

Cadernos

de

Clio

Revista Cadernos de Clio
Publicação PET História UFPR

Corpo Editorial

Marcos Gonçalves (Presidente), Alex de Lima Ferreira, Ana Camille Kroin,
Arthur Menozzo da Rosa, Bruno Stori, Cassiana Sare Maciel, Cristina
Dietrich Machowski Martins, David Ribeiro e Silva Neto, Felipe Adrian de
Assis Vaz,, Heloisa Motelewski Trippia, Juliana Aragão Luiz, Letícia
Barreto Assad Bruel, Rafaela Zimkovicz, Rhangel dos Santos Ribeiro,
Vitória Gabriela da Silva Kohler

Conselho Consultivo

Ana Paula Martins (UFPR)
Ana Carolina Balbino (UNICAMP)
André Keiji Kunigami (University of California in Irvine)
Cláudio Foltran Ulbrich (UFPR)
Fernando Seliprandy Fernandes (Fundação Biblioteca Nacional)
Gabriel Elysio Braga (UFPR)
Gabriela Simonetti Trevisan (UNICAMP)
Giulia Ancieski Manfredini (UFPR)
João Pedro Garcez (UFPR)
Luisa de Quadros Coquemala (USP)
Milena Ribeiro Martins (UFPR)
Rosane Kaminski (UFPR)
Vanessa Beatriz Bortulucce (Faculdade Cásper Líbero)
Xênia Amaral Matos (UFSM)

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA
VENDA PROIBIDA

Cadernos de Clio

V. 12, Nº. 1, 2021, PET - História UFPR

Endereço para correspondência

Rua General Carneiro, nº 460, 7º andar, sala 713

Centro – Curitiba – Paraná – Brasil

CEP: 80060-150

e-mail: cadernosdeclio@gmail.com

Cadernos de Clio online <https://revistas.ufpr.br/clio>

Projeto gráfico, capa e lombada:

Heloisa Motelewski Trippia

Editoração, editorial:

Ana Camille Kroin, Cristina Dietrich Machowski Martins, Felipe Adrian de Assis Vaz, Heloisa Motelewski Trippia, Rafaela Zimkovicz

Diagramação:

Ana Camille Kroin, Cristina Dietrich Machowski Martins, Felipe Adrian de Assis Vaz, Heloisa Motelewski Trippia, Rafaela Zimkovicz

Referência de Capa e Contracapa:

United States Geological Survey, *Multicolored Abstract Painting Photo*,
<https://unsplash.com/photos/XcAtJv_Y1TI>.

Catálogo na publicação
Universidade Federal do Paraná - Biblioteca de Ciências Humanas – UFPR
Fernanda Emanóla Nogueira – CRB 9^ª/1607

Revista Cadernos de Clio. / PET História UFPR; projeto gráfico, capa e lombada :
Heloisa Motelewski Trippia; editoração, editorial e diagramação : Alex de Lima
Ferreira ...et. al. - v.1, (2010). – Curitiba, PR : Programa de Educação Tutorial de
História da Universidade Federal do Paraná, 2021.

v.12, n.1, jan./jun. 2021.

Semestral (a partir do primeiro semestre de 2015)

ISSN : 2237-0765

ISSN : 2447-4886 (on line)

Disponível em : <https://revistas.ufpr.br/clio>

1. História - Periódicos. 2. História – Estudo e ensino. 3. Historiografia – Divulgação
científica. I. Programa de Educação Tutorial de História da Universidade Federal
do Paraná. II. Trippia, Heloisa Motelewski. III. Ferreira, Alex de Lima.

CDD – 907

Editorial

Prezadas/es/os leitoras/es,

com esta edição, que corresponde ao primeiro número do décimo segundo volume de publicações do periódico, chegamos ao lançamento da quarta e última capa produzida no ano de 2021. Conjuntamente, atingimos, também, o encerramento de um ciclo, operado ao longo de 2020 e 2021 com base em dois elementos, já referidos em ocasiões anteriores. O primeiro consistia na necessidade de periodização da revista, que, entre 2017 e 2019, não recebeu atualizações de volumes. Já o segundo surgiu desprevenidamente no decorrer do primeiro semestre do ano passado, quando, após as primeiras semanas de isolamento e suspensão das atividades acadêmicas presenciais, nos deparamos com a necessidade de reestruturar os modos de trabalho do grupo para a modalidade virtual. Ele corresponde, portanto, a uma fase de realização remota de tarefas, em meio à qual, devido a uma alta rotatividade de integrantes fruto das dificuldades pandêmicas, acompanhamos o surgimento de novas demandas de organização interna, caso dos tutoriais de editoração desenvolvidos para amparar o aprendizado dos diversos processos que precedem a composição integral de cada encarte.

Essa etapa trouxe consigo, ao menos, uma ampliação das redes acadêmicas de interação, à medida que tivemos as impossibilidades de contato por distanciamentos geográficos suprimidas através da extensa utilização de plataformas *online*. Assim, o presente volume, enquanto produto final das estruturas pandêmicas de funcionamento de um coletivo

de ensino, pesquisa e extensão, traz em seu conteúdo influxos diretos de tal condensação de espacialidades, dada a vinculação dele ao dossiê de textos de temas livres aberto em fevereiro de 2021, cuja recepção positiva se manifestará, ainda, nas duas próximas capas do veículo. Para além dos impactos mais evidentes, relacionados à diversidade institucional do corpo de pareceristas e do rol de filiações universitárias das pessoas que colaboraram por meio da submissão de textos, destacamos a adoção de uma postura dialogal frente a outros meios, a qual propiciou a investigação de enfoques e normativas seguidos por demais comissões, levando-nos, então, ao alargamento das políticas editoriais e dos tipos de seção da *Cadernos de Clio*. Nesse sentido, é destaque do atual volume a inauguração da seção de Entrevistas, voltada a suscitar aproximações entre o núcleo discente do PET e pesquisadoras/es da grande área de Ciências Humanas responsáveis por trabalhos recentes de renovação dos enfoques histórico-sociais, dos horizontes epistemológicos e das ferramentas teórico-metodológicas de análise. é com imensa satisfação que o grupo PET História UFPR apresenta o segundo número do décimo primeiro volume da revista *Cadernos de Clio*.

Junto ao novo eixo textual, salientamos o protagonismo da seção de resenhas, que, nesta capa, assume o dobro de sua extensão convencional, apresentando dois trabalhos do campo de História da Ásia - um reflexo do aprofundamento das inserções da revista no âmbito dos cursos de graduação em História da UFPR, que contam, desde 2020, com disciplinas optativas acerca desse recorte; e, por consequência, de uma diversificação

historiográfica bastante necessária em face dos debates sobre decolonialidade e a produção de Histórias a partir do Sul Global -, e outros dois de ostensivo engajamento com produções literárias e musicais contemporâneas. Acompanhando esses textos, temos a tradicional seção de artigos, desta vez de proporções compactas, com três trabalhos, em face dos entraves enfrentados pela comunidade acadêmica nacional no decorrer de todo o ano, que, ligados a perdas de financiamentos à pós-graduação e a sobrecargas de funções, levaram a um aumento dos períodos de emissão de pareceres. Função que, aliás, é constantemente trazida à discussão por se colocar como tarefa não remunerada, impulsionando questionamentos sobre os paradigmas de inviabilidade socioeconômica de participação nos processos de geração de conhecimentos científicos à vista de suas estruturas materialmente limitantes.

Apesar dos arrefecimentos, todas as contribuições reunidas permitem desvelar a continuidade de um nível ativo de produção social crítica, com ênfase ao espaço das graduações, dimensão preponderante entre as esferas das quais partem os envios aqui dispostos. É sob tal prognóstico que adentramos, por fim, os detalhes de composição do volume, o qual se inicia pelo artigo “A Tradição, a Crítica e as Representações da Modernidade em Howard Phillips Lovecraft: Uma Análise Triangular entre Literatura e Documentos de Intimidade”, de **Luan Kemieski da Rocha**, graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e mestrando na área pela UFPR. Nele, o pesquisador parte da alta cultural que vem sendo formada em torno dos escritos de terror do estadunidense H. P. Lovecraft e

analisa trechos de seus livros e cartas pessoais sob o mote de observação dos valores morais e das opiniões do escritor em relação à conjuntura de transformação social vivenciada nos Estados Unidos após a Guerra de Secessão (1861-1865), enquadrada pela historiografia como uma das dimensões da “modernidade” ocidental. A urbanização, a industrialização, a chegada massiva de imigrantes e a presença de trabalhadores negros no mercado de trabalho são alguns dos fenômenos de modernização pautados por Lovecraft e cuja abordagem literária é analisada por Rocha, que atenta para um ideário antimoderno por parte do autor aristocrático, que faz uso deliberado de posicionamentos racistas para criticar o que considerava a “degeneração” de seu país pela consolidação das metrópoles de mão de obra não anglo-saxã.

Já “As Facetas da Crítica à Arte Moderna no Eixo Rio-São Paulo”, artigo escrito por **Andressa de Oliveira Nascimento**, graduada em História pela Universidade Federal do Paraná, busca fornecer um panorama matizado dos diferentes discursos de crítica ao modernismo brasileiro que se manifestaram nos âmbitos artístico e midiático no decorrer do século XX, a fim de superar as visões dicotômicas que reduzem as oposições à corrente a perspectivas de defesa de um “academicismo” legado do período imperial. Conforme explica a autora, as teorias de degenerescência herdadas do evolucionismo racista do século XIX, as hierarquias entre estéticas pela discriminação ao que era considerado “popular” e carente de traços realistas e o anticomunismo exerceram papéis fundamentais na reprodução de retóricas de rechaço e descreditação do valor artístico das

produções modernistas, em um embate que englobou nomes como Monteiro Lobato, Augusto Bracet e Oscar Guanabara pelas seis primeiras décadas do século passado e que parece revelar, igualmente, as oposições políticas e sociais em voga para determinação de ideais de identidade nacional.

“Uma Breve Reflexão sobre o Processo de Apropriação do Saber Fazer das Parteiras pela Medicina da Mulher no Brasil do Século XIX”, que corresponde à versão adaptada de um dos capítulos da dissertação de mestrado de **Juliana Fonseca da Silva Linhares Bueno**, finaliza esta seção. Bueno, graduada em História (UNESPAR), mestra em Ciência, Tecnologia e Sociedade pelo IFPR/Paranaguá e doutoranda em Tecnologia e Sociedade (UTFPR), argumenta, a partir de anais de médicos do final do século XIX, que o campo de serviços ginecológicos constituiu uma das faces de imbricação entre os discursos de legitimação da Ciência e o sistema moderno de gênero que subalterniza o potencial de conhecimento das mulheres e, ao mesmo tempo, seus domínios sobre os próprios corpos. Assim, a mandatoriedade de licenciamento profissional por parteiras e as campanhas públicas de difamação do gênero feminino por associações com a fragilidade e a inferioridade mental são apresentadas como mecanismos centrais à consolidação da autoridade ginecológica masculina, em violação das atuações de profissionais mulheres da esfera pública, muitas das quais de ascendência africana.

O material da parte de estreia fica por conta de “Um Pé na Cozinha”: Entrevista com Taís De Sant’anna Machado”. Conduzida por

Heloisa Motelewski e eu, graduandas em História pela UFPR e integrantes do grupo, a sessão de perguntas e respostas foi realizada remotamente com a pesquisadora, que concluiu recentemente seu doutorado em Sociologia pela Universidade de Brasília, tendo desenvolvido uma tese de título homônimo ao selecionado para a entrevista - “Um pé na cozinha : uma análise sócio-histórica do trabalho de cozinheiras negras no Brasil”. O questionário foi colocado após um primeiro contato do grupo com a socióloga, que ocorreu através da realização de uma conferência online no mês de outubro, em nosso canal de *Youtube*. Assim, as perguntas buscaram aprofundar aspectos da fala de Machado, bem como aspectos pontuados nos capítulos iniciais de sua tese, contemplando reflexões sobre a trajetória acadêmica internacional da entrevistada, suas leituras sobre as epistemologias feministas negras e as relações entre História, Sociologia e questões raciais na produção de pesquisas em Humanas no Brasil. Os apontamentos da convidada, por sua vez, oferecem uma espiada ao amplo repertório de referências e análises sociohistóricas tecidas por ela na versão completa da pesquisa, possibilitando conhecer conceitos e referenciais introdutórios tanto dos Estudos da Alimentação, quanto da Sociologia histórica sobre o pós-abolição, a diáspora e os pensamentos feministas negros.

O espaço dedicado às resenhas conta com a análise de *Dívida Perigosa* (2018), filme distribuído pelo serviço de *streaming Netflix*. Elaborado pela graduanda em História (UFPR) **Cassiana Sare Maciel**, o texto delinea os estereótipos orientalistas e as distorções culturais e

históricas disseminadas pela obra estadunidense em relação aos *yakuzas*, espécie de guerreiros unidos em diferentes clãs no decorrer do passado japonês. Tendo como base metodológica as conceituações de Marcos Napolitano e Ismail Xavier, e apoiando-se nas formulações de Edward Said e Homi Bhabha para pensar as composições de representações sobre as sociedades asiáticas, a autora chama atenção para o esvaziamento de características e narrativas dos personagens japoneses, sendo o protagonista - não à toa, estadunidense - o único a escapar desse padrão. Ademais, o registro de formas gerais e banalizadas de violência seriam prova final da avaliação que desenvolve, segundo a qual o filme não é algo que não um discurso orientalista.

A seguir, passamos a “Madonna: Engajamento Político E Reflexões Sobre O Tempo Presente Em *Madame X*”, redigido por **Andreza Silva Prado**, pós-graduanda em Uso Educacional da Internet pela Universidade Federal de Lavras e graduada em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Destacando-se por sua diversidade tipológica, uma vez que volta-se a comentar coletânea musical contida na versão *deluxe* do disco *Madame-X* (2019), a resenha apresenta de forma detalhada as escolhas líricas, sonoras e visuais utilizadas para compor as catorze faixas do álbum mais recente da diva pop estadunidense. Prado não só retoma o percurso de ativismo da cantora, conhecida por seu forte apoio às lutas contra a homofobia e a AIDS na década de 1990, como destrincha as simbologias e falas reivindicatórias contidas nos clipes, evidenciando a presença de composições multiculturais - caso das parcerias de *funk* e

reggaeton com Anitta e Maluma -, a veemência de seu posicionamento contra o porte de armas e a violência racial nos EUA, e as influências da vida recente da artista em Portugal, refletidas no emprego de palavras na língua lusa e na incorporação de letras remetendo aos traumas da escravidão e à importância histórico-cultural das Batukadeiras de Cabo Verde.

A terceira resenha do volume é de autoria do doutor em História Social (UFPA) **Filipe Soares** e intitula-se “Muitas Vezes é Mais Cômodo Conviver com uma Falsa Verdade do que Modificar a Realidade”. A frase que nomeia o trabalho faz referência às impressões do autor sobre os argumentos contidos em *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), da historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz. Escrito visando a alcançar o grande público e no contexto de ascensão do neofascista Jair Bolsonaro, o livro escancara mitos fundadores nacionais, como o da democracia racial e o da cordialidade, mascarando relações estruturais de desigualdade que fazem do autoritarismo e da violência duas constantes entrelaçadas do cotidiano nacional, desmembrada em crimes de racismo, conflitos por concentração fundiária e discriminações sistemáticas de gênero e sexualidade - explica Soares. Para ele, a obra ganha as vezes de indicação de leitura à medida que condensa discussões historiográficas ao mesmo tempo em que reforça continuamente o papel pedagógico do conhecimento histórico e da memória social para a efetivação de rompimentos com os enlaces coloniais de autoritarismo que se manifestam no presente brasileiro.

Por último, temos “*Mulan* de 1998 e 2020: os Estereótipos, Orientalismos e Narrativas da Cultura Asiática que Permaneceram após 22 Anos”, de **Marcela Langer**, estudante de graduação em História pela Universidade Federal do Paraná. Aqui, referências como Homi Bhabha e Edward Said voltam à tona, sendo mobilizadas para explicitar uma postura de manutenção de práticas narrativas de estigmatização da cultura chinesa por parte do cinema ocidental, que, seja na versão filmica da história da guerreira Hua Mulan lançada em 1998, seja na mais recente, patrocinada pela gigante audiovisual *Walt Disney* em 2020, retratou a China em traços ahistóricos. Isto é, como uma sociedade sempre presa a um passado imutável, de crença em criaturas míticas, espíritos ancestrais cuja importância é deturpada e centralidade imperial autocrática. Com baixa receptividade de bilheteria, pontua Langer, o *live action* da animação clássica da companhia estadunidense seria, portanto, prova da contínua incapacidade de constituição de um cinema dotado de alteridade positiva frente a populações não caucasianas, em uma corroboração orientalista rechaçada já mesmo por parcelas do público global.

Com isso, finalizamos a apresentação deste volume, que esperamos que seja de leitura prazerosa e enriquecedora às pessoas que nos lêem. Para o ano que se aproxima, almejamos dar continuidade aos esforços de aprimoramento do periódico, agora em modalidade presencial, com zelo à sua regularidade de publicação e à pluralidade de gêneros de escrita. Buscaremos intensificar laços interdisciplinares, tal qual intra e interinstitucionais - com diferentes instâncias do Ensino Superior e em

consonância com as finalidades do Programa de Educação Tutorial -, através de dossiês, convites para pareceres e para a organização de séries temáticas. Com as entrevistas, prosseguiremos o desenvolvimento de diálogos profícuos às atividades dos projetos de pesquisa e extensão do grupo. Agradecemos imensamente todas/es/os que, em algum grau, contribuíram para o andamento das práticas editoriais da *Cadernos de Clio* neste de 2021. Esperamos que desfrutem, à medida do possível, do ano seguinte e que possam seguir em contatos de trocas com a revista.

Boa leitura!

Rafaela Zimkovicz,
Dezembro de 2021.

Sumário

Artigos

A tradição, a crítica e as representações da modernidade em Howard Phillips Lovecraft: uma análise triangular entre literatura e documentos de intimidade - Luan Kemieski da Rocha.....18

As facetas da crítica à arte moderna no eixo Rio-São Paulo - Andressa de Oliveira Nascimento.....40

Uma breve reflexão sobre o processo de apropriação do saber fazer das parteiras pela medicina da mulher no Brasil do século XIX - Juliana Linhares Fonseca da Silva Bueno.....63

Resenhas

Dívida Perigosa. Direção: Martin Zandvliet. Produção de Linson Entertainment, Waypoint Entertainment. Estados Unidos: Netflix, 2018 - Cassiana Sare Maciel.....92

Madonna: engajamento político e reflexões sobre o tempo presente em *Madame X* - Andreza Silva Prado.....102

Muitas vezes é mais cômodo conviver com uma falsa verdade do que modificar a realidade - Felipe Soares.....110

Mulan de 1998 e 2020: os estereótipos, orientalismos e narrativas da cultura asiática que permaneceram após 22 anos - Marcela Langer.....120

Entrevistas

“Um Pé Na Cozinha”: Entrevista Com Taís De Sant’anna Machado -
Heloisa Motelewski, Rafaela Zimkovicz.....128

Normas editoriais.....146

Artigos

A TRADIÇÃO, A CRÍTICA E AS REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE EM HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT: UMA ANÁLISE TRIANGULAR ENTRE LITERATURA E DOCUMENTOS DE INTIMIDADE

TRADITION, CRITICISM AND MODERNITY REPRESENTATIONS IN HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT: A TRIANGULAR ANALYSIS BETWEEN LITERATURE AND INTIMITY DOCUMENTS

Luan Kemieski da Rocha¹

Resumo: O presente trabalho, intitulado “A tradição, a crítica e as representações da modernidade em Howard Phillips Lovecraft: uma análise triangular entre literatura e documentos de intimidade”, trata da relação entre o escritor H. P. Lovecraft e o fenômeno conhecido como modernidade. O principal objetivo do artigo é investigar a compreensão e a resposta do autor acerca do evento da modernidade e os processos modernizadores pelos quais os Estados Unidos passaram. Lovecraft, vivendo no contexto da modernidade, viu sua origem e padrões aristocráticos serem tomados pela nova sociedade que se erguia, ocasionando uma crítica ferrenha aos princípios modernos que ali se faziam presentes: cidades, negros, imigrantes, tecnologia. Conclui-se que Lovecraft é um agente antimoderno, um indivíduo que idealizou uma sociedade utópica com valores considerados “puros”. As mudanças sociopolíticas proporcionaram um estímulo que o levou a refletir, por meio da ficção e das cartas, sobre sua nova realidade.

¹ Graduado em Licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Atualmente, é mestrando em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Email para contato: luank.rocha@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9356582523526520>.

Palavras-chave: H. P. Lovecraft; Modernidade; Estados Unidos; Literatura.

Abstract: The current paper, entitled “Tradition, criticism and representations of modernity in Howard Phillips Lovecraft: a triangular analysis between literature and documents of intimacy”, deals with the relationship between the writer H. P. Lovecraft and the phenomenon known as modernity. The main objective of the article is to investigate the author's understanding and response about the event of modernity and the modernizing processes that the United States went through. Lovecraft, living in the context of modernity, saw its origin and aristocratic standards being taken over by the new society that was rising, causing in a fervent criticism the modern principles that were present there: cities, blacks, immigrants and technology. It is concluded that Lovecraft is an antimodern agent, an individual who idealized a utopian society with values considered “pure”. The socio-political changes provided a stimulus that led him to reflect, through fiction and letters, on his new reality.

Keywords: H. P. Lovecraft; Modernity; United States; Literature.

Introdução

Há um escritor de histórias de terror que foi abraçado pela cultura *pop* nos dias atuais. Temos filmes, séries de televisão, quadrinhos e várias outras mídias que bebem da fonte dessa pessoa: ele se chama Howard Phillips Lovecraft. Considerado o pai do horror moderno, Lovecraft foi uma figura complexa. Terrores inimagináveis, tentáculos, monstros indescritíveis e ameaças cósmicas são apenas alguns dos elementos característicos de sua obra, e esse nosso autor-fonte viveu na chamada modernidade.

Durante o século XIX, a dinâmica própria da modernidade influíra em grandes transformações estruturais nas diversas camadas de cultura e convívio humano. Para o historiador Eric Hobsbawm, esse era o século definido pela mudança:

em termos materiais, em termos de conhecimento e de capacidades de transformar a natureza, parecia tão patente que a mudança significava o avanço, que a história moderna parecia sinônimo de progresso (HOBBSAWM, 2016: 48).

O mundo estava eufórico, até mesmo multidões de pessoas comuns acreditavam que o caminho aberto pela modernidade era o melhor a ser seguido. Era no surgimento das novas tecnologias que isso ficava mais visível. Agora as novas fontes de energia, como eletricidade e petróleo, mesmo que não tão significativas, começavam a se tornar viáveis. Também sob cortinas de fumaça as locomotivas surgiam como o símbolo de maior inovação do período: “[...] o conjunto das ferrovias constituía o esforço de construção pública mais importante já empreendido pelo homem” (HOBBSAWM, 2016: 50).

Tais mudanças proporcionaram a vários intelectuais um posicionamento em relação ao que estava acontecendo, entre eles está a figura de H. P. Lovecraft, conhecido pelo seu horror cósmico. Ele nasce em 1890, no apogeu modernizador que os Estados Unidos vinham sofrendo: a época das megalópoles², do intenso fluxo de imigrantes e ferrovias que

² Espaço urbano com uma vasta concentração populacional, interligadas entre regiões metropolitanas, como é o caso da costa leste dos Estados Unidos.

atravessavam o país de costa a costa, conforme reforçado pelo excerto “[...] os Estados Unidos viveram um período de euforia industrial, que louvava o próprio crescimento, capaz de ‘integrar o país’ e torná-lo competitivo diante das maiores nações industrializadas da Europa” (KARNAL et al., 2018: 156).

Um estudo sobre a modernidade é pertinente devido aos aspectos elementares que influenciam o nosso mundo atual. Somos envolvidos pela modernidade e os processos que dela emergiram. O período do século XIX e XX é o momento da ascensão da burguesia, pensadores com suas visões de mundo instigam e nos fazem refletir sobre nossas ideias. Nossa tecnologia é complementar ao que começou a surgir nos séculos anteriores. Graças ao desenvolvimento dessa modernização, temos acesso às partes mais “obscuras” do planeta. São heranças que atingem os mais diversos âmbitos da nossa vida, como o econômico, político, social e cultural. H. P. Lovecraft é um desses sujeitos que operam de maneiras plurais com relação ao fenômeno da modernidade e suas linhas de força modernizadoras.

O presente artigo tem como principal objetivo investigar a compreensão da resposta de Lovecraft acerca do fenômeno da modernidade e os processos de modernização pelos quais os Estados Unidos passaram durante o final do século XIX até os anos 30 da primeira metade do século XX, analisando, a partir de suas cartas e contos, as alternativas para o período e suas ideias para uma tradição anterior ao contexto.

O fenômeno da modernidade

Começar a refletir sobre o termo modernidade com Charles Baudelaire não é algo do acaso. Foi ele quem primeiro lançou essa expressão em seu ensaio “O pintor da vida moderna”³ (LE GOFF, 2003: 194), no qual analisa o artista Constantin Guys e os aspectos definidores do que seria a vida moderna. Este é um fenômeno característico das transformações estruturais da sociedade ocidental, tal como um furacão atingindo uma metrópole e fazendo com que tudo que seja sólido se desmanche no ar. São acontecimentos que acabam por mudar nossas concepções de mundo e, ao mesmo tempo, extraem nossas maiores angústias. Resgatar sua historicidade, portanto, é de extremo valor e apresentar suas contradições, particularidades, significados se faz necessária para que compreendamos a concepção lovecraftiana desse evento.

A partir do século XVIII, com o Iluminismo e às vésperas da Revolução Francesa, a ideia de progresso começa a ser adotada. Os homens das Luzes vão substituir a concepção de um tempo cíclico, que aos poucos desloca a noção de superioridade dos antigos sobre os modernos, pelo pensamento de um progresso linear no qual se privilegia, sistematicamente, as personagens recentes.

Concomitantemente, a Revolução Industrial irá transformar radicalmente o debate anterior e mudar as rédeas do que seria conhecido como modernidade. Le Goff (2003) revela-nos que será um período no qual

³ Modernidade no sentido a que costumamos nos referir na linguagem cotidiana e estabelecida nos séculos XIX e XX.

três novos polos de transformação e conflito iriam surgir: o movimento de ordem literária, artística, religiosa e de reação aos padrões até então vistos, chamado “*modernismo*”; o encontro entre países “desenvolvidos” e países “atrasados”, caracterizado pelos problemas do imperialismo chamado “*modernização*”; e, por fim, no seio da aceleração da história, na área cultural do ocidente, o aparecimento de um conceito que expande a criação estética, a mentalidade e os costumes: a “modernidade”.

Também no século XIX o imperialismo alça voo. As nações atingidas, quando conseguem sua independência, são confrontadas com o problema do atraso em certos campos. Aqui o que se configura na administração mundial é a rivalidade entre nações pela ampliação do mercado consumidor e a busca por lucro e matérias primas, intensificada pela crise econômica que se vivia. Portanto, como diz Eric Hobsbawm (2016: 93), esse é um mundo organizado, “onde os ‘avançados’ dominariam os ‘atrasados’”. A partir de 1880, percebe-se uma tentativa sistemática de conquista, anexando e administrando os países periféricos, partilhando o mundo. Dessa forma, o termo “modernização” e suas ramificações entram em destaque.

É nessa época que o conceito de “modernidade” aparece na perspectiva mais atual. Ela é o resultado das reflexões feitas anteriormente, representando o inacabado, a dúvida, a crítica. “A modernidade é também impulso para a criação, ruptura declarada com todas as ideologias e teorias da imitação” (LE GOFF, 2003: 195). Ela é, como identifica Marshall Berman, um turbilhão de:

[...] grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistema de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão (BERMAN, 1986: 16).

Portanto, a modernidade, para nosso projeto, pode ser entendida como uma agitação de acontecimentos, de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição. É um conceito que não é pacífico, mas dinâmico e contraditório, pois apresenta particularidades próprias, crescimento, desilusões e desapontamentos. Aqui entra na discussão a figura de Howard Phillips Lovecraft.⁴

⁴ Essa nossa concepção de modernidade bebe das fontes de Le Goff e Berman. É importante salientar que são autores que entram em conflito quando estabelecem o

O cavalheiro de Providence e o medo da modernidade

O escritor nasceu em 1890 na cidade de Providence, crescendo e sendo educado como parte de uma aristocracia local. Os anos iniciais de sua vida foram marcados por tragédias, tendo como principais acontecimentos as mortes de seu pai, Winfield Scott Lovecraft, e de seu avô Whipple Van Buren Phillips, ao qual tinha bastante apego. Aliado a isso, por conta da má gestão da herança por parte da família, tiveram que vender a mansão em que viviam e mudar-se para uma pequena casa. Segundo S.T. Joshi (2014: 87), “Lovecraft buscou algum tipo de renovação dos laços de ancestralidade aristocrática e rural para ajudá-lo a sair de um trauma psicológico complicado”.

Tal percepção pode ser vista dentro das inúmeras cartas que o escritor veio a escrever:

I am convinced that these customs, perspectives, and imaginative reactions which do most to lend the illusions of direction, interest, significance, and purpose to the formless chaos of human existence, are those which Spring most directly from man's primitive relationship to the earth, its bounties, its cultivation, and its varied phenomena. When agriculture is totally left behind, there grows up about life a sense of instability, artificiality, and ultimate meaninglessness (born of a separation from the visibly eternal and cyclick

conceito desse fenômeno. Portanto, a utilização de tais teóricos nos serviu para historicizar o termo, o primeiro servindo para dar um panorama inicial e geral de como essa concepção se caracteriza, já o segundo nos interessa para dar uma maior profundidade da ideia dentro do contexto em que Lovecraft está inserido.

prozesses of Nature) which cannot be destructive of the best qualities of civilization. I agree largely with the eminent Spengler when he said that aristocracy is the best form of social organisation possible to mankind. Whilst I have not a personal aptitude for the operations of pastoral and agrestick life, I delight in the Country Squirearchy, in my connection with it...⁵ (LOVECRAFT, 1976: 216).

Esse comportamento aristocrático influenciou no estilo de sua escrita, que acompanhava palavras em inglês arcaico e também em seu racismo e xenofobia.

Lovecraft, após conhecer sua esposa Sonia Greene, se muda com ela para Nova York. É lá que dará início a fase mais produtiva da sua carreira com contos como “O Horror em Red Hook” (1925), “Ele” (1925), “Ar Frio” (1926), “O Chamado de Cthulhu” (1926) etc; e também onde se dará o momento de maior choque de Lovecraft com a modernidade.

⁵ Eu estou convencido que os costumes, as perspectivas e reações imaginativas que fazem mais para emprestar as ilusões de direção, interesse, significado e propósito ao caos sem forma da existência humana, são aqueles que nascem diretamente do relacionamento primitivo do homem com a terra, suas recompensas, seu cultivo e seus variados fenômenos. Quando a agricultura é totalmente deixada para trás, cresce sobre a vida uma sensação de instabilidade, artificialidade, e sem sentido final (nascido de uma separação do visível eternas e cíclicas da natureza) que não podem ser destrutivas das melhores qualidades da civilização. Concorro amplamente com o eminente Spengler quando ele diz que a aristocracia é a melhor forma de organização social possível para a humanidade. Embora não possua aptidão pessoal para as operações da vida pastoral e agropecuária, gosto da pesquisa do país, na minha conexão com ela... (LOVECRAFT, 1976: 216, tradução própria).

Os Estados Unidos durante esse período estavam em um momento de grande euforia. Com o fim da Guerra de Secessão e a vitória da elite nortenha, o país parte para uma visão política, social e econômica de se modernizar.

Alguns elementos saltam quanto a esse processo de modernização. A lógica da industrialização e as construções de ferrovias que cruzassem o país de norte a sul e leste a oeste. A historiadora Mary Anne Junqueira (2018: 132) relata que:

A intenção era empreender a construção de ferrovias que cortassem o continente a fim de incorporar as terras inóspitas do Oeste, facilitar o estabelecimento de migrantes em regiões desertas, assim como a circulação de mercadorias e o transporte de matérias primas essenciais ao desenvolvimento da indústria.

Para que essa modernidade fosse realizada, uma quantidade enorme de trabalhadores serviram como mão de obra. Ex-soldados da Guerra Civil, brancos pobres e, os principais agentes que Lovecraft irá representar em seus contos e cartas, os imigrantes e negros. Esses, vindos de todos os lugares em busca de emprego, terras baratas, da oportunidade - como ficou conhecido o país -, viviam em condições precárias, com salários mínimos e com enormes riscos de acidentes de trabalho.

Esse fenômeno da vinda de estrangeiros para os Estados Unidos ficou conhecido como A Grande Imigração. Tais indivíduos se instalaram nas grandes cidades que se surgiam no período como Nova York, Chicago e

Los Angeles, construindo espaços de sociabilidades e lutando pela sua sobrevivência, em um local que fugia das suas referências e origens. Lovecraft os descreve assim:

All life in New York is purely artificial & affected – values are forced & arbitrary, mental fashions are capricious, pathological, or commercial rather than authentic, [...]. The gracious, glamorous elder New York of dignity & poise, which lies stark & horrible & ghoul-gnawed today beneath the foul claw of the mongrel e misshapen foreing colossus that gibbers & howls vulgarly & dreamlessly on its site. [...] There can be no normal American life or thought in a town full of twisted ratlike vermin from the ghetto & steerage of yesterday – a town where for block on block one can walk whithout seeing a single face which has any relation the life & growth of the Nordic, Anglo-American stream of civilization. It is not America – is not even Europe – it is Asia & chaos⁶ (LOVECRAFT, 1968: 100-101).

Em “O Chamado de Cthulhu” apresenta essas pessoas como “mentalmente aberrantes”:

⁶ Toda vida em Nova York é puramente artificial e afetada – os valores são forçados e arbitrários, a moda mental é caprichosa, patológica ou comercial em vez de autêntica, [...]. A Nova York antiga, glamorosa e de pose digna, fica horrível e corroída pelos carnicais de hoje, sob as garras sujas do colosso estrangeiro vira-lata e deformado, que confusos se jogam de maneira vulgar e sem sonhos em seu local. [...] Não pode haver uma vida americana normal vendo uma cidade cheia de vermes retorcidos como ratos no gueto – uma cidade onde em cada quarteirão não é possível ver um único rosto que tenha qualquer relação com a vida e o crescimento da civilização nórdica e anglo-americana. Isto não é a América – não é nem a Europa – é a Ásia e o caos (LOVECRAFT, 1968: 100-101, tradução nossa).

Todos os prisioneiros se provaram homens de origem muito baixa e mestiçada, tipos mentalmente aberrantes. A maioria era de marinheiros e alguns poucos negros e mulatos, em grande parte indianos ocidentais ou portugueses de Brava, das ilhas de Cabo Verde, que emprestavam um tom de voduísmo ao culto heterogêneo. Mas antes que muitas questões fossem feitas se tornou manifesto que algo bem mais profundo e antigo do que um simples fetichismo sombrio estava envolvido (LOVECRAFT, 2017: 134).

A vinda de imigrantes e mestiços foi um dos elementos centrais que gerou inquietação entre os norte-americanos nascidos em solo local, estando representado na ficção lovecraftiana. Quando chegaram aos Estados Unidos, a grande maioria dessas pessoas vindas de fora se estabeleceram em associações ou clubes de ajuda mútua. Tal acontecimento fez com que crescesse no imaginário tradicional o sentimento de culto, um lugar em que se apegavam a suas origens e culturas consideradas “estranhas”. Lovecraft nutria do mesmo sentimento sendo exposto em grande parte de sua obra:

Em uma clareira natural do pântano havia uma ilha gramada de talvez acre de extensão [...], saltava e se contorcia nessa ilha a horda mais indescritível de anormalidade humana que ninguém, a não ser um Sime ou um Angarola, seria capaz de retratar [...]. Degradadas e ignorantes como eram, as criaturas se apegavam com consistência surpreendente à ideia central de sua abominável fé (LOVECRAFT, 2017: 132-134).

Grupos infinitos de europeus surgiam como um conglomerado que se afastava do que era considerada a sociedade normal e correta, eram deformadores do mundo, cultuando criaturas, o “degenerado”. Lovecraft se vê como um indivíduo da maior pureza. As pessoas, que não fazem parte da linhagem pura e aristocrática, são consideradas “anormais” e “impuras”. Essas vêm junto com a modernidade e acabam por “denegrir” seu espaço. Tais pessoas realizavam seu culto nas matas e pântanos, porém, seu habitat era a cidade.

Dentro dessa noção, o escritor também irá apresentar suas representações das cidades em seus textos. A cidade aqui demonstraria o horror racionalizado que a modernidade viria por trazer e, assim, destruir seu “puro” Estados Unidos aristocrático.

O escritor se considerava um cavalheiro com “hábitos superiores”, portando-se tal como um lorde e se recusava a trabalhar em empregos “menores”. Segundo Dutra (2013: 95), o aristocrata, para Lovecraft, era aquele “indivíduo responsável pela manutenção e cultivo de valores morais, e principalmente estéticos, de alto padrão – e aponta a gênese do aristocrata no nascimento do conceito da propriedade privada.”

É possível ver em seus diários de viagem e suas cartas o que este reparava quando adentrava por regiões novas: “Colonial hillside”, “nobler roofs and steeples”, “plantations”, “ancient roofs”. Enfim, esses são substantivos que exemplificam sua percepção e corroboram para nosso ponto.

Seguindo um “código de cavalheirismo”, Lovecraft lê obras dos séculos XVIII e XIX e se visualiza como um nobre. Poetas como Alexander Pope, Edward Plunkett e, principalmente, Edgar Allan Poe foram inspirações para o cavaleiro de Providence. Essa característica aristocrática não fica apenas em seu pensamento, mas também se transfigura em suas obras, tanto no quesito da escrita representada por palavras do inglês antigo, quanto nas histórias como um todo, em descrições, personagens. Vamos pegar como exemplo o seu conto “A busca onírica por Kadath”. Essa história tem um dos protagonistas mais famosos de toda obra de Lovecraft: Randolph Carter. Ele é uma espécie de alter ego do escritor, que, como diz Bezarias (2010: 69),

Não suporta a vida insípida, controlada e controladora do mundo moderno, um devaneador devotado à beleza e à nostalgia dos tempos pré-industriais e aos mistérios mais arcanos possíveis, um deslocado em meio à modernidade, que elege chácaras, bosques floridos e campinas bucólicas de uma Nova Inglaterra idílica e identificada como a última manifestação de uma era de ouro perdida, que confunde-se com sua infância.

Nesse conto, acompanhamos a busca de nosso protagonista por uma cidade que acaba por sonhar. Ele recorre aos deuses antigos para ajudá-lo na procura de tal local. Dessa maneira, consegue adentrar no mundo dos sonhos novamente e começa a empreender um percurso que o leve ao seu objetivo. Essa jornada é como se estivéssemos acompanhando um dos diários de viagens de Lovecraft. Nela, Carter retorna às propriedades

campestres da sua infância, por colinas belíssimas, por bosques, pelas incursões que seus ancestrais fizeram. Finalmente, ao encontrar Kadath, entramos na dimensão que Lovecraft vem enfrentando contra a modernidade: a luta entre seus ideais e aquilo que vem se constituindo na sociedade. A cidade exalava a beleza aristocrata que o protagonista tanto ansiava:

Pois sabe que a tua cidade maravilhosa de ouro e mármore é apenas a soma de tudo o que viste e amaste na tua juventude... a glória dos telhados nas colinas e janelas ocidentais que chamejam ao pôr do sol em Boston; a glória das flores no Common e da grande cúpula na colina e do emaranhado de empenas e chaminés no vale púrpura onde o Charles dormia enquanto corre sob as pontes... essa beleza, moldada, cristalizada e polida por anos de lembranças e de sonhos, é a maravilha dos teus efêmeros terraços ao pôr do sol; e a fim de encontrar aquele parapeito de mármore com curiosas urnas e balaústres entalhados, e de enfim descer os intermináveis degraus que levam à cidade de amplas esplanadas e fontes prismáticas, necessitas apenas voltar aos pensamentos e às visões da tua melancólica infância (LOVECRAFT, 2014: 146).

Porém, ao mesmo tempo, lado a lado de sua beleza, revela-se o medo, o horror cósmico que estava tomando sua idealização e, no fim, era mais um sonho. Ademais, as cidades descritas nos contos de Lovecraft representam também o horror racionalista. Bezarias (2010: 53) descreve que:

A cidade torna visíveis e incômodas as contradições que, no tempo em que viveu Lovecraft, já não mais podiam ser ocultas por meio da oposição “campo saudável” contra “cidade maligna”.

Cthulhu, um dos monstros mais famosos de suas histórias vive na cidade de R'lyeh, um local descrito com:

[...] superfícies grandes demais para pertencer a qualquer coisa própria desta terra [...] a geometria do lugar onírico era anormal, não euclidiana, sugerindo dimensões horrendas e completamente apartadas da nossa [...] Não se podia ter certeza que o mar e a terra eram horizontais, pois a posição relativa de tudo o mais parecia espectralmente variável (LOVECRAFT, 2017: 148-149).

Essas noções encham o narrador com um pavor que vai ao âmago dos temores que o ser humano pode conceber. A técnica que ergueu esse monumento é tão inumana que produz um horror perante a magnitude, imensidão, que demonstra a indiferença que o universo tem com a humanidade. As cidades ao mesmo tempo em que guardam os segredos que destroem o lugar que o homem se colocou no universo, também expressam o horror imediato de quem as encontra.

A partir da vinda da modernidade e a crítica que o autor faz a ela, Lovecraft irá idealizar uma organização que fuja dessa realidade. Com a Grande Depressão de 1929, o autor começa a refletir que algo de errado estava acontecendo no mundo: desemprego, fome e miséria são pontos que

se aprofundam ainda mais no período. Dito isso, ele apresenta sua ideia de sociedade ideal⁷.

O importante a ser ressaltado é que, antes da Grande Depressão, Lovecraft, embora fosse um crítico da modernidade – entendida aqui no sentido da estética moderna e da crescente industrialização e urbanização dos anos 20 –, ainda não tinha refletido sobre as formas de organização social alternativas (DUTRA, 2013: 91).

Para isso o escritor escreve o texto “Some Repetitions on the Time” (1933), no qual argumenta que mudanças nas estruturas sociais e econômicas se tornam fundamentais para tirar a população da miséria. Entre essas transformações, são necessários uma melhor distribuição de renda, programas de apoio a desempregados e a indivíduos que vivem na miséria, e a redução de lucros de grandes empresas. O interessante aqui é que, segundo Dutra (2013: 95), “no mundo industrializado, a humanidade chegou a um ponto em que é possível produzir e distribuir recursos materiais de forma igualitária e em quantidade suficiente para todos”. Ou seja, a modernidade possibilita uma estrutura para mudanças que antes não se tinha. A manutenção de um sistema social para Lovecraft:

Depende principalmente de manter as massas mais ou menos satisfeitas. Não importa se por meio de instituições sociais e

⁷ Esse ponto da organização social está em sua grande maioria refletida nas *Selected Letters* (vol. 5), em que compila suas cartas de 1934 até 1937. Esse é um volume que não tivemos acesso durante a pesquisa, portanto, grande parte das ideias expostas aqui se apoiam em artigos e livros que conversam com o tema.

políticas (igreja, estado, educação, etc.) ou pela promessa da possibilidade de ascensão social. O importante para uma ordem social funcionar, segundo o autor, é não oprimir as massas em excesso, oferecendo a elas algum tipo de esperança ou compensação dentro do sistema (DUTRA, 2013: 98).

Lovecraft visualiza isso no sistema aristocrático:

Such was the medieval, feudal, or strictly aristocratic alignment. Its strong point was that it gave a small percentage of individuals the carefree leisure and limitless resources which they needed in order to evolve a system of disinterested human values and to develop objects and refinements based on the sheer, uncalculative ideal of intrinsic beauty and innate merit. Just as the earlier barbaric period of physical struggle developed courage, unbrokenness, and those virtues which spring from pride in strength (truthfulness, honour, etc.); so did the feudal-aristocratic period (in which physical strength still played a great part) both confirm these earlier virtues and create additional graces based on logic, beauty knowledge, and expanded and sensitized human faculties (LOVECRAFT, 2006: 105).⁸

⁸ Tal foi o arranjo, seja medieval, feudal, ou estritamente aristocrático. Seu ponto forte foi dar a uma pequena porcentagem de indivíduos os lares despreocupados e os recursos ilimitados que eles precisavam, a fim de desenvolverem um sistema de valores humanos e refinamentos com base no ideal puro de beleza intrínseca e méritos inatos. Assim como o período bárbaro anterior de luta física desenvolveu a coragem, a resiliência, e essas virtudes brotam do orgulho na força (honra, verdade, etc.), da mesma forma o posterior período feudal-aristocrático (em que a força física ainda teve sua parcela de importância), confirmou tanto estas virtudes anteriores como também criou qualidades adicionais com base na lógica, conhecimento, beleza, que expandiram e sensibilizaram o espírito humano (LOVECRAFT, 2006: 105, tradução própria).

No final, por mais que Lovecraft tenha acreditado que a sociedade aristocrática era a melhor, ele já se via desiludido com o processo para essa restauração. Segundo Joshi (2003: 112):

He still felt it possible to reverse the tide of mechanisation and return to the rural-based aristocracy of the past; but with the writing of “Some Repetitions on the Times” and “The Shadow out of Time,” we see that Lovecraft has accepted the inevitability of a mechanised future—though by no means sympathising with it—and feels that proper education and the reorganisation of society (particularly the abolishment of democracy and capitalism) could perhaps provide meaningful and aesthetically satisfying existence. Lovecraft had ceased to want a *restoration* of the past, but now looks to *reform* for the future.⁹

Portanto, a modernidade para Lovecraft foi um fenômeno que veio para destruir a tradição e os valores da pureza aristocrática – a qual ele considerava a correta. Dessa forma, a modernidade trouxe consigo, por meio de rápidas transformações, a incorporação de olhares diversos, provindos das vivências de imigrantes e negros, os quais, na visão do

⁹ Ele ainda acreditava ser possível reverter o processo de mecanização e voltar para a aristocracia rural do passado, mas com a escrita de “Some Repetitions on the Times” e *A Sombra vinda do Tempo*, percebemos que Lovecraft aceitou a inevitabilidade de um futuro mecanizado, embora de maneira alguma simpatize com isso e acredite que uma educação adequada e a reorganização da sociedade (principalmente com a abolição da democracia e do capitalismo) talvez pudesse proporcionar uma existência digna e esteticamente agradável. Lovecraft deixou de desejar uma restauração do passado para desejar uma reforma do futuro (JOSHI, 2003: 112, tradução própria).

escritor, deturpavam os valores sociais aristocráticos. Essa modernidade, alinhada à ideia de racionalização e de progresso, transfigurada na industrialização, acabava com os princípios mais belos que um povo poderia ter, levando-os a uma suposta perdição.

Considerações finais

O presente trabalho visou a compreender como a modernidade e os processos de modernização nos Estados Unidos do final do século XIX e início do XX foram respondidos por H. P. Lovecraft, levando em consideração suas cartas e suas produções literárias.

Assim, a modernidade é um fenômeno instigante que nos permite compreender os Estados Unidos e a figura de Lovecraft. Ela fornece uma janela para a sociedade da época, mas, mais do que isso, ela permite que seu autor e suas crenças e ideologias sejam estudados, pois, com suas cartas e contos, Lovecraft imprime sua perspectiva dentro de sua obra.

As características relacionadas ao contexto, tanto biográfico quanto histórico, representam o escritor como uma pessoa com valores aristocráticos bem enraizados na sua concepção de mundo. Esse é um ponto norteador de grande parte de sua produção. A representação idealizada e a impressão de vivacidade que seus escritos carregam impedem que elas sejam consideradas retratos fiéis da realidade do período. Elas foram construídas e carregam o olhar do viajante sobre as cenas no cotidiano.

Referências

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZARIAS, Caio Alexandre. *A totalidade pelo horror - o mito na obra de Howard Phillips Lovecraft*. São Paulo: Annablume, 2010.

DUTRA, Daniel Iturvides. A utopia na obra de H. P. Lovecraft: uma leitura política de *At The Mountains of Madness*. *Cadernos do IL (UFRGS)*, v. 45, p. 86-108, 2013.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

JOSHI, Sunand Tryambak. *A Vida de H. P. Lovecraft*. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. *Primal Sources: Essays on H. P. Lovecraft*. New Jersey: Wildside Press, 2003.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos: Estado Nacional e Narrativa da Nação (1776-1900)*. São Paulo: Edusp, 2018.

KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: Das Origens ao Século XXI*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

Fontes

LOVECRAFT, Howard Phillips. A busca onírica por Kadath. In: _____. *Os melhores contos de H. P. Lovecraft*. São Paulo: Editora Hedra, 2014.

_____. O chamado de Cthulhu. In: _____. *H. P. Lovecraft: Medo clássico*. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

_____. *Selected Letters (1925-1929)*. Sauk City: Arkham House, 1968.

_____. *Selected Letters (1932-1934)*. Sauk City, Arkham House, 1976.

_____. Some Repetitions on the Times. In: _____. *Collected Essays Volume 5 - Philosophy Autobiography & Miscellany*. New York: Hippocampus Press, 2006.

Recebido em: 22/02/2021

Aceito em: 16/11/2021

AS FACETAS DA CRÍTICA À ARTE MODERNA NO EIXO RIO-SÃO PAULO

THE FACETS OF MODERN ART CRITICISM IN RIO-SÃO PAULO AREA

Andressa de Oliveira Nascimento¹

Resumo: Os modernistas foram muito efetivos ao diminuírem as tensões críticas que acompanharam todo seu processo de afirmação nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Muito frequentemente as críticas à arte moderna têm sido resumidas sob a oposição “academicismo-modernismo”, o que supõe uma contradição entre tradição e modernidade que surge da narrativa histórica modernista. Contudo, os matizes que permeavam as críticas anti-modernistas são muito mais variados e duram muito mais tempo, englobando desde conceitos dos ideais cientificistas e evolucionistas do século XIX até termos políticos no século XX. Assim, o presente artigo busca analisar algumas críticas ao Modernismo e a seus intérpretes nas artes visuais, tais como Monteiro Lobato, Oswaldo Teixeira, Newton Amarante, Augusto Bracet e Oscar Guanabarro.

Palavras-chave: Crítica da arte; Anti-modernismo; Modernismo.

Abstract: The modernists were very effective in reducing the critical tensions that accompany their entire affirmation process in the States of Rio de Janeiro and São Paulo. Modern Art Criticism has very often been summed up under this “academicism-modernism” opposition, which supposed a contradiction between tradition and modernity that arises from the modernist historical narrative. However, the nuances that permeated anti-modernist criticism are much more varied and last much longer. It encompasses concepts from the scientism and evolutionary theory of the

¹ Graduanda em História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Email para contato: andressa.oliveiranasc@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2192317753265674>.

19th century until the adoption of political terms in the 20th century. Thus, this article seeks to analyze some criticisms of modernism and its interpreters, such as Monteiro Lobato, Oswaldo Teixeira, Newton Amarante, Augusto Bracet and Oscar Guanabara.

Keywords: Art criticism; Anti-modernism; Modernism.

Introdução

Durante muito tempo o anti-academicismo foi responsável pela falta de interesse de pesquisadores em entender a produção artística brasileira do final do século XIX e início do XX. Esse período seria definido, em especial pelos estudos baseados nas narrativas modernistas, como uma extensão da arte acadêmica produzida pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).² Assim sendo, o Modernismo surgiria como um “herói” que salva a arte brasileira da estagnação em que se encontrava. Ou seja, alheia a todos os avanços da arte pelo mundo, os ideais estéticos das academias teriam permanecido intocados pela modernidade e a ruptura com a tradição viria apenas em 1917, com a exposição de Anita Malfatti, e em 1922, com a Semana da Arte Moderna em São Paulo. A partir daí, além de recolocar a arte brasileira a par dos avanços artísticos internacionais, o Modernismo teria também reintroduzido aspectos próprios da cultura brasileira no mundo artístico. Longe de afirmar essa perspectiva, pretende-se mostrar

² O termo “arte acadêmica” busca englobar a produção artística brasileira desenvolvida pela Academia Imperial de Belas Artes (1826) até a Escola Nacional de Belas Artes (1890). Assim, essa generalização esconde, por exemplo, as tentativas dos artistas brasileiros de se modernizarem (em seus termos, não aqueles impostos pelo modernismo) e “esconde a ignorância de muitos sobre a riqueza da arte desse período no Brasil” (CHIARELLI, 2010: 120).

que ela foi efetiva ao diminuir as tensões críticas que acompanham todo o processo de afirmação do Modernismo nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. O mito fundador do Modernismo cria um inimigo ao qual se opõe, qual seja, a arte acadêmica e as instituições artísticas.

É lógico supor, dentro desse cenário, que as críticas direcionadas à arte moderna no Brasil também eram fruto desse “academicismo”. E de fato isso é parte da realidade, uma vez que como membros de uma instituição tida como paradigma da arte nacional, os acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) não eram adeptos a mudanças bruscas da tradição. No entanto, isso não implica aceitar a narrativa modernista de que eles estavam passivos à modernidade. Pelo contrário, adentravam em seus próprios moldes a modernidade enquanto recusavam a noção de modernidade divulgada pelos modernistas. Assim, as críticas às propostas modernistas possuem mais facetas do que são possíveis reunir sobre a oposição Modernismo-academicismo.

Como característica da auto-imagem que o Modernismo forja para si mesmo, “modernidade”, “arte moderna”, “vanguarda” e “Modernismo” são definidos como um só e associados exclusivamente ao seu movimento (e a alguns pintores que seriam retomados pelos modernistas como genealogia das práticas do presente, tal como Almeida Júnior) (FABRIS, 2003) . Ao que parece, a modernidade de fins do século XIX e início do XX – a valorização do entorno local brasileiro a partir do realismo e do naturalismo – não tinha quaisquer conexões com a modernidade pretendida pelos modernistas. Portanto, o modernismo surgiu, segundo os discursos criados

pelos proponentes desse movimento, como marco da arte contemporânea brasileira e seria o responsável por ter revivido e “reabrasileirado” aspectos da arte colonial brasileira, sufocadas pelo “academicismo e impressionismo anafados” (ANDRADE apud CHIARELLI, 2010: 126). Mas como aponta Chiarelli, de fato deveriam haver semelhanças entre as produções Modernistas e a modernidade pretendida pelos pintores acadêmicos da ENBA:

Se muitos aspectos mudam — sobretudo aqueles de caráter estético — é possível pensar que várias questões de fundo se mantêm dentro de uma duração que não se mede, nem por movimentos que teoricamente se opõem (2010: 131).

Recuando um pouco no tempo até as décadas de 1870 a 1890 temos o início da inserção na crítica artística brasileira do cientificismo, evolucionismo e degeneracionismo. No Brasil, o pensamento degeneracionista enxergava a origem da degeneração no passado atrelado à escravidão e à monarquia. Assim, a renovação da sociedade estava voltada para um futuro possível. Nas artes isso se traduz em críticas à AIBA apegada ao academicismo clássico³ e na busca por uma nova estética ajustada à modernidade. Essa busca partia da crença de que era possível

³ Deve-se notar aqui que quando os renovadores das décadas de 1870 a 1890 utilizam o termo “academicismo” eles se referiam à estética neoclássica, em especial à idealização dos corpos e à mimese dos clássicos que exclui a individualidade dos pintores. Defendiam, assim, o realismo e o naturalismo. O uso do termo “academicismo” para designar a arte da Escola que adentra o século XX é fruto da narrativa modernista.

estudar a estética da arte através da ciência moderna. Nomeada de “fisiologia da estética” – por um redator chamado “Fromentin”, na *Revista Musical e de Bellas Artes*, em 1879 –, o estudo da estética artística acreditava ser possível estabelecer leis que regiam o funcionamento do prazer estético por meio dos componentes que formavam a sensação: sua intensidade, sua variedade e a concordância de vibrações (CAIRES, 2019: 76). Deste modo, a arte deveria ser dotada de liberdade de expressão tornando possível aos artistas colocarem a si mesmos e suas personalidades em suas pinturas, fugindo da cópia dos clássicos. Travava-se então “a primeira luta pela modernidade no Brasil”, cujo resultado é a Reforma de 1890 da AIBA, formando, com isso, a ENBA (CAIRES, 2019: 74).

Adentrando o século XX, com a chegada das vanguardas ao Brasil, essa crítica cientificista abandona a modernidade e se volta à tradição. As associações entre a cultura popular (vista como inferior) e o “primitivismo” levam a afirmação de que a arte modernista provocaria a degeneração da arte brasileira. Relacionada à inferioridade intelectual e cultural, a “arte primitiva” recebia alcunhas de “infantil” e “monstruosa” e, portanto, ao reivindicar a cultura popular e ao produzir uma arte que deixa de lado a forma, o Modernismo acarretaria o retorno da arte brasileira a uma “arte primitiva”. Daí que eram comuns as descrições em jornais e revistas da arte Modernista como sendo teratológica, uma obra de doidos e a causadora da decadência da arte brasileira. De modo geral, o conceito de “degeneração” pautava-se na crença de que existia na sociedade um perigo constante de retrocesso civilizacional. Assim, ao apontar a arte como “degeneração”,

esses críticos acreditavam que ela podia causar a perda das vantagens evolutivas e do progresso alcançados.

Gilda de Mello e Souza (apud CAIRES, 2019) apresenta duas categorias de classificação dos textos críticos das vanguardas: a primeira surgia devido a um evento pontual, como a reação de Monteiro Lobato à exposição de 1917 de Anita Malfatti, e se valiam de extrema violência verbal; a segunda tratava-se de uma crítica mais regular em jornais e revistas que permitia aos seus autores aprofundarem suas reflexões e opiniões sobre a Arte Modernista. Para Souza essa segunda crítica refletia, em geral, a opinião do senso comum e, assim sendo, permite observar o pensamento estético dominante que definia o que se desejava da arte. O Modernismo foi bem-sucedido em abafar essas tensões críticas existentes no período, resumindo-as, muitas vezes, à figura de Monteiro Lobato, quando, na verdade, a associação entre degeneração e arte moderna era comum tanto no Brasil quanto na Europa (CHIARELLI, 2010).

Se estendendo durante todo século XX, as críticas anti-modernistas – e também os próprios modernistas – aderem a termos e ideias do cenário político e social internacional: a arte Modernista era o “bolchevismo nas artes” (GUANABARINO apud CAIRES, 2019: 91) enquanto os anti-modernos eram “o terceiro reich” nazista (SILVEIRA, 1942: 12). As associações dos modernistas ao comunismo, ou mesmo aos judeus, foi prática comum nesse meio,⁴ assim como também o foram ligações dos

⁴ Com a implementação do Estado Novo e as aproximações de Vargas aos ideais nazistas, a polícia política tinha como um de seus objetivos vigiar e controlar os artistas de vanguardas e suas “ideias avançadas”. Em 1941, a declaração de guerra

críticos à bastilha francesa e aos nazistas alemães (SILVEIRA, 1942).

Os críticos do Modernismo brasileiro (eixo Rio-São Paulo, década de 1910 a 1950)

Oscar Guanabara (1851–1937), Monteiro Lobato (1882–1948), Augusto Bracet (1881–1960), Oswaldo Teixeira (1905–1974) e Newton Amarante (falecido em 1968) são apenas alguns dos nomes daqueles que produziram, durante o século XX, críticas à arte modernista.⁵ Em resumo, acusavam a Arte Modernista ora de ter um programa político de desorganização social, ora de serem apenas enganadores e pseudo-artistas empenhados em fazer nome através de rabiscos e deformações.

O pianista e dramaturgo brasileiro Oscar Guanabara é o caso mais particular: produziu críticas artísticas em periódicos que atravessam mais de 40 anos. De defensor da modernidade passa, no período final de sua produção, à defesa da tradição. Nas décadas de 1880 a 1900 Guanabara expunha ideias renovadoras atacando “uma arte que, naqueles tempos [...] era, para ele, retrógrada” (GRANGEIA apud CAIRES, 2017: 89). O passado escravista e monárquico brasileiro deveria ser substituído, assim como as ideias clássicas propagadas no campo artístico, deixando de lado

dos Estados Unidos ao Eixo (Alemanha, Itália e Japão) torna essas ligações insustentáveis, fazendo com o governo Vargas comece a se aproximar da estética modernista, sinal claro de ideias anti-fascistas e progressistas (CAIRES, 2019: 185).

⁵ Apenas para citar alguns outros nomes, Caires (2019) trabalha ainda com os críticos da arte moderna Alfredo Mário Guastini (1884–1949), Carlos Maul (1887–1973) e o juiz militar Raul Machado.

“o virtuosismo, o acabamento impecável do desenho e o uso artificial do preto” (GRANGEIA apud CAIRES, 2017: 89). Enquanto Almeida Júnior (conhecido como o pintor dos “caipiras” brasileiros) e Henrique Bernardelli (que também expressava ideias renovadoras) ilustravam os novos caminhos que a arte deveria seguir, Vítor Meirelles e Pedro Américo, os grandes do império, representavam o passado que deveria ser superado.⁶ Em fins do século XIX, suas críticas começam a se modificar. Caires aponta que já em 1897 Guanabarro começa a expressar um tom retrógrado através da crítica que faz à artista argentina Diana Cid. “É a maldita escola simbolista”, escreve ele, que vem

invadindo o cérebro dos artistas, produzindo loucura [...] que ameaçaria arruinar a arte [...] o corpo humano não tem aquela forma duvidosa e esses velados são simples pretexto para evitar a dificuldade do desenho rigoroso (CAIRES, 2017: 87).

Nos anos 1920 essa crítica acentua seu caráter retrógrado. Em 1921, Guanabarro escreve:

As belas artes, como o mundo social e político, estão passando por uma crise que pode ser atribuída ao *desencadeamento de uma loucura epidêmica*; e assim como o bolchevismo da Rússia pretende invadir todos os países ocidentais da Europa, para depois levar à corrupção aos outros continentes, espalhando a vesânia para substituir a ordem, assim também

⁶ O pensamento renovador permeava a proposta de Reforma da AIBA em 1890. Liderados por Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoedo, os alunos da Academia propuseram sua reforma, pois esta instituição ainda “mantinha vícios acumulados durante o longo período imperial” (CAIRES, 2017: 82).

temos o *bolchevismo nas artes*, com a pretensão de destruir tudo quanto o gênio conquistou durante séculos e impor produções que *destroem todas as leis estéticas* e que atestam uma revolução desvairada, sem princípios fundamentais e sem orientação alguma, sendo essa a sua única lógica, que é a lógica dos desequilibrados (apud CAIRES, 2017: 91, grifos meus).

Responsável pela degradação da arte brasileira, do “gênio” artístico, o Modernismo é, pela visão do crítico, “uma loucura epidêmica” e “uma revolução desvairada”. Assim, ele faz também uma associação à revolução bolchevique na Rússia: o Modernismo é o “bolchevismo na arte”, uma revolução que acontece sem leis, sem fundamentos, acontece com o objetivo de destruir. Essa associação entre política e arte é bastante comum entre os críticos da arte Modernista, ela aparece em 1921 com Guanabarro e é reiterada mais tarde por Newton Amarante, em 1951. Essa noção de “revolução desvairada” aparece, inclusive, no texto de Monteiro Lobato a Anita Malfatti em 1917.

Uma das críticas à arte Modernista mais conhecidas é, definitivamente, o texto “Paranóia ou Mistificação?”, de Monteiro Lobato, publicado em 1917 em razão da exposição de Anita Malfatti. Para Lobato, a necessidade de produzir uma arte brasileira vê-se ligada ao incentivo de pintar o entorno local através do que sente o pintor. Definia-se assim o “naturalismo nacionalista” (CHIARELLI, 2010: 116). Essa arte deveria representar o seu entorno, mantendo-se fiel à reprodução da natureza, tal como nas obras de Almeida Júnior. O naturalismo nacionalista (ou

regionalista) configurava então uma primeira proposta de produzir o “abrasileiramento” da arte e viria daí, então, os primeiros conflitos com o Modernismo, em especial pelo uso do discurso degeneracionista (CAIRES, 2019: 98).

O “pré-modernismo” surge na história para designar o período imediatamente anterior ao Modernismo, que serve de anteparo para as ideias que vão ser divulgadas mais atentamente e radicalmente pelos modernistas. Nessa narrativa, o naturalismo nacionalista de Lobato estabeleceria anterioridade, sendo definido pelo futuro e perdendo sentido próprio (COLI apud SIMIONE, STUMPF, 2014: 112). Chiarelli (2010) aponta que a narrativa modernista buscou apagar a existência de uma crítica renovadora anterior à sua própria, assim o termo “pré-modernista” implica no esquecimento de que existiam critérios culturais próprios do período de produção das obras (SIMIONE, STUMPF, 2014: 112). Enquanto os artistas do império eram os “acadêmicos” e a geração posterior a década de 1920 “modernos”, os artistas da Primeira República não possuíam uma designação capaz de agrupá-los e foram, assim, empurrados pela narrativa modernista para noção de “academicistas”.

Caracterizado pela posteridade como “pré-modernista”, Monteiro Lobato foi um ferrenho crítico da estética modernista. Em sua crítica a Malfatti escreve que “todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais” (1917: 1) o que impossibilita que o artista se afaste das formas da natureza como percebidas por seus sentidos. Volta-se, então, à crítica cientificista produzida em fins do século XIX. Assim, a arte que

nasce da deformação é um “produto lógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses” (LOBATO, 1917: 1), interessando apenas aos psicólogos e não ao público em geral. Deste modo, na crítica à exposição de Malfatti, Lobato divide os artistas de duas formas: aqueles que “vêem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura” e aqueles que “vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva” (LOBATO, 1917: 1). A noção de “cultura excessiva” remete aos ideais degeneracionistas do século XIX segundo os quais o acúmulo de civilização – e cultura – levaria à barbárie, à decadência, à degeneração e, ainda, à “revolução desvairada” de Guanabarino (CAIRES, 2019: 103). Assim, para Lobato a arte modernista nada mais era do que a exemplificação desse quadro, fruto do “cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência” e sinal claro de loucura (LOBATO, 1917: 1). Lobato continua:

Enquanto a percepção sensorial se fizer anormalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá "sentir" senão um gato, e é falsa a "interpretação" que o bichano fizer um "totó", um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes. Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia (1917: 1).

Essa percepção anormal da realidade nada mais faria além de desnortear o público, aproveitando-se de sua ingenuidade para tornar aceitável uma arte “anormal e teratológica” que nasce da “paranóia e mistificação” (LOBATO, 1917: 1). Seriam os modernistas, assim, charlatões que tentam iludir o público com farsas em forma de pintura.

Augusto Bracet faz eco de algumas críticas de Lobato. Bracet, no entanto, não é uma figura muito conhecida. Apesar de ter sido professor, de 1926 a 1951, e até mesmo diretor da ENBA, entre 1938 e 1948, seu nome parece ter sido apagado da história da arte brasileira. Aparece em alguns trabalhos sobre a ENBA, mas apenas para mencionar por cima o acontecido na exposição anual de Belas Artes de 1942. No Salão de 1942, Bracet teria vetado a exposição de algumas obras modernistas que, segundo ele, se afastavam dos ideais estéticos da academia, dentre elas uma estátua e um painel de Alfredo Ceschiatti. Nesse cenário, os acadêmicos eram os “velhinhos” em oposição à nova geração (os modernistas), que era uma “classe unida, com consciência, com vontade de aprender” (SILVEIRA, 1942). Assim, alguns alunos modernistas montaram uma exposição na Associação Brasileira de Imprensa cujo título era: “Os dissidentes”, liderados por Maurício Roberto, Percy Deane e José Moraes.

O poeta modernista, Murilo Monteiro Mendes, em razão da exposição, diz aos alunos dissidentes: “vocês acabaram de praticar um ato decisivo: começaram o ataque à Bastilha das belas-artes, onde se refugiou o convencionalismo” (TRIUNFO, 1943: 33). O jornalista Joel Silveira (1942:

13) faz eco de Mendes e acrescenta “aquilo lá [a ENBA] é um terceiro *reich*” e finaliza:

talvez isso não fique bem a um repórter, cidadão essencialmente informativo. Mas quem quiser que ache ruim. Torço pelos rapazes rebelados e faço meu grito o grito de Chico Barbosa: — Morra o Professor Bracet!

Em entrevista concedida a João Anyone Costa (1927), Bracet afirma que a arte é expressão da individualidade dos artistas, por isso se coloca contra a influência das escolas artísticas que seriam a negação da liberdade artística. Mas aqui também, como com Lobato e Oswaldo Teixeira, essa liberdade está intimamente atrelada à manutenção da forma e do desenho. Esse pensamento se repete em entrevista a Tapajos Gomes, em 1942, quando Bracet afirma que para a arte modernista

O desenho não é mais necessário. Ser guiado por um mestre é errado, pois que o artista nada tem que aprender. Tudo é espontâneo. E assim todos são artistas. Qualquer rabisco, qualquer borrão, sem forma, sem proporção, sem harmonia de cores, sem perspectiva, nem linear nem aérea, classificam de “arte moderna” ou “modernista”. É por isso que, em algumas exposições, encontramos tantas monstruosidades, conjuntos de elementos desconexos, puramente literários, que, para serem compreendidos, exigem longas explicações... Em alguns, isso é o resultado da falta de preparo. Em outros, o medo de não serem considerados modernos. (apud GOMES, 1942: 1, grifos meus)

A verdadeira arte moderna, nas palavras do pintor, surgia através da representação sincera da natureza por meio da “simplicidade, solidez [e] luz”, mas, frisa ele, sem deturpações (GOMES, 1942).

Figura próxima a Bracet, Oswaldo Teixeira foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes de 1937 a 1961. Tinha, portanto, poder de vetar obras modernistas por vias oficiais como diretor do Museu. Teixeira foi muito mais enfático em suas críticas ao Modernismo que Bracet e, por isso, é uma figura muito mais conhecida e polêmica. “O maior inimigo do modernismo no Brasil”, é desta forma que Oswaldo Teixeira é apresentado por Jayme Maurício (1973: 10), em 1973, em texto de homenagem aos 50 anos do Modernismo (realizados em 1972 e tendo como marco do Modernismo, claramente, a Semana da Arte Moderna de 1922). Segue a apresentação que o jornalista faz de Teixeira:

O Sr. Oswaldo Teixeira já é bem conhecido por seus ataques ao Modernismo, por sua pintura submissa à tarefa de má reprodução de grandes artistas do século passado; por sua pintura sem invenção e sem personalidade incapaz de se aproximar do século XIX (MAURÍCIO, 1973: 10).

Sua direção foi, em vários aspectos, turbulenta devido à sua declarada apreciação aos moldes acadêmicos e repúdio ao Modernismo.

Teixeira foi um intenso defensor dos moldes de produção acadêmica, vendo no desenho e na técnica artística as bases para qualquer arte de valor. “A técnica é de suma importância”, diz ele a Amarante (1951a: 33), “não se pode [...] produzir boa pintura, sem bom desenho [sic] e colorido porque

ela é absolutamente indispensável”. Nessa lógica, os modernistas para ele “são uns fracassados [...] não sabem desenhar o perfil de uma batata” (AMARANTE, 1951a: 33). Teixeira retoma a denúncia do Modernismo como aberração e teratologia (monstruosa e cheia de más formações) e, nesse sentido, apontava a decadência da arte brasileira como inevitável.

As entrevistas de Newton Amarante com outros artistas não divergem muito do dito por Teixeira. Jornalista do *Jornal do Brasil*, em 1951 Amarante inicia uma coluna semanal dedicada a entrevistar os “maiores e mais notáveis artistas brasileiros” (AMARANTE, 1951a: 33).⁷ Do ponto de vista do autor, seriam estes os que receberam mais honrarias e prêmios na academia. Não por acaso, os entrevistados escolhidos tinham certa tendência a enxergar o Modernismo como um processo de decadência da arte brasileira, tal como Teixeira. As perguntas feitas por ele tinham claro objetivo de demonstrar esse ponto. Amarante fazia no geral uma série de perguntas, eram elas: “como considera a arte?”, “o que pensa do modernismo?”, “o que pensa da arte brasileira?” e se o entrevistado “percebia decadência ou evolução na arte brasileira”. No início das colunas, no entanto, é possível perceber a opinião do próprio autor: a arte brasileira se perdeu depois dos grandes mestres como Pedro Américo, Victor

⁷ De produção semanal, as colunas tiveram como entrevistados: o diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira (conhecido publicamente por sua oposição ao modernismo), Manoel Constantino e Walter Feder. Outras colunas de Amarante tratavam de “Um período da vida de Oswaldo Teixeira” (claramente alvo de favoritismo do jornalista), “Arte e política” (em que tece uma relação clara entre desorganização social e um hipotético projeto político modernista) e “A finalidade educativa das artes” (no qual o autor frisa sua conclusão sobre a situação do movimento artístico brasileiro, ou seja, seu estado contínuo de decadência).

Meirelles, Almeida Júnior, Batista da Costa e Rodolpho Amoedo. Os modernistas nada mais seriam do que uma “legião de incapazes” cujo desequilíbrio mental produzia monstros artísticos que sequer mereciam a alcunha de “subarte” (AMARANTE, 1951a: 33).

Para o jornalista, suas contínuas visitas aos Salões Nacionais apenas serviam para comprovar o “congelamento da nossa evolução espiritual e cultural”, dando a impressão de que vivia-se “fora da civilização ocidental ou em meio a uma civilização de Incas ou Astecas” (1951b: 33), associando claramente a arte modernista ao “primitivismo”. Suas apreciações não param por aí. A arte moderna seria “ingenuidade infantil”, as deformações estéticas promovidas por ela indicavam a necessidade de que seus autores retornassem aos princípios fundamentais da educação artística, tal era o “espetáculo constrangedor” que formava (1951b: 33).

Walter Feder, em entrevista a Teixeira, em 1951, expressa: “depois do impressionismo o que se apresentar será apenas a destruição da beleza criada por Deus, Artista supremo do Universo” (AMARANTE, 1951c: 33). O jornalista esperava com suas colunas que, ao estudar-se a história da arte brasileira do seu período, ele e os membros de sua geração não seriam colocados “entre os que iniciaram a decadência da civilização e da cultura em nosso país” (1951b: 33). Amarante certamente não esperava que a narrativa modernista solaparia quase que completamente sua geração da história da arte, eles seriam vistos simplesmente como os “academicistas” que se recusavam a aceitar o avanço da arte nacional.

A narrativa do Modernismo como uma ferramenta de proliferação do comunismo pode ser vista claramente na crítica de Newton Amarante. Assim, a arte moderna teria surgido como forma de facilitar a “implantação de ideologias que não podem florescer na sociedade nem frutificar sem o adubo da desorganização” (AMARANTE, 1951b: 33), isto significa: o comunismo. O jornalista escreve o seguinte:

A maioria dos brasileiros não conhece a maneira de agir dos petroleiros que procuram, *com a confusão e a desorganização*, impôr-se como única força política organizada: *eles procuram atingir e arruinar as duas colunas mestras da civilização ocidental: a economia e a cultura*. A primeira, conseguem com o fomento às greves despertando reivindicações, estimulando a luta de classes e, a segunda, destruindo conceitos, procurando açular estudantes e, principalmente, no meio artístico promovem, por meio de seus adeptos o *desmoronamento das normas estéticas e tradicionais* (AMARANTE, 1951b: 33, grifos meus).

“Os petroleiros” faz referência, muito provavelmente, aos movimentos nacionais que reivindicavam o monopólio estatal do petróleo e a organização do sindicalismo petroleiro. Assim, Amarante associa os movimentos grevistas do período a uma tentativa de desorganização social, econômica e cultural. Essa “revolução desvairada”, para reutilizar o termo usado por Guanabarro em 1921, promove “o desmoronamento das normas estéticas e tradicionais” na arte (AMARANTE, 1951b: 33). Segundo a lógica destes dois críticos, a associação entre o movimento dos trabalhadores à decadência artística se deve à propagação de desordem

social: o vácuo social, político, econômico e cultural criado pelo Modernismo era um projeto de divulgação do comunismo. Os críticos percebiam o viés político que o movimento modernista poderia tomar ao ilustrar as questões cotidianas dos trabalhadores brasileiros. Em 1934, o Realismo Socialista propunha exatamente esse viés: as artes plásticas e a literatura deviam divulgar a ideologia socialista aos trabalhadores através da representação do cotidiano do povo (COELHO, 2017: 590). Não pretende-se analisar quais modernistas brasileiros se apropriaram do realismo socialista, apenas demonstrar que alguns dos críticos aqui trabalhados acusavam o movimento modernista de promover a desorganização social e cultural, de modo a divulgar o “fomento a greve” e estimular a luta de classes para causar o “desmoronamento” da tradição e norma estética na arte.

Existe uma característica em comum que parece não abandonar aos críticos da arte moderna: a crença de que as artes modernistas nada mais são do que acontecimentos efêmeros. Lobato, em 1917, dizia que esse movimento nada mais era do que “[...] estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento”. Guanabara afirmava, em 1921, que “isso que por aí anda é uma questão de moda, e toda moda é transitória” (*apud* CAIRES, 2017: 92). No vigésimo aniversário da Semana em 1942, Bracet relata em entrevista que “todas essas coisas, felizmente, não chegaram a criar raízes e já morreram” (GOMES, 1942: 1). Newton Amarante não expressa diretamente essa ideia, mas aponta, claramente, a esperança de

que os artistas formem muralhas “para represar e manter em nível elevado o conceito artístico que conseguimos desfrutar com as obras de Pedro Américo, Vítor Meirelles, Almeida Júnior” e outros (1951b).

Considerações finais

Ao contrário do que se está acostumado a ver, as tensões críticas no campo artístico em São Paulo e no Rio de Janeiro duram muito mais tempo e são muito mais complexas do que deixa ver a narrativa modernista. Já em finais dos anos 1890, artistas da AIBA discutiam modos de atualizar a arte brasileira dentro das tendências modernas divulgadas pela Europa. Nas duas primeiras décadas do século XX, os modernistas fazem esse mesmo processo, mas são vistos com maus olhos por alguns dos artistas que antes defendiam a modernização artística. O que se discute, na realidade, como pode-se ver nas críticas aqui apresentadas é a tendência de defesa do desenho e da forma como bases da arte. Para esses críticos, como expressão da individualidade dos artistas, a arte deve ser dotada de liberdade de expressão, contudo essa liberdade está intimamente atrelada à manutenção da forma e do desenho. Ou seja, uma arte digna de elogios seria, na visão desses críticos, estruturada a partir do estudo mais real possível de formas da natureza. E, a partir daí, o Modernismo é criticado como degeneração, ele não só desvirtuou totalmente a estética artística como, devido a isso, iniciou um processo de decadência da arte brasileira.

Seja na crítica de Lobato em 1917; de Guanabara na década de 1920; de Bracet, na de 1940 ou de Newton Amarante em 1950, existem

conceitos que se repetem. Os modernistas são continuamente apresentados como charlatões que tentam enganar o público com sua falta de técnica artística (assim associados a uma produção infantil), comunistas que pretendem por meio das artes desorganizar a sociedade e propagar suas ideias, frutos do “excesso de civilização” que levaria à degeneração da cultura e loucos que fazem arte semelhante à dos hospícios. Essas narrativas não se reduzem à polarização academicismo-modernismo, ainda que esse aspecto faça parte de suas críticas. Os chamados “velhinhos” da Academia estavam adentrando na modernidade segundo seus termos e adotavam o uso de ideias degeneracionistas, cientificistas e evolucionistas para opor-se àquilo que acreditavam danificar a arte brasileira, não torná-la moderna.

Enquanto a crítica de Monteiro Lobato é uma das mais pontuais aqui apresentadas, as de Oscar Guanabarino perpassam quase 40 anos, indo desde as críticas ao imobilismo artístico da AIBA até a denúncia do Modernismo como “loucura epidêmica”.

Bracet, Teixeira e Amarante, assim como Guanabarino, produziram crítica artística de forma mais organizada. Enquanto podemos perceber em Bracet uma recusa ao Modernismo por suas falas em entrevistas e pelo acontecido no salão de 1942, Teixeira era muito mais enfático. Ele nomeava diretamente quem criticava, ou seja, os modernistas. Muito provavelmente esse seja o motivo pelo qual sua figura, e não a de Bracet, está sempre atrelada à perseguição do Modernismo. Como diretores da ENBA e do Museu Nacional de Belas Artes, Bracet e Teixeira,

respectivamente, agiram de forma mais direta na proibição da presença de obras modernistas em exposições. Já a coluna de Amarante, na década de 1950, comprova que tensões críticas acompanharam todo o processo de afirmação do Modernismo no Brasil. Ou seja, esse quadro não se restringiu aos ataques da Semana de Arte Moderna em 1922.

Amarante, contudo, está longe de refletir o senso comum da época, como reflete Souza (apud CAIRES, 2019), sobre as produções de críticas artísticas em periódicos. Com certeza Amarante não era o único nessa década que criticava o Modernismo, ainda mais em um período de intensos conflitos políticos que se davam em razão da Guerra Fria. Contudo, sua coluna reflete, em realidade, diferentes ecos de sua própria opinião. O autor fez uma seleção clara de artistas que pensavam como ele: viam o comunismo se permeando na arte e enxergavam um quadro de decadência constante para a arte brasileira, para além de sonharem incessantemente com Rodolpho Amoedo, Pedro Américo, Victor Meirelles, Almeida Júnior, Batista da Costa e outros considerados por eles como os grandes pintores da arte brasileira.

Na década de 1950, em plena Guerra Fria, as tensões críticas se voltam ao uso de termos políticos do período. Se por um lado os críticos da arte moderna associavam os modernistas aos comunistas que propagaram a degeneração da arte, à involução da cultura humana – inclusive é possível encontrar associações da arte de vanguarda com o bolchevismo russo e o judaísmo, por outro, os defensores do Modernismo se utilizavam de retórica semelhante: não apenas conectavam seus carrascos ao governo

nazista alemão (eram eles membros do “terceiro *reich*”), como também à bastilha francesa, sendo, então, os modernistas os revolucionários responsáveis por derrubar os opressores e ditadores das artes.

Referências

AMARANTE, Newton. “Artes Plásticas: entrevista com o professor Oswaldo Teixeira”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed. 74, 1-2 abril 1951a, p. 33. Disponível em: <https://bit.ly/3q8cvtu>. Acesso em: 04 mar. 2021.

_____. O “Salão de Belas Artes de 1951”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed. 209, 9-10 set. 1951b, p. 33. Disponível em: <https://bit.ly/3sRcoo2>. Acesso em: 04 mar. 2021.

_____. “Os pintores da nova geração: entrevista com o pintor Walter Feder”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed. 86, 15-16 abril 1951c, p. 33. Disponível em: <https://bit.ly/3qfGSOB>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CAIRES, Daniel Rincon. Oscar Guanabarro: de moderno a “passadista”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, jan./jun. 2017.

_____. *Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo: Arte Degenerada na Alemanha e no Brasil*. 279f. 2019. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

COELHO, Tiago da Silva. “O realismo socialista na pintura brasileira: convergências e divergências da historiografia nacional”. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XII, 2017, Campinas. *Anais eletrônicos*, 2017, p. 589-593.

CHIARELLI, Tadeu. “De Anita à Academia”. *Novos Estudos*. São Paulo, v. 28, n.3, p. 113-132. nov./2010.

COSTA, João Angyone. *A inquietação das abelhas – O que dizem nossos*

pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta e Mello & Cia, p. 148-154, 1927.

FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno possível. In: SCHARTZ, Jorge (org.) *Da Antropologia a Brasília: 1920-1950*. São Paulo: FAAP, 9. 41-51, 2003.

GOMES, Tapajós. Augusto Bracet: O artista que foge do feio e do trapo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 14488, 25 jan. 1942, p. 1 e 8, Disponível em: <https://bit.ly/3r9Zz7K>. Acesso em: 04 mar. 2021.

LOBATO, Monteiro. Paranóia ou mistificação. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 dez. 1917. Disponível em: <https://bit.ly/3e6oMfH>. Acesso em: 04 mar. 2021.

MAURÍCIO, Jayme. “Modernismo versus Oswaldo Teixeira”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ed. 24641, 12-13, jan. 1973, p. 10. Disponível em: <https://bit.ly/3uQ2dSp>. Acesso em: 04 mar. 2021.

SILVEIRA, Joel. “Os modernos expulsos da Escola de Belas Artes”. *Diretrizes: Política, Economia, Cultura*. Rio de Janeiro, ed. 128, 10 dez. 1942, p.12-13. Disponível em: <https://bit.ly/3e2rH90>. Acesso em: 04 mar. 2021.

SIMIONI, A. P.; STUMPF, L. O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 14, p. 111-129, 2014.

TRIUNFO da Arte Moderna. *Sombra*. Rio de Janeiro, ed. 14, 1943, p. 24-25. Disponível em: <https://bit.ly/2OmKNAI>.

Recebido em: 05/03/2021

Aceito em: 20/09/2021

UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE APROPRIAÇÃO DO SABER FAZER DAS PARTEIRAS PELA MEDICINA DA MULHER NO BRASIL DO SÉCULO XIX¹

A BRIEF REFLECTION ON THE PROCESS OF APPROPRIATION OF MIDWIVES' KNOW-KNOW BY WOMEN'S MEDICINE IN THE 19th CENTURY BRAZIL

*Juliana Fonseca da Silva Linhares Bueno*²

Resumo: O presente artigo pretende discutir sobre o processo de apropriação do saber fazer das parteiras pela medicina da mulher no Brasil do século XIX. O mesmo foi construído a partir de levantamento bibliográfico e da análise de fontes históricas: a tese do Dr. Paula Costa defendida em 1841 e alguns artigos de Mme. Durocher publicados nos Anais Brasiliense de Medicina nos anos de 1870/1871. Ele objetiva refletir sobre as questões de gênero existentes neste período transitório. A base teórica consiste na Teorias de Gênero e História das Mulheres, categorias de análise utilizadas nas pesquisas que visam a transformar paradigmas tradicionais em novos temas, buscando, através de uma releitura da história dominante, ouvir a voz das minorias esquecidas pela história vigente.

Palavras-chave: Gênero; História; História das Mulheres; Parteiras; Medicina da mulher.

¹ Informa-se que o presente artigo contém partes da dissertação de mestrado de autoria homônima, intitulada “*O Saber Tradicional e o Saber Legitimado: A Apropriação do Saber-Fazer das Parteiras pela Medicina da Mulher no Brasil do Século XIX*”.

² Graduada em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - Paranaguá), mestra em Ciência, Tecnologia e Sociedade pelo IFPR/Paranaguá e doutoranda em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Email para contato: linhares.juliana@yahoo.com.br. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0231222370585873>.

Abstract: This article aims to discuss the process of the appropriation of the know-how of midwives by women's medicine in Brazil during the nineteenth century. The paper was built from a bibliographical survey and the analysis of historical sources: the thesis by Dr. Paula Costa defended in 1841 and some articles by Mme Durocher published in the *Anais Brasiliense de Medicina* in the years 1870/1871. It aims to reflect on the gender issues that exist in this transitional period. The theoretical basis consists of the Theories of Gender and Women's History, categories of analysis used in research aimed at transforming traditional paradigms into new themes, seeking, through a reinterpretation of dominant history, to hear the voice of minorities forgotten by current history.

Keywords: Gender; History; History of Women; Midwives; Women's medicine.

O estabelecimento da Medicina da Mulher no Brasil

O desenvolvimento tanto da obstetrícia quanto da ginecologia ocorreu no Brasil a partir do século XIX e, de acordo com Maria Lúcia Barros Mott (1999, não p.), o ensino era irrisório e as faculdades “não preparavam os profissionais para fazer partos”, as aulas eram orais “onde repetiam exatamente o que estava escrito nos manuais. Não havia aula prática, já que não havia uma clínica de partos”. Na obra, a autora traz um relato do médico Anselmo da Fonseca (1891) que relembra:

A monotonia daquele curso fastidioso só era quebrada pelos manejos realizados sobre um manequim, que, com alguns esqueletos de bacia, úteros e fetos artificiais e diversos instrumentos, constituíam os únicos elementos com que se deveriam habilitar e formar os futuros parteiros. No fim do ano os estudantes eram aprovados sem terem jamais assistido a um parto, nem uma vez sequer praticado o simples toque

Elizabeth Meloni (1999: 71) esclarece que o ensino da medicina da mulher no Brasil enfrentou diversos obstáculos, entre eles a falta de aulas práticas nas faculdades de medicina. Essa deficiência acarretou a má formação dos profissionais, já que no “final do século XIX, muitos médicos formavam-se sem jamais terem visto um parto ou procedido a um exame obstétrico”.

Essa precarização do ensino médico não foi restrita ao campo da medicina da mulher, o mesmo estava relacionado ao processo de cientificação da prática no Brasil. Gabriela Sampaio (2005) chama a atenção para o fato de que o processo de consolidação enfrentou diversos problemas: desde a falta de professores e de estrutura física até a falta de consenso nos procedimentos adotados. Fabíola Rohden observa que a “medicina oferecia tratamentos agressivos e dolorosos” e a introdução de técnicas polêmicas como fórceps, cesariana e manobra de Mauriceau, contribuíram para a dificuldade de “aceitação da participação do médico na obstetrícia” (2006: 213). Beatriz Weber (2004) cita em sua obra, uma notícia de jornal que denunciava uma cesariana malsucedida:

Haverá operação mais cruel? Quantas dores sofreu a pobre parturiente, aguentando tamanha barbaridade e tanta desumanidade do parto de seus algozes? Depois de serrarem o osso da bacia, abriram à força para dar passagem livre ao feto que nasceu com vida; porém a infeliz senhora, 24 horas após a bárbara operação, exalava seu último alento, no meio das mais cruciantes dores e hemorragias, que eles não conseguiram

aplacar quanto mais estancar. Foi nessas condições que morreu uma distinta senhora na flor da idade, acabando seus dias nas mãos de homens que não eram ignorantes, nem precisaram se acobertar com a lei da liberdade profissional (WEBER, 2004: 159).

Fabíola Rohden esclarece sobre como as “dificuldades morais” em aceitar a participação de “um homem estranho, mesmo coberto pelos propósitos da medicina, na intimidade de uma mulher” era um tema controverso (2002: 112). Ana Paula Martins (2005: 656; 2000: 133-14) comenta que “a vergonha feminina em mostrar o corpo para o médico era” recorrente no século XIX. Outro fator que contribuía para o estranhamento estava relacionado com o sentimento de posse exercido pelo marido sobre o corpo feminino, o que trouxe grandes polêmicas para o exercício da medicina da mulher.

Ao decorrer do tempo, a figura do médico foi reconhecida, sua autoridade passou a ser aceita pelas mulheres e seus maridos. Jurandir Freire Costa (1979) enfatiza que o processo de inserção do médico na esfera particular da família tradicional brasileira ocorreu a partir da normatização da ordem médica, onde os indivíduos passaram a ser regulados pelos valores da classe burguesa. A pedagogização da família ocorreu a através dos mecanismos de disciplina do discurso higienistas que objetivava, juntamente ao Estado, criar uma população brasileira politicamente nacionalista e liberal.

Renilda Barreto (2001) observa que as mulheres preferiam ser auxiliadas em período de enfermidade, “por outras mulheres,

principalmente ao que diz respeito às doenças exclusivamente femininas” (BARRETO, 2001: 141). A parteira Romana de Oliveira, ao falar sobre sua função, informa que é um ato de natureza feminina, que requer “assistência de mulher e não de homem” (BARROS MOTT, 1999).

O reconhecimento profissional das parteiras se manteve, mesmo após a institucionalização da medicina no Brasil. Cabe esclarecer que nem todas as parteiras possuíam licença para exercer o ofício, mas isso não as limitava no emprego de suas funções. Ademais, tais obrigatoriedades só ocorriam nos centros urbanos, pois, em um país geograficamente extenso como o Brasil, nem sempre as normativas passavam por um processo de interiorização. Giselle Barbosa (2014: 5-7) observa que as licenças eram caras e que as parteiras só buscavam a regulamentação do ofício após serem denunciadas.

Diante disto, as licenciadas acabavam exercendo funções atribuídas aos médicos-cirurgiões, como a utilização do fórceps bisturis etc., isso ocorria pela falta de estrutura para atender as parturientes, afinal, o número de nascimentos era maior que o número de profissionais disponíveis (MOTT, 2002). Ana Paula Vosne Martins (2000: 160) esclarece que “as mulheres brasileiras não procuravam os hospitais para dar à luz”, o mesmo era utilizado por mulheres desamparadas pela família.

O repertório técnico das parteiras sobre a saúde da mulher, por um período, foi mais significativo que o dos próprios médicos oitocentistas. Roy Porter salienta que as primeiras casas de partos dirigidas por médicos possuíam uma taxa de mortalidade muito superior às casas de parto

dirigidas pelas parteiras. Isso acontecia pois “as equipes médicas e os alunos saíam diretamente dos exames *post-mortem* para as salas de parto, com isso disseminando as infecções” (PORTER, 2004: 154).

A obstetrícia não era um campo de prestígio, por isso foi atribuído às parteiras (ROHDEN, 2006). Maria Lúcia Barros Mott (1999, não p.) enfatiza que até mesmo o atendimento das esposas dos médicos era realizado pelas parteiras. Em outras esferas familiares, elas continuavam a auxiliar todos os membros da família em períodos de doença, pois pertenciam ao círculo de confiança.

Gabriela Sampaio (2005: 33-38) esclarece que a popularização da medicina no Brasil desencadeou a rivalidade profissional entre os médicos locais “a falta de consenso sobre os procedimentos”, “questões de honorários [e] médicos que acusaram outros médicos de matar seus pacientes” caracterizam um período de transformação da “medicina científica, que vinha adquirindo muita influência (...) na sociedade brasileira”. Entretanto, a luta pela legitimação da classe, em “diversos setores sociais” se contrapunha ao medo generalizado da população pela medicina acadêmica.

Sidney Chalhoub (2017) salienta que o processo de estabelecimento da medicina acadêmica estava intrinsecamente ligado às disputas de poder entre pares, tanto sobre questões teóricas quanto sobre questões técnicas referentes ao exercício da profissão e das práticas populares. As ideias higienistas buscavam desqualificar os saberes populares a partir da perseguição aos curandeiros, entretanto os doentes preferiam o auxílio dos

curandeiros em detrimento do atendimento médico desumanizado, onde os médicos tratavam os pacientes como animais.

A cirurgia era uma das categorias médicas mais temidas e a divulgação por meio dos jornais impressos sobre procedimentos médicos malsucedidos desencadeavam pânico na população (SAMPAIO, 2001). “Por isso, os cirurgiões buscaram um ‘mercado que pudessem atuar sem competir com’ outras categorias e optaram pela parturição” (BARBOSA, 2014: 5).

A profissionalização abriu espaço para a formação de uma profissão e ocupação de um nicho de mercado. Os saberes já não eram adquiridos na prática, de mães ou avós para filhas, de mulheres para mulheres, mas por instituições desconectadas das questões que transcendiam a fisiologia dos corpos.

O campo da Obstetrícia tornou-se atraente, “sobretudo o atendimento normal – sucesso garantido para o profissional, um parto bem-sucedido poderia significar tornar-se médico da família”, assim “sendo requisitado (...) para cuidar de diferentes doenças” que assolassem os “membros da família” (BARROS MOTT, 1999, não p.). Para conseguir o prestígio popular, os médicos obstetras passaram a realizar atendimento gratuito para a população carente, mecanismo “para ganhar a confiança das camadas populares, aqueles que tradicionalmente recorreriam ao auxílio das parteiras” (BARRETO, 2001: 142).

Sendo assim, as parteiras tiveram o seu “espaço de atuação reduzido” e as “mulheres que viviam dessa prática” passaram a ser

“socialmente criminalizadas”. Esse processo de criminalização foi fruto de diversos mecanismos utilizados para legitimar a medicina acadêmica no Brasil, entre eles, pode-se destacar a “campanha difamatória” que buscava associar “a imagem da parteira como mulher ignorante, analfabeta, sem moral, responsável pela morte de mães e recém-nascidos”, sem “qualificação profissional”, caracterizando assim uma luta simbólica entre a “ciência e não ciência, racionalidade e superstição”, problemática essa constantemente discutida e sinalizada pelas pesquisadoras de gênero (BARROS MOTT, 1999).

A representação caricatural da parteira associada a histórias de horror, vinculadas à literatura médica e aos jornais oitocentistas, foram utilizadas como meios de territorialização da medicina que “produzia um efeito arrasador nas representações sobre a parteira”, remetendo-as para “posições cada vez mais subalternas” (CORDEIRO, 2005: 69-70). Cabe esclarecer que a ciência médica do século XIX não possuía os meios científicos necessários para se sobrepujar ao ofício das parteiras com procedimentos dolorosos, a falta de conhecimento sobre a anatomia feminina, inexistência de aulas práticas nas faculdades de medicina e a introdução do homem na esfera feminina. Essas características podem ser percebidas como uma disputa de poder, do conhecimento legitimado sobre um ofício marginalizado.

Barros Mott (1999, não p.) salienta que o preconceito contra as parteiras, também estava relacionado à “origem étnico-racial” (BARROS MOTT, 1999). Del Priori observa que os “detentores de saberes populares e

tradicionais (...) eram marginalizados e perseguidos por possuírem um conhecimento que [foi] reelaborado pela ciência médica” e as parteiras, “eram duplamente atacadas: por serem mulheres e por possuírem um saber que escapava ao controle da medicina” (2002: 205, 207).

Margareth Rago (2008) observa que a incorporação do imaginário do corpo feminino na produção do conhecimento científico, ocorreu a partir do olhar masculino. Assim sendo, o conceito de mulher no Brasil oitocentista, estava atrelado ao discurso romântico, representado pela mulher de sexo frágil, recatada, fragilizada e destinada para a maternidade. Mary Del Priore sinaliza que o culto pela mulher frágil é um culto narcisista ao homem patriarcal, “nele o homem aprecia a fragilidade feminina para sentir-se, mais forte, mais dominador” e as mulheres que não se encaixavam nesses atributos eram tidas como antinaturais (DEL PRIORE, 2011: não p.).

Ademais, Fabíola Rohden (2002) esclarece que no século XIX, a representação social da mulher estava atrelada à esfera particular, ou seja, cabia à mulher as funções relacionadas ao cuidado da família e à maternidade, qualquer alteração na esfera desestabilizaria a “ordem patriarcal” (ROHDEN, 2002: 115-156). As parteiras, ao desempenharem seu ofício, mexiam com a estrutura social estabelecida, pois desempenhavam uma função de prestígio na sociedade, mesmo sendo a maioria analfabeta e competiam diretamente com a classe médica, detentora do saber legítimo da arte de curar.

Para Foucault (*apud* BORDO, 1996: 20) os corpos femininos se

tornaram "corpos dóceis", habituados "ao controle externo" e sujeitados pelas "relações de poder, construídos sob a ótica masculina" (RODRIGUES, 2016: 21). O poder não se suprime a "reprimir, a demarcar o acesso à realidade, a impedir a formulação de um discurso: o poder trabalha no corpo e penetra no comportamento, mistura-se com o desejo e o prazer". O poder "é lei, o sujeito (...) é sujeitado – é aquele que obedece", assim sendo, formando um sistema de submissão, pois o "poder legislador, de um lado, e o sujeito obediente do outro" (FOUCAULT, 2016: 311; 2017: 93).

Ademais, o corpo da mulher:

(...) qualificado e desqualificado como corpo integralmente saturado de sexualidade (...) integrado, sobre o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja a fecundidade regulada deve assegurar), como o espaço familiar (do que deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, por meio de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a "mulher nervosa", constitui uma forma mais visível dessa histerização (FOUCAULT, 2017: 113).

Deste modo, com o desenvolvimento da medicina no século XIX, o corpo feminino passou por um processo de normatização, disciplinamento e patologização; sistemas utilizados como estratégias de controle social. A medicina moderna durante os séculos XVIII e XIX, desenvolveu um papel

significativo nas políticas de normatização e controle social. Os médicos eram “programadores de uma sociedade bem-sucedida” responsáveis por “observar, corrigir, melhorar o corpo social”, essa função concede ao médico uma “posição politicamente privilegiada” (FOUCAULT, 2016: 368).

Com o processo de cientificação, ocorrido em meados do século XIX, iniciou-se uma campanha de “transformação do parto num evento controlado” pela medicina e “exclusivo do ambiente hospitalar” (BARBOSA, 2014: 6). A medicina passa a desempenhar um papel de controle sobre o corpo feminino, pois:

O conhecimento do mecanismo do parto teve grande impacto na extensão do controle médico sobre o corpo feminino. A obstetrícia tornara-se um estudo preciso, quase matemático, ao transformar o corpo materno num espaço analisável, mensurável e passível de intervenção (MARTINS, 2005: 662)

Ademais, tornou-se responsável pela patologização do parto e seu deslocamento da esfera particular para a esfera pública. Transformando o parto em um procedimento clínico e

manipulado pelas mãos do médico, (...) que exigia da mulher adotar certas posições e permanecer imóvel, o que nem sempre ocorria, pois muitas mulheres não aceitavam o toque vaginal e preferiam movimentar-se quando sentiam as contrações. Alguns médicos aceitavam esses comportamentos, mas a tendência foi convencer a parturiente de que quanto mais ela colaborasse com o médico, deixando-se examinar, melhor seria o atendimento e mais seguros os resultados

(MARTINS, 2005: 662).

Na esfera domiciliar, o parto era compreendido como um evento individual, mas também coletivo. Como esclarece Mary Del Priore, “a atenção da parturiente com que ocorria com seu corpo reverberava numa participação comunitária cuja a carga era (...) coletiva” (2009: 218-224), as posições de na hora do parir eram diversas, em pé, de joelhos, agachada ou deitadas, assim sendo, a mulher determinava a posição mais favorável. Mauss (2003: 412) observa que as posições adotadas durante o parto eram técnicas que poderiam variar, não existindo uma única posição correta. Entretanto, com o desenvolvimento da Obstetrícia, o parto se tornou um evento “mecânico de expelir o bebê” e “a presença da parturiente foi apagada” de tal forma que a mesma perdeu o domínio sobre seu corpo (DEL PRIORE, 2009: 221).

Esse procedimento dificultou a participação das parteiras no exercício de seu ofício, limitando-as ao ato de cuidar, característica da natureza feminina atribuída pela concepção essencialista³ que justificava o papel social atribuído para a mulher. Renilda Barreto observa que a “racionalidade científica oitocentista” passa “a formar um modelo específico para a vida e a morte do corpo” criando “uma nova ordem das representações” e o “conhecimento do corpo mulher” foi utilizado como instrumento de “normatização da alma” feminina, “condenando todo e

³ “Corrente de pensamento introduzida e defendida por Aristóteles, segundo a qual a pesquisa científica deve penetrar até a essência das coisas para poder explicá-las” (ABBAGNANO, 2007: 363).

qualquer hábito (...) que impossibilitasse” o não cumprimento do papel social estabelecido (BARRETO, 2001: 132-143). Esse papel de normatização do corpo feminino foi atribuído à ginecologia, que “definiu-se enquanto a especialidade guardiã da honra feminina e da regulamentação das manifestações corporais da mulher” (ROHDEN, 2002: 113).

A parturição consistia na base do projeto obstétrico, o mesmo foi responsável pela patologização da gravidez, que por sua vez, é legitimada na introdução do parto hospitalar. O médico é tido como representante do saber científico e o único detentor do conhecimento instrumental necessário para assegurar um parto seguro e, nessa perspectiva, o parto normal torna-se um problema. Ademais, de acordo com a concepção evolucionista vigente no século XIX, a mulher estava perdendo sua habilidade natural de parir. Essa perspectiva legitimava o monopólio do parto científico (ARNEY, 1982).

Silvia Federici esclarece que o processo de marginalização das parteiras começou pela perda da autonomia que as mulheres exerciam “sobre a procriação, sendo reduzidas a um papel passivo no parto, enquanto os médicos homens passavam a ser considerados como aqueles que realmente davam a vida” (2017: 176-177). Tal alteração propiciou o surgimento de “novas práticas médicas em caso de emergência” onde a vida da mulher tornou-se secundária em relação ao do feto.

Ademais, Marinha do Nascimento Carneiro destaca que a “medicina aliada à cirurgia” possuía um duplo papel na sociedade: acabar com o

sofrimento individual e ser um mecanismo para promover a modernidade; essas concepções fizeram do médico uma figura de representação da elite social, configurando, assim, um “sistema de conhecimento significativo” alicerçado nas bases científicas eruditas (2005: 70).

O ofício das parteiras, técnica milenar, embasada em um conhecimento tácito, transmitido por meio de uma rede de relações socioculturais femininas perdeu seu espaço após o processo de institucionalização da Medicina no Brasil que, por sua vez, surge como um conhecimento embrionário destituído de metodologias e consenso em relação os procedimentos adotados e, mesmo assim, conseguiu se estabelecer, com o apoio da sociedade, como a única detentora legítima da arte de curar, pois seu saber era baseado na racionalização científica. O processo de institucionalização da medicina não ocorreu de forma unânime, mas utilizou-se de diferentes estratégias para conseguir aceitação social. De acordo com Gabriela Sampaio (2001), a medicina científica era uma prática rudimentar que disputava espaço com outras categorias de cura, sua afirmação ocorreu graças ao apoio do Estado, por meio das políticas higienistas, responsáveis pelo processo de medicalização da sociedade e posteriormente a partir de políticas públicas que garantiram a exclusividade do exercício da profissão.

Partejar, arte de auxiliar a mulher durante o parto, consistia em um ato exclusivamente feminino que permeava diferentes esferas sociais, culturais, religiosas, místicas etc. A parteira, mulher que desenvolvia uma função pública, prestigiada pela sociedade e associada ao conhecimento,

passou a ser perseguida e difamada com o surgimento da Medicina da Mulher. Em princípio, tendo sua função controlada pelo médico e posteriormente limitada ao papel do cuidar, ou seja, sem nenhuma autonomia para exercer seu ofício. Isto posto, observa-se que ocorreu um processo de divisão hierárquica baseada na distinção de gênero na medicina da mulher, em que coube à parteira exercer a função do cuidar e, ao médico, exercer o ofício a partir da medicina, campo e atividade masculina, de acordo com os preceitos da ciência moderna.

Cabe relembrar que o processo de apropriação do ofício não ocorreu de forma unânime no Brasil, o mesmo foi direcionado para os grandes centros urbanos, nos locais mais periféricos ou/e isolados as parteiras continuaram e continuam exercendo o ofício e auxiliando as mulheres⁴. Portanto, pode-se compreender o processo de apropriação do saber-fazer das parteiras para a medicina da mulher como um período de disputa política em que a medicina se estabelece como detentora do saber legítimo, não por possuir procedimentos e tecnologias superiores, ou seja, critérios científicos, mas por meio de critérios políticos e utilizados como um instrumento de domínio.

⁴ Na atualidade as parteiras tradicionais continuam atuando como profissionais independentes. De acordo com Marina Santos Pereira (2016), “as parteiras são atuantes não somente em lugares distantes, onde é difícil o acesso aos serviços de saúde, mas também nas zonas periféricas das cidades (...), assistindo aquelas mulheres grávidas que, por razões diversas, não conseguem o atendimento médico-hospitalar”.

Disponível

em:

<https://www.scielo.org/article/sausoc/2016.v25n3/589-601/pt/>.

Charlatanismo⁵ e o movimento de desqualificação do saber-fazer das parteiras e a legitimação da Medicina da Mulher

O processo de estabelecimento da medicina no Brasil ocorreu significativamente após 1832 com a inauguração das Faculdades de medicina nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador. Gabriela dos Reis Sampaio observa que em primeiro momento ocorreu a “profissionalização da atividade, que, no seu início era bastante rudimentar” (2005: 144-147), onde os médicos buscavam aceitação para a medicina científica. Para conquistar tal legitimidade, era necessário deslegitimar as práticas de cura popular, entre elas, as parteiras.

O interesse médico em desqualificar as práticas de cura também estava associado com questões mercadológicas. A medicina da mulher surge como um nicho de mercado pouco explorado que contribuía para a entrada do médico nas casas de família, criando visibilidade para poder conquistar novas freguesias.

Como nas primeiras décadas do século XIX não existia uma diferenciação significativa entre os procedimentos médicos e as práticas de cura, iniciou-se um processo de perseguição ao curandeirismo. Roy Porter (2002) observa que os conflitos existentes entre médicos e curandeiros perpassam a esfera do saber e se sobrepõem a partir das relações de poder. Silvia Federici (2017) enfatiza sobre as questões raciais e sexuais atribuídas nesse processo, pois o curandeirismo era baseado no intercâmbio de

⁵ Charlatanismo, termo utilizado para referir-se à prática de um charlatão, ou seja, à prestação de serviços ou à venda de produtos para a cura utilizados para ludibriar a população.

saberes e tradições mágicas africanas, indígenas e europeias.

De acordo com Noélia Alves de Sousa, o surgimento da “Ciência moderna, com seus procedimentos experimentais, técnicas ‘matematizadas’ e mensuradas e sua nova relação com o corpo humano” associadas com a entrada do médico parteiro na esfera feminina do parto, constitui primeiramente em uma disputa pelos “ parâmetros de gênero, de classe e de luta por um novo mercado profissional” onde a “luta contra as parteiras se revestia do aspecto da luta da luz da ciência contra as trevas da ignorância; das novas técnicas, ditas científicas, contra procedimentos havidos como supersticiosos” (2007: 39). A autora chama a atenção para o fato de que:

(...) houve uma luta do bem (as parteiras) contra o mal (os médicos), mas tão-somente trazer à discussão o violento combate que existiu entre estes dois segmentos profissionais em torno da cena do parto, e que, em seu curso, as questões de gênero, assim como as de classe, tiveram importância fundamental. Nesta substituição das parteiras pelos médicos, estava presente, além da entrada do olhar e controle masculinos sobre a cena do parto, uma mudança de perspectiva em relação ao corpo feminino (SOUSA, 2007: 45).

O charlatanismo é a temática de algumas teses apresentadas para a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Entre elas, a tese do Dr. Francisco de Paula Costa intitulada - “*Algumas reflexões sobre: O charlatanismo em medicina*”, defendida em 1841. De acordo com o Dr. Paula Costa o charlatanismo é a causa geral da mortalidade da população, das doenças crônicas que afetam o país (1841: 7). Era como

Huma espécie de typho identificado com as povoações, que ele incessantemente devasta, humas vezes de um modo agudo e com tal rapidez que só se poderia comparar aos turbilhões de Descartes, pôrem as mais das vezes, minando ocultamente, e sempre abreviando o fatal termo da vida dos infelizes tiveram o mão fado de se deixarem prender às garras destruidoras d'esses novos abustres auri-sedentos, que não se horrorisão d'accumularem thesouros, banhados nas lagrimas do orphão e da viúva, tintos de sangue e dolorosamente arrancados das entranhas de homens vivos!... como se fossem da terra, insensíveis aos golpes do mineiro quando lhe rasga o seio para d'ahi extrahirem os diferentes metaes de que hão mister (PAULA COSTA, 1841: 8)⁶.

O Dr. Paula Costa observa que a medicina em tempos obscuros não passava de um charlatanismo, pois era influenciada pela teosofia, um erro “que hum grande número de médicos partilharão de boa fé, porem que outros adaptarão como hum meio de impor ao público” (1841: 10). De acordo com a tese, os charlatões eram em sua maioria pessoas das classes populares que se utilizavam do ofício para explorar e enganar a população. Dr. Paula Costa caracteriza os sangradores como “estúpidos africanos” que aprendiam o ofício treinando em talos de couve, e armados com agulhas executavam os mais difíceis tipos de sangrias “desprovidos dos mais simples conhecimentos” e provocavam diversos males à população (1841: 18). Sobre as parteiras o mesmo constatou:

⁶ As citações extraídas de fontes históricas aparecem no artigo com grafia original utilizada pelo autor.

Quanto às nossas parteiras como os males que a sua ignorância produz são por assim dizer dupla, matando muitas vezes a mãe e o filho, justo he que nos detenhamos hum pouco. Mulheres, de ordinário, nascidas em huma classe mui baixa da sociedade, imbuídas de graves preconceitos, despidas de todos os conhecimentos, ignorando mesmo alguma vez o lêr e escrever, cuja a mocidade foi estragada nos deboches e prazeres: taes são o caráter, condição e sciencia d'aquellas a quem é permitido, entre nós, os exercícios da difficil e laboriosa arte obstétrica!! Que esta desgraçadas persuadirão-se que teem a propriedade de adivinharem o sexo do feto, que criação na existência do culbuto no fim do sétimos ou principio do oitavo mez, são preconceitos que em nada prejudicão: porém o que há na verdade immanentemente condenável, he a sua ousadia em achar-se apta para terminarem os mais difficultosos partos, e quando já os socorros da arte são impotentes, he quando ellas decidem-se a chamarem o Parteiro: he ainda este péssimo costume de administrarem elixires, licores espirituosos e outras substancias incendiarias: há ainda a sua crássia ignorância, que fazendo-as julgar que quanto maiores forem os esforços que a parturiente empregar, tanto mais depressa parirá, obrigão-nas a fazerem esforços violentos em occasiões as mais improprias, tirando em resultado de semelhante prática aneurismas, hérnias, e outros males muitas vezes irremediáveis. A ousadia de algumas chega a ponto tal que, cançadas dos muitos esforços que tem feito para extrahirem o feto chegam a levar laços e instrumentos ao útero, produzindo com taes manobras os mais escandalosos assassinatos (PAULA COSTA, 1841: 18-19).

Na citação acima pode-se observar no discurso do Dr. Paula Costa (1841) a construção de uma imagem negativa da parteira, enquanto mulher pobre, ignorante, analfabeta, supersticiosa, preguiçosa. Para Maria Lúcia

Mott, a imagem negativa da parteira na literatura médica do século XIX é o reflexo do período de uma disputa acirrada pelo campo profissional (1992: 44).

Ademais, muito do preconceito presente está associado a questões étnico-raciais, pois a maioria das parteiras eram mulheres negras, mulatas, escravas ou recém-libertas. Noélia Alves de Sousa observa que no Brasil a perseguição às parteiras estava baseada nas questões étnicas, “de classe e de gênero” (2007: 56).

No ano de 1870, Mme. Durocher apresentou na Academia de Medicina, um trabalho intitulado “*Deve ou não haver parteiras?*”, que foi posteriormente publicado nos Annaes Brasiliense de Medicina (MOTT, 1992: 40). O mesmo foi escrito com o objetivo de refletir sobre o ofício das parteiras e sobre o discurso do Dr. Velpeau, “professor de clínica cirúrgica da Faculdade de Medicina de Paris” (MARTINS, 2005: 654).

Mme. Durocher (1871) observa que, de acordo com o Dr. Velpeau, as mulheres não possuíam os requisitos físicos e morais necessários para exercer o ofício de parteira, pois:

á fragilidade do organismo e fraqueza da moral dos indivíduos do sexo feminino, á sua exagerada sensibilidade, sua natural volubilidade, (...) ao seu caráter fraco e quase constantemente dependente, como ele diremos que não servem para a profissão: mas, assim como no geral o homem é dotado de uma organização mais forte, de moral menos impressionável; assim como na geral a sua vida é mais independente e possui maior somma de instrução que o torna apto a exercer todos os ramos de medicina (DUROCHER, 1871: 330).

Assim sendo, para Mme. Dourocher (1871) as mulheres eram mais fracas que os homens e não possuíam força necessária para executar as manobras e utilizar os instrumentos obstétricos e eram consideradas fisicamente mais suscetíveis a “intempéries da atmosfera” para exercer a profissão. A concepção de mulher como sendo mais fraca que os homens, estava relacionada à representação da mulher a partir do olhar do homem, construído pelo discurso médico do século XIX.

Para a medicina oitocentista, por questões biológicas a mulher era frágil, dependente, maternal. Carla Pinsky observa que ao longo da “história, as mulheres foram identificadas com o seu sexo, confundindo-se com ele, e a ele se reduziram”, sua sexualidade, biologia e secreções foram fundamentais para a construção da imagem da mulher (PINSKY, 2012: não p.).

As parteiras eram mais solidárias com os “indivíduos de seu sexo” o que poderia ser prejudicial ao ofício, pois elas poderiam ocultar provas de “deshonra”, levar crianças “à roda ou abandonando-o em qualquer parte”, provocar abortos ou cometer infanticídio (DUROCHER, 1871: 331-332).

Para o Dr. Velpeau, “a mulher não é uma creatura apropriada pelas leis da natureza para a profissão dos partos”. Mme Durocher (1871) concordava com o Dr. Velpeau, pois, para ela, as mulheres que exerciam o ofício deveriam possuir características morais e físicas masculinas. Maria Lúcia Mott esclarece que para Mme. Durocher as “qualidades físicas e morais dos homens os tornavam naturalmente aptos para a profissão”, por

isso a mesma “argumentava com os médicos da academia de medicina que, se fosse exigida uma melhor instrução e moralidade” para as parteiras (1992: 50).

A própria Mme. Durocher (1871) relata sobre a necessidade de deixar para trás a vaidade e utilizar-se de vestimentas masculinas para não trazer desconfiança e demonstrar competência profissional. A necessidade de masculinizar a aparência para exercer a profissão pode ser tida como reflexo da crença na superioridade masculina no campo do saber (MOTT, 1992: 50).

No texto da Mme. Ducrocher, “*Deve ou não haver parteiras?*”, se verifica a necessidade de afirmação sobre a importância do ofício das parteiras licenciadas e a referenciação de uma disputa de espaço entre as comadres e os médicos parteiros. A disputa entre parteiras estava relacionada ao fato de que o número de parteiras habilitadas era irrelevante perto do número de parteiras leigas no exercício da profissão.

Já no caso da disputa com a Medicina da Mulher, de acordo com Mme. Durocher, as parteiras habilitadas pela escola de partos da Faculdade de medicina do Rio de Janeiro eram despreparadas para o exercício da função. O curso com duração de dois anos era desqualificado e consistia no ato de “decorar”, ao terminá-lo “a mulher [sai] quase tão ignorante como quando entrou”. Na grade de ensino não existiam as disciplinas de anatomia e preceitos de higiene, diferente dos cursos de medicina destinados aos homens que duravam quatro anos e possuíam em sua grade curricular as disciplinas de anatomia, fisiologia, higiene e terapêutica

(DUROCHER, 1871: 292- 293).

O processo de deslegitimação do ofício das parteiras, ocorreu primeiramente a partir da perseguição das práticas não legitimadas pelo conhecimento científicos, entretanto posteriormente a misoginia justificada pelo discurso médico da natureza feminina desqualificou as parteiras licenciadas colocando em xeque sua capacidade em exercer a profissão. Maria Lúcia Mott observa que:

A ignorância e outros aspectos de ordem moral que as desqualificavam certamente se devem também à crença, cada vez mais difundida no período, de uma natureza feminina, que biologicamente excluiria a mulher de uma série de atividades físicas e intelectuais, enquanto a dotaria para a maternidade, condicionando-a assim à esfera dita privada (1999, não p.).

Essa perseguição ultrapassou a esfera do saber-fazer e legitimou as questões de gênero. Assim sendo, a parteira é deslegitimada tanto no campo do saber-fazer construído a partir das práticas orais quanto do saber-fazer construído a partir dos preceitos da Ciência moderna, pelo fato de ser um ofício exercido por mulheres. Entretanto, cabe esclarecer que, no final do século XIX, começaram a existir médicas mulheres que se destacaram no exercício da profissão, dentre elas Francisca Prager Froes que se formou na Faculdade de Medicina da Bahia em 1893 na área de Ginecologia e Obstetrícia e se dedicou a “defender o direito à saúde das mulheres infectadas por doenças sexualmente transmissíveis” (RAGO, 2008).

Reflexões finais

No final do século XVIII e começo do XIX, o surgimento da Ginecologia foi baseado na concepção da diferença biológica dos sexos. A partir desta concepção a mulher possuía uma natureza frágil inclinada ao desenvolvimento de diversas patologias físicas e mentais. O corpo feminino possuía um instinto incontrolável para a reprodução que interferia diretamente nas suas faculdades mentais, tornando-as suscetíveis à imoralidade.

Essa representação do feminino foi utilizada como uma justificativa para a função social já estabelecida que destinava a mulher para a esfera privada da família, sendo destinadas a serem filhas, esposas e mães. Qualquer tentativa de rompimento com essa ótica era reprimida e desestimulada.

As parteiras eram mulheres que transitavam tanto na esfera pública quanto na privada. Tidas como mulheres subversivas pois objetivavam não somente assistir, mas resolver os problemas femininos e dispostas a realizar procedimentos proibidos pelo Estado e pela Igreja na tentativa de auxiliar as mulheres necessitadas. Ademais, eram detentoras de um conhecimento que até então não era reconhecido pela medicina moderna.

Com o surgimento das faculdades de medicina o número de médicos aumenta na capital do império, que automaticamente aumenta a disputa por clientela. A partir deste momento o nicho da Medicina da Mulher torna-se atrativo e inicia-se um movimento de perseguição contra as parteiras.

As parteiras não licenciadas passam a ser perseguidas a partir de um mecanismo difamatório propagado tanto pelos jornais quanto pelo discurso médico. Cabe observar que essa disputa política perpassa a esfera de gênero, aprofundando-se nas questões de classe e de cor, pois comadres eram em sua maioria negras, escravas e escravas libertas. Entretanto, a construção do discurso médico contra as parteiras também atingiu as parteiras licenciadas que passam a ser percebidas como profissionais que não possuíam os atributos necessários, tanto físicos como morais, para exercer a profissão.

A necessidade da busca de estereótipos masculinos na vestimenta das parteiras pode ser compreendida como o processo de associação do saber na figura do homem, esse mesmo saber que desde a mais tenra história era detido pela comunidade feminina.

Fontes Históricas

DUROCHER, Marie Josephine Mathilde. Deve ou não haver parteiras? In: *Anais Brasiliense de Medicina*, v. 22, n. 5, p. 256-71, out. 1870; v. 22, n.9, p. 289-302, fev. 1871; v. 22, n. 10, p. 329-36, mar. 1871.

PAULA COSTA, Francisco de. *Algumas reflexões sobre: o charlatanismo em medicina*. 26 f. Tese (Doutorado em Medicina) - Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1841.

Referências

ARNEY, William Ray. *Power and the Profession of Obstetrics*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1982.

BARBOSA, Giselle Machado. Condições preliminares sobre as parteiras legalizadas pela Fisicatura-Mor a partir dos registros de confirmação de

licença (1808-1828). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: SABERES E PRÁTICAS CIENTÍFICAS, XVI, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH RJ, 2014.

BARRETO, Renilda. Corpo da mulher: a trajetória do desconhecido na Bahia do século XIX. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 34, p. 127-156, 2001.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: Uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos Tempos, 1997.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CORDEIRO, Marinha do Nascimento. A nova cultura na obstetrícia e seus efeitos profissionais (séc. XIX). *Revista da Faculdade de Letras. História*, Porto, III série, v. 6, p. 69-98, 2005.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. São Paulo: Graal, 1979.

DEL PRIORE, Mary; BASSANESI, Carla Pinsky. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017.

_____. *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2016.

GIFFIN, Karen (Org.) *Questões da saúde reprodutiva*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1999.

MARTINS, Ana Paula Vosne. *A medicina da mulher: visões do corpo feminino na construção da obstetrícia e da ginecologia no século XIX*. 311 f. Tese (Doutorado em História) - UNICAMP, Campinas, 2000.

_____. A ciência dos partos: visões do corpo feminino na constituição da obstetrícia científica no século XIX. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, set./dez. 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MOTT, Maria Lúcia Barros. Parteiras no século XIX: Mme, Durocher e sua época. In. COSTA, Albertina; BRUSCHINI, Cristina (org). *Entre a virtude e o pecado*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

_____. Curso de partos: Deve ou não haver parteiras? *Cadernos de pesquisa*, n. 108, p. 133-160, nov. 1999.

_____. A parteira ignorante: um erro de diagnóstico médico? *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 7, n. 1/2, jan. 1999.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

PORTER, Roy (Ed.). *Medicina: a história da cura*. Florianópolis: Livros e livros, 2002.

_____. *Das tripas coração: uma breve história da medicina*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RAGO, Elizabeth Juliska. Francisca Prager Fróes: medicina, gênero e poder nas trajetórias de uma médica baiana (1872-1931). *Ciência e Saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 985-993, jun. 2008.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de*

sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ROHDEN, Fabíola. Histórias e tensões em torno da medicalização da reprodução. *Gênero*, Niterói, v. 6, n. 1, p. 213-224, jan./jun. 2006.

ROHDEN, Fabíola. *Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.

_____. Ginecologia, gênero e sexualidade a ciência do século XIX. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 8, n. 17, p. 101-125, jun. 2002.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *Nas Trincheiras da Cura - As diferentes medicinas no Rio de Janeiro Imperial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

SOUSA, Noélia Alves. *Sábias mulheres: Uma investigação de gênero sobre parteiras no sertão do Ceará (1960-2000)*. 289 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WEBER, Beatriz Teixeira. Fragmentos de um mundo oculto: práticas de cura no sul do Brasil. In: HOCHMAN, Gilberto (Org). *Cuidar, controlar e curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004. p. 157-216.

Recebido em: 24/02/2021

Aceito em: 17/08/2021

Resenhas

DÍVIDA PERIGOSA. DIREÇÃO: MARTIN ZANDVLIET. PRODUÇÃO DE LINSON ENTERTAINMENT, WAYPOINT ENTERTAINMENT. ESTADOS UNIDOS: NETFLIX, 2018. MÍDIA DIGITAL.

Cassiana Sare Maciel¹

O uso do passado para perpetuação de paradigmas acerca de uma região, povo ou cultura não é um tema novo. Esse passado, representado através dos recursos do audiovisual, tem uma dimensão bastante fidedigna, catalisando seu potencial de estampar uma realidade sem deixar aparente que se trata de uma narrativa – ao mesmo tempo em que constitui uma importante fonte para o estudo histórico. A combinação entre sentimentalismo e prazer visual característica do melodrama (XAVIER, 2003), por sua vez, aumenta ainda mais seu poder de transmissão de um discurso, uma vez que são utilizados recursos de identificação e espetáculo que funcionam como uma espécie de pedagogia.

Metodologicamente, de acordo com Marcos Napolitano (2006), há três possibilidades básicas de relação entre a história e o cinema: a história do cinema, a história no cinema e o cinema na História. Sobre as duas últimas áreas, acerca do cinema como produtor de um discurso histórico, fruto de sua época, insere-se esse trabalho. Nesse sentido, duas linhas

¹ Graduanda do curso de História (Licenciatura e Bacharelado) da Universidade Federal do Paraná. Email para contato: cassiana.maciel@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3210157518477759>.

temporais são imperativas à análise: o ano de 2018, contexto de produção, distribuição e recepção de *Dívida Perigosa* (*The Outsider*, em inglês), bem como 1954, ano em que se passa a narrativa da produção.

Além disso, é importante o movimento de recuperação da tradição cinematográfica sobre a qual situa-se o filme. Isto é, seus mecanismos melodramáticos e diálogos com outras produções análogas, sejam eles intencionais ou não. A tragédia clássica, habitualmente debruçada sobre dramas de família e conflitos de linhagem, segundo Ismail Xavier (2003), aparece junto de estereótipos que abrigam e ao mesmo tempo simplificam as questões em pauta na sociedade, que é o caso de “o forasteiro”, em tradução literal. O filme está situado na tradição de filmes como *Avatar*, em que uma nova e diferente sociedade é apresentada ao público através dos olhos do personagem principal, construído para gerar identificação com o público. Diferente de *Avatar*, no entanto, a outra sociedade é o Japão, representado como o “Outro”, enquanto o protagonista é estadunidense, espelhando o público não-oriental. Reproduzindo a família Shiromatsu, uma *yakuza*, a narrativa ainda se passa sobre um lugar comum do ponto de vista do Ocidente, que recebe e representa com fascínio os temas das gangues familiares e da violência como características do Japão.

Nesse sentido, o *Orientalismo* de Edward Said oferece amparo teórico para a discussão. Quando o pesquisador escreveu sua obra homônima, em 1978, observou e apontou uma longa tradição de estereótipos e discursos historicamente construídos acerca do que genericamente se chama oriente. Sua obra, apesar de debruçada sobre a

visão dos árabes, pode e deve ser transposta a outras regiões do chamado Oriente, uma vez que sua invenção se dá também sobre outras culturas – generalizadas, muitas vezes, como a arábica. Antes de Edward Said, o termo designava uma área de pesquisa que, naturalmente, era também orientalista nos termos do autor.

Portanto, o reconhecimento do Orientalismo imperante, bem como da impossibilidade de evitá-lo, permeia a resenha. O uso da perspectiva de Said conceberá o discurso fílmico enquanto repetidor de uma ampla tradição, que por sua vez não poderá ser satisfatoriamente contraposta na resenha. Mesmo assim, é necessário olhar para o contexto representado por outras óticas e fontes.

Dívida Perigosa ou “*O Estrangeiro*” conta sua história a partir do ponto de vista de Nick Lowell (Jared Leto), um estadunidense ex-combatente da Segunda Guerra Mundial preso no Japão que divide a cela com Kiyoshi (Tadanobu Asano), um *yakuza*. Após salvar a vida do companheiro, Lowell é acolhido e empregado dentro da organização.

Logo nas primeiras cenas do filme, o espectador é apresentado a uma realidade hostil e autoritária, permeada de hierarquias, humilhações e disciplina dentro e fora da prisão em que Nick Lowell está. Com cenas de tortura também dentro e fora da instituição, o personagem principal, único ator não-oriental, é apresentado de forma a causar empatia e pena, uma vez que ele aparece inocente e com boas intenções – a saber ter salvado, nos primeiros minutos, a vida de Kiyoshi, cujo nome nem sequer conhecia na ocasião. Essa versão da perda da inocência é confirmada quando, no

desenrolar do filme, é revelado seu estatuto de ex-combatente da Segunda Guerra. Em outras palavras, percebe-se a versão de um capitão patriota prisioneiro de guerra que perde sua pureza ao entrar em contato com o que aparece como o violento mundo do crime japonês, com a presença de clichês como eventos com lutas de sumô e saquê.

Longe da representação fílmica, *yakuza* não nomeia qualquer organização criminosa, mas seus integrantes. Esses, que hoje são 40 mil, eram no pós-guerra, época da narrativa, pelo menos quatro vezes esse número (Kaplan e Dubro, 2003). Também distante da hollywoodiana versão japonesa da máfia, a associação dos *yakuza* carrega uma história de mais de 400 anos, em uma teia complexa de grupos que exerceram e exercem uma ampla gama de atividades.

Ambientado em um Oriente a ser possuído pelo protagonista, a trama perpassa a necessidade de Lowell de honrar seu acolhimento ao clã, que em nenhum momento aparece enquanto um elemento histórico fruto da exclusão social japonesa. Ao longo do filme, aparecem uma série de desafios, no formato de estereótipos – como a hostilidade e violência inicialmente contrastantes com Lowell –, superados como espécies de rituais para uma versão melhorada dos próprios japoneses que representavam aquele meio. Isso é demonstrado com a conclusão da narrativa, que evidencia uma versão final do estadunidense como maior manifestação de honra do que Orochi, membro da família que torna-se vilão ao trair o clã e acaba decepado por Lowell. Do outro lado, o

ex-soldado chega a cortar o dedo mindinho (*Yubitsume*) como prova de sua lealdade e é reverenciado pelos inimigos por sua honra na cena final.

Apesar de constituir uma prática da tradição dos *yakuza* – já que dificulta a empunhadura da espada e aumenta a dependência do grupo – o *Yubitsume* é, junto das tatuagens, o estereótipo mais citado a respeito dessas pessoas, que no filme aparece sob outro nome. De acordo com Kaplan e Dubro (2003), desde a primeira produção cinematográfica sobre os *yakuza* esse ritual é representado. Realizado pelo expatriado, ele contrasta especificamente com a postura de Orochi, com a construção de uma progressão que implica justamente na superioridade do forasteiro, para quem há pouco toda a violência era representada como hostil.

Além de situado na tradição do forasteiro que se adapta e abraça o diferente que outrora combatera – da qual pertence também o semelhante *O Último Samurai* (2003) – o filme também repete o padrão descrito por Said (1990: 38) a respeito do papel das mídias que “forçaram a informação para dentro de moldes cada vez mais padronizados”, sendo uma obra que fala mais sobre a tradição ocidental de pensar o Japão e o Oriente de modo geral do que sobre seu conteúdo em si. Ainda de acordo com ele (1990: 291), outro padrão observado nos filmes produzidos sobre árabes que se repete no caso de *Dívida Perigosa* é o da falta de individualidade. Em outras palavras, o único personagem que contém uma longa história capaz de gerar empatia é o próprio protagonista, o forasteiro, enquanto todos os outros são realmente “Outros”, representados como frios e misteriosos, sem características distintivas entre si.

Sendo *The Outsider* um discurso estadunidense a respeito de uma organização que só ganhou atenção na segunda metade do século XX por sua notoriedade e influência em vários países, ele também é político. Reduzindo os seus integrantes a uma massa dotada das mesmas características amorfas, ele o faz sobretudo a partir do lugar privilegiado de um presente que constrói o passado. De acordo com Kaplan e Dubro (2003), à época representada no filme, na realidade de reconstrução japonesa no pós-guerra, os *yakuza* foram recrutados pelo governo para formar um exército de 28 mil pessoas a fim de integrar a segurança do presidente Eisenhower, cuja visita foi marcada por conturbações. Ainda de acordo com os autores, em 1983, os *yakuza* estavam presentes na agenda da comissão dedicada ao crime organizado do então presidente Ronald Reagan, enquanto boa parte da inteligência era dedicada a esse respeito (um terço da agenda de 1984). Em suma, entre 1960 e 1984 os *yakuza* passaram de seguranças do presidente estadunidense à ameaça internacional.

Além de retratar um grupo diverso e amplo histórica e culturalmente sob a ótica definida a partir da década de 1980, o que o filme parece fazer, colocando um estadunidense como atuante no contexto de participação dos *yakuza* nos Estados Unidos, é também reparar ou maquiar o antigo desconhecimento sobre a atuação do grupo no país, que segundo Kaplan e Dubro se estendeu até a mesma década.

Com séculos de tradição, os *yakuza* não eram o grupo violento do filme. Ainda em 1986, Kaplan e Dubro compilaram, em um de seus capítulos, o descontentamento dos integrantes da organização com a

crescente violência no *modus operandi* dos clãs. Segundo Kakuji Inagawa (apud Kaplan e Dubro, 2003: 325), quem fizesse parte da organização deveria respeitar a moral e as regras, o que à época ele via sendo deixado de lado gradualmente em função de uma violência desenfreada que se delineava. É de se destacar também, portanto, o anacronismo na representação de 1954, que trata os grupos como praticantes de uma violência que se esgota em si mesma.

Assim, o filme encaixa-se na típica produção ocidental sobre oriente definida por Said, que por um lado não se preocupa com as pessoas representadas na obra e, por outro, reforça e estimula o medo e estranhamento em relação ao retratado, que parece atemporal para encontrar identificação no público e sedimentar noções preconcebidas. Diferente da representação árabe nos filmes, no entanto, as representações estadunidenses sobre os *yakuza* parecem ser produzidas uma sobre a outra, repetindo os estereótipos integralmente.

Produzido em versão diferente da inicialmente roteirizada, o filme foi pensado para ser dirigido por Takashi Miike, famoso diretor japonês. De um grande projeto a ser distribuído pela *Warner Bros.*, a produção foi distribuída através de serviços de *streaming*, com diretores e atores diferentes do planejado. Em manifestação na internet já apagada, o diretor Aaron Stewart-Ahn declarou ter tido acesso ao roteiro original, cuja segunda página mencionava “os pênis maiores dos caucasianos”. Não é de se espantar, com sustentação nos conteúdos e discursos acima expostos, que se trate de uma informação verdadeira, em plena conformidade com o

orientalismo contido na produção. Apesar de não poder ser checada, o elemento serve apenas como pormenor no amplo palco de estereótipos exposto.

Apesar de o inglês falado ao longo do filme ser gradualmente substituído pelo japonês sob exigência da família Shiromatsu, os diálogos entre Lowell e Miyu, seu par romântico, são sempre em inglês. Assim, como se houvesse a intenção de transpor a tradição filmica já conhecida do Ocidente em uma espécie de mistura entre *O Poderoso Chefão* e *O Último Samurai*, um bloco de produção não-oriental é enxertado em uma realidade que era completamente diferente disso.

Em uma espécie de “Jornada do Herói”, o espectador é conduzido por uma série de lugares comuns na visão ocidental sobre o oriente, com percalços marcados pelo que tenta representar um choque cultural, até o triunfo maior daquele que chegara há pouco e tornou-se chefe do grupo. O resultado não poderia ser diferente: um puro suco de Orientalismo, que é capaz de despertar a curiosidade mas que tem em si um potencial mais destrutivo do que construtivo em função dos recursos melodramáticos que também servem ao Orientalismo no filme.

A série de elementos descontextualizados e estereotipados, para transpor a conhecida narrativa de máfia para um Japão com *yakuza* generalizados, demandariam mais páginas para serem satisfatoriamente contemplados em seus diferentes contextos e processos históricos.

Mais do que abrigar questões em pauta na sociedade, *Dívida Perigosa* simplifica e mente. O filme comunica, a todo momento, clichês

do que os diretores imaginaram ser o Japão na década de 1950 com base em pouca ou nenhuma pesquisa. Em suma, a falta de cuidado não é mais grave do ponto de vista da acurácia histórica, mas do produto cultural que serve de ilustração para um *Oriente como invenção do Ocidente*.

Referências

KAPLAN, David. DUBRO, Alec. *Yakuza: Japan's criminal underworld*, expanded ed. California: University of California Press, 2003.

KROLL, Justin. Espinosa in talks to direct 'The Outsider'. *Variety*, 01 mar. 2012. Disponível em: <https://variety.com/2012/film/news/espinosa-in-talks-to-direct-the-outsider-1118050953/>. Acesso em: 12 fev. 2021.

MCNARY, Dave. Tom Hardy Stars in 'The Outsider' With Takashi Miike Directing. *Variety*, 06 jun. 2013. Disponível em: <https://variety.com/2013/film/news/tom-hardy-stars-in-the-outsider-with-takashi-miike-directing-1200493822/>. Acesso em: 12 fev. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. "A História depois do papel". In: PINSKY, Carla. et al. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 235-289.

ROLLI, Bryan. Jared Leto's Netflix film 'The Outsider' draws whitewashing accusations. *Daily Dot*, 24 fev. 2018. Disponível em: <https://www.dailydot.com/upstream/jared-letto-the-outsider-whitewashing/>. Acesso em: 12 fev. 2021.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

XAVIER, Ismail. "Melodrama ou a sedução da moral negociada". *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp 85-99.

Recebido em: 06/05/2021

Aceito em: 19/10/2021

MADONNA: ENGAJAMENTO POLÍTICO E REFLEXÕES SOBRE O TEMPO PRESENTE EM *MADAME X*

CICCONE, Madonna. *Madame X*. Lisboa: Interscope Records, 2019. 1 CD.

*Andreza Silva Prado*¹

Ao longo de mais de 35 anos de carreira musical, vários adjetivos foram concedidos a Madonna pela opinião pública. Aos olhos do mundo, ela foi e segue sendo polêmica, ousada, sexual, inovadora, louca, destemida, política e inegavelmente contestadora da sociedade machista, desigual, hipócrita e fundamentalista na qual se encontrou inserida.

Desde os primórdios de sua carreira, a artista sempre fez uso de sua arte em prol da militância pelas causas feminista e LGBTQIA+. A música, para Madonna, sempre foi mais que uma maneira de gerar entretenimento, sendo também seu canal para se expressar, bem como seu instrumento de luta contra todas as formas de opressão, tendo em vista que “é sintomático que muitos artistas tenham se voltado para as questões sociais e políticas dos seus países, embora com diferentes perspectivas” (DUARTE;

¹ Pós-graduanda no curso de especialização *Lato Sensu* em Uso Educacional da Internet pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). Graduada em História (Licenciatura) pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB, Vitória da Conquista, BA), atuando principalmente nos temas de Muralismo Mexicano e Revolução Mexicana. Integrante do Grupo de Estudos de Ideologia e Lutas de Classes (GEILC)/UESB/CNPQ). Email para contato: andrezapradohist@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8497306772164147>.

GONZALEZ, 2007: 49). Diante disso, Madonna posicionou-se contra injustiças sociais contra minorias, sexismo, questionou dogmas religiosos e sistemas políticos.

Ao longo de mais de três décadas de carreira e até então, 13 discos lançados, o principal questionamento era: Madonna, aos 60 anos, ainda seria capaz de se reinventar? A resposta está na produção de qualidade desconcertante de *Madame X*, seu 14º álbum de estúdio, lançado em 14 de junho de 2019.

Em *Madame X*, Madonna surpreende por não se curvar às demandas da indústria *pop* atual. A artista concebeu um álbum conceitual, político, profundo e regado de influências musicais do mundo ao longo das 15 faixas de sua versão *deluxe* e, mesmo que haja alguns momentos mais descontraídos no registro, a produção se mantém consistente, o que contribui para manter a fluidez do disco, apesar da variedade de influências musicais existentes no álbum. A coesão é um elemento tão marcante em *Madame X* que, em determinados momentos do disco, mal percebemos a transição de uma faixa para outra.

No que toca às questões políticas, o álbum veio em um momento extremamente pertinente, uma vez que uma onda de conservadorismo e repressão a minorias assola o mundo nos últimos anos. Não por acaso, o disco foi muito comparado a *American Life* (2003), no qual Madonna externalizou sua revolta em relação à hipocrisia da sociedade estadunidense, que, anestesiada por um nacionalismo cego, assistia à guerra como um verdadeiro espetáculo. O alter ego *Madame X* inclusive, foi um

apelido dado a Madonna pela coreógrafa Martha Graham (1894 – 1991) quando ela tinha 19 anos. No *storytelling* do disco, Madame X é uma espia que segundo Madonna no texto introdutório da obra, percorre o mundo “alterando identidades, lutando pela liberdade, trazendo luz para lugares escuros” através de sua arte. Arte que, a propósito, mais do que delatar um estado de coisas que ferem os mais básicos direitos da dignidade humana, serve também para demonstrar direcionamentos para assim superar situações de opressão. E esse parece ser o objetivo de Madonna com *Madame X*.

O álbum abre com *Medellín*, primeiro *single* e parceria com o cantor colombiano Maluma. A cativante canção consiste em um *reggaeton* estilizado em que Madonna e Maluma, ao longo de versos cantados em inglês e espanhol, discorrem sobre entregar-se a um novo amor, abandonando qualquer traço de dor do passado.

Dark Ballet traz uma atmosfera densa e pesada que se contrapõe à faixa anterior. Aqui, Madonna usa referências clássicas em uma ode a heroína francesa Joana d'Arc, a guerreira que lutou na Guerra dos Cem Anos, liderando as tropas de Carlos VII em conquistas relevantes e que, aprisionada pelos ingleses, foi condenada à morte na fogueira por bruxaria aos 19 anos de idade. O videoclipe, inclusive, trata justamente sobre o Tribunal da Santa Inquisição e na produção audiovisual, Joana d'Arc é um personagem gay, negro e soropositivo que, interpretado pelo rapper e ativista Mykki Blanco, é queimado vivo assim como d'Arc, representando uma minoria oprimida pela sociedade e pela religião, uma inteligente

analogia crítica ilustrada por uma produção visual que é um show de fotografia à parte.

A atmosfera melancólica e contestadora segue com *God Control*, faixa na qual Madonna crava críticas ao sistema que rege o mundo e aos governos que oprimem o povo, além de criticar a indústria armamentista nos Estados Unidos.

As referências religiosas seguem nessa faixa através de um sofisticado coral gospel que evolui para uma faixa *dance*, enquanto o videoclipe da canção traz um manifesto da cantora pelo controle do porte de armas, ao passo em que a produção visual contempla várias referências: as cenas do tiroteio na boate, por exemplo, são uma alusão à tragédia ocorrida na boate *Pulse*, em Orlando, no ano de 2016, quando o atirador Omar Mateen invadiu o local e abriu fogo, matando 50 pessoas e ferindo outras 53; já as cenas dos manifestantes tem o propósito de criticar as ações da Associação Nacional de Rifles (NRA). Em *God Control*, Madonna lamenta:

Quando eles falam sobre reformas, fazem-me gargalhar. / Eles fingem ajudar, fazem-me gargalhar / Eu acredito entender a razão pela qual pessoas pegam em armas / Acredito entender o porquê de desistirmos / Todo dia eles têm algum tipo de vitória / Sangue inocente, espalhado em todo lugar / Eles dizem que precisamos de amor / Mas precisamos de mais que isso / Nós perdemos o controle divino.

Dando seguimento à narrativa de protesto que permeia o álbum, *Future* é embalada por um *reggae* cuja letra fala de aprender com os erros do passado e assim transformar o futuro. Aqui, Madonna reflete sobre a importância da memória, e é justamente por não dar a devida atenção a esta, que chegamos, por exemplo, à conjuntura política em que o Brasil se encontra hoje. A artista alerta:

Nem todo mundo chegará ao futuro / Nem todo mundo
aprenderá com o passado / Nem todo mundo consegue entrar
no futuro / Nem todo mundo aqui irá durar.

Batuka é uma das joias em *Madame X*. A produção impecável tem um instrumental envolvente e as preces das batukadeiras africanas de Cabo Verde fascinam e enriquecem culturalmente a canção, bem como são um ponto que torna as influências culturais do disco mais diversificadas. O batuque é patrimônio imaterial do povo de Cabo Verde, sendo um estilo musical e de dança formado por mulheres que cantam sem fazer uso de instrumentos.

No videoclipe de *Batuka*, Madonna promove um resgate histórico das batukadeiras, não deixando de citar que o estilo, além de ser extremamente importante para a cultura local, consiste em um verdadeiro ato de resistência, uma vez que o Batuque, no período colonial, foi proibido pela Igreja Católica, sendo taxado como culto ao demônio e feitiçaria. O vídeo de *Batuka* fala sobre patriarcado, escravidão, união, feminismo e inicia-se com naus aproximando-se do litoral, representando os fantasmas

da opressão, que, assim como no período colonial, seguem perseguindo e oprimindo as minorias, na atual conjuntura, em forma de governantes fascistas, polícia, retirada de direitos e censura. A mensagem de Madonna e das batukadeiras é clara: é preciso estar forte e resistir.

Em *Killers Who Are Partyng*, Madonna externaliza a inevitável influência lusa em sua arte - desde 2017, a artista vive em Portugal. O Fado português conduz uma letra forte e de protesto, na qual Madonna se propõe a dar voz e intervir pelos oprimidos: *"Eu serei pobre se eles forem humilhados / Serei gay se eles forem queimados / Serei Islã se eles forem odiados / Israel se eles forem encarcerados"*. No refrão, Madonna canta em português *"O mundo é selvagem e o caminho é solitário"*.

Do Fado português passamos para o *Trap* de *Crave* (com Swae Lee) e, apesar da mudança da atmosfera musical, a fluidez não abandona o disco. Aqui, Madonna canta o amor e desejo, bem como a necessidade de se entregar a tais sentimentos. O registro tem seguimento com a charmosa *Crazy*, cuja introdução é feita com sanfona (mais influências da música portuguesa) e que evolui para um cativante *R&B* com um refrão também cantado em português e cuja letra relata um relacionamento abusivo. *Crazy* é, com certeza, um dos mais belos registros vocais de Madonna ao longo do álbum.

As duas faixas seguintes, *Come Alive* e *Extreme Occident*, trazem referências à música do Oriente Médio e na segunda canção, novamente temos Madonna cantando em português: *"Aquilo que mais magoa é que eu não estava perdida"*.

Em *Faz Gostoso*, parceria com Anitta, temos talvez a mais inusitada faixa do disco (e a mais brusca transição de uma faixa para outra). A canção é um *funk* carioca com uma letra descontraída - Madonna e Anitta cantam sobre um homem que as deixam loucas -, que destoa do caráter mais político e contestador do disco. *Bitch I'm Loka* é mais um *reggaeton* em parceria com Maluma que mantém a linha da faixa anterior em termos líricos e que, a essa altura, se torna a faixa mais dispensável do disco.

I Don't Search I Find é uma daquelas faixas que remetem ao *pop* de Madonna dos anos 1990 (sua base lembra *Vogue*) e mais uma vez, Madonna discorre sobre encontrar o amor. *Looking For Mercy* retoma a aura melancólica e pesada do disco e, ao decorrer desta bela prece de Madonna, a canção evolui para uma marcha quase que transcendental.

A última faixa da versão *deluxe* do álbum, *I Rise*, é mais um grito de protesto dentro do disco. A canção abre com o discurso da jovem militante contra o porte generalizado de armas, Emma Gonzalez: “*Eles dizem que nós, jovens, não sabemos do que falamos. Que somos novos demais para entender como funciona o governo. Nós respondemos: dane-se!*”.

Sob o som de guitarras experimentais, Madonna dá seguimento à canção, descrita pela própria artista como um “tributo à resiliência do espírito humano”, encorajando todos a seguirem lutando e a resistir, encerrando o disco *Madame X* de maneira esperançosa, linda e apoteótica, mostrando que a arte é um instrumento de resistência e luta política e que tal instrumento deve ser amplamente usado para a libertação das amarras opressoras que nos assolam, sobretudo no tempo presente.

Referências

DUARTE, Geni Rosa; GONZALEZ, Emílio. Pensando a América Latina: Música popular, política e ensino de história. In CERRI, Luiz Fernando (org.) *Ensino de Histórias e educação: olhares em convergência*. Ponta Grossa: UEPG, 2007.

Recebido em: 04/03/2021

Aceito em: 19/05/2021

MUITAS VEZES É MAIS CÔMODO CONVIVER COM UMA FALSA VERDADE DO QUE MODIFICAR A REALIDADE

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Filipe Soares¹

É preciso coragem de verdade para enfrentar as histórias associadas às construções mitológicas, sobretudo aquelas calcadas no senso comum. A importância de uma resenha do livro de Lilia Schwarcz, “Sobre o autoritarismo brasileiro”, não reside exclusivamente na qualidade de seu conteúdo, mas sobretudo na atualidade de seu tema. A vontade da autora em dar uma rápida resposta à crise política a qual atravessamos reveste o livro de importância, uma forma de indicar as raízes históricas do autoritarismo que hoje paira sobre parte da consciência nacional e seu chefe de governo. Se boa parte da sociedade brasileira está estupefata com a expressão pública do conservadorismo, era urgente que um(a) historiador(a) propusesse algumas respostas para dar conta de explicar o recrudescimento do autoritarismo e a violência institucional que ele

¹ Doutor em História Social da Amazônia pelo PPHIST-UFPA e mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Atua principalmente nos temas de teoria e metodologia da História, Ditadura Militar e História do Brasil República, discursos, políticas governamentais, conflitos agrários, Nordeste e Amazônia. Lecionou no Ensino Superior nas áreas de História Moderna e Contemporânea. Email para contato: menezes.fs@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8658954585705355>.

implica. Temos sempre de ter em vista que a história não deve ser direcionada para usufruto exclusivo de seu *métier* especializado, mas que momentos políticos conturbados exigem que reflexões deste tipo se tornem públicas, ou seja, mais acessíveis. Este é um importante valor do livro em questão.

Chave explicativa para entendermos a abrangência de público a que se destina a obra é a reflexão através da qual a autora encaminha uma diferenciação entre história e memória. Nesse caso, a história seria um procedimento inconcluso, plural, composto por diversos debates, “incompreensões e lacunas”. Já a memória, um procedimento individual de atualização do passado no presente, uma produção. Através da memória se recupera o “presente do passado”, fazendo com que o passado também vire presente. Nesse sentido, o que pretende a autora é lembrar, ou seja, repensar o autoritarismo presente encontrando-o no passado. Esta é uma forma de denunciar a nossa História de maneira a não a esquecer, lembrando o que ocorreu no passado para prová-lo no nosso presente. Com isso, podemos entrever que a autora busca produzir memória, uma dada memória do autoritarismo brasileiro que pode ser relembrada, enquanto atitude individual, por todos aqueles que entram em contato com a obra. Assim, a leitura do livro não exigiria um conhecimento prévio da História, mas apenas a capacidade de lembrar, ampliando a abrangência de público do texto e sua capacidade de levar o leitor à crítica do autoritarismo.

Segundo nos conta sua introdução, um dos objetivos da obra é justamente tentar acalmar os ânimos daqueles que não encontram respostas

para o crescimento acelerado da violência e da intolerância, questões que acompanham o Brasil da atualidade. Para tanto, a autora convida o leitor a uma viagem pela História do Brasil, entendendo as bases de nossa desigualdade e conflito, o terreno fértil aos arranjos autoritários que acompanham a nossa política. Por completude, entende-se que esses regimes forjam sua legitimidade na construção narrativa da harmonia e paz social, mas funcionam de maneira a conservar suas práticas centralizadoras e segregacionistas.

É consenso que a ascensão de Jair Bolsonaro à presidência é um momento inaugural na sexta república, rompendo o quadro democrático proposto na Constituição de 1988. Para tanto, diz Schwarcz que essa ruptura foi orientada através de batalhas retóricas em torno de novas narrativas históricas, construindo uma verdadeira disputa entre regimes autênticos e falsos, causa e consequência da divisão política do Brasil atual.

Nessa batalha retórica, um dos discursos encontrados na tradição autoritária brasileira é a constante reafirmação de um mito nacional, no qual se lê o Brasil como um território onde os problemas nacionais são encarados de maneira harmoniosa e positiva. Essa posição se estabelece numa leitura continuada da história do Brasil. Segundo a autora, o ponto original dessa elaboração é o naturalista Von Martius, um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, segundo ela o primeiro responsável por estabelecer a “metáfora das três raças”, mito que cria um Brasil harmônico, detentor de uma paz social simbolizada na união das diferentes raças que abriga. No geral, nossos modelos autoritários

encontram sucesso no uso discursivo dos mitos da nação indivisível escamoteando suas ações segregacionistas. Na concepção da autora, a batalha retórica se materializa na prática governamental da seguinte maneira: o Estado, grande articulador da convivência social, busca sua própria versão da História, promovendo determinados acontecimentos político-militares e “suavizando” problemas que têm raízes históricas e que estão fincados no presente. Essa “história única”, postulada pela retórica governamental de caráter autoritário, busca sobretudo naturalizar “estruturas de mando e obediência”, sem poupar esforços para exercer seu controle e violência institucional, abandonando, de certo modo, a leitura harmoniosa que embala a sua construção mítica, mas dela se utilizando para evitar o conflito social e a possibilidade de revolta ou contestação da ordem vigente.

Em sua viagem pela história do Brasil, na tentativa de estabelecer as bases onde se assentam a tradição autoritária brasileira, a autora começa pelo tópico “Escravidão e Racismo”. A escravidão seria uma instituição colonial aprofundada no Império e persistente na República, sendo também “o racismo filho da liberdade”, pois perdura na organização social da contemporaneidade brasileira, uma vez que a população negra não contou com política de integração após 1888, sendo a discriminação racial algo que perdura na história nacional. Outro ponto importante no trato do capítulo é a discussão que aponta para o vínculo dos projetos autoritários com a prática que remete ao legado colonial, onde se tenta

sistematicamente “recriar e obscurecer” o papel e a história das populações não europeias.

Dando sequência às temáticas, a autora propõe a investigação do “Mandonismo”, uma estrutura herdada da tradição colonial “assenhoriada” e aprofundada na sua forma coronelista. As bases do mandonismo remetem à nossa aristocracia colonial, meritória e não hereditária, onde o reconhecimento do privilégio era individual e tido como um favor do Estado. Nesse sentido, recorre a uma importante questão tratada por Sérgio Buarque de Holanda em “Raízes do Brasil”, qual seja, o uso de diminutivos e apelidos pelos subordinados (escravos e colonos) para se direcionar a seu senhor (oligarquia rural). Esse trato consolidou uma linguagem de aproximação entre dominantes e dominados que confundia o público e o privado, ou melhor, uma prática que, ao aproximar as hierarquias distintas, confundia a dominação.

O terceiro tópico é o “Patrimonialismo” e este é mais uma vez apresentado segundo sua base colonialista. Desde o início da ocupação, parte dos colonos centralizava uma série de funções administrativas e de autoridade pública – marca administrativa da colônia brasileira. Nesse meio, cabe uma crítica à maneira com que a autora discute o conceito de patrimonialismo. Ela afirma que a prática atravessa diversos grupos ou estratos sociais e que está ligada ao sentido geral da propriedade. Porém, cabe discutir se no uso do conceito não seria melhor trabalhá-lo a partir da perspectiva que entende o Estado como instrumento de uma classe, no qual o uso e acesso ao patrimônio público seria exclusividade de uma restrita

camada social abastada. Ou seja, se no período colonial a escravidão funciona como uma verdadeira instituição, aqueles a quem seria possível obter propriedades, acumulá-las, seriam justamente a oligarquia rural, segmento que mantém o domínio político do país por bastante tempo, atravessando o Império e dominando a base de nossa República. Hoje, não podemos esquecer a atualidade que tem o problema da concentração de terras e os privilégios do agronegócio brasileiro quando nos momentos que avançam políticas autoritárias.

Ao desembocar no tópico da “Corrupção”, me permitam uma pergunta com a qual indaguei a autora durante a leitura de seu livro. A corrupção é cultural ou estrutural? Nas suas análises Lilia Schwarcz aposta na tese da continuidade histórica e afirma ser a corrupção uma herança dos tempos coloniais, a meu ver, portanto, estrutural. Num esforço de origem, ela retoma um relato fundante de nossa história, a carta de Pero Vaz de Caminha, onde o escrivão chega a apelar ao então rei português que facilite a vida de seu genro. Contudo, ao final, é apresentada a ideia, como encerramento da reflexão, de que a corrupção, nas palavras da autora, constitui um problema endêmico do Brasil, parte do caráter brasileiro e, portanto, fincada na cultura nacional. Importante perceber que o relato fundante das práticas de gestão do Brasil é criado em meio a aspirações corruptivas, o que me faz entender o problema como algo estrutural. Contudo, essa estrutura não é abstrata, mas invadiu a consciência nacional a tal ponto que naturalizou a corrupção nos mais banais atos do dia a dia, aproximando o caráter do brasileiro à estrutura corruptiva de sua

dominação política. Romper com a corrupção no Brasil é reconfigurar sua estrutura de posse de uma nova cultura, esta última bem distante do mito que consagra o famoso “jeitinho brasileiro”.

A “Desigualdade”, por sua vez, é conclamada a partir da escravidão. Nesse tópico, o passado colonial é sempre posto como ponto originário do desequilíbrio social, através justamente da concentração de terras e renda e suas respectivas práticas culturais patrimonialistas. No entanto, entre continuidades e rupturas, a autora infere que aquele tempo não deu conta de esclarecer porque o processo de industrialização do século XX não foi capaz de romper esse ciclo vicioso do passado, dando uma certa independência histórica ao fenômeno de nossa modernidade e contradizendo a perspectiva de que ela é na verdade carente, fruto de nossa dependência colonial.

Já encaminhando o desfecho do livro, Lilia Schwarcz propõe a discussão da violência, sob sua forma autoritária e institucional. Parte fundamental é a discussão de que, no momento presente, sendo a violência uma marca de nossa história, estaríamos diante de um perigo iminente, tendo em vista os incentivos governamentais à brutalidade, à redução da maioria penal e ao armamento. Contudo, a autora denuncia que essas medidas não são capazes de reduzir a violência, mas de agravá-la enquanto um grande problema nacional. A violência nas áreas rurais, outra marca de nossa história, é pouco ou quase nada trabalhada pela autora, tratando exclusivamente da questão indígena. Schwarcz aponta que a partir do Império se criou a imagem de que os indígenas a serem valorizados seriam

aqueles capturados pela cultura nacional única e indivisível. Aqueles sujeitos originários que tendem a valorizar e a defender sua existência, sem passarem pelo processo de aculturação, seriam, enfim, tidos como bárbaros, segmentos a serem excluídos do quadro geral da população justamente por manifestarem sua diferença.

Em “Raça e Gênero”, sem muito me alongar no debate, apesar de considerar uma discussão importante para o equilíbrio social na contemporaneidade, apresento o apelo da autora para a criação de políticas públicas afirmativas, uma constante do livro. Mais caro ao esforço intelectual para o entendimento do autoritarismo é a constatação de que o país se constitui na base de desigualdades socioeconômicas que estão atreladas à questão de raça e de gênero, também de geração e de região. Desgastado, mas ainda importante, é o ponto em que Schwarcz comenta que existe um racismo dissimulado no país, reservando à polícia o posto de principal performer da discriminação. A partir desse ponto, ela começa a citar casos de corpos negros vulneráveis como exemplos da violência policial, dentre os quais se destacam o recente assassinato de Marielle Franco e dos quais não podemos deixar de citar a recente chacina em Jacarezinho, no Rio de Janeiro. Outro ponto que remete à questão de raça e de gênero é a cultura do estupro. Ela é, ou ao menos deveria ser, um dos grandes problemas a serem enfrentados pelos governos em suas diversas esferas. Para exemplificar a construção patriarcal que ao longo do tempo tem autorizado, naturalizado e legitimado o estupro, a autora recorre às imagens da colonização, empresa de caráter masculino, onde o território

colonial americano foi insistentemente representado como um corpo feminino a ser dominado e explorado. Ao final, em “Intolerância”, parte fundamental da imposição em torno das políticas afirmativas das minorias reside na perspectiva de que o Brasil é “um país de passado violento, cujo lema nunca foi a ‘inclusão’ dos diferentes povos, mas sobretudo a sua ‘submissão’, mesmo que ao preço do apagamento de várias culturas” (SCHWARCZ, 2019: não p.).

Considero relevante encerrar as investigações sobre o autoritarismo a partir do tema da intolerância. De maneira geral, a não aceitação do diferente tem colocado a sociedade brasileira diante de uma perigosa polarização, esta última sempre acompanhada da possibilidade de um recrudescimento da violência por parte dos segmentos que se redescobrem em práticas fascistas. Como apontado no início do texto, a violência institucional é acompanhada por uma cultura política que sustenta o apagamento das diferenças através da defesa de um Brasil que é único e indivisível, nação harmoniosa, onde não há espaço para a reivindicação de determinados grupos historicamente oprimidos. De todo modo, também não podemos esconder que ao longo dos últimos trinta anos nossa frágil democracia tem falhado na constituição de um projeto que não siga a tutelar os privilégios de uma fina camada social branca e abastada. Por fim, a principal contribuição da obra em questão é percebermos que as raízes do nosso recente autoritarismo estão fincadas na nossa memória desde a colônia. Portanto, as práticas políticas conservadoras não constituem um ponto fora da curva de nossa história, mas sobretudo uma constante que

remete ao nosso passado mais remoto. Para rompê-las, portanto, faz-se necessário justamente a consciência da nossa continuidade histórica, tensionando o nosso passado no sentido de buscar formas de ruptura no presente, projetando, enfim, um futuro menos dado ao autoritarismo.

Referências

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Recebido em: 22/02/2021

Aceito em: 18/06/2021

MULAN DE 1998 E 2020: OS ESTEREÓTIPOS, ORIENTALISMOS E NARRATIVAS DA CULTURA ASIÁTICA QUE PERMANECERAM APÓS 22 ANOS

Marcela Langer¹

A partir de uma análise comparativa entre o filme de animação *Mulan*, de 1998, e sua versão *live-action* de mesmo nome lançada em 2020, faz-se possível uma abordagem crítica quanto aos aspectos centrais das duas produções, em questões de narrativa, representações e estereótipos em relação à região do Leste Asiático. Além disso, propõe-se uma reflexão acerca da companhia produtora responsável, *Walt Disney Pictures*, e sua intrínseca relação com a escolha de discursos sobre a China, local pelo qual se passam as histórias.

O primeiro filme, de 1998, tem como diretores os norte-americanos Tony Bancroft, da Califórnia, e Barry Cook, do Tennessee, que basearam-se na história apresentada pelo também californiano Robert D. San Souci, responsável por escrevê-la para a animação. Já a versão lançada em 2020 foi embasada na obra secular de Hua Mulan, sendo dirigida pela neozelandesa Niki Caro, contando com um elenco majoritariamente chinês e dando destaque para a atriz sino-americana Liu Yifei, que interpretou a protagonista. Em ambas as histórias, a síntese é a mesma: se trata da filha mais velha, a jovem Mulan, que vai no lugar do pai, um antigo guerreiro,

¹ Graduanda em História (Licenciatura/Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Email para contato: langer403@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4319850110188500>.

porém agora doente, quando o Imperador chinês decreta que um homem de cada família deve se alistar ao exército imperial. Assim, sob o nome de Hua Jun, Mulan se disfarça de homem para defender sua nação do ataque invasor, demonstrando ter talento e aspiração para ser uma grande guerreira.

Primeiramente, faz-se necessário uma contextualização acerca da companhia *Walt Disney Pictures*, responsável pela produção do filme. A partir do artigo das autoras Manuela Aguiar e Bárbara Arruda, é explicitado que a empresa norte-americana é uma das principais responsáveis na dominação da cultura popular nos Estados Unidos, e, por um dos seus principais veículos ser as produções de filmes infanto-juvenis, esse domínio parte das mentalidades (AGUIAR; ARRUDA, 2019: 6). Além disso, as autoras também destacam, a partir de colocações do professor de estudo de mídia Lee Artz, que a Disney passou de uma simples produtora de filmes para uma “educadora moral americana”, tendo em vista que, através dos desenhos, consegue-se difundir ideologias não apenas em território estadunidense como no mundo todo (AGUIAR; ARRUDA, 2019).

Com isso, no tocante às versões de *Mulan*, tanto a animação em desenho quanto no *live-action*, pode-se constatar a escolha de uma narrativa acerca da China, local em que se passa a história, que tem como curso ideológico a propagação de estereótipos não apenas chineses, mas do leste asiático como um todo. Esses estereótipos, antes de tudo, podem ser interpretados como uma ferramenta integrante do discurso colonial, a qual, segundo a obra de Homi K. Bhabha, apresenta-se como a principal

estratégia discursiva desse discurso, tornando-se uma forma de conhecimento e identificação que oscila entre estar sempre imutável, ao passo que é frequentemente repetido (BHABHA, 1998: 5). Em ambas as versões de *Mulan*, essa perpetuidade é apresentada na ausência de temporalidade pelo qual se passam as produções. Desse modo, em conjunto com o discurso colonial, insere-se a imagem de uma China parada no tempo, como observa David Martínez-Robles, que argumenta que, desde os tempos medievais, a China é alvo de características místicas no imaginário europeu, reproduzidas através de vestígios de um passado distante, constituindo uma nação sem presente, pertencendo a uma cultura morta (MARTÍNEZ-ROBLES, 2008: 4).

Com isso, tal mentalidade pode ser vista principalmente na versão animada de *Mulan*, em que a presença de animais folclóricos chineses, a constante menção aos ancestrais e a representação do imperador que se comunica através de valores sábios constituem o imaginário estereotipado de uma China mística, prendida ao passado e com uma cultura que remete apenas a elementos antigos, ainda que nenhuma das versões de *Mulan* define a temporalidade pelo qual a história se passa. Com o artigo do autor Zhao Gengcheng, da Universidade de Estudos Estrangeiros de Pequim, constata-se que o filme *Mulan* é um típico caso de orientalismo que opõe leste contra oeste, além de estigmatizar a China e distorcer seu folclore tradicional (GENGCHENG, 2020: 2). O autor Edward Said constata que o Oriente não é um fato inerte da natureza, sendo uma ideia que tem história, tradição de pensamento, imagens e vocabulário partidos do e para o

Ocidente, sendo, portanto, duas entidades que se apoiam e se refletem, sendo uma relação que parte de dominação e poder (SAID, 1996: 16-17).

A partir do artigo de Aguiar e Arruda, é explanado acerca das técnicas gráficas nas animações da Disney que são utilizadas como meio de distinguir o bem e o mal, seja através de personagens humanos ou do reino animal. Esse dualismo deriva da sociedade cristã, que prega o que é certo e errado a partir das condutas éticas e morais do Ocidente. Nos desenhos da *Disney*, personagens do bem irão conter traços juvenis, desenhados de maneira suave e iluminados, possuindo características europeias, enquanto que nos personagens malvados os ângulos são afiados em tons maiores que o padrão e, em sua grande maioria, representados por tons mais escuros (AGUIAR; ARRUDA, 2019: 3-7). Essas representações se concretizam na versão animada de *Mulan*, tendo em vista que os invasores são ilustrados como personagens de paleta escurecida. Além disso, a personagem Mulan possui tom de pele mais claro quando em comparação aos personagens coadjuvantes, a exemplo do seu colega guerreiro Li Shang, que apresenta tons mais próximos do amarelo, evidenciando, assim, características europeias para uma personagem oriental. Desse modo, explicitam-se narrativas e representações imagéticas de caráter ocidental, mesmo tratando-se de aspectos de uma cultura diferente, apontando o que Said explica como que para um europeu ou americano que esteja estudando sobre o Oriente, não há a possibilidade da negação de sua própria realidade, sendo que primeiramente chega-se ao Oriente como alguém oriundo da Europa ou dos Estados Unidos, e depois como indivíduo (SAID, 1996: 23).

Retornando ao campo dos estereótipos, Homi K. Bhabha aponta que o discurso colonial é uma realidade social que funciona como o “outro” e também como algo apreensível e visível, ou seja, segue uma narrativa cuja produtividade, circulação e signos são agregados de maneira reformulada e reconhecível, formando um sistema de representação que se aproxima do real. Com isso, Bhabha define o estereótipo como ponto primário no discurso colonial, que mira entre fantasia e semelhança na procura de uma originalidade, ainda que seja limitada pelas distinções de raça, cor e cultura. Assim, o autor afirma que o estereótipo é uma simplificação, não devido a sua falsa representação da realidade, mas sim a sua maneira presa e fixa de representação, que nega a diferença, singularidade esta que o “outro” permite, a partir de sua negação (BHABHA, 1998: 11-17). Com base nisso, na versão *Mulan* de 1998, nota-se que os estereótipos permeiam todo o filme, principalmente com a presença dos personagens do dragão Mushu e do grilo Gri-Li. A versão *live-action* de 2020 não contém suas aparições, porém ainda assim é retratada a questão de honra, tanto para o casamento de Mulan quanto para salvar a China das invasões, o que também é presente na versão animada. Assim, nota-se que apesar da versão de 2020 não conter tantos adereços estereotipados quanto no desenho, a narrativa de honra e ancestralidade são essenciais no filme, permanecendo a visão de uma China presa ao passado.

Por fim, o que resulta da tentativa da Disney ao refazer *Mulan*, cuja primeira versão recebeu duras críticas por parte dos chineses, infelizmente também não foi muito promissor. Para além de ter dado prejuízo para a

produtora — a bilheteria foi de US \$70 milhões, enquanto o orçamento foi de US \$200 milhões, o que se justifica pelos muitos cinemas ao redor do mundo fechados por conta da pandemia de Covid-19 – a forma escolhida para recontar uma história já conhecida pouco agradou, dessa vez não apenas aos chineses. Ainda que a produtora tenha trazido maior representatividade ao filme, escolhendo Liu Yifei para o papel de Mulan, a história apresenta dificuldade em se conectar. Mesmo retirando Mushu, Gri-li e as músicas, a sensação que fica é de que a Disney ainda não conseguiu produzir uma história sobre um povo, senão o seu próprio. Sob a tentativa de fugir dos estereótipos, se frustra com a não alternativa para tal. Dessa forma, pontuam-se as principais características de *Mulan*, tanto a de 1998 quanto a de 2020: o discurso colonial da China como uma cultura ligada ao passado, o olhar estereotipado de sua cultura e a Disney enquanto disseminadora do discurso orientalista. Por fim, mesmo tendo uma diferença de mais de 20 anos entre uma versão e outra, e ainda assim a narrativa orientalista permanecer, demonstra como o orientalismo não apenas cria, mas também mantém – ele controla, manipula e incorpora um mundo que não é seu (SAID, 1996: 24).

Referências

ARRUDA, Bárbara A.; AGUIAR, Manuela A. Aladdin, Noites da Arábia e uma proposta de estudo sobre o Oriente produzido pela *Walt Disney Company*. 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/43631375/ALADDIN_NOITES_DA_AR%C3%81BIA_E_UMA_PROPOSTA_DE_ESTUDO_SOBRE_O_ORIENTE_P

RODUZIDO_PELA_WALT_DISNEY_COMPANY>. Acesso em: 25 fev. 2021.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

GENGCHENG, Zhao. *American Mulan: Powerful and Powerless*, 2020. Disponível em: <<https://uscet.net/doc/Zhao%20Gengcheng%20-%20American%20Mulan%20-%20Powerful%20and%20Powerless.pdf>>. Acesso em 25 fev. 2021.

MARTÍNEZ-ROBLES, David. The Western Representation of Modern China: Orientalism, Culturalism and Historiographical Criticism. *Digithum*, n. 10, maio 2008. Disponível em: <<http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/eng/martinez.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Recebido em: 23/05/2021

Aceito em: 30/09/2021

Entrevistas

“UM PÉ NA COZINHA”: ENTREVISTA COM TAÍS DE SANT’ANNA MACHADO

Heloisa Motelewski¹

Rafaela Zimkovicz²

Apresentação

Na obra *Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento*, a socióloga Patricia Hill Collins conceitua as lentes de interpretação da realidade nas Ciências Sociais como sendo, simultaneamente, sistemáticas de poder e fontes de significação e produção de sujeitos do presente, dadas as suas influências para o questionamento ou a conservação de estruturas políticas e sociais existentes. Nesse cenário, a formulação e o emprego prático de teorias analíticas que tomam em conta as experiências, enquanto sujeitos socialmente situados pelo aparato de racialização e gênero das configurações coloniais do ocidente, de mulheres negras pode ser entendida como um mecanismo chave para o estabelecimento de novas dinâmicas de poder, reconhecimentos agenciais e

¹ Graduanda do 3º período em História (Licenciatura/Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É integrante bolsista do PET História UFPR e orientanda da Profª. Drª. Renata Senna Garraffoni no Programa de Iniciação Científica (PIBIC) da mesma instituição. Email para contato: heloisamotelewski@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7022532050657480>.

² Graduanda do 5º período em História (Licenciatura/Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É membro bolsista do PET História UFPR e orientanda da Profª. Drª. Priscila Piazzentini Vieira no Programa de Iniciação Científica (PIBIC) da mesma instituição. Email para contato: rzimk@hotmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6240682986499832>.

justiça social, em um movimento que interliga as realidades do passado à contemporaneidade. Tais dimensões temporais ficam transversalizadas à medida que leituras epistemicamente engajadas com os mecanismos de análise dos feminismos negros levam a um compromisso de leitura crítica das temporalidades pregressas, capazes de problematizar modos produtivos e relacionais fundantes das produções subalternizadas de sujeitos, mas, conjuntamente, contestar, pelo potencial de tensionamento dos paradigmas de autoridade historicamente construídos, as representações silenciadoras das trajetórias de existência de populações negras, indígenas, imigrantes e de diversidade de gênero e sexualidade frente aos parâmetros de masculinismo branco cisheterossexual. Nessa linha, a transformação do futuro depende de uma atuação corrente e da alteração das bases de valorização histórico-cultural para a formação de sujeitos da atualidade, o que prescinde, por sua vez, de um olhar politizado ao passado, dependente, muitas vezes, de um fazer falar das fontes históricas, ato definido pela pensadora Saidyia Hartman como uma “indisciplinarização da História”.

Pensando a abrangência das questões epistêmicas no tocante à prática historiográfica, bem como seus impactos sobre o ensino e sobre a divulgação da História, o grupo PET História UFPR teve a honra de receber a recém-doutorada Taís de Sant’Anna Machado para uma de suas edições de Ciclo de Palestras. Partindo de sua tese doutoral, agora disponibilizada no repositório da UnB³, cujo tema central desenvolve-se desde uma nova

³ A tese pode ser acessada na íntegra por meio do seguinte endereço: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/42205>. Recomendamos sua leitura para que conheçam com mais detalhes o primoroso trabalho de nossa entrevistada.

perspectiva sobre o trabalho exercido por mulheres negras nas esferas da produção alimentar, sua fala foi de enorme contribuição para pensar as referências históricas e as permanências atuais dessas questões. Realizado ao vivo⁴, o evento se mostrou uma oportunidade imperdível para a articulação das propostas de Pesquisa e Extensão que regem o Programa de Educação Tutorial (PET), estabelecendo diálogos interessantes entre a produção acadêmica e o público externo à universidade. Assim, esperamos ter contribuído para a construção de uma relação de conectividade entre as problemáticas suscitadas pelo trabalho de nossa convidada e a todes que nos assistiram, fomentando reflexões desde questões levantadas ao decorrer de sua apresentação e do posterior debate.

Em paralelo à organização desse dia de palestra, nos animamos com a possibilidade de poder entrevistá-la, ao que a agradecemos enormemente por ter mantido nossa parceira nesses momentos. Desse modo, dando continuidade à temática da produção alimentar, mas desmembrando algumas questões outras, mais específicas de sua tese, nos dedicamos a ponderar, essencialmente, sobre os espaços de construção do conhecimento, seja em seus caracteres acadêmicos sociológicos ou historiográficos. Para além disso, buscamos produzir reflexões sobre questões sociais brasileiras, perpassando perspectivas históricas e contemporâneas. Tendo isso em vista, ressaltamos, ainda, que as questões que se seguem foram postas à nossa

⁴ O evento encontra-se disponível no canal do grupo na plataforma *Youtube*, tanto o primeiro quanto o segundo dia de palestras. O acesso à apresentação e aos debates referentes ao trabalho da Dra. Taís de Sant'Anna Machado pode ser feito através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=94G8E0PD5is>.

entrevistada logo após a nosso encontro no evento, sendo respondidas de forma remota. Com elas, almejamos, então, aprofundar alguns dos temas tratados tanto em sua fala quanto em sua produção escrita, pensando, como ponto fundamental, a possibilidade de se apontar para a complexidade, a proficuidade e a necessidade da continuidade de trabalhos como o seu. Afinal, há urgência para a permanência de olhares mais atentos às opressões dirigidas às mulheres negras. Apenas por esse modo, e abrangendo minuciosamente os mais diversos campos da sociedade, acreditamos ser possível a construção de uma perspectiva analítica que se atente para as potencialidades das interseccionalidades na agência da violência e da resistência.

Anexo I: Capa da tese
“Um Pé na Cozinha”: uma
análise sócio-histórica do
trabalho de cozinheiras negras
no Brasil, produzida pela
artista Daiely Gonçalves no
ano de 2021.



[Equipe Editorial]: Na introdução de seu trabalho, você faz alguns comentários de como a sua atuação em uma Pandemia afetou suas formas de perceber as suposições de neutralidade das Ciências Sociais, assim como sua orientação perspectiva em relação às questões da vivência de mulheres negras na sociedade brasileira. Assim, gostaríamos de saber se poderia falar um pouquinho mais sobre essa questão. Então, como você observa o impacto das decorrências pandêmicas sobre sua percepção acerca das narrativas históricas e das epistemologias dos campos das ciências humanas?

[Taís de Sant’Anna Machado]: Minha crítica ao ideal de neutralidade da pesquisa em Ciências Sociais é anterior à pandemia, e sempre me fez refletir sobre como as sensibilidades de meu processo de produção de conhecimento e os acessos que tive em campo foram impactados pelo fato de que sou uma mulher negra. Mas as condições a que fomos forçados a viver durante esse momento histórico me fez [sic] enxergar como essa neutralidade parecia ainda mais ultrapassada. Um dos motivos mais evidentes para a construção dessa percepção foi pensar como as pessoas foram impactadas pelas condições de vida impostas pela pandemia de diferentes formas e como a estrutura social racializada, de classe e de gênero teve e tem impacto sobre as diferentes leituras que fazem do mundo neste momento (inclusive, acredito que a análise da produção do campo de Ciências Sociais durante este período considerando esta questão seria bastante profícua). De modo complementar, em relação ao meu trabalho,

especificamente, observar de que modo as condições de exclusão social e econômica de sobrevivência da população negra que trato na tese tem se tornado ainda mais insustentáveis durante a pandemia, aliado ao fato de que as notícias sobre as mortes evitáveis de diversas cozinheiras negras, expostas ao vírus pelos padrões que voltavam do exterior, não paravam de chegar, evidenciam como, mesmo em uma situação de calamidade, essa mesma estrutura desigual se mantém e se atualiza. Assim, a ideia de neutralidade parecia ainda mais descabida e, durante o processo de escrita da tese, foi minha intenção marcar que maneira a pandemia teve efeitos específicos sobre a pesquisadora (que escrevia de uma vala cada vez mais funda), o contexto que analisava e as mulheres que eram o tema da pesquisa.

*[E. E.]: Um outro ponto que nos chama muito a atenção nessas partes introdutórias de sua tese é a referência à opressão exercida pelas forças estatais e elitistas desde a interseccionalidade de raça e gênero, criando, por essa forma, **imagens estereotipadas sobre supostos modelos de atuação da feminilidade negra**. Diante disso, nos parece necessário refletir sobre as formas de colocação dessas ideologias sociais de inferiorização e marginalização como fatores “naturais” da vida social brasileira. Assim, perguntamos: de que forma você nota a naturalização, ou até mesmo a “romantização”, do papel subalternizado atribuído às mulheres negras na vida prática a partir desse histórico em que se veem comumente atreladas às atividades domésticas e culinárias?*

[Taís de Sant’Anna Machado]: Um dos pontos mais importantes da tese é observar como a imagem da mãe preta cozinheira é um dos fundamentos mais importantes para a sustentação da ideologia da democracia racial no Brasil, e de como ela se constrói especialmente no início do século XX em obras como as de Gilberto Freyre ou Monteiro Lobato (que, não coincidentemente, são consideradas centrais para o campo de estudos de alimentação). Neste sentido, Tia Nastácia, da série de literatura infantil “O Sítio do Picapau Amarelo”, é um dos exemplos mais bem acabados dessa narrativa, que tem como projeto construir uma ideia de harmonia racial como característica fundante da sociedade brasileira. O conceito de “imagem de controle”, cunhado pela socióloga negra estadunidense Patricia Hill Collins (2019), é central para revelar o fato de que essas “caricaturas têm o objetivo de naturalizar as condições precárias e violentas de trabalho de cozinheiras negras e tentar ocultar a história contínua de sua resistência” (MACHADO, 2021: 26). Como também defendo na tese, as características subservientes e passivas desse estereótipo de mulheres negras construído por homens brancos “(...) naturalizam e estetizam a intimidade monstruosa da exploração do trabalho de mulheres negras e as condições do genocídio social e econômico a que foram submetidas” (MACHADO, 2021: 126). Como observado por Kimberly Wallace-Sanders (2008), ao analisar a construção da figura da *mammy* nos Estados Unidos, ela funciona como uma “distração”, que tem como objetivo manter a posição social e as condições confortáveis de vida das elites e classes médias no pós-abolição. Para tanto, mantém mulheres negras nas piores condições de vida e de

trabalho, como observa Lélia Gonzalez analisando as políticas de exclusão do mercado de trabalho brasileiro na segunda metade do século XX, e de que maneira são influenciadas por esses estereótipos: “Aquele papo do ‘exige-se boa aparência’, dos anúncios de empregos, a gente pode traduzir por: ‘negra não serve’. Secretária, recepcionista de grandes empresas, balconista de butique elegante, comissária de bordo, etc. e tal, são profissões que exigem contato com o tal público ‘exigente’ (leia-se: racista). Afinal de contas, para a cabeça desse ‘público’, a trabalhadora negra tem que ficar no ‘seu lugar’: ocultada, invisível, ‘na cozinha’” (GONZALES, 2018: 129).

[E. E.]: Nessa mesma linha, de reflexão sobre as naturalizações dos estereótipos das mulheres negras, gostaríamos de chamar a atenção para a figura da figura maternal, doméstica e eminentemente culinária das mulheres. Nesse escopo, você acredita que exista alguma forma de respaldo teórico do mito da ‘democracia racial’ sob essa imagem da mãe preta cozinheira? Se sim, por qual modo você concebe sua estruturação discursiva, especialmente apreendendo a sua exponencialidade quando tratadas as questões de gênero?

[Taís de Sant’Anna Machado]: Como respondi na questão anterior, a figura da mãe preta cozinheira é certamente central para essa narrativa. A imagem da trabalhadora negra afetuosa, subserviente e grata a seus patrões brancos é um dos fundamentos da ideia de que a “democracia racial” marcou a construção da sociedade brasileira. Trabalhos recentes no campo da

História (TELLES, 2012) que tem como foco a história de mulheres negras, têm mostrado reiteradamente que a figura da trabalhadora negra que permanece junto à família branca por “amor” ou “lealdade” nunca existiu na proporção defendida por esta narrativa de harmonia racial (se um dia sequer existiu). No momento em que trabalhadoras negras puderam se movimentar em busca de melhores condições de trabalho, elas sempre o fizeram. Isto é apenas um reflexo das condições precárias, violentas e miseravelmente remuneradas a que foram (e têm sido) submetidas nas cozinhas – condições que o estereótipo busca encobrir, mas que os registros históricos revelam.

[E. E.]: Nas seções iniciais de sua tese, você explica os direcionamentos metodológicos aplicados, enfatizando a adesão à perspectiva interseccional de forma heurística e remetendo ao estabelecimento de diálogos conceituais e epistemológicos entre teóricas negras diaspóricas - como Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins e Kimberle Crenshaw, todas vinculadas, em diferentes contextos e sob abordagens nuançadas, à defesa da percepção transversalizada das categorias produtoras de hierarquizações de sujeitos na contemporaneidade. Como desenvolvido na introdução, são latentes essas conexões entre produções de práxis feminista negra dos Estados Unidos e do Brasil devido às disrupções da colonialidade escravista que atravessam o percurso de formação social de ambos os países. Entre 2019 e 2020, você realizou um período de Doutorado Sanduíche na Brown University (Rhode Island, EUA), sob a

orientação da Prof^a. Dr^a Keisha-Khan Perry (pesquisadora da área de Antropologia com experiências acerca de ativismos de mulheres negras, feminismos negros, direitos e cidadania, desenvolvidas em países como México, Brasil e Jamaica, além dos Estados Unidos em si), certo? Poderia comentar sobre os impactos dessa etapa de sua formação para a identificação e a tematização dos círculos epistêmicos conformados nos contextos diaspóricos por pensadoras feministas negras?

[Taís de Sant'Anna Machado]: O período como pesquisadora visitante no Departamento de Estudos da Diáspora Africana da *Brown University*, sob a orientação da professora Keisha-Khan Perry (2013), foi fundamental para entender os contornos mais amplos das questões de raça, gênero e classe que eu analisava e as conexões entre as vivências de cozinheiras negras na Diáspora. A experiência da professora Keisha-Khan em estabelecer relações entre as condições de vida e as formas de ativismo de mulheres negras em diferentes países e sua generosidade em compartilhar seu olhar sobre as minhas questões de pesquisa foram cruciais para que a tese se tornasse um trabalho mais robusto do que eu havia planejado inicialmente. Além disso, o fato de que estava em um Departamento de Estudos da Diáspora Africana, onde pude conhecer o trabalho de professores como Anani Dzidzienyo (1970) e de outros jovens pesquisadores que estudavam temas diversos no contexto da Diáspora, também teve impacto sobre o olhar teórico de caráter diaspórico que marcou a produção da tese, fundada especialmente na teoria social crítica feminista negra dos Estados Unidos e do Brasil.

[E. E.]: Lendo o primeiro capítulo de “Um pé na cozinha...”, torna-se gritante o magistral e delongado caminho de pesquisa e revisão historiográfica que você realizou para situar as condições de trabalho e os estigmas no entorno do exercício de atividades culinárias por mulheres negras no Brasil desde o período colonial, o que é trazido à tona tanto pelas críticas contundentes ao teor racista e romantizador de relatos literários e midiáticos produzidos por viajantes, escritores ou autoridades provinciais brancas, quanto pelas numerosas análises de fontes autorais de escravizadas e libertas negras, mapeadas a partir de trabalhos mais recentes do campo histórico. Estando inserida nas Ciências Sociais, em especial na Sociologia, de que modo se deu sua aproximação e escolha dos referenciais historiográficos? Considerando suas ponderações acerca das relações ora de invisibilização completa ora de desconsideração das subjetividades, agenciamentos e vivências coletivas estruturadas pelas mulheres negras no âmbito das Ciências Sociais, e o teor semelhante a esse observado nos referenciais historiográficos hegemonicamente divulgados (exposto, por exemplo, pelo fato de as obras da historiadora Beatriz Nascimento estarem sendo publicadas em maior escala somente agora, há quase três décadas de sua morte), como você percebe as possíveis imbricações entre as formulações da História e da Sociologia? Há algum tipo de tensionamento evidente?

[Taís de Sant’Anna Machado]: A intenção de aproximação do campo da História esteve no horizonte desde o início da pesquisa de doutorado, mas

encontrei as ferramentas que precisava quando cursei “A história intelectual de mulheres negras” com a professora Emily A. Owens (2015) do Departamento de História da *Brown University*, durante o Doutorado Sanduíche, e o curso “Construtores da liberdade: comunidades, lutas e identidades negras no Brasil do século XIX”, organizado pelo pesquisador Rafael Galante, da USP, com uma série de intelectuais brasileiros que têm proposto novos olhares historiográficos atentos à agência da população negra. Assim, pude entrar em contato com um referencial historiográfico feminista negro que tem se construído nos Estados Unidos nas duas últimas décadas, como nos trabalhos das historiadoras Saidiya Hartman (2021, 2020) e Marisa Fuentes (2016), além das referências sobre a história de mulheres negras brasileiras, como Juliana Barreto Farias (2012), Giovanna Xavier e Flávio Gomes (2012). O estudo dessas obras me ensinou a desenvolver outro olhar sobre os registros de arquivo de cozinheiras negras que encontrei ao longo do trabalho – como a carta de Esperança Garcia (SOUSA, 2020: 21-42) ou os registros dos diários de Carolina Maria de Jesus (2014, 1993). Na maneira como construí a tese, é evidente que acredito que existem muitas imbricações possíveis entre Sociologia e História (havendo até mesmo o campo da Sociologia Histórica), mas, sendo bastante honesta, as tensões disciplinares entre os dois campos, que certamente existem, não estiveram tanto em minhas preocupações durante o processo de escrita. Isto tem a ver com a escolha metodológica de entender a necessidade de uma certa indisciplina em minha pesquisa, inspirada em outros trabalhos atentos à complexidade da agência de pessoas negras,

como o de Christina Sharpe: “Devemos nos tornar indisciplinados. O trabalho que fazemos exige novos modos e métodos de pesquisa e ensino; novas formas de entrar e sair dos arquivos da escravidão (...) Penso que é isso que [Dionne] Brand descreve em *A Map to the Door of No Return* como uma espécie de conhecimento enegrecido, um método não científico, que vem de observar que onde se está é relativo à Porta do Não Retorno e àquele momento de ruptura histórica e contínua. Com isso como base, tenho tentado articular um método de encontrar um passado que não é passado. Um método semelhante a uma “sessão com”, uma reunião e um acompanhamento de fenômenos que afetam desproporcional e devastadoramente os povos negros em qualquer lugar que estejamos. (...) Interessa-me como imaginamos formas de conhecer esse passado, além das ficções do arquivo, mas não só isso. Também me interessa as maneiras como reconhecemos as muitas manifestações dessa ficção e desse excesso, desse passado ainda não passado, no presente” (SHARPE, 2016: 17-18, tradução própria).

[E. E.]: Um dos tópicos de seu trabalho é dedicado a contar a história por trás da elaboração da capa atribuída a ele (retrato de fundo azul, piso em madeira e com a ilustração de quatro mulheres negras em diferentes trajes, conforme imagem em ANEXO I). Geralmente, vemos produções acadêmicas sendo divulgadas apenas em sua versão de formatação oficial, isto é, com uma folha inicial organizada sob as normatizações da ABNT, sem que se vinculem imagens ou uma estética artística própria ao trabalho,

mesmo que, em seus conteúdos, as obras trabalhem de maneira contundente com dispositivos audiovisuais. No âmbito da sua tese, o quadro escolhido parece assumir uma carga de significado bastante expressiva, denotando certas intencionalidades na representação trazida, em correlação com o que você menciona sobre os impactos afetivos e existenciais legados pela pesquisa testemunhal com um grupo diverso de trabalhadoras negras do ramo alimentício. Em vista disso, poderia explicar quais as motivações que a levaram a ter uma capa imagética específica para a tese, o processo de elaboração dela e a importância desempenhada pelo material?

[Taís de Sant’Anna Machado]: O objetivo de construir uma capa para a tese está na percepção de que a história de cozinheiras negras foi intensamente invisibilizada, e por isso a visualidade pode se tornar uma ferramenta tão importante. Vale dizer que a arte da capa é de autoria da artista negra mineira Daiely Gonçalves⁵, para quem apresentei diversas referências visuais que fui encontrando em minhas pesquisas de arquivo – entre mulheres anônimas e figuras conhecidas –, de modo que ela pudesse construir esse trabalho autoral belíssimo e sensível. A maneira como as mulheres estão dispostas na imagem também tem a intenção de representar a conexão das experiências de vida e de trabalho de cozinheiras negras em diferentes períodos históricos e temporalidades, entendendo que o racismo

⁵ O portfólio e os meios de contato da artista podem ser acessados através da página: <https://linktr.ee/daielygoncalves>.

anti-negritude, o sexismo e o classismo se atualizam e se sofisticam ao longo do tempo.

[E. E]: Na área de História, apesar de as discussões sobre a importância de se expandir pesquisas para além de documentações oficiais estar em curso desde a primeira metade do século passado, ainda se notam certas resistências conservadoras ao uso de fontes menos convencionais, como as cinematográficas, por exemplo. Essa situação se estende à modalidade de relatos, que constituem o campo da História Oral e sofrem descriditações por terem ramificações pronunciadas com a esfera memorial. Em sua pesquisa, sobressai-se a prática de realização de 10 entrevistas que, como você detalha, tomaram lugar em um escopo variado de cidades e visaram a um rol também diverso de entrevistadas, contatadas por meios múltiplos que envolveram inclusive as redes sociais. Considerando esses elementos, poderia comentar um pouco sobre como se deu o processo das entrevistas, em relação à viabilização das viagens, à seleção das mulheres que seriam entrevistadas e ao impacto das conexões propiciadas pelas redes sociais como o Twitter? Tendo por base o panorama mencionado acerca da área de História Oral, em quais termos você avalia a receptividade de avaliadores e de pares acadêmicos à metodologia de construção de seu objeto de estudo parcialmente por meio das entrevistas, houve algum tipo de invalidação do trabalho? Por último, notamos que o conjunto de materiais coletados parecem exercer uma função memorial relevante, contornando anonimatos e desvalorizações de trajetórias individuais e

coletivas de cozinheiras negras. A partir disso, gostaríamos que pautasse algumas de suas reflexões acerca dos horizontes de preservação memorial das trajetórias e narrativas das mulheres negras no Brasil.

[Taís de Sant’Anna Machado]: No campo da Sociologia, o uso de entrevistas é bastante comum e, desde a graduação, somos orientados sobre os diversos usos dessa técnica de pesquisa, então não é costumeiro haver uma invalidação do trabalho por essa razão. Quanto à necessidade de preservação memorial das trajetórias e narrativas de mulheres negras no Brasil, esse é um dos grandes objetivos da tese. Um dos participantes da banca de defesa definiu meu trabalho como um olhar sobre a história do Brasil partindo da cozinha – e isso me alegrou por pensar que essa é uma das contribuições que pretendia dar com esse trabalho. A história de mulheres negras ainda pede muitas escrituras, especialmente uma que considere seu olhar como fundamental para entender a sociedade. A análise sócio-histórica que ofereço na tese atesta como cozinheiras negras são analistas perspicazes da sociedade em que vivem, uma característica essencial para garantir a sua sobrevivência e a dos seus. Um projeto memorial que trate desses registros em suas nuances e complexidades é essencial para uma produção de conhecimento mais completa, mas não só: para contribuir para a construção de um mundo mais justo, que considere as contribuições e necessidades de mulheres negras.

Referências

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*: conhecimento, consciência e política do empoderamento. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

DZIDZIENYO, Anani. A África vista do Brasil, *Afro-Ásia*, n. 10-11, 1970.

FARIAS, Juliana Barreto. *Mercados Minas*: africanos e ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro (1830-1890). 2012. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FUENTES, Maria J. *Dispossessed Lives*: Enslaved Women, Violence, and the Archive. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2016.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: _____. *Primavera para as rosas negras*. 1 ed. São Paulo: União de Coletivos Pan Africanistas (UCPA), 2018.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe*: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

_____. Vênus em dois atos, *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de bitita*. São Paulo: Editora SESI-SP, 2014.

_____. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. [S.l.]: Editora Ática, 1993.

MACHADO, Taís de Sant'Anna. *“Um pé na cozinha”*: uma análise sócio-histórica do trabalho de cozinheiras negras no Brasil. 2021. 305f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

OWENS, Emily Alissa. *Fantasies of Conccent*: Black Women's Sexual Labor in 19th Century New Orleans. Doctoral Dissertation - Graduate School of Arts & Sciences, Harvard University, 2015.

PERRY, Keisha-Khan Y. *Black women against the land grab: the fight for racial justice in Brazil*. 1 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

SHARPE, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016.

SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. Direito e resistência: Esperança Garcia, desigualdade e igualdade como fundamento da nação. In: MARTINS, Tereza Cristina Santos.; SILVA, Nelmiros Ferreira da. (Org.). *Racismo estrutural, institucional e Serviço Social*. São Cristóvão: Editora UFS, 2020.

TELLES, Lorena Féres da Silva. *Libertas entre Sobrados: Mulheres Negras e Trabalho Doméstico em São Paulo*. 1 ed. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

WALLACE-SANDERS, Kimberly. *Mammy - a century of race, gender and southern memory*. 1 ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio. *Mulheres negras no Brasil pós-escravista e do pós-emancipação*. 1 ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2012.

Recebido em: 13/12/2021

Aprovado em: 17/12/2021

NORMAS EDITORIAIS

1. A Revista Cadernos de Clio aceita artigos, resenhas bibliográficas, filmicas e musicais em português, inglês ou espanhol, ensaios fotográficos, ilustrações e relatos de docência.
2. Os artigos terão tema livre, desde que dentro do campo historiográfico ou que dialogue com o mesmo.
3. Os artigos deverão conter de 10 a 15 páginas (formato A4), sendo este o número máximo com resumo, bibliografia e título, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5 cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
4. As resenhas bibliográficas deverão ser de livros publicados no Brasil nos últimos 03 anos, de livros publicados no exterior nos últimos 05 anos ou de teses de pesquisa doutoral produzidas nos últimos 03 anos. Deverão ter no máximo 05 páginas (formato A4), utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5 cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
5. As resenhas filmicas devem ser de arquivos audiovisuais de clara relevância para a divulgação do conhecimento histórico, realizados no Brasil nos últimos 10 anos ou realizados no exterior nos últimos 15 anos. Deverão ter no máximo 05 páginas, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
6. As resenhas musicais devem ser de músicas ou álbuns a partir dos quais o autor consiga estabelecer uma reflexão histórica, realizados no Brasil ou no exterior, sem restrição de data. Deverão ter no máximo 05 páginas,

utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.

7. Os ensaios fotográficos devem conter no máximo 06 páginas, sendo que uma delas deve ser obrigatoriamente utilizada para o título e o resumo do projeto demonstrando sua relevância para a História. Fica a critério do autor se deseja mandar 05 imagens, na disposição de uma por página, ou 10 imagens, na disposição de duas por página. Os arquivos devem estar em formato .doc.

8. As ilustrações devem se restringir a 01 página, contendo o título abaixo da mesma, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado.

9. Os relatos de experiência docente em História ou de estágio na área têm como limite (incluindo elementos pré e pós-textuais) de 8 a 15 páginas e seguem as mesmas normas de formatação dos artigos.

10. Serão aceitos artigos e resenhas de graduandos/as ou graduados/as dos cursos de História ou de áreas afins desde que os trabalhos dialoguem com temáticas relacionadas à historiografia. É possível que os textos sejam escritos em co-autoria com um/uma professor/a orientador/a. Não serão aceitos artigos e/ou resenhas anônimas.

11. A decisão sobre a publicação de artigos e resenhas cabe aos Editores a partir da avaliação do Conselho Editorial da Cadernos de Clio. Cada artigo será avaliado por dois pareceristas e poderá receber três pareceres, que podem ser: (a) indicar a publicação; (b) indicar a publicação desde que sejam feitas revisões; ou (c) negar a publicação. A publicação dos artigos e resenhas aprovados pelos pareceristas estará, contudo, condicionada ao orçamento da revista e/ou às configurações do suporte on line. Portanto,

artigos e resenhas que forem aprovados e não imediatamente publicados, ficarão arquivados para possíveis publicações em edições futuras.

12. Os Editores reservam-se o direito de sugerir ao autor modificações de forma a adequar as colaborações ao padrão editorial e gráfico da revista.

13. Os autores serão notificados da recepção das colaborações e desenvolvimento do processo de avaliação.

14. As afirmações e conceitos emitidos em artigos são de absoluta responsabilidade de seus autores. A apresentação das colaborações ao corpo editorial implica a cessão da prioridade da publicação a Cadernos de Clio, bem como a cessão dos direitos autorais dos textos publicados, que só poderão ser reproduzidos sob autorização expressa dos Editores. Os colaboradores manterão o direito de utilizar o material publicado em futuras coletâneas de sua obra, sem o pagamento de direitos à revista. A permissão para reedição ou tradução por terceiros do material publicado não será feita sem o consentimento do autor.

Normas técnicas para apresentação dos materiais:

1. O envio de artigos e resenhas deverá ser feito exclusivamente pelo sistema SER/UFPR (<https://revistas.ufpr.br/clio>). Deverá ser informado na plataforma o e-mail, a situação acadêmica do(a) aluno(a) (período e vinculação), link do lattes (se possuir) e nome do(a) professor(a) orientador(a) (se possuir).

2. Os artigos em português deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em português, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em língua estrangeira (inglês ou espanhol); (b) do título traduzido para a língua estrangeira escolhida; (c) de uma relação

de até 6 palavras-chave em português e sua respectiva versão na língua estrangeira escolhida.

3. Os artigos em inglês deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em inglês, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em português ou espanhol; (b) do título traduzido para a segunda língua escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em inglês e sua respectiva versão na língua escolhida.

4. Os artigos em espanhol deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em espanhol, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em português ou inglês; (b) do título traduzido para a segunda língua escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em espanhol e sua respectiva versão na língua escolhida.

5. Para resenhas de filmes, devem constar as seguintes informações ao início do texto: Título do filme em português (Título original). País de origem, ano de lançamento, Duração (em min.). "Dirigido por" Nome do Diretor.

6. Para resenhas de músicas, devem constar as seguintes informações ao início do texto: SOBRENOME, Nome(s) do(s) Compositor(es). Título da música (ou faixa de gravação). Seguidos da expressão In:, e da referência do documento sonoro no todo (SOBRENOME, Nome do Intérprete. Título do álbum. Local: Gravadora, ano.) No final da referência, deve-se informar o tipo de suporte do documento (CD, Web etc).

7. Para publicações de imagens, encaminhar ainda termo de liberação para publicação do detentor dos direitos autorais ou comprovação de que esteja em domínio público.

8. No caso de ensaios fotográficos, é necessário apresentação do título da obra e texto que a apresente, contendo a conceituação e metodologia da execução das imagens, não superior a uma página.

9. Os relatos de experiência docente em História ou de estágio na área deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em português, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em língua estrangeira (inglês ou espanhol); (b) do título traduzido para a língua estrangeira escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em português e sua respectiva versão na língua estrangeira escolhida.

10. As referências bibliográficas deverão seguir o modelo da ABNT.

11. As referências a autores no decorrer do artigo deverão obedecer ao padrão (Autor, data) ou (Autor, data: página). Ex.: (Hobsbawn, 2003) ou (Hobsbawn, 2003: 30). Diferentes títulos do mesmo autor publicados no mesmo ano serão identificados por uma letra após a data. Ex.: (Le Goff, 2006a), (Le Goff, 2006b).

12. As notas de rodapé deverão ter caráter unicamente explicativo, não de referências bibliográficas, obedecendo à ordem dos algarismos arábicos em ordem crescente.

13. Os arquivos não poderão ter qualquer informação que identifique a autoria, sob pena de eliminação do processo seletivo da revista.

INFORMAÇÕES

cadernosdeclio@gmail.com (Comissão Editorial)

<http://pethistoriaufpr.wordpress.com>

<https://www.instagram.com/pethistoria.ufpr/>