, civilistas, tenentistas e socialistas. O político é interpelado por um dos seus guarda-costas "— O seu Irineu, Vm. Cê já comeu alguém com a sardinha? / — Deixa-se cabo, estou ensaiando um passe de espalhação para a próxima eleição".

A cumplicidade de significados atribuída aos termos evidencia sintonias entre os grupos; *sardinha* se refere à navalha e *espalhar,* ao ato de ganhar terreno.[14]

Discutir a linguagem com base na fala cotidiana era algo inovador. Chamava-se a atenção para outras dimensões da língua – a força visual, espacial e multidimensional da língua. Até então ela estava restrita ao domínio verbal, sequencial e linear, traços da cultura das elites.[15]

A fala do malandro se aproximaria dessa modalidade linguística, assegurada por uma memória corporal marcada pela agudeza dos sentidos, visando à pronta comunicação.

## O falar macio de Noel, a risada de Araci e o morro da Mangueira

A icônica composição de Noel Rosa *Não tem tradução* (1933) contribuiria para consagrar a fala do malandro como sintoma de brasilidade, em oposição à matriz portuguesa. Para compor o samba, Noel inspirou-se em Orestes Barbosa, do qual era amigo e parceiro. Uma das principais pautas de *A Jornada,* impresso criado por Orestes em colaboração com Nássara, era a defesa da língua brasileira, em oposição ao português de Portugal. O tom panfletário de sua epígrafe não deixava margem a dúvidas: "— Não quero saber quem descobriu o Brasil, quero saber quem é que bota água no leite".[16]

Orestes defendia a necessária corrupção da matriz portuguesa; da mesma forma que a língua portuguesa nascera da corrupção popular do latim, assim aconteceria com a língua brasileira em relação a Portugal. Aos sambistas caberia a invenção do idioma brasileiro, libertando-o da rigidez que desejavam lhe impor os intelectuais da ABL. Reforçando a interconexão língua brasileira/Rio de Janeiro/samba, essas ideias inspiram uma das vertentes mais difundidas do mito fundacional brasileiro. Buscava-se relacionar os atributos do linguajar brasileiro com aqueles atribuídos à figura do malandro: inteligência espontânea, criatividade, plasticidade, maleabilidade e profunda ironia.[17]

O Rio e os seus morros são identificados como matriz da brasilidade. A questão gera polêmicas, entre os próprios pares. Em "O Brasil e o morro da Mangueira" (*Revista do Brasil*, 30/11/1926), a autoria das ideias ali expostas não era revelada; era, quando muito, insinuada.

O artigo é assinado por José Clemente, sugerindo uso de um pseudônimo. Por que a opção pelo encobrimento? Modéstia? Proteção de identidade? Ou simplesmente intenção de estimular debates? Provocar polêmicas entre os próprios pares era uma estratégia de comunicação do universo letrado. Revistas literárias modernistas manejavam muito bem esses recursos.

Essa última hipótese parece ser a mais convincente, embora não se excluam as demais. Tom informal da escrita, recurso ao humor e às gírias, propósito de mobilizar a atenção e, sobretudo, a defesa de uma língua nova, inspirada no malandro, fazem-nos suspeitar da real identidade do detentor do pseudônimo. Associa-se o morro à brasilidade, percebendo-o como espaço revolucionário, capaz de criar as bases de uma nova estética.

> Todas as pesquisas feitas ou por fazer não chegam nem chegarão, mesmo daqui a cinquenta anos, aos resultados que o referido morro já conseguiu. O samba, o choro e a modinha cariocas são ainda a única coisa definitiva que o Brasil possui de arte (música, dança e poesia). Por processos naturais, alheios a qualquer preocupação intelectualista, é claro, os autores de suas letras chegaram à fixação duma língua nova, perfeitamente diferenciada da portuguesa de Portugal, com o seu colorido próprio e sobretudo uma riqueza maravilhosa de expressões, língua que está tão longe do tatibitate do caipira quanto do preciosismo do Sr. Laudelino Freire, o clássico que Deus esqueceu. Língua duma maleabilidade e duma elasticidade pasmosa, agridoce, sentimental e irônica, provocativa, gostosa, dizendo bem a bondade e a malandragem do brasileiro da gema ("O Brasil e o morro da Mangueira", *Revista do Brasil,* 1926).

É possível que o autor dessa escrita seja Prudente de Moraes Neto. Porém não se descarta a possibilidade de tê-la escrito em parceria com Sérgio Buarque de Holanda, quando ambos eram bem jovens

e estavam à frente da *Revista do Brasil* no Rio. Na *Estética* (1924-1925) frequentemente assinavam em conjunto a crítica dos livros, defendendo um nacionalismo literário, atento às tradições populares. Geralmente quem assinava a crítica em primeiro lugar era quem propunha o tema da discussão. Essa autoria conjunta também ocorreria em algumas entrevistas concedidas à imprensa carioca. Mas era Prudente que gostava de usar pseudônimos, declarando que lhe permitiam criar uma personalidade literária, distinta da vida cotidiana. Usa o nome Pedro Dantas para assinar a crítica literária da revista católica *A Ordem* (1931-1932) e da *Cultura Política* (1941-1945).[18]

Na crítica que endereça ao livro de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo* (1927), observam-se alguns argumentos já presentes no "Morro da Mangueira". Prudente opinava que o projeto da língua nacional devia voltar-se para o humor da gente simples e boa, que era uma "graça à flor da pele", contrastando com a língua de branco: um "jeito de não levar a sério", bancando o sabido e caçoísta. E o humor da gente simples estaria no morro da Mangueira, embora já se fizesse representar bem antes, através de alguns indivíduos sensíveis à questão, caso de Gregório de Matos. Note-se a proximidade dos argumentos e a data das escritas. O "Morro da Mangueira" é de 1926 e a crítica ao "*Amar, verbo intransitivo*" é de 1927.[19]

No "Morro da Mangueira", J. Clemente/Prudente parece convocar o parceiro para o debate.

> Sérgio Buarque de Holanda, você disse que os três maiores livros do Brasil que apareceram ultimamente foram *Losango caqui, Pau-brasil* e *Um homem na multidão.* Você com certeza estava *actuado* quando escreveu isso. O maior livro que apareceu ultimamente não é livro. Foi o Claudionor.[20]

O termo *actuado* refere-se ao indivíduo em estado de transe mediúnico ou sob forte efeito etílico. Ao elogiar as últimas obras modernistas, Sérgio teria deixado escapar o sopro criador da fala das ruas, representada por Claudionor. Esse era o nome de um morador extremamente

popular do morro da Mangueira, autor de alguns sambas coletados pelo jornalista Francisco Guimarães. Puxão de orelha amigo, forma de marcar posição no debate sobre a criação do idioma brasileiro. Vale lembrar que também foi em 1926 que Prudente de Moraes fechara as portas de um café no Rio, no bairro do Catete, para sediar aquele já famoso encontro entre os literatos e compositores populares. Ele, Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda uniram-se a Pixinguinha, Donga, Patrício Teixeira e Sebastião Cirino. Era uma tentativa de aproximação entre letrados e compositores populares. Elitista sim, quando delegava aos letrados a condução do processo, mas já ensaiando um olhar crítico ao apagamento de memória de grande parte da população brasileira. Mas outros fatores estavam em jogo.

As composições musicais despertavam crescente atenção, pois ali estava uma fala cantada, compartilhando novos léxicos que ofereciam imagética e ritmo contagiantes. Desde o início do século XX, a imprensa cotidiana, o teatro de revista e as festas populares vinham investindo nessa direção. Mas a brasilidade musical só ganharia impulso decisivo no primeiro pós-guerra. Durante o conflito, um dos fatos que mobilizara a opinião pública foi a apresentação da orquestra norte-americana Harlem Hellfighters, em dezembro de 1917, composta exclusivamente por músicos negros. Antes de voltar ao país, o grupo fez uma turnê pela Europa, encontrando ampla receptividade em Paris. Não foi ao acaso, pois esse gênero de música já vinha despertando interesse no circuito dos músicos eruditos como Erik Satie, Igor Stravinski e Darius Milhaud. O balé *Parade* o incluiria em um dos seus quadros. As apresentações das *jazzbands* fazem enorme sucesso nos cabarés de Montmartre; logo o bairro ficaria conhecido como a Montmartre negra. Mas, antes mesmo da Primeira Guerra, alguns negros brasileiros cançonetistas e dançarinos vinham apresentando-se em Paris, como Plácida dos Santos e a dupla Geraldo Magalhães e Nina Teixeira. A capital francesa tornava-se epicentro do circuito mundial, atraindo para sua órbita de influência novos ritmos, incluindo as *danses exotiques* da África, Ásia e Oriente.[21]

Paris projetara no mundo a cultura jazzista norte-americana, conquistando o circuito artístico e literário (Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald e Pablo Picasso) e o grande público frequentador das noitadas. Membros das elites patrocinam os músicos. Entre fevereiro e agosto de 1922, o grupo Oito Batutas viaja pela França, com apoio de Eduardo Guinle, fazendo grande sucesso na boate Sheherazade.[22]

Essa projeção da música afro-americana integraria novos valores culturais ao circuito da modernidade. Isso acirraria uma onda de racismo, rebatida por alguns intelectuais que buscavam rever os paradigmas civilizacionais da colonização. Desconfia-se, sobretudo, de alguns valores importados infiltrados nas práticas cotidianas; eram ironicamente identificados como "tradições postiças". Incluía-se aí o tom patrioteiro e solene, o eruditismo e a pseudosseriedade.

"O Brasil e o morro da Mangueira" se assemelha a um manifesto; seu tom aguerrido une pensamento crítico, espírito polêmico e rompantes irônicos e risíveis. Propõe uma nova estética e uma nova linguagem, reinventando-se o Brasil e os brasileiros, com foco na negritude. Literatos e artistas apontavam os morros da cidade como reduto de uma brasilidade que cobrava historicamente o seu reconhecimento. Em 1924, Tarsila do Amaral pintara o morro da Favela, que ficava próximo ao cais do Valongo, o maior porto de chegada dos escravos. Mário de Andrade referia-se ao carnaval do Rio como a "mais pungente civilização do Brasil, os negros sambando em cadência/ tão sublime tão África!" (*Clã do Jabuti,* 1927). Manuel Bandeira assegurava que o seu aprendizado do moderno não ocorrera através dos livros, mas pela fala das ruas evocada pelos moleques do morro do Curvelo, em Santa Teresa.

Em abril de 1928, é criada a Estação Primeira da Mangueira. Orestes Barbosa e o casal Eugênia e Álvaro Moreira formam a comissão julgadora do carnaval de 1932, que teve a Mangueira como campeã. Buscava-se eleger o morro e seus moradores como símbolo da cidade e, por extensão, da própria brasilidade.

Em "O Brasil e o morro da Mangueira", nota-se o empréstimo de recursos estilísticos aos compositores populares: linguagem coloquial,

adoção de gírias e termos que não faziam parte do circuito letrado. Usando a linguagem carnavalizada, revertiam-se os registros da consagração e do destronamento: "Pra mim, tanto o conde de Afonso Celso como a Confederação dos Tamoios, nenhum deles vale uma piada da Araci Cortes. E perguntem à Araci se ela é nacionalista...".[23]

Troca de figuras no panteão da nacionalidade: a seriedade pelo riso? Consagração de uma cultura que evocava uma espécie de batismo das ruas sob a chancela do samba?

Nas suas crônicas, Orestes Barbosa identifica Araci Cortes, Mário Reis e Francisco Alves como "cantores das ruas". A expressão envolve vários matizes de pertencimento, integrando origem étnico-social, trajetória de vida, empatia e enfatizando-se, sobretudo, o "sentimento de lugar" no corpo da cidade. Araci Cortes inicia sua carreira no Circo Spinelli, seguindo para o teatro de revista, onde seria consagrada como intérprete do samba; Mário Reis encontra o seu repertório no morro da Mangueira (Buraco Quente) e na Pedra do Sal, e Francisco Alves originário da Prainha, no bairro da Saúde, teria passado sua infância entre o morro da Mangueira e Vila Isabel.[24]

Na década de 1920, o debate sobre a criação do idioma brasileiro polarizou-se em torno de um imaginário musical envolvendo representantes do sertão, das ruas e dos morros. Essa polarização, porém, limitava-se aos circuitos eruditos, já que no cotidiano da capital era frequente o compartilhamento de valores. Buscar espaços de visibilidade e de voz era horizonte almejado pelos distintos grupos sociais, ainda mais os excluídos. Os imigrantes, fossem eles ligados às raízes africanas, indígenas, nordestinas ou mescladas, buscavam divulgar suas tradições na cidade-capital. E a música, certamente, era um dos espaços de maior visibilidade.

Catulo da Paixão Cearense desencadearia um movimento de valorização da cultura regionalista no Rio, conquistando os teatros de revistas da praça Tiradentes, e o carnaval carioca também alcançando o conjunto dos compositores populares. Ao apresentar-se com seu violão no Instituto Nacional de Música, a convite de Alberto Nepomuceno,

ele contribuiria para atenuar preconceitos que associavam o instrumento ao universo da marginalidade. O grupo de Pixinguinha e Donga inicia sua carreira musical usando trajes nordestinos e chapéu de palha. Em 1914, batizam o grupo de Caxangá, em homenagem à composição *Cabocla de Caxangá,* de autoria de Catulo em parceria com João Pernambuco. O fato de o próprio parceiro de Catulo integrar o grupo liderado por Pixinguinha evidencia como fluíam as trocas e influências.

Em 1919, quando convidado para tocar no Cinema Palais, o grupo troca o traje de inspiração sertaneja pelo *smoking*, passando a investir em um repertório no estilo *jazzband.* Porém, nas suas turnês pelo Brasil, manteria um repertório híbrido que incluía choros, polca, maxixe, samba, desafios, canções e sapateados sertanejos.[25] Essas apresentações, além de investir na divulgação do grupo, visavam recolher ritmos do folclore brasileiro, nas várias cidades pelas quais passava.

No Rio, o imaginário do sertão era complexo, mesclando valores de várias regiões brasileiras. No teatro de revista e nos impressos de humor, espaço voltado para o grande público, o personagem sertanejo confundia-se com o caipira, o nordestino, o mineiro e o roceiro, incorporando as várias faces do mundo rural. A figura do mulato sambista também comporia esse hibridismo presente nas revistas de grande circulação e no teatro popular. Os músicos podiam conjugar o caxangá (no sentido do termo significando referências afro-indígenas) e o *jazz*, já que na capital o circuito cultural dispunha-se aos mais variados arranjos e conjugações.

Ao longo das décadas de 1910 e 1920, vários projetos de modernização estavam em jogo, disputando espaço de audiência. Não é ao acaso que nas comemorações de 1922, o sertão e as ruas tenham lugar reservado no palco da nacionalidade. Catulo e os Oito Batutas participam do evento, estes últimos fazendo sua apresentação durante a primeira transmissão de rádio no Brasil.

## Notas

[1] As discussões sobre o processo de legitimação de uma língua brasileira estão em SÜSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista In: PIZARRO, Ana (Org.). *América latina:* palavra, literatura e cultura. Campinas: Fundação Memorial da América Latina; Ed. da Unicamp, 1994. LIMA, Ivana Stolze. Língua nacional histórias de um velho surrão. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (Org.). *História social da língua nacional.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008; RODRIGUES, João Paulo. Tupifilia internacional: tupi, cientistas e viajantes do século XIX. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (Org.). *História social da língua nacional.*

[2] Sobre a posição dos jacobinos em relação ao nacionalismo, ver OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990. Especificamente o capítulo 7 – "O nacionalismo militante".

[3] LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos, a guerra dos jornalistas na independência 1821-1823*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

[4] Sobre a defesa dos modernistas em relação à adoção de um linguajar coloquial, ver o poema "Evocação do Recife" (1925) de Manuel Bandeira. Ver também: PRADO, Paulo. Poesia pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925; ANDRADE, Mário de. *Macunaíma:* o herói sem nenhum caráter, 1928.

[5] Sobre as revistas como índice de modernidade, ver VELLOSO, Monica Pimenta. *O modernismo no Rio de Janeiro.* Turunas e quixotes. Petrópolis: KBR, 2015. 1. ed. 1996 [Rio de Janeiro, FGV]. Sobre a estética da simplicidade como traço da modernidade, ver NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul:* modernismo e música popular. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

[6] Essa visão da linguagem é discutida em TOPALOV, Christian; DEPAULE, Jean Charles. A cidade através de suas palavras In: BRESCIANI, Maria Stella. *Palavras da cidade*. Porto Alegre: UFGRS, 2001. Reflexões sobre a função social da linguagem estão em BURKE, Peter. A história social da linguagem. In: BURKE, Peter. *A arte da conversação*. São Paulo: Unesp, 1995. Sobre a atuação da ABL, ver RODRIGUES, João Paulo Coelho. *A dança das cadeiras:* literatura e política na ABL. Campinas: Unicamp, 2001. A discussão sobre a linguagem falada, contexto urbano e esfera organizacional administrativa está em TOPALOV, Christian; DEPAULE, Jean Charles. A cidade através de suas palavras.

[7] Os verbetes mencionados no texto estão arrolados na seção "Novo Dicionário", publicada semanalmente pela revista *Fon-Fon,* de junho a outubro de 1907.

[8] A caricatura "Trocadilho" de Raul Pederneiras foi publicada na *Revista da Semana,* 16 de outubro de 1904. O *novo dicionário da língua portuguesa* de Antônio Cândido de Figueiredo (1846-1925) foi publicado em Lisboa, em 1899, pela Livraria Tavares Cardoso e Irmãos. O acervo Plínio Doyle da biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa possui a terceira edição da obra. A citação em que João do Rio critica o aspecto normatizador do dicionário de Antônio Cândido de Figueiredo em prol da dinâmica das ruas está no livro *A alma encantadora das ruas*, cuja publicação original é de 1908.

[9] O artigo de Antenor Nascentes "Variante carioca de um subdialeto brasileiro" foi publicado na *Revista do Brasil*, em maio de 1921. A polêmica entre linguistas e gramáticos foi tema relativamente recente discutido em "A imortal defesa da língua; ABL prepara documento com crítica ao atual ensino do português e ainda planeja dicionário. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 1/12/2002.

[10] Sobre a criação de um dicionário brasileiro, ver Bastos Tigre em Dicionário brasileiro. *Revista do Brasil,* n. 67, julho 1921.

[11] A discussão sobre as bases sertanejas da nacionalidade está em LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil,* intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan, 1998. Sobre a vertente do modernismo paulista que defendia o nacionalismo geográfico, ver VELLOSO, Monica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: estudos históricos – os anos 20. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, v. 6, n. 11, 1993. Sobre a *Revista do Brasil*, que na sua primeira fase (1916-1925), foi legitimadora do Estado-nação inspirado no sertão, ver LUCCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil:* um diagnóstico para a (n)ação. São Paulo: Editora Unesp.

[12] PEREGRINO JÚNIOR. A língua nacional. *Revista do* Brasil, n. 70, outubro de 1921.

[13] A citação está na crônica "O dito das ruas", publicada por João do Rio em *Cinematógrafo, crônicas cariocas.* Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

[14] O diálogo entre os capoeiras e o político faz parte da caricatura "Ensaios", em *O Malho 1903;* e a definição das gírias, está em PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca*: verbetes para um dicionário das gírias. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica do Jornal do Brasil, 1922.

[15] A reflexão sobre os fundamentos da linguagem está em PORTER, Roy; BURKE, Peter (Org.). *Linguagem, indivíduo e sociedade*. Campinas: Editora Unesp, 1993.

[16] MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira*: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977.

[17] A relação entre o linguajar brasileiro e o fenômeno social da malandragem está em BARBOSA, Orestes. *Samba*: sua história, seus poetas, seus músicos e cantores. Prefácio de Nássara. Rio de Janeiro: Educadora, 1993.

[18] Sobre a dupla modernista Sérgio Buarque/Prudente de Moraes nas revistas cariocas, ver LEONEL, Maria Célia. *Estética e o modernismo:* São Paulo: Hucitec, 1984; e VELLOSO, Monica Pimenta. As distintas retóricas do moderno. In: OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas, representações do Rio de Janeiro 1890-1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. Sobre os pseudônimos de Prudente Moraes, ver entrevista em *O Jornal*, 26/8/1945.

[19] O título da crítica de Prudente "Uma questão de gramática: amar verbo intransitivo" (1927) é uma alusão ao romance de Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo*. Está publicada em KOIFMAN, Georgina (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto* 1924/36. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

[20] O Brasil e o morro da Mangueira. *Revista do Brasil Rio,* 30 de novembro de 1926.

[21] O tema está discutido em DÉCORET-AHIHA, Anne. *Les danses exotiques en France*: 1880-1940. Paris: Centre National de Danse, 2004; VELLOSO, Monica Pimenta. Narrativas da brasilidade: Paris, Rio e o maxixe. *Escritos*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, n. 2, 2008.

[22] A discussão sobre a música afro-brasileira relacionada ao circuito internacional do pós-Primeira-Guerra está em BASTOS, Rafael Jose de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista de Ciências Sociais,* v. 20, n. 58, junho 2005.

[23] O Brasil e o morro da Mangueira. *Revista do Brasil, Rio,* 30 de novembro de 1926.

[24] A relação de Araci Cortes com o universo do circo é ressaltada por Orestes Barbosa, que atribui o sucesso musical da atriz ao fato de frequentar esse circuito. O circo era considerado a arte mais autêntica da representação, devido à sua simplicidade e à sua sinceridade, e pelo fato de ser uma arte evocativa por excelência. O universo popular circense, no início

do século XX, influenciou sensivelmente as renovações artísticas europeias, incorporando à música, à literatura e à pintura as máscaras da paródia, a estética do vestuário, as pantomimas e os *clowns*. Charles Chaplin, Picasso, Erik Satie e Seurat figuram como exemplos mais conhecidos dessa incorporação estética. A estética modernista brasileira também buscaria inspiração na cultura circense, considerando-a espaço receptivo às mais diferentes linguagens, como a sátira e a paródia, integradas ao malabarismo e à comicidade de personagens como o palhaço Piolin. Catulo admirava o talento artístico do palhaço Benjamim Oliveira, sobretudo sua capacidade de improviso. Ver FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia:* Oswald de Andrade e suas relações com o universo circense. São Paulo: Polis, 1979. A trajetória dos sambistas é comentada em BARBOSA, Orestes. *O samba*: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores.

[25] Esse repertório, incluindo diversos gêneros musicais, era apresentado nas turnês do grupo pelo Brasil. ver o *Diário de Pernambuco,* 3 de julho de 1921. Apud SILVA, Marilia T. Barbosa; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Filho de Oxum Bexiguento.* Rio de Janeiro: Funarte, 1979.



MINISTÉRIO DA
**CULTURA**

GOVERNO DO
BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO