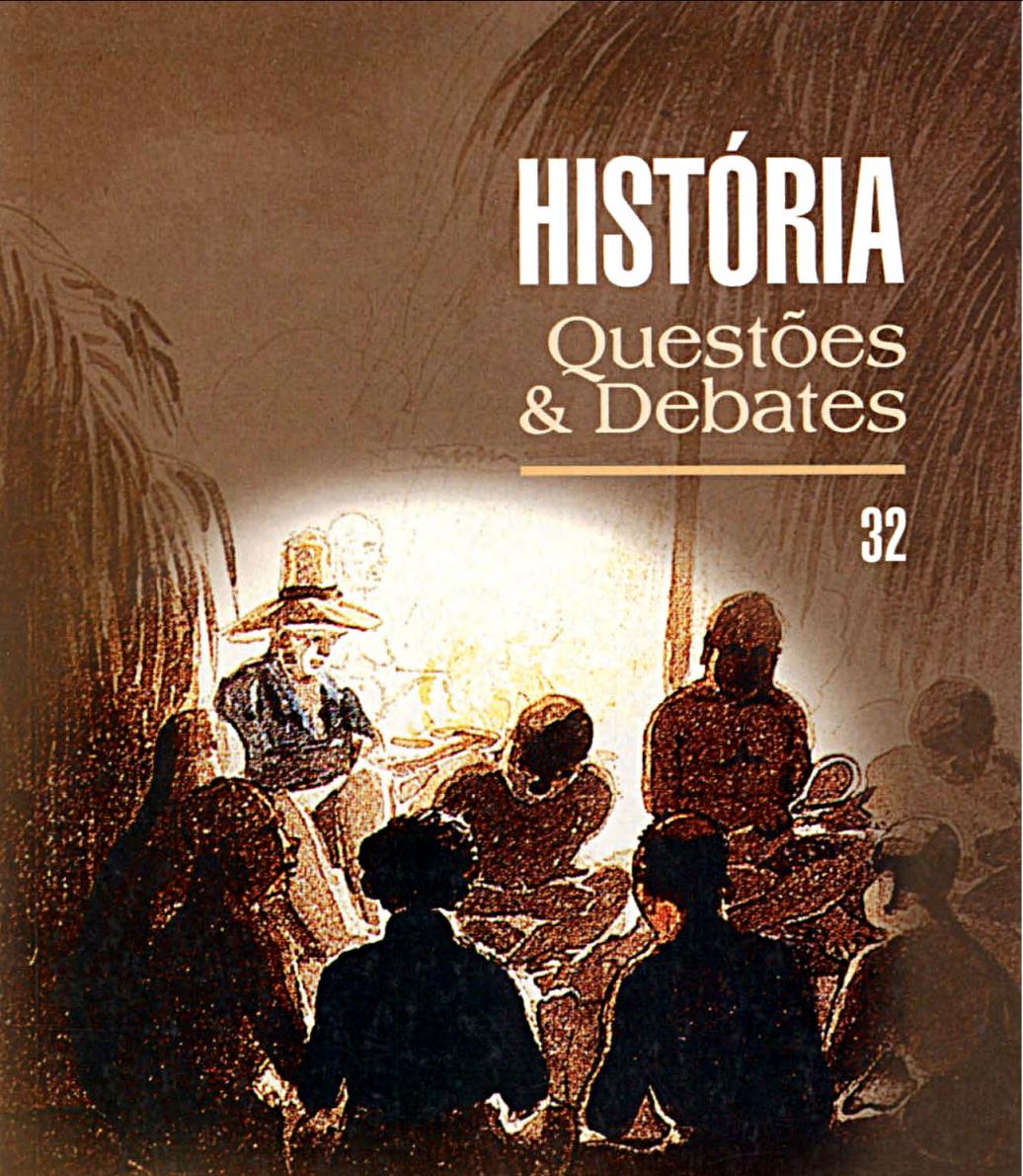


HISTÓRIA

Questões
& Debates

32



BRASIL
a conquista do olhar

Editora
UFPR

HISTÓRIA

Questões
& Debates



Reitor

Carlos Roberto Antunes dos Santos

Vice-Reitor

Romolo Sandrini

Diretor da Editora da UFPR

Luiz Carlos Ribeiro

História: Questões & Debates, ano 17, n. 32, janeiro/junho 2000
Publicação semestral da Associação Paranaense de História (APAH)
e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR

Conselho Editorial

Marionilde D. B. de Magalhães (editor), Aldair T. Rizzi, Carlos A. Faraco,
Carlos R. A. dos Santos, Edson da Costa, Euclides Marchi,
Luiz Carlos Ribeiro, Magnus P. de Mello, Márnio T. Pinto, Plínio J. Smith,
Renan Frighetto, Sérgio O. Nadalin, Sílvia Maria P. de Araújo

Conselho Consultivo

Ana Cleide Cesário (UEL), Caio Cesar Boschi (UFMG), Celso Fonseca (UnB),
Eni de Mesquita Samara (USP), Edgar Salvadori De Decca (Unicamp),
Francisco Carlos Teixeira da Silva (UFRJ),
Luis Reis Torgal (Universidade de Coimbra), Pedro Paulo de Abreu Funari (Unicamp),
Ronald José Raminelli (UFF), Renato Janine Ribeiro (USP),
Sandra Jathay Pesavento (UFRGS)

Indexada por Historical Abstracts, America: History and Life e Ulrich's

HISTÓRIA

Questões & Debates

ANO 17 - N. 32 - JANEIRO A JUNHO 2000

Editora da Universidade Federal do Paraná

Centro Politécnico - Jardim das Américas

Tel./fax (41) 361-3380 / 267-5973

Caixa Postal 19.029

81531-990 - Curitiba - Paraná - Brasil

e-mail: editora@cce.ufpr.br

Coordenação editorial: Marildes Rocio Artigas Santos

Revisão: Annalice Del Vecchio de Lima

Revisão de textos em inglês: Rafael Beltrani

Editoração eletrônica: Hamilton Ferreira da Silva

Capa: Cecília Yojo

Ilustração da capa: Canto Noturno dos Índios Borôro, aquarela de Amé TAUNAY, 1827. O europeu na ilustração é o próprio pintor. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: olhar distante - the distant view*. São Paulo: Fund. Bienal de São Paulo: Assoc. Brasil 500 anos, Artes Visuais, 2000, p. 153.

A revista *História: Questões & Debates* n. 32, jan./jun. 2000 poderá ser obtida, em permuta, junto à Biblioteca Central Caixa Postal 19.051 - 81531-990 - Curitiba - Paraná - Brasil e-mail: inter@bc.ufpr.br

Apoio: Livraria do Eleotério

Rua Amintas de Barros, 140 - Centro - 80060-200 - Curitiba - PR

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Coordenação de Processos Técnicos de Bibliotecas, UFPR

HISTÓRIA: questões & debates. Curitiba, PR: Ed. da UFPR, v. 1, n. 1, 1980

v.17, n. 32, jan./jun. 2000

1. História - Periódicos

Samira Elias Simões CRB-9/755

Série Revistas da UFPR, n. 80

ISSN 0100-6932

Ref. 265

PRINTED IN BRAZIL

Curitiba, 2001

PEDE-SE PERMUTA

WE ASK FOR EXCHANGE

APRESENTAÇÃO

As inúmeras festividades em torno do V Centenário do descobrimento do Brasil são um ato de memória. Nas raízes do termo comemorar (lembrar juntos) denota-se essa intenção.

O ato de lembrar é, ele mesmo, um ato fundador. Lembrar do descobrimento do Brasil é (re)criá-lo, (re)descobri-lo. E, independentemente das motivações desse ato de memória, bem como de seus autores, nesses momentos, vozes de uma identidade sempre multifacetada são redimensionadas, conflitos são expostos, disputas por significações esvaziam ou fortalecem as representações políticas.

História: Questões e Debates integra-se, neste número, a este ato de memória; mas, ao invés de celebrar os 500 anos deste país cujo passado insiste em não passar, propõe-se aqui a publicação de um conjunto de textos que visam refletir sobre a identidade brasileira, identidade que, como todas, foi produzida por testemunhos de discursos, imagens e experiências que se cristalizaram no tempo.

Dietrich Briesemeister apresenta, a partir da iconografia do século XVI, “imagens européias sobre a natureza e o indígena, clivadas de estereótipos e de mitos constelados em sua própria cultura”, que foi redefinida pela conquista do “outro” americano.

E é enquanto conquista que Ronald Raminelli dedica-se a discutir as viagens pelo Brasil empreendidas por europeus no século XVIII. Identificando nelas um denominador comum – a secularização e, conseqüentemente, o espírito científico –, Raminelli concebe-as como empreendimento colonial, donde a escolha (extremamente apropriada) do termo *inventários*.

Nesta linha de preocupação, na resenha do livro *Natureza e civilização na viagem pelo Brasil*, feita por Claudia Römmelt Jahnel, viagem, relato e conquista são analisados em sua unicidade, porquanto tais registros teceram, ao longo dos anos, histórias do Brasil.

Márcia Naxara visita esse mesmo tema no século XIX. Neste século da “construção das nações”, as elites brasileiras debruçam-se sobre as “origens” do país. Para tanto, o mito da raça mestiça inspira aquelas

descrições, quase sempre ressentidas, de um país cujos autores assumem-se como estrangeiros em sua própria terra. Eles, civilizados, “o outro”, por formar-se.

E, no século XX, novamente, o tema do descobrimento é esquadri-nhado; a produção apresentada por Eduardo Morettin é a do olhar cinematográfico. O filme de Humberto Mauro, *Descobrimento do Brasil*, representa uma peça importante na história de nossa política cultural, de vez que se propôs, coerentemente ao discurso nacionalista, a ensinar a “nação” aos seus cidadãos/espectadores.

Completando este dossiê, apresentam-se reflexões teóricas sobre a memória e a história, tema central de quaisquer comemorações. De forma bastante pertinente, Jacy Seixas convida-nos a pensar que o ato de memória mantém estreitas relações com o esquecimento, aquela, fugidia, este, a antecipação de uma perda.

História: Questões e Debates apresenta ainda neste número um ensaio sobre a recepção da obra de Capistrano de Abreu, de Fernando José Amed, e um artigo que reflete um novo campo de interesse historiográfico: a música popular brasileira. Não deixa de ser curioso, mesmo que fortuito, que o autor deste trabalho, David Treece, seja um europeu a construir uma determinada imagem do Brasil... E, na sessão de resenhas, *Eichmann em Jerusalém*, livro que, apesar de sua importância, somente agora foi reeditado no Brasil.

Ao encerrar esta apresentação, não poderíamos deixar de agradecer, em nome da Associação Paranaense de História e dos Cursos de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, ao Professor Luiz Carlos Ribeiro, que ora encerra sua gestão como editor. Pelo seu empenho e dedicação, responsáveis pelo aperfeiçoamento da qualidade deste periódico, nossos sinceros reconhecimentos.

Marion Brepohl de Magalhães
Editora

SUMÁRIO

Dossiê: Brasil; a conquista do olhar

- 11 *Figure des Brisiliens*. A iconografia política da celebração da entrada solene do Rei Henrique II da França e Catarina de Médicis em Rouen (1550)
Dietrich Briesemeister
- 27 Viagens e inventários. Tipologia para o período colonial
Ronald Raminelli
- 47 Pensando origens para o Brasil no século XIX: história e literatura
Márcia Regina Capelari Naxara
- 65 O tema do descobrimento do Brasil no cinema dos anos 30: uma análise de *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro
Eduardo Victorio Morettin
- 75 Comemorar entre memória e esquecimento: reflexões sobre a memória histórica
Jacy Alves de Seixas
- Ensaio*
- 99 As edições das obras de Capistrano de Abreu
Fernando José Amed
- Artigo*
- 121 A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)
David Treece
- Resenhas*
- 169 A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)
Claudia Betina Irene Römmelt Jahnel
- 173 Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal
Fabrcio Menardi

Dossiê: Brasil; a conquista do olhar

FIGURE DES BRISILIANS
A iconografia política da celebração da
entrada solene do Rei Henrique II da França
e Catarina de Médicis em Rouen (1550)*

Dietrich Briesemeister**

Tradução: Claudia Römmelt Jahnel e Marion Brepohl de Magalhães***

RESUMO

Tendo como referência a disputa pelo Brasil empreendida pelos franceses no século XVI, o presente artigo se propõe a analisar as narrativas iconográficas que foram formuladas sobre este “Novo Mundo”, narrativas que explicitam as imagens europeias sobre a natureza e o indígena, clivadas de estereótipos e de mitos constelados em sua própria cultura – imagens que revelam, a um só tempo, o estranho e o desejado, e redefinem também a imagem do próprio europeu.

Palavras-chave: Imaginário, Representação, Iconografia, Colonização.

ABSTRACT

Starting with the French tentatives to gain a foothold in recently discovered Brazil, this article intends to analyze the iconographic narratives formulated on the New World. Narratives in which become explicit the images created by the Europeans about its environment and its native people images built on stereotypes and myths rooted into their own culture, revealing, at the same time, the strange and the desirable, and also redefining their own image.

Key-words: Imaginary, Representation, Iconography, Colonization.

Descobrimto, Reforma e “o perigo turco” evocam, no início da Idade Moderna, um conflito de imagens de dimensões até então desconhecidas. Imagens expressam visões de mundo, aspirações, meios de luta

* Título original: *Figure des Brisilians; die politische Ikonographie der Festspiele zum Einzug König Heinrichs II von Frankreich und Katharinas von Medici in Rouen (1550).*

** Professor Titular de Literatura Brasileira na Freie Universität Berlin.

*** Respetivamente: doutoranda em História da Universidade Federal do Paraná e Professora Adjunta do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

propagandística, veiculam disputas simbólicas, tanto quanto a compreensão de si mesmo e sua diferença em relação ao outro. Transmissão, recepção, interpretação de rumores, notícias e compreensões sobre o “Novo Mundo” e sobre o outro, percebido como totalmente novo, desencadeiam um variado processo de comunicação que se transforma em discursos e imagens com uma mecânica de reprodução tal que rapidamente se autonomizam em forma de impressos e outras expressões artísticas. Tais imagens não serão transmitidas apenas como acontecimentos e experiências extraídas de observações empíricas. Elas expressam, outrossim, a tentativa de colocar em esquemas conhecidos essas percepções e aparências inacreditáveis que abalam e ameaçam os códigos tradicionais de percepção, provocando enormes abismos.

Finalmente, elas expressam, freqüentemente, contra-imagens desfiguradas das informações recebidas, o que significa a projeção sublimada de desejos secretos, angústias e encantamento face ao imaginário de algo que poderíamos descrever como paraíso terrestre, do lendário “Eldorado”, do “homem selvagem” ou do “bom selvagem”.

Como as primeiras imagens da América e dos índios claramente demonstram, o mundo europeu, ele próprio, foi definido a partir do outro, isto é, foi delimitado e preenchido a partir da alteridade. A arte e a literatura fixaram, por muitos séculos, imagens exóticas, estranhas e falsas nas mentes européias, padronizando assim as formas de compreensão sobre o outro. Estas intermediam, conformam, determinam e justificam imagens e modelos de percepção que possuem motivações diversas (religiosas, políticas, culturais), em que realidade e imaginação, história e ficção, verdade e deturpação não podem ser nitidamente separadas.

As festividades relativas à entrada de Henrique II e sua esposa Catarina de Médicis em Rouen em 1.º e 2 de outubro de 1550, oferecem uma das mais espetaculares encenações do “Novo Mundo” na Renascença. Sobre esta performance relata, pormenorizadamente, de forma iconográfica e discursiva, o quadro denominado *L’entrée du très magnanime très puissant et victorieux roy de France Henry deuxisme* (sic) *de ce nom en sa noble cité de Rouen ... en rytme françoise*¹. O manuscrito, adornado com

1 ms 1268 da Biblioteca Municipal de Rouen. Reprodução em preto e branco, com retoques nas aquarelas e no texto.

dez luxuosas aquarelas em miniatura (ver Figura 1), é, sem dúvida, consagrado à visita de Henrique II em 1550². De autoria desconhecida, descreve, nos versos dirigidos a este soberano, personalidades, grupos, vestimentas e objetos que estiveram presentes no desfile, como também cenas avulsas do cortejo, que são a expressão do poder político e dos interesses comerciais de Rouen.

Voyez vous soubz votre nom & port
Brésiliens ancrez en notre port
On voit par la que par vous tout dangier
Est assoupy voyant tout estrangeur
Qui seurement a notre rive applicque
Ainsy que nous à la leur pour trafficque.
Vous les verrez d'une cueur au nostre egal
Faire fuyr l'ennemy Portugal³.

A miniatura mostra, ante a iluminada silhueta de Rouen, uma cena chave da celebração, pois expressa sua intenção política e seu discurso simbólico.

O vistoso cortejo real acabou de passar por um despojado portal em ruínas que forma a subida para a ponte, totalmente coberto pela vegetação e feito de fragmentos de pedras escuras, detendo-se no meio do rio Sena, em frente ao portal da cidade.

Em forma de gruta, na abóbada ogival superior do meio no portal velho da ponte, que se parece com um disforme talho de pedra, estão representados Diana e Orfeu, em meio à rica visão, sob o ponto de vista arquitetônico, da cidade. A deusa da caça e da floresta, Diana, associa-se ao que está representado à esquerda do quadro: uma paisagem à beira do rio, bastante frondosa, em cujas margens ressaltam-se curiosos espectadores: selvagens desnudos, pintados de vermelho, alguns armados com escudos e arcos. São homens, mulheres e crianças, entre árvores cujos troncos são igualmente vermelhos, representando o pau-brasil.

2 CHARTROU, J. *Les entrées solennelles et triomphales à la renaissance* (1485-1551). Paris, 1928; STRONG, R. *Splendor at Court. Renaissance spectacle and the theater of power*. Boston, 1973. p. 88-89.

3 Entrada de Henrique II, Rei da França, em Rouen, no mês de outubro de 1550. Impresso pela primeira vez a partir de um manuscrito da Biblioteca de Rouen, ornado com dez pranchas gravadas à água por Louis de Merval, acompanhada de notas bibliográficas e históricas de S. Merval. Rouen, 1868.

Diana foi venerada em Roma por escravos e plebeus; no entanto, como deusa de todo o mundo latino, ela protegia também toda a comunidade. No outro extremo da ponte encontra-se um mouro, que está sentado sobre uma lua minguante na abóboda ogival do portal da cidade, reverenciando Diana; abaixo dele, está encostado, na arquitrave, um outro mouro, vestido de amarelo.

O cantor Orfeu participa do cortejo dos argonautas. A alusão à viagem dos heróis no Oceano oferece um oportuno modelo mitológico para o empreendimento marítimo dos franceses. Entretanto, o rei olha da ponte, que parece um muro protetor, para o porto, com sua comitiva a cavalo, assistindo entrementes as duas teatrais cenas marítimas: Netuno, o senhor dos mares, acompanhado das Nereidas – a mitológica-alegórica imagem da corte –, tanto como, simultaneamente, a lua entre um navio português e um navio francês, simbolizando a rivalidade dos dois reinos na disputa pelo mar. Os portugueses foram atacados do muro da cidade, com um costado sob fogo. Selvagens remam em sua canoa, em direção aos franceses, para socorrer aqueles que, no Brasil, apoiaram a luta dos tupinambás contra os portugueses. Um outro grupo de pele vermelha circula em torno de suas ocultas cabanas, que estão em chamas, estas colocadas à direita do muro de defesa do arco do portal. No porto, atrás do rei, e entre o simbólico traçado da costa brasileira e da metrópole comercial no rio Sena, estão nove navios ancorados com segurança. A aquarela transmite sua mensagem de forma dramaticamente eficaz. Por um lado, é a representação do jogo em cena: os selvagens são espectadores do cortejo teatral da comitiva real que, por sua vez, deleita-se com a *fête mythologique* e com a cena do combate no mar. Como está desenhado, os espectadores representam também, na margem do Sena, o próprio Brasil. Eles são o público à margem e, ao mesmo tempo, os principais atores da encenação, que representa a cidade de Rouen perante o rei. Rouen, que encerra as contradições entre a civilização e a barbárie (nudez e vida dissoluta na natureza livre contra o cerimonial da corte com seus fastosos trajes, natureza e floresta *versus* cidade, arquitetura *versus* ruína e palhoça).

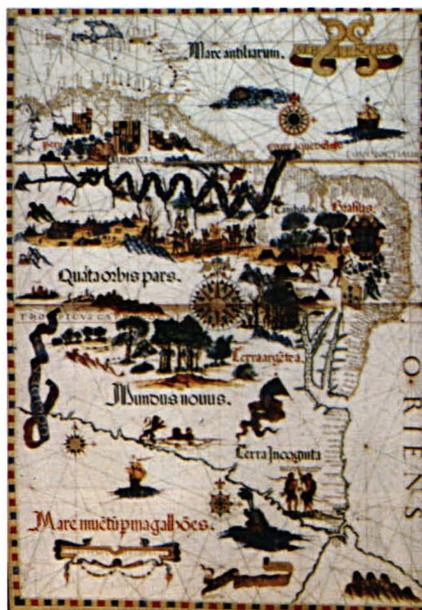
A luxuosa cena que representa a “realidade” americana só pode ser compreendida ao levar-se em consideração a minuciosa descrição da legenda em prosa e xilogravura. Estes textos e imagens foram publicados em 1551, por Robert le Hoy e Jean du Gord, em Rouen, sob o título: *C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques theatres dressés, et exhibés par les citoiens de Rouen ville Metropolitaine*



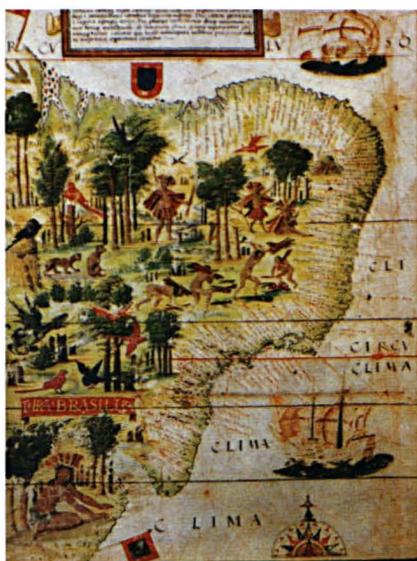
Aquarela. *Entrada do Rei Henrique II de França na cidade de Rouen, 1550.* Biblioteca Municipal de Rouen.



Gravura. *Plaisantz spectrales.* Rouen, 1551.



Mapa da América do Sul. Atlas Diogo Homem. British Library, Londres.



Mapa do Brasil. Atlas Diogo Homem, 1515-1519. Biblioteca Nacional de Paris.

du pays de Normandie. A la sacrée Maïesté du Treschristian Roy de France, Henry Second leur souverain Seigneur Et à Tresillustre dame ma Dame Katharine de Medicis, La Royne son epouze, lors de leur triuphant ioyeux & nouuel advenement en icelle ville. (1 - 2. Oct. 1550). Et plus expresse intelligence de ce tant excellent triumphe. Les figures & pourtraictz des principaulx aornementz d'iceluy y sont apposez chascun en son lieu comme l'on pourra veoir par le discours de l'histoire⁴.

O impresso da província faz parte de um dos mais belos livros de arte francesa do século XVI. Este impresso é decorado por 29 xilografuras, algumas em página dupla, feitas por mãos desconhecidas. Apresenta cenas do cortejo, entre outras, com carros alegóricos de luxo, simbolizando *Religio, Fama e Fortuna*, e, no final, duas páginas de anotações musicais. O autor da legenda em prosa é desconhecido. Numa segunda edição, aparece colado o retrato do Delfim. A obra foi publicada novamente em 1557, mais uma vez pelo livreiro Jean du Gord, que era também um influente comerciante, tendo como adorno as imagens, como em 1551, e trazendo os versos em manuscrito. Faltam as notas musicais e uma parte da cena da chegada da rainha. São estes os versos:

Les pourtres et figures du somptueux ordre, plaisantz spectacles & magnifiques theatres, dressés & exhibés par les citoiens de Rouen, Ville metropolitaine du paï de Normandie. Faictz à l'entrée de la sacrée Maïesté du treschretien Roy de France, Henry Second, leur souverain Seigneur. Et à tresillustre Dame, ma Dame Katherine de Medicis, son epouze. Qui fut es iours de Mercredi & Leudi, premier & second iour d'Octobre. mil cinq cents Cinquante. (ver Figura 2)

A página dupla *Figure des Brisiliens* suporta o cenário como uma cena simultânea. Aqui, burgueses representam com autoconfiança o “Novo Mundo” perante o rei. Sobre esta página ilustrada aparece o “Novo Mundo”, pela primeira vez, como bastidor do espetáculo no “Velho Mundo”, transformado, por dois dias, em lugar de projeção de uma artística e fictícia América, colocada *a posteriori* na cena. Os conselheiros da rica cidade comercial organizam sobre o Sena uma batalha naval, a que o rei observa da ponte com deleite. Nesta imagem também se desenha, rio abaixo, ante o portal da cidade, como figura coadjuvante, um monte com arbustos e uma

4 Musée des Arts Africaines et Océaniques. Paris, Bibliothèque Nationale. Rés. Lb25.

artística floresta virgem, em que os troncos, desenhados em cor vermelha, são de pau-brasil. Até as copas foram cobertas com folhas, adquirindo um toque de autenticidade, remetendo, de forma muito semelhante, às folhas e árvores naturais do Brasil. Macacos, papagaios e outros animais exóticos trazidos pelos navegadores povoam a sombria floresta, transformando-a em *hortus conclusus*⁵, como cenário de uma suposta natureza estranha ao mundo da cidade. Nas árvores estão penduradas, inclusive, frutas coloridas. Constroem-se, com toscos troncos, cabanas simples, escondidas com juncos, *en la forme et manière* como os índios habitavam-nas, protegidas por filas de estacas e valas. Cinquenta índios brasileiros, que foram trazidos para Rouen pela expedição normanda, vivem em bandos na floresta. Duzentos e cinquenta marinheiros e comerciantes franceses, que conheceram o Brasil com seus próprios olhos, e que supostamente dominavam o idioma dos nativos, representavam os índios como se verdadeiramente os fossem, buscando ser fiéis à realidade. Como é sempre ressaltado, nus em pêlo, a pele bronzeada, portando os típicos enfeites indígenas nos lábios, faces e orelhas.

Percebe-se um vaivém agitado das pessoas. Alguns caçam pássaros com arco e flecha, outros perseguem os macacos, *comme les troglodytes après la sauvagine*, trepam em árvores ou derrubam-nas. Os troncos são levados para um forte construído especialmente para esse fim, e de lá embarcados no navio. Seus marinheiros vestem roupas decentes em cor preta e branca ou, conforme, branca e verde. A cena representa o escambo pacífico entre os navegadores franceses e os *Brisiliens*. O surpreendente final – como em uma peça de teatro – apresenta o ataque dos tabajaras aos tupinambás, que parecem defender-se com tanta coragem que os espectadores já temem a seriedade do acontecimento. As cabanas inimigas são incendiadas. A “guerra” está caracterizada na legenda como *scyomachie* – do grego *skiamachia*, que significa “falsa luta”, na qual os golpes são dados no ar; os franceses imitam ali *les gestes et façons de faire des sauvages* de forma tão exitosa que até se parecem com os nativos. Unidos (e em paz com o outro), europeus e indígenas se apresentam diante dos espectadores, que são cortesãos e burgueses da cidade; juntos, atores e espectadores, deleitam-se frente à representação da farsa da selvageria. O que se coloca em cena, a título de experiência, é o paradoxo da selvageria e da civilização. Os verdadeiros indígenas e os comparsas europeus que estão de forma muito bem representada no papel de brasileiros, posam na cena cotidiana (caçar, remar a canoa, dançar, trabalhar, praticar o comércio). Por esta projeção das

5 Em tradução literal, *jardim das delícias* (N. do T.).

ficções européias no palco do cenário da natureza, a fantasia pode não apenas caminhar livremente, mas também oferece-se aí uma oportunidade carnavalesca, num ambiente artificial, sem cerimônia, impune, e, por assim dizer, numa reprodução fiel do natural, de experimentar o que os primeiros relatos sobre aquele distante Brasil descreveram como uma chocante e abominável infração contra as normas do próprio comportamento e dos tabus. Aqui as convenções sociais de ambos são colocadas de maneira frouxa. Pode-se andar despido em público, dar-se à liberdade sexual (qualquer liberdade sexual), o que outrora seria proibido. Muitos casais mantêm relações sexuais. Cenas canibais não são todavia representadas ou imitadas. A tocante imitação do paraíso terrestre sofre, através do realístico efeito de visão do bando selvagem, bem como do fogo, uma mudança paradoxal. *Tudo parece verossímil e principalmente não simulado (véritable et non simulé)*, avalia o não mencionado autor em sua descrição da dramaturgia, que de fora, no espaço livre da clareira da floresta do Sena, imita um outro “novo mundo”, elaborando um quadro que é um vivo contra-modelo do “velho mundo”. A *mis en scène* da xilogravura mostra o teatro em ação; o quadro condensa acontecimentos singulares numa visão simultânea. A folha gráfica na brochura, testemunho singular para a dramática recordação das primeiras percepções sobre a América e os índios, tornar-se-á uma iconografia na iconografia, um código teatral potencializado. Enquanto Hans Burgkmair, de acordo com a encomenda do Imperador Maximiliano, desenha um enorme imaginário cortejo triunfal – como suporte para a memória em homenagem à glória do soberano –, representando aos futuros observadores, por meio de um símbolo com dimensões imensas e sem floreios, os súditos do mundo inteiro, a xilogravura francesa, por sua vez, aborda uma apresentação teatral em uma única e comprimida página com seus episódios realísticos dentro dos bastidores, em parte natural (ou até mesmo remodelada), em parte construída intencionalmente para esta ocasião, como narrativa iconográfica ou reportagem. Isto é expressamente reforçado pela seguinte frase: *L'effet de la figure est le certain simulachre de la vérité.*

A *Figure des Brisilians* não é de nenhuma forma a primeira representação dos indígenas brasileiros, nem na França, nem na Europa como um todo, mas é a primeira elaboração imagética *d'après la nature*, e ao mesmo tempo, ao vivo, mas de forma paradoxal, como cenário no palco, que por sua parte representa o imaginado, o desejado. Nela estão associados

a história que lhes era contemporânea, as aspirações políticas e a proto-etnologia.

representação é sempre uma forma de repetição, mas ao longo dos dois dias dos eventos de Rouen, ambas, representação e re-apresentação, imitação e performance repetida, conspiram para realizar um final paradoxal – não a afirmação do que era assim representado e repetido, mas sua obliteração e negação⁶.

O ingresso dos canibais desnudos em Rouen está no escrito da crônica mundial de Eusebius de Caesarea, publicado já no ano de 1509⁷. Navegadores e comerciantes franceses entraram em concorrência com os portugueses, perturbando o delicado comércio à distância dos ibéricos pelo Atlântico. A baía da Guanabara foi o depósito e o refúgio para corsários franceses e seus contrabandos no Atlântico. A política ultramarina francesa objetivava o estabelecimento de uma França Antártica e esta foi postulada por corsários, poderosos proprietários de navios (como Jean Sango), navegadores e pilotos (como Jacques Cartier). As cidades portuárias nórdicas francesas – Rouen, Le Havre, Honfleur, Dieppe – experimentaram um grande crescimento econômico em virtude do comércio do pau-brasil, que era utilizado na tintura da manufatura têxtil. Quando Francisco I, em 1536, por meio do Contrato da Amizade com Portugal, precisou assinar o compromisso de que os navios franceses não mais poderiam invadir o Brasil e a Guiné na zona de dominação da coroa portuguesa, logo surgiria um grave protesto entre os donos de companhias comerciais ultramarinas da região do norte da França, que temiam um ameaçador enfraquecimento econômico. Henrique II tolerava veladamente tais empresas, motivo pelo qual os comerciantes tentavam, na entrada da cidade de Rouen, convencer o rei da necessidade de tais negócios, realizando intensa propaganda sobre aqueles produtos e sobre os grandes feitos dos navegadores.

Neste contexto, desenvolve-se em Dieppe uma escola de cartógrafos. Seus idealizadores seguiam os modelos portugueses, com atlas adornados suntuosamente, homenageando seus destinatários da realeza e da alta sociedade. Para o método de visualização e aperfeiçoamento cênico, do qual

6 MULLANEY, S. *The world on display. European pageantry and the ritual incorporation of the Americas*. In: DOGGET, R. et al. (ed.). *New World of Wonders. European Images of the Americas 1493-1700*. Seattle/London, 1992. p. 112.

7 Chronicon, Paris, 1512, f. 142.

a *Entrée du Roy Henri II* é um dos melhores exemplos, o arsenal de imagens dos mapas do Brasil, produzidos pelos portugueses, inspira os pintores. A imagem da América do início da Idade Moderna se constitui, em primeiro lugar, e, sobretudo, como um mapa novo e ilustrado, retrabalhando a visão do mundo antigo e ptolomaico. As expedições que levariam ao descobrimento rompem, a partir do século XV, com a legitimidade deste autônomo e jamais criticado saber, o que também tem sua razão de ser nas novas experiências que aceleram o processo de curiosidade teórica (Hans Blumenberg). O desenvolvimento da cartografia, devido ao refinamento da medição e de técnicas de projeção, espelha este processo de mudança, que entra em conflito com os clássicos cânones do saber, num período de transição entre o *Imago Mundi* medieval como símbolo de plena significação metafísica, reduzida, com precisão, às escalas dos continentes da Terra. Os mapas, muitas vezes, não apresentam apenas a nova medida da realidade terrena – limite da costa, cabos, rios, foz, mares, relevo, ilhas –, mas preenchem também, ao mesmo tempo, o espaço geográfico descoberto com imagens que refletem teorias, especulações e experiências (“visões”, no sentido original do termo) sobre as até então desconhecidas condições de vida e tipos humanos, para quem as normas aceitas e as formas da natureza não mais serão válidas. Eles apresentam ambientes encenados por pessoas em seus “típicos” afazeres, em seus trajes e condições de vida, acrescentando ainda ilustrações fantasiosas da flora e da fauna, uma vez que estas não lhes eram conhecidas.

Desta maneira, os mapas registram não apenas os resultados da medição da Terra e o reconhecimento do desconhecido “Novo Mundo”, como preenchem ainda os espaços em branco dos lugares apresentados, com legendas e pequenos desenhos de animais e seres humanos que falam por si. Texto, mapa e ilustração atestam, um em relação ao outro, as formas de interpretar o que fôra até então inimaginável, inaudível, inaudito e indizível. A imagem do índio é, literalmente, inscrita e pintada nas primeiras descrições dos mapas ilustrados, e é com ela que se começa a narrá-los. Eles preenchem com sua retórica de imagens o que o esboço da massa da Terra abstratamente delimita e somente capta como uma figura de linhas cruzadas. O mapa descreve não só uma reprodução da forma da Terra, mas, com seus desenhos, descrições e discursos entrelaçados, transforma-se em *Theatrum Mundi*.

Um magnífico mapa ilustrado da América Central, do Caribe e do Norte da América do Sul, em um atlas em estilo portulano⁸, que foi feito

8 Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, Wolf nr. 70, COLIN, K. 10, p. 304-305. (Mapas feitos por navegadores para orientá-los em suas rotas de viagem - N. do T.)

para o Delfim Henrique, mais tarde, o Rei Henrique II, entre 1536 e 1540, contém a mais antiga representação figurativa conhecida, na arte europeia, do trabalho compulsório indígena. (ver Figura 3)

Casualmente, evidencia-se no mapa do Brasil, ao lado da descrição da luta entre duas tribos de índios inimigos (um tema iconográfico muito veiculado), a cena do lenhador indígena e do comerciante francês, ambos trabalhando, por assim dizer, lado a lado. Um outro grupo de nativos passa acompanhado de dois franceses, o índio apontando para a terra como para os recém-chegados: gesto que convida para a tomada de posse da terra e que quer sugerir uma convivência pacífica (ao contrário da cruel política de exploração adotada sob a dominação colonial espanhola).

O importante cartógrafo e cosmógrafo de Dieppe, Jean Rotz (Roze, Ross) criou, entre 1535 e 1542, um luxuoso atlas para o Rei Henrique VIII da Inglaterra, *Boke of Idrography*⁹. Ele contém, entre outros, um mapa do Brasil, em que, por meio de sua exata e perceptível observação (por ele próprio realizada), destaca-se uma reprodução de cenas da vida dos tupinambás (algo como paliçadas que cercam o campo da aldeia, as cabanas de madeira com esteiras, personagens, danças, lutas, ritual antropofágico, comércio, transporte e embarque de pau-brasil, bem como o escambo). A cena se parece com a “realidade” mitificada na apresentação em Rouen. O lenhador e a representação da caça são imagens bastante utilizadas na antiga cartografia do Brasil. O atlas de Miller, da Biblioteca Nacional de Paris, que possivelmente foi feito sob encomenda para Francisco I, dá a primeira comprovação¹⁰. O mapa da folha 4 mostra a *Terra Brasilis* como uma floresta frondosa de pau-brasil e animais coloridos, e entre eles, lenhadores de cor bronzeada nus, cortando e transportando madeira, e índios com adornos de pena. Susi Colin (1992, p. 142) descreve, com razão, que o precioso mapa de Dieppe é expressão iconográfica intencional, pois há muito os franceses realizavam esforços para recuperar a economia da região norte de seu país, que se encontrava ameaçada pela proibição do comércio ultramarino, sobretudo com o Brasil. Pretendiam convencer o rei das vantagens econômicas da colonização do Brasil, valendo-se de informações sobre a terra e seus habitantes. (ver Figura 4)

Os mapas *mundi* do cartógrafo Pierre Desceliers¹¹, produzidos exatamente antes e depois das festividades de Rouen, confirmam igual-

9 Edição fac-símile de D. B. Quinn, Oxford, 1981.

10 Ilustração segundo BELUZZO, p. 68; Mapa 4, p. 298-300.

11 COLIN, Mapa 17, Mapa 18 Vallard-Atlas; Mapa 23, p. 311-314.

mente temáticas que se solidarizam com a *Figure des Brisiliens*, de 1551. No ano de 1555, quando Nicolas Durand de Villegagnon funda uma colônia francesa no Rio de Janeiro, aparece o atlas de Guillaume de Testu, produzido para o almirante Gaspar de Coligny, *Cosmographie universelle selon des navigateurs, tant anciens que modernes*¹², que contém diversos mapas da América do Sul e do Brasil. A descrição do índio no mapa do Brasil remete ao famoso friso do quadro de 1530 na Igreja Saint Jacques de Dieppe¹³.

A obra de André Thevets, *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique et de plusieurs Terres et Isles decouvertes de nostre temps*, aparece apenas oito anos depois do espetáculo de Rouen (Paris, 1588). Em Rouen foram colocados já muito cedo artefatos americanos e curiosidades à vista do público. Jean Fleury de Honfleur capturou em 1522 três caravelas espanholas que tinham a bordo bens de Hernán Cortés, saqueados do tesouro de Montezuma. Dali a um ano, apossou-se Jean Ango de um navio com parte dos bens do palácio de Cuauhtemoc. Com a chegada de Francisco I em Rouen, em 1527, o corsário colocou à disposição para a *mômerie*¹⁴, troféus americanos e objetos exóticos de coleção para enfeitar um carro triunfal. Duas tábuas de madeira de carvalho (de 1530) dos museus departamentais do Sena marítimo em Rouen dão uma idéia da faustosa decoração interna da casa dos Angos. Essas xilogravuras mostram índios derrubando, transportando e carregando o pau-brasil para um navio.

O quadro do índio brasileiro, com todo o seu repertório, é bastante comum na França, no contexto do surgimento da xilogravura *Figure des Brisiliens* (1550-51). Ali não se observa nem o interesse etnológico-antropológico em primeiro plano, como em Montaigne, nem a polêmica religiosa, como em Léry. Os índios não são descritos como monstruosos (está ausente qualquer comprovação de antropofagia), mas aparecem como úteis fornecedores de matéria-prima, e são, no cálculo pragmático dos corsários e bons burgueses de Rouen, estrategicamente importantes, como instrumentos dos embates políticos entre franceses e portugueses.

Os desfiles festivos e solenidades por ocasião da visita de Henrique II a Rouen, fazem parte de uma longa tradição de cerimônias similares. O espetáculo preparado para o casal real em 1.º e 2 de outubro é uma

12 COLIN, Mapa 24, p. 316-319.

13 Ilustração segundo BELLUZO, p. 26-27, cf. COLIN, M. 13, p. 344-45.

14 Desfile de máscaras e fantasias (N. do T.).

demonstração da compreensão política da cidade portuária e comercial de Rouen em suas relações ultramarinas. Para isso, instrumentaliza-se a *Terra Brasilis*, sob uma regência tanto eficaz quanto impressionante, apresentando-a em rápidas narrativas iconográficas, *en la mode des sauvages de l'Amérique*, explícita para todos, como um verdadeiro teatro de ilusões, e com uma estranha inversão de papéis: franceses colocam-se no papel de índios e representam o “Novo Mundo”, enquanto que os índios, ao modo das apresentações folclóricas posteriores, representam-se, pela primeira vez, a si mesmos. A selvageria é capturada e domesticada no interior do mundo civilizado. A América transforma-se, com a entrada do Rei da França em Rouen, em 1550, sob os olhos do público e, pela primeira vez, como uma grandiosa peça de teatro, em *Theatrum Mundi*, em sua diversidade e singularidade.

Referências

- BÉHAR, P.; WATANABE-O'KELLY, H. (Hrsg.). *Spetaculum Europaeum. Manuel de l'histoire du spectacle en Europe de la fin du XVIe. au milieu du XVIIIe. siècle*. Wiesbaden, 1998.
- BELLUZZO, A. M. de M. *Imagery of the New World*. Rio de Janeiro, 1995.
- BOORSCH, S. America in Festival Presentations. In: CHIAPELLI, F. (ed.). *First images of America: the impact of the New World on the Old*. Berkeley, 1976.
- BORBA DE MORAES, R. *Bibliographia Brasiliana*. Los Angeles/Rio de Janeiro, 1981.
- BREDNICH, R. Amerika in den frühneuzeitlichen Medien; Flugblatt und Neue Zeitung. In: Peter Mesenhöler (Hrsg.). *Mundus Novus. Amerika oder die Entdeckung des Bekannten. Das Bild der neuen Welt im Spiegel der Druckmedien vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Essen, 1992.
- CHARTROU, J. *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*. Paris, 1928.
- CHINARD, G. *L'exotisme américain dans la littérature française au XVIe. siècle*. Paris, 1911.
- COLIN, S. Holzfäler und Kannibalen. Brasilianische Indianer auf frühen Karten. In: *America. Das Bild der Neuen Welt*. Hans Wolff: München, 1992.
- DA CUNHA, M. C. Imagens de índios do Brasil. O século XVI. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: 4-10, 1990.

DENIS, F. *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550*. Paris, 1850.

ENDERS, A. *Die Legende von der Neue Welt. Montaigne und die littérature géographique des 16. Jahrhunderts*. Tübingen, 1993.

FLEISCHMANN, U. et al. Die Tupinambá Realität und Fiktion in den Berichten des 16. Jahrhunderts. In: WALDMANN, P. (Hrsg.). *Ethnizität in Wandel*. Saarbrücken, 1989. p. 93-118.

La France Antarctique ou les normands ao Brésil. Dieppe, 1991. (Austellung in den Archives Départementales de la Seine Maritime).

FRÜBIS, H. *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*. Berlin, 1995.

GARRAUX, A. L. *Bibliographie brésilienne*. Amsterdam, 1971.

GEWECKE, F. *Wie die Neue Welt in die alte kam*. München, 1992.

GOSELIN, E. *Documents authentiques et inédits pour servir à l'histoire de la marine normande et du commerce Rouennais pendant les XVIe. et XVIIe. siècles*. Rouen, 1876.

HASSINGER, E. Die Rezeption der Neue Welt durch den französischen Spätthumanismus (1550-1620). In: REINHARD, W. (Hrsg.) *Humanismus und Neue Welt*. Weinheim, 1987.

HONOUR, H. *The new golden land. European images of America*. London, 1976.

JULIEN, C. (ed.) *Les français en Amérique pendant la première moitié du XVIe. siècle*. Paris, 1946.

KREIDT, D. *Exotische Figuren und Motive in europäischen Theater*. Stuttgart, 1987. S. 18.

LESTRINGANT, F. Ficcions de l'espace brésilien à la Renaissance; l'exemple de Guanabara. In: *Arts et legendes d'espaces. Figure du voyage et rhétoriques du monde*. Jacob & Lestringant. Paris, 1981. p. 205-256.

LESTRINGANT, F. *L'expérience huguenote au nouveau monde (XVIe. Siècle)*. Genève, 1996.

LESTRINGANT, F. *Le huguenote et le sauvage; l'Amérique et la controverse coloniale en France au temps des guerres de religion (1555- 1589)*. Paris, 1990.

MASSA, J. M. Le monde luso-brésilien dans la joyeuse entrée de Rouen. In: *Les fêtes de la Renaissance*. Jean Jacquot & Eric Konigson. Paris, 1995. v. 3. p. 105-116.

MCGROWAN, M. Formand themes in Henri II's entry into Rouen. In: *Renaissance Drama*. N.S.(1): 1968. p. 199-251.

MOEISON, S. E. *The european discovery of America. The northern Voyages*. New York, 1993.

MULLANEY, S. The world on display. European pageantry and the ritual incorporation of the Americas. In: DOGGET, R. et al. (ed.). *New World of Wonders. European Images of the Americas 1493-1700*. Seattle/London, 1992. p. 105-113.

NEBENZAHL, K. *Der Kolumbus-Atlas. Karten aus der Frühzeit der Entdeckungsreisen*. Braunschweig, 1990.

PERRONE, L. *Le voyage de Gonville: 1503-1505 et la découverte de la Normandie par les indiens du Brésil*. Paris.

RAMINELLI, R. *Imagens da colonização*. Rio de Janeiro: Zahar/FAPESP, 1996.

STRONG, R. *Splendor at Court. Renaissance spectacle and the theater of power*. Boston, 1973.

STURTEVANT, W. First visual images of native America. In: CHIAPELLI, F. (ed.). *First images of America; the impact of the New World on the Old*. Berkeley, 1976.

VIAGENS E INVENTÁRIOS

Tipologia para o período colonial

Ronald Raminelli*

RESUMO

A definição de viagem no período colonial é tema pouco debatido na historiografia. Esse artigo pretende explorar o assunto partindo do princípio de que as viagens promoviam inventários: inventários do espaço, dos costumes e da natureza. Essa tipologia permite explorar as jornadas tanto como parte do processo de conquista e colonização, quanto como fruto da consolidação dos paradigmas científicos.

Palavras-chave: viagens, inventários, colonização.

ABSTRACT

In history, the definition of journey is not enough explored. This article intends to debate the theme based on the fact that the journeys promoted inventories: the inventory of space, customs and nature. The typology explores the journeys as an element of conquest and colonization that varied, according to the scientific advances.

Key-words: journey, inventory, colonization.

Definir viagem e viajante no período colonial não é tarefa fácil. A viagem, em princípio, era uma exploração e deslocamento espacial narrado de maneira cronológica. Ao longo do percurso, o viajante descrevia a natureza, os habitantes a partir de alguns questionamentos. A viagem, então, teria finalidades e resultados planejados, metas a serem cumpridas. Nem sempre era fruto de interesses individuais. Os viajantes guiavam-se por políticas estatais e científicas, além de receberem financiamentos e instruções de viagem. Essa definição, porém, era mais apropriada para as grandes viagens realizadas a partir da segunda metade do século XVIII.

No período colonial, os relatos escritos durante os deslocamentos espaciais nem sempre possuíam essas características. Vários europeus per-

* Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

correram o Brasil, nem todos escreveram diários e muito poucos tinham metas determinadas. Se fôssemos aplicar a definição de viagem oitocentista para os deslocamentos realizados no período colonial, haveria uns poucos viajantes. No século XVI, o cosmógrafo André Thevet coligiu informações do Brasil para compor *La Cosmographie Universelle*. No século seguinte, teríamos os holandeses da missão de Maurício de Nassau, equipe composta de pintores, astrônomos, naturalistas e cartógrafos. Somente no século das luzes a viagem ganhou uma racionalidade científica, um planejamento e uma crescente especialização. O naturalista francês, Charles La Condamine, empreendeu uma jornada pelo Peru e Amazonas para responder, por intermédio de observações geodésicas e astronômicas, se a Terra era achatada nos pólos. Ainda deparou espécies vegetais com propriedades medicinais. A Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, em princípio, pretendia inventariar a natureza amazônica. As instruções da viagem traçavam metas para o naturalista coletar e classificar as espécies. No entanto, os diários e memórias de Ferreira demonstram que os interesses do viajante eram bem mais vastos¹.

Anchieta, Hans Staden e Gabriel Soares de Sousa não estariam nessa categoria, não seriam viajantes, pois foram trazidos para o Brasil por motivos diversos e não tencionavam, em princípio, promover uma viagem guiada por instruções e metas. Jean de Léry, huguenote francês, esteve na Guanabara durante um ano, descreveu os costumes da terra e a exuberante natureza tropical. Não atravessou o Atlântico por ser viajante, Léry era um artesão. Na historiografia, porém, Léry foi denominado de viajante, enquanto Anchieta, de missionário, ambos, porém, descreveram a natureza e os índios obedecendo a preceitos religiosos e a interesses coloniais. Gabriel Soares de Sousa era um senhor de engenho, sertanista e defensor da escravidão indígena. Sousa, no entanto, realizou o mais completo inventário

1 THEVET, A. *La cosmographie universelle d'André Thevet cosmographe du Roy. Illustree de diverses figures des choses plus remarquables...* Paris: Pierre L'Huillier et Guillaume Chaudière, 1575; MARGRAVE, G. *História natural do Brasil*. Tradução Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942; LA CONDAMINE, C. *Viagem pelo Amazonas 1735-1745*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/Edusp, 1992; FERREIRA, A. R. Diário da viagem filosófica pela capitania de São José do rio Negro. *Revista Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1885-9. p. 48-51.

da natureza e das comunidades indígenas quinhentistas². Escreveu, ainda, um roteiro minucioso sobre a costa do Brasil, relatou os acidentes geográficos entre o rio Amazonas e o rio da Prata. Em que aspectos seu inventário difere do de André Thevet? Por que o sertanista não pode ser considerado um viajante, visto que sua abordagem do Brasil pouco contrasta com a do mencionado francês? Busco, então, uma nova definição de viagem e viajante.

Viagem na Historiografia

A viagem ainda não teve a merecida atenção da historiografia brasileira. Apesar da enorme disponibilidade documental, não há estudo que faça um balanço das viagens e viajantes que percorreram o Brasil Colonial. O grande desafio da temática, por certo, é a definição de viagem e de viajante. Nos anos 1960, Olivério M. Oliveira Pinto escreveu um artigo intitulado *Explorações científicas*, em que constatou que a observação da natureza brasileira pouco contribuiu para os avanços científicos do período moderno. “No entanto, óbvio é que, numa época em que a pesquisa científica ensaiava ainda os seus primeiros passos, avulta de importância tudo quanto porventura tenha sido noticiado sobre o Brasil no tocante a história natural”³. O artigo indica como exploradores científicos Pero Vaz de Caminha, Hans Staden, Thevet, Anchieta, Margrav, Conceição Veloso e Alexandre Rodrigues Ferreira, entre outros. Oliveira Pinto não definiu “explorações”: qual a diferença entre viagem e exploração? O que levou esses homens a explorar?

Na década de 1980, Laura de Mello e Souza retomou o tema e classificou as viagens em imaginárias e reais. As viagens imaginárias

2 ANCHIETA, Padre José de. *Cartas, informações e fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988; LÉRY, J. de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. (Rochelle, 1578). Nouvelle édition avec une introduction et des notes par Paul Garrafel. Paris: Alphonse Lemene, 1879-1880; STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil*. (1557) Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974; SOUZA, G. S. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Comentário de Francisco Adolfo Varnhagen. 5 ed. São Paulo: Cia Ed., Nacional; Brasília: INL, 1987.

3 PINTO, O. M. O. Explorações científicas. In: Sérgio B. de Holanda (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. A época colonial. v. 2. São Paulo: Difel, 1985. p. 161-174.

pautavam-se no ouvir dizer, e a imaginação era preponderante em relação à observação. Nos tempos modernos, o hábito de ouvir aliou-se ao de ver. Os viajantes sofriam a vertigem da curiosidade, e o olhar crescia sobre os demais sentidos. As viagens reais exigiam a experiência, a vivência do fenômeno. Essa tipologia, porém, não auxilia na definição das viagens no período colonial, pois aspectos reais e imaginários estavam, comumente, presentes nas viagens, mesmo em algumas realizadas no século XVIII⁴. Guillermo Giucci abordou, igualmente, os aspectos do maravilhoso na viagem. Os conquistadores espanhóis partiam da metrópole para encontrar tesouros magníficos no Novo Mundo. No final do século XVI, esse tema estaria esgotado; o estudo examinou o processo de anulação do valor discursivo do maravilhoso americano. No livro, não há também a preocupação de refletir sobre as definições mencionadas. O autor lançou luz sobre os motivos da viagem e como os viajantes inseriam-se no imaginário ocidental. Em Hans Staden, a América estava desmistificada em relação ao modelo do maravilhoso. Vale, porém, destacar que as viagens de Colombo, Cabeza de Vaca e Staden possuem características muito distintas, não são homogêneas o bastante para o autor traçar uma seqüência e perceber transformações. Colombo e Cabeza de Vaca eram conquistadores e aventureiros que se deslocavam para o Novo Mundo em busca de riquezas. Mais tarde, Cabeza de Vaca exerceria cargo de Adelantado do rio da Prata. Staden trabalhava junto aos portugueses na defesa do litoral e foi capturado pelos tupinambás. Ao invés de estudar o arcabuzeiro alemão, melhor seria analisar um espanhol, conquistador, para verificar o fracasso do maravilhoso. Faltou ao autor uma melhor definição de viajante e das finalidades da viagem.

Ana Maria Belluzzo concebeu os viajantes sob o prisma da iconografia, ou melhor, de como os viajantes construíram a imagem do Brasil. A abordagem não pressupôs, portanto, as definições sobre viagem e viajante. O mesmo comentário vale para o importante artigo de José Roberto Teixeira Leite. P.E. Vanzolini escreveu sobre a contribuição zoológica dos primeiros naturalistas. Em relação ao período colonial, o autor mencionou apenas Georg Margrav e Alexandre R. Ferreira, e desconsiderou a contribuição de missionários e viajantes quincentistas e seiscentistas. Sua concepção de viajante baseou-se no interesse científico que os inventários produziram na comunidade científica europeia. Enfim, até o momento, a

4 MELLO E SOUZA, L. de. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

historiografia brasileira ainda não realizou uma tipologia das viagens e dos viajantes, nem forneceu subsídios para realizar essa empreitada⁵.

Uma boa contribuição vem, porém, da antropologia. João Pacheco de Oliveira Filho realizou estudo sociológico dos viajantes e ateu-se aos motivos para se viajar pelo Brasil. Sobre as finalidades das jornadas, ele comenta: “a finalidade mais geral presente em todas as formulações é a preocupação em ver e observar fatos novos, ampliando assim de algum modo o horizonte de conhecimento. Tal intenção, no entanto, toma uma pluralidade de formas”⁶. As viagens e viajantes foram classificados por intermédio de quatro variáveis: 1 - origem do financiamento; 2 - qualificação intelectual do viajante; 3 - composição da viagem (individual ou coletiva); 4 - prêmios e recompensas alcançados pelos viajantes depois da viagem.

Apesar da abordagem instigante sobre o tema, devo destacar que as viagens analisadas são distintas quando comparadas às do período colonial. Os viajantes eram, exceto Alexandre R. Ferreira, estrangeiros e não estavam diretamente ligados a projetos de colonização, diferentemente dos viajantes do período colonial. No oitocentos, os ramos da ciência estavam mais definidos, havia a ocorrência de viagens com finalidades precisas, viagens realizadas por botânicos, zoólogos, matemáticos, engenheiros, físicos, astrônomos e geólogos. As viagens tornaram-se institucionalizadas, recebendo financiamentos, instruções e prêmios. Torna-se inviável o emprego dessa sociologia dos viajantes para a pesquisa sobre viajantes do período colonial. No entanto, com algumas adaptações poderei refletir sobre os viajantes deste período.

5 GIUCCI, G. *Viajantes do maravilhoso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; BELLUZZO, A. M. *Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Metalivros/Objetiva, 1999; LEITE, J. R. T. Viajantes do imaginário: A América vista da Europa, séc. XV-XVII. *Revista USP - Dossiê Brasil dos Viajantes*, 30: 32-45, 1996; VANZOLINI, P. E. A contribuição zoológica dos primeiros naturalistas viajantes no Brasil. *Revista USP - Dossiê Brasil dos Viajantes*, 30: 190-238, 1996.

6 OLIVEIRA FILHO, J. P. de. *Elementos para uma sociologia dos viajantes*. In: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Org. por J. P. Oliveira Filho. Rio de Janeiro: UFRJ/Editora Marco Zero, 1987. p. 84 -148.

Secularização das Viagens

As viagens permitem observar um nítido e lento processo de secularização. As explicações religiosas foram, paulatinamente, suplantadas pela ciência, pela razão. No quinhentos, os viajantes recorriam à transcendência para explicar a natureza e os costumes indígenas. Entre os séculos XVI e XVIII, os índios deixaram a pecha de demoníacos para se tornarem incivilizados. Os cálculos matemáticos, sobretudo os mapas populacionais, tornaram-se uma constante nos diários e memórias produzidas no século XVIII. Os matemáticos-viajantes mediam distâncias e delimitavam as fronteiras, demonstrando que as viagens estavam, cada vez mais, afinadas com os princípios da razão. A agricultura tornava-se a principal atividade econômica nos inventários setecentistas. A razão deveria imperar nas culturas agrícolas. Essa era, por exemplo, a principal meta de Alexandre R. Ferreira. A comparação entre os testemunhos dos séculos XVI e XVIII permite esboçar a hipótese de uma secularização crescente dos inventários. Os aspectos provenientes do maravilhoso, porém, jamais deixaram de existir entre os viajantes do período colonial.

O predomínio da razão é um lento processo que possui suas bases na revolução científica e no iluminismo. No entanto, não houve o desaparecimento progressivo das explicações transcendentais. “Longe de desaparecer, o religioso refluíu de certos campos cuja defesa era quase impossível, fortificou-se, remodelou-se, em outros; em várias direções sucederam fenômenos equivalentes”, comentou Falcon. Da transcendência à imanência, a natureza tornou-se redutível a leis. Sua validade estava na razão encontrada no sujeito e na natureza: homem e natureza eram partes de uma só realidade. Mas os vínculos entre a teologia e a física não se partiram nos filósofos. Esse lento processo ainda não se realizaria de forma definitiva no século das luzes. Para Paolo Rossi, “A autoridade das Escrituras continuava sendo respeitada em questões que só dependiam da física”⁷.

A revolução científica, aos poucos, transformou a concepção de conhecimento. Para se ter acesso à ciência e à verdade, não era preciso nenhum processo de “iniciação” do tipo religioso, bastava pertencer à espécie humana. A verdade seria alcançada por métodos simples e acessíveis a todos. O saber científico, portanto, não se assemelharia a uma

7 FALCON, F. *A Época Pombalina*. São Paulo: Ática, 1980; CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994. p. 78.

experiência mística incomunicável, ou comunicado por intermédio da revelação. A ciência consistia apenas em fazer avançar o conhecimento sobre a natureza. Esse saber atuaria em favor do homem, dominando e controlando a natureza. O conhecimento somente seria legítimo se resultasse em obras. Nesta perspectiva, destacou Paolo Rossi: “pesquisa teórica e atividade prática são uma e a mesma coisa, e o que é útil nas operações é também o que é mais verdadeiro na teoria”.

Em Portugal esse processo foi ainda mais lento. As reformas promovidas pelo marquês de Pombal objetivavam acelerar o processo de secularização do saber, sobretudo nas universidades. Havia uma defasagem em relação aos outros países da Europa e ao glorioso passado dos descobrimentos portugueses. Antônio Sérgio destaca que as promessas advindas com as conquistas não se realizaram. Os destinos da sociedade portuguesa naufragaram, originando o sentimento de decadência e atraso. O processo de secularização do saber seria retardado devido ao predomínio do aristotelismo tomista e a presença jesuítica nas universidades, que entravavam a difusão dos princípios da revolução científica em Portugal⁸.

A lenta passagem da transcendência à imanência pode ser verificada nas viagens do período colonial. Nos inventários do espaço, evidenciava-se no emprego da matemática para delimitar fronteiras, para localizar acidentes geográficos e, sobretudo, para planejar as viagens pelo interior do Brasil. Se antes os viajantes eram aventureiros, homens leigos, no final do período colonial eram naturalistas e administradores formados pela Universidade de Coimbra. A intervenção estatal tornou-se evidente no planejamento de reforma e na formação de naturalistas para percorrer o mundo colonial. Nos inventários dos costumes, percebe-se que os religiosos não mais descreviam os festins canibais. A cultura indígena, que tanto despertou a curiosidade e horror dos religiosos, foi substituída por relatos sobre o emprego da mão-de-obra indígena nos empreendimentos coloniais. No século XVIII, as comunidades indígenas seriam contadas, numeradas, como parte de um projeto de diversificação e incentivo à agricultura. Os ilustrados (La Condamine, Ferreira e Humboldt), porém, ainda debatiam sobre a existência das amazonas, demonstrando a persistência do maravilhoso americano. Nos inventários da natureza, o fenômeno da racionalização

8 ROSSI, P. O cientista. In: Rosario Villari (dir.) *O homem do Barroco*. Lisboa: Presença, 1995. p. 237; SÉRGIO, A. O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal. In: *Obras completas. Ensaios*, tomo II. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977; DIAS, E. J. S. S. Cultura epistemológica do Renascimento ao iluminismo em Portugal. In: CONTENTE, D. e BARRETO, L. F. (orgs.) *A abertura do mundo*. v. 1. Lisboa: Presença, 1986.

revelou-se nas classificações e descrição dos animais e plantas. Se antes eram seres exóticos e produtos alimentícios, depois perderam a pecha de monstros e eram inventariados como mercadorias. A ênfase do Estado estava na introdução de novas culturas agrícolas. Sementes de anil, cânhamo, café e arroz foram testadas e distribuídas pelos agentes da administração colonial, buscando incrementar e diversificar a agricultura da região.

O processo seria dinamizado, reforçou Fernando Novais, na “viradeira”, quando o iluminismo português promoveu reformas inspiradas nas novas teorias econômicas inglesas e nos fisiocratas franceses. Nesse momento de percepção do atraso econômico, a metrópole perseguia outros rumos para contornar a queda na extração aurífera e as oscilações do comércio do açúcar. Enfim, no interesse de sanar os problemas enfrentados por Portugal no limiar da Revolução Industrial – hegemonia comercial e militar da Inglaterra –, a *intelligentsia* portuguesa aderiu ao reformismo e às inovações do iluminismo. Francisco Falcon, igualmente, percebeu uma continuidade entre as políticas pombalinas e marianas. Depois de 1777, houve o fortalecimento da corrente cientificista e pragmática do iluminismo comandada pela Academia Real de Ciência⁹. Mentor da Viagem Filosófica, Domenico Vandelli desempenhou papel de destaque na revitalização e incentivo à agricultura colonial. Essa disposição, por certo, contribuiu para destacá-la nos escritos de Ferreira. Muito antes da Viagem Filosófica, porém, vários portugueses percorreram o território amazônico com o intuito de pacificar os índios e dinamizar as culturas do anil, café e cânhamo.

Desde o período pombalino, o império colonial português foi percorrido por dezenas de naturalistas, cartógrafos e engenheiros munidos de olhares atentos e dedicados a observar a razão para o atraso e a grande debilidade das atividades econômicas. De Angola ao Algarves, da Amazônia a Moçambique, os burocratas do império procediam levantamentos das condições naturais e econômicas, sem descuidar das potencialidades minerais e de matérias-primas, indispensáveis para a vitalidade econômica da metrópole. A expedição de Ferreira realizou-se nessa conjuntura de expansão, consolidação das fronteiras, pacificação das comunidades indígenas e incentivo de atividades agrícolas.

9 NOVAIS, F. A. *Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial*. São Paulo: Editora Hucitec, 1983. p. 213-298. A influência da fisiocracia no pensamento econômico português, defendida por Novais, é um tema controvertido, ver: CARDOSO, J. L. *O pensamento econômico em Portugal, nos finais do século XVIII (1780-1808)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

Tipologia de Viagens

No final do século XVI, o editor Theodore de Bry concebeu a viagem como fonte de saber, capaz de aperfeiçoar os diversos ramos do conhecimento. Nesta perspectiva, a viagem fornecia importantes contribuições à “psicologia” e às ciências naturais. Para De Bry, era ainda necessário conhecer melhor a astronomia, a geografia e todos os ramos do saber. Assim como as ciências, a viagem enriquecia grandemente a filosofia prática, a ética, a política, a economia, a medicina e a teologia¹⁰. O editor concebeu, portanto, a viagem como inventário indispensável ao saber e avanços das ciências.

Por intermédio das viagens, europeus e colonos realizaram um minucioso inventário do Brasil. A viagem é aqui definida como deslocamento e exploração do espaço. Durante o percurso, o viajante produziu narrativas, redigiu cartas, desenhou mapas, coletou amostras dos três reinos da natureza e artefatos da cultura indígena. Esse material constitui os testemunhos da viagem, sem eles a jornada seria esquecida. Por vezes, esses relatos constituem diários, descrevendo, dia-a-dia, os acontecimentos. Considero a viagem não apenas como produtora de uma narrativa cronológica, mas como inventário¹¹. Para além dos diários, incluem cartas jesuíticas, as crônicas, as derrotas e as memórias concebidas pelos naturalistas do século XVIII. Esses documentos possuem a finalidade, quase instrumental, de inventariar as potencialidades e os entraves ao estabelecimento colonial no Brasil. Enfim, a viagem é entendida como parte do empreendimento colonial.

Inicialmente, os europeus visitaram o litoral, sobretudo as capitanias do nordeste e do sudeste, e procuraram mapear os acidentes geográficos. Os rios, baías e enseadas foram nomeados e descritos para, depois, tornarem-se referências para a cartografia do Brasil. Mais tarde, as entradas chegariam ao interior, perseguindo os antigos caminhos indígenas e os

10 MARGOLIN, J. *Voyager à la Renaissance*. In: Jean Ceard et Jean-Claude Margolin (dir.) *Voyager à la Renaissance*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1987. p. 10.

11 Michel Balard indica a existência de inúmeras fontes capazes de responder às várias indagações elaboradas pelos historiadores: quem viajava, para onde se viajava, quais eram as finalidades e os resultados do empreendimento. O medievalista propõe, por conseguinte, ampliar as fontes documentais e a definição de viagem e viajante. BALARD, M. Conclusion. *Voyages et voyageurs au Moyen Age*. XXVie. Congrès de la S.H.M.E.S. Paris: Publications de la Sorbonne, 1996.

percursos ao longo dos rios. A partir da segunda metade do século XVII, os colonos e europeus passaram a freqüentar fronteiras ainda inexploradas, acompanhando a expansão territorial que seguia em direção ao oeste; o litoral já havia sido bastante visitado nos séculos anteriores, restava conhecer os sertões de Minas Gerais, Amazônia e Mato Grosso. As derrotas pelos sertões deveriam resultar em relatórios que serviriam para guiar os futuros desbravadores.

Nesse empreendimento havia igualmente o interesse em descrever os habitantes da terra. Os grupos indígenas, portanto, tornaram-se alvo de relatórios que procuravam identificar seus costumes, língua, localização geográfica e disposição para guerra. Os conquistadores necessitavam de informes sobre as guerras intertribais para viabilizar a colonização. Contando com o apoio de tribos aliadas, os portugueses fomentavam rivalidades, dominavam áreas controladas por tribos rivais e capturavam prisioneiros de guerra que se tornariam escravos para os empreendimentos agrícolas. Em contrapartida, os missionários enfrentavam as adversidades do meio em busca de almas para convertê-las ao cristianismo.

As viagens ainda realizavam um compêndio da natureza. As plantas e animais foram classificados segundo a lógica da colonização: eram considerados como úteis ou nocivos à sobrevivência dos europeus nos trópicos. No entanto, o aspecto mais evidente nessas narrativas é o exotismo, a singularidade da flora e fauna do novo território. Os europeus e os colonos percorriam-no em busca de pau-brasil, animais silvestres (macacos, papagaios e pequenos roedores), ouro e pedras preciosas. Revelavam uma enorme imaginação ao descrever animais e plantas. A fauna e flora locais eram decompostas, descritas por partes, pois assim era possível compará-las a espécies conhecidas. A preguiça, por exemplo, era do tamanho de um macaco africano, sua cabeça lembrava a de uma criança e as garras assemelhavam-se a grandes espinhas de carpa. Esse procedimento descritivo formava verdadeiros monstros, aumentando o caráter espetacular do Novo Mundo. As classificações das espécies, assim como as descrições das comunidades indígenas, somente ganham sentido quando cotejamos essa documentação com os avanços da cultura científica européia.

Inúmeros tipos de viajantes percorreram o Brasil. Nos primeiros séculos da colonização, os viajantes não tinham um perfil definido. Eles eram religiosos (católicos ou protestantes), aventureiros, espiões, administradores coloniais e sertanistas que não possuíam suporte material, mapas e conhecimento para enfrentar os desafios da natureza. Além dos lusitanos,

havia franceses, ingleses, holandeses que pretendiam comercializar produtos e, por vezes, estabelecer colônias em regiões sob o domínio português. A fome era freqüente; naufrágios e mortes marcavam o cotidiano de homens que se embrenharam pelo Brasil. Os relatos de viagem descrevem os caminhos, os índios e os recursos naturais capazes de prover o sustento de colonos e viajantes futuros. Geralmente, as primeiras explorações não possuíam objetivos ou finalidades precisas e relatavam os mais diferentes aspectos do Brasil. Somente na segunda metade do século XVIII, elas ganhavam atribuições específicas e instruções de viagem. Tornava-se, então, possível a ocorrência de viagens planejadas, em que os viajantes dispunham de recursos e conhecimento para sobreviver longos anos em florestas e lugares inóspitos. As viagens comandadas por administradores coloniais e naturalistas estavam destinadas à realização de estudos sobre a fauna e flora, as potencialidades agrícolas, além do conhecimento das diversas comunidades, sobretudo em seus aspectos demográficos. Esse aprimoramento realizou-se no âmbito dos avanços científicos no século das luzes. Enfim, por intermédio dos inventários produzidos pelas viagens torna-se evidente o processo de secularização, ou melhor, o processo de racionalização da natureza e das atividades produtivas.

As viagens originaram inventários destinados a conhecer o Brasil em três aspectos básicos: a geografia, o povoamento e os reinos da natureza. Ao longo do período colonial, esses temas nem sempre foram tratados da mesma forma. Os objetivos da jornada transformavam-se ao sabor das conjunturas: ora a catequese estava em evidência; ora as viagens tornavam-se instrumento da burocracia metropolitana; ora as disputas coloniais moviam holandeses e franceses a descobrir debilidades da defesa lusitana; ora as fronteiras entre os impérios espanhol e português tornavam-se alvo de litígios, e empurravam engenheiros-cartógrafos e matemáticos para as florestas da Amazônia. Uma história das viagens deve destacar essas oscilações e explicá-las na temporalidade. Para tanto, estudarei os inventários por intermédio de uma tipologia.

Inventário do espaço

Inúmeras viagens serviram para realizar um mapeamento do território. Sua finalidade era a conquista ou a manutenção da conquista, um procedimento básico para viabilizar a colonização. Em relação ao território, a viagem demarcadora realizava uma descrição dos acidentes do litoral, batizando-os, muitas vezes, com nomes cristãos (Monte Pascoal, Cabo de

Santo Agostinho, Cabo de São Tomé). Os rios, enseadas, recifes e portos naturais tornavam-se pontos de referência. Nessas viagens realizavam-se patrulhas pelo litoral para coibir piratas e possíveis invasores “estrangeiros”. Pero Lopes de Sousa, entre 1530-32, forneceu o contorno das costa brasileira, a toponímia de ilhas, cabos e detalhes sobre correntes marítimas e ventos¹². Gabriel Soares de Sousa realizou, em 1587, um minucioso roteiro geral da costa do Brasil. Do percurso entre o rio Amazonas ao rio da Prata, ele forneceu as distâncias entre os acidentes geográficos, escreveu uma pequena história da ocupação lusitana e localizou as atividades econômicas ao longo do litoral. Soares de Sousa descreveu as atividades econômicas, as vilas e núcleos de povoadamentos do litoral, relacionou os principais prédios, ruas e costumes dos colonos. O sertanista destacou ainda os perigos de invasões “estrangeiras”, pois as fortificações estavam em estado precário. No interior, ele percorreu, sem sucesso, o sertão da Bahia à procura de esmeraldas. Na década de 1630, realizou-se a importante viagem de Pedro Teixeira pelo rio Amazonas, em que foi redescoberta uma passagem entre o oceano Atlântico e o Peru. A jornada foi descrita pelo jesuíta Acuña, que forneceu detalhes preciosos sobre o rio: o curso, as ilhas, a fertilidade da terra, o clima e as várias entradas para os rios. Desde então, os portugueses iniciaram o processo de ocupação da vasta bacia amazônica. Essa viagem é um marco na interiorização da colonização portuguesa.

Em 17 de outubro de 1637, iniciou-se a grande viagem de Pedro Teixeira, composta por setenta soldados, mil e duzentos índios, embarcados em frota de mais de quarenta canoas de bom porte, segundo estimativas de Varnhagen. Domingos de Brieva também fazia parte da tripulação. Esse franciscano forneceu valiosos subsídios, pois junto a Andrés de Toledo percorreram o rio Amazonas, refazendo o percurso de Orellana. Em Quito, a Audiência expediu Provisão Geral que autorizava os jesuítas Cristóbal Acuña e Andrés de Artiega a seguirem para o Pará, na comitiva de Pedro Teixeira. Durante a viagem de regresso, iniciada em 16 de fevereiro de 1639, Acuña reuniu informações sobre o percurso, seus habitantes e riquezas. A partir do relatório, formulariam-se estratégias para o controle militar do vale amazônico. Desde Orellana, a Amazônia despertava muita curiosidade entre os europeus: lugar de mistérios, povoado por mulheres guerreiras e cidades fabulosas. A grande viagem originou duas importantes narrativas: *Relación*

12 SOUZA, P. L. de. *Diário de navegação de Pero Lopez de Souza (1530-1532)*. Prefácio de Capistrano de Abreu e comentário de Eugênio de Castro. Rio de Janeiro: Tip. Leuzinger, 1987.

del General Pedro Teixeira del Rio de las Amazonas – descrição corográfica destinada à Audiência de Quito; e, *Nuevo descubrimiento del gran rio de las Amazonas* – relatório de Acuña. Em 1641, a narrativa do jesuíta veio a público em Madri, mas logo a edição foi suprimida. A nova conjuntura ibérica tornava as informações lesivas ao império espanhol. Depois de 1640, com a restauração portuguesa, a corografia de Teixeira e o relatório do jesuíta permitiam tanto o desbravamento das riquezas amazônicas quanto alcançar os reinos de Quito e Peru. As fronteiras entre as colônias portuguesa e espanhola estavam cada vez mais tênues. Nesse sentido, a viagem de Teixeira constitui um marco na colonização da Amazônia. A partir dessa data, iniciaram-se as conquistas dos rios, descimentos de índios e implementação de novos núcleos coloniais, sobretudo com a criação do Estado do Maranhão e Pará¹³.

No século XVIII, inicia-se um novo procedimento das viagens demarcadoras. Pautados nos princípios iluministas, os viajantes recorriam à ciência para dinamizar a economia e delimitar as fronteiras entre o império português e espanhol. Para tanto, os engenheiros-cartógrafos organizavam expedições, anotavam informações, escreviam relatórios e cartografavam o território. As medições de tempo e espaço eram executadas por matemáticos. Estes militares estavam encarregados de realizar observações astronômicas, cálculos de geometria, trigonometria plana e álgebra. Pautado na mesma lógica, Francisco José de Lacerda e Almeida, formado em matemática na Universidade de Coimbra, percorreu estradas fluviais da maior importância para a comunicação do Brasil: que faziam a ligação entre Belém e São Paulo.

Lacerda e Almeida recebeu a incumbência de demarcar os limites fronteiriços com a colônias castelhanas. A missão demarcadora era desdobramento do Tratado de Santo Idelfonso, assinado em 1777. Ele prestaria serviço ao Estado português como geógrafo, matemático e astrônomo, realizando medições corretas das latitudes e longitudes. Atuaria ainda na localização de rios, rumos, correntes e cachoeiras. Notificaria sobre a existência de minas de ouro e diamantes, além de registrar novos animais e plantas. Essa primeira jornada deixou Lisboa em 1780 com destino a Belém. Os rios amazônicos conduziram-no a Barcelos, no Mato Grosso, passando ainda por Vila Bela até chegar a São Paulo, em 1790. Durante dez anos o matemático percorreu o sertão do Brasil e escreveu um diário marcado por

13 ACUÑA, C. *Novo descobrimento do Grande Rio das Amazonas* (1641). Rio de Janeiro: Agir, 1994.

preocupações geográficas: definição de caminhos, distâncias e localização de povoados. A botânica, a zoologia e a mineralogia, porém, foram pouco contempladas nessa narrativa, apesar de previstas. No término do diário, escreveu sobre a expansão territorial e a descoberta de riquezas promovidas pelos paulistas. Essa contribuição, destacou o viajante, era prova da “fidelidade e respeitoso amor que os seus colonos teem ao seu Soberano”. Ao percorrer as trilhas bandeirantes, Lacerda e Almeida entusiasmou-se, talvez, pela “epopéia paulista”, tornando os intrépidos mamelucos fiéis súditos da Coroa. Ao retornar a Portugal, exerceu o cargo de professor de matemática na Real Academia da Marinha e recebeu o título de primeiro-tenente do mar¹⁴.

A viagem demarcadora não possuía apenas o interesse em delimitar os espaços, mas inventariar as potencialidades econômicas contidas no território. Partindo do princípio de *uti possidetis*, os colonos deveriam efetivamente ocupar o território, para assegurar a posse. Assim, as viagens realizavam levantamentos sobre fertilidade da terra, circulação de mercadorias, dinâmica demográfica e construção de fortalezas para impedir entradas de invasores. A criação de núcleos populacionais e os empreendimentos agrícolas seriam indispensáveis para o controle das fronteiras. Os viajantes, amparados pela ciência setecentista, concebiam mapas populacionais (nascimentos, mortes, casamentos) e estudos sobre o cultivo de produtos de exportação (anil, arroz, café, entre outros). Por fim, a viagem demarcadora buscava relacionar os índios fixados na fronteiras e no litoral. As alianças ou hostilidades entre portugueses e as comunidades indígenas eram um tema fundamental para a conquista. O controle dessa população era a condição para enfrentar as investidas externas. Na região amazônica, as tribos aliadas dos holandeses colocavam em risco a posse do território. Frequentemente, os portugueses encontraram na região norte guerreiros munidos de armas cedidas ou trocadas por inimigos europeus. Desde o início da colonização, os colonos promoviam o deslocamentos de tribos aliadas para regiões ameaçadas, sobretudo pelos franceses. Sem o apoio bélico, os lusos não teriam condições de manter a posse, seja no litoral, seja em paragens perdidas pelo interior.

14 LACERDA E ALMEIDA, F. J. de. *Diários de viagem*. Notas e prefácio de Sérgio B. de Holanda. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

Inventário dos costumes

No período colonial, jamais existiu uma viagem dedicada exclusivamente a descrever as comunidades indígenas, as várias etnias e os seus costumes. A etnografia era um ramo do conhecimento que se consolidou apenas no século XIX. Há, no entanto, um número significativo de viajantes e missionários que testemunharam o cotidiano colonial, e sobretudo o indígena. O conhecimento atual sobre os ritos e mitos tupinambás provém desse período, pois estes índios entrariam logo em extinção devido aos avanços dos empreendimentos coloniais. Esses relatos possuem igualmente a lógica colonial, pois surgiram da necessidade de conhecer os grupos indígenas, integrá-los ao trabalho e convertê-los ao cristianismo. Nos primeiros séculos, os índios do litoral (de São Paulo ao Maranhão) receberam a atenção dos colonizadores. Alguns temas foram abordados com muita frequência: o canibalismo, a nudez, as guerras, a culinária e o saber indígena sobre a natureza. Nessa perspectiva, estão os escritos dos portugueses José de Anchieta, Gabriel Soares de Sousa e Fernão Cardim; como também dos franceses André Thevet, Jean de Léry, Claude d'Abbeville e Yves d'Evreux, durante a conquista do Rio de Janeiro e Maranhão¹⁵. Os viajantes nem sempre estavam inseridos em projetos coloniais: como, por exemplo, Anthony Knivet e Hans Staden¹⁶. Nesses relatos, porém, não se destacam os princípios de domínio e conversão. Os viajantes descreveram o caráter exótico dos costumes: no caso de Staden, a ênfase estava no canibalismo.

Jean Léry concebeu os tupinambás como o elo perdido entre o homem civilizado e a natureza. Ele era um exemplo curioso de analista dedicado a compreender o universo dos povos indígenas. Atribuiu ao bom clima a aparência robusta dos ameríndios, destacou que poucos eram coxos, disformes, aleijados ou doentios, e viviam 120 anos. Os nativos não obedeciam aos preceitos do hábito de comer. Entre eles, inexistia hora para jantar ou ceiar; a ingestão dos alimentos era guiada pela fome, pela necessidade de recompor as energias. As índias não abandonavam seus rebentos e

15 CARDIM, F. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Introdução de Rodolfo Garcia. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980; ABBEVILLE, C. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975; EVREUX, Y. de. *L'Histoire des choses plus memorables advenues en Maragnan...* Edição de Ferdinand Denis. Paris: MDCXV.

16 STADEN, H. *A verdadeira história dos selvagens*. (1557). Rio de Janeiro: Dantes Ed., 1999; KNIVET, A. *Vária fortuna e estranhos fados*. São Paulo: Brasiliense, 1947.

carregavam-nos quando trabalhavam na lavoura. As americanas eram incapazes de deixá-los sob a tutela das amas como faziam as européias. Assim como os animais, nutriam e defendiam os filhotes contra todos os perigos. Deste modo, Léry destacava a educação natural existente entre os tupinambás em contraposição aos artificialismos da criação européia. A oposição tomava, porém, sua forma mais explícita nos comentários sobre a antropofagia. O canibalismo, que tanto provocou repulsa nos europeus, recebeu um tratamento diferenciado na narrativa. Entre os cristãos, lembrou Jean de Léry, existiam criaturas mais abomináveis e desprezíveis do que entre os índios. A antropofagia tupinambá era movida pela vingança, enquanto os cristãos devoravam seus semelhantes e parentes guiados pela fome. Não haveria, portanto, necessidade de atravessar o Atlântico para presenciar episódios tão monstruosos. Durante o cerco de Sancerre, os protestantes permaneceram isolados na fortaleza, sem suprimentos, e tiveram de ingerir os parentes mortos. Léry negou, assim, à antropofagia as dimensões do canibalismo, pois o consumo de carne humana não possuía um caráter alimentício.

Na colônia francesa, os conflitos entre protestantes e católicos tiveram como resultado o exílio de Léry da ilha fortificada para o continente. Nessa oportunidade, ele conviveu com os indígenas e observou os seus costumes. Após essa experiência, retornou aos estudos de teologia em Genebra e, anos depois, escreveu sobre a viagem. A primeira versão dos escritos perdeu-se. Léry refez a obra de memória, mas o novo material também se extraviou em meio às guerras. Finalmente, encontrou a primeira versão e publicou-a em 1578 com o título de *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil autrement dite Amerique*, editado por André Chuppin, em La Rochelle. O livro é marcado por ambigüidades: ora o autor fascinava-se pelo cotidiano indígena, ora considerava-o demoníaco. O jovem sapateiro de 1557 era livre de preconceitos, feliz e aventureiro, enquanto o pastor pessimista de 1578, marcado pelos horrores das guerras civis, concebia os índios como idólatras, antropófagos e atormentados por demônios. A partir da terceira edição de 1580, Léry tornou ainda mais evidente o caráter demonizante das velhas índias. Em *L'huguenot et le sauvage*, Frank Lestringant comentou as distorções presentes na obra. Ao reescrever a narrativa de viagem, Léry teria sido influenciado pelos conflitos religiosos e pela demonologia de Jean Bodin. Assim, ao remeter-se à experiência da juventude, Jean de Léry reescreveu a narrativa de viagem com a preocupação de um teólogo em meio às querelas religiosas do quinhentos. O Novo

Mundo perdeu, em parte, os contornos paradisíacos para ganhar atributos demoníacos¹⁷.

No século XVIII, as viagens percorreram o interior, e a Amazônia tornou-se o espaço privilegiado de observações e reformas. No interesse de dinamizar a exploração econômica e a posse das conquistas em áreas de litígio, a coroa portuguesa enviou dezenas de viajantes para a região. Comparadas às quinhentistas e seiscentistas, as viagens pela Amazônia não produziram relatos “etnográficos” com a mesma complexidade. Há três razões para explicar o fenômeno: 1 - a diversidade dos grupos lingüísticos (Aruak, Tupi e Karib), certamente, dificultou o entendimento das culturas locais; 2 - os descimentos formaram aldeias multiéticas que impediam a preservação das culturas e línguas; 3 - as classificações eram pautadas na dicotomia aliados e inimigos, principalmente quando as comunidades estabeleciam-se nas fronteiras; 4 - o retrocesso na conversão indígena, sobretudo depois da expulsão jesuítica, atenuou o interesse em relatar a diversidade religiosa encontrada entre os índios; 5 - os interesses econômicos e, sobretudo, demográficos, produziram mapas populacionais, destinados a avaliar a capacidade produtiva da população. Por intermédio desses levantamentos pôde-se verificar a difusão de doenças e o extermínio de centenas de comunidades indígenas. Esses fatores, enfim, explicam o desinteresse pelos aspectos culturais das comunidades amazônicas. Contrariando essa perspectiva, há o vasto acervo iconográfico produzido pela Viagem Filosófica. Apesar de demonstrar a diversidade cultural, essa jornada contribuiu pouco para o conhecimento das culturas indígenas, pois as memórias destinadas a particularizar os grupos são superficiais, mais dedicadas a realizar uma taxinomia das comunidades indígenas do que se ater aos ritos e mitos.

Inventário da natureza

No período colonial poucos viajantes contribuíram para os avanços da ciência européia. Os portugueses, ainda submetidos ao jugo da escolástica, não participaram das inovações advindas com a Revolução Científica do século XVII. O desconhecimento da natureza do Brasil seria também aumentado pela proibição da entrada de estrangeiros no território: Humboldt é o caso célebre de naturalista que foi impedido de realizar

17 LESTRINGANT, F. *L' huguenot et le sauvage*. Paris: Aux Amateurs du Livres, 1990.

investigações no Brasil. No entanto, há vários escritos destinados a realizar um inventário da fauna e flora, mesmo o fazendo de modo pouco sistemático. O padre Anchieta, em 1560, escreveu uma carta em que demonstrou um verdadeiro pendor naturalístico e forneceu notícias sobre várias espécies. Thevet, Léry e Gabriel Soares de Sousa, entre outros, descreveram plantas e animais, sempre enfatizando seus aspectos utilitaristas: matérias-primas para a construção de casas e canoas, produtos medicinais e alimentícios. A natureza seria igualmente classificada como nociva, contrária aos empreendimentos coloniais: saúvas, cobras e mosquitos. Em 1624, o frei Cristóvão de Lisboa desenharia as plantas e animais do Maranhão, obra singular em que o religioso desenhou e realizou pequenos comentários sobre as espécies da região, concebida entre 1635 e 1641. Vale destacar que é anterior às importantes observações científicas de Georg Margrav, que datam da década de 1640. O manuscrito reúne desenhos feitos a lápis e cobertos de tinta, acompanhados de pequenos textos que fazem uma breve descrição das espécies e noticiam seus possíveis empregos como alimentos e medicamentos. Contém os desenhos de 55 plantas, 116 peixes, 67 aves e 21 outros animais¹⁸.

Até o século XIX, a natureza do Brasil seria conhecida na comunidade científica por intermédio dos trabalhos de Georg Margrav e Willem Piso. Na década de 1630, esse naturalistas visitaram o nordeste, descreveram e desenharam centenas de espécies. A *Historia Naturalis Brasiliae* foi o resultado desse extraordinário empreendimento científico, que seria fundamental para Lineu conceber seu conceito de espécie. Em 1743, o naturalista francês resolveu partir do Peru e percorrer o rio Amazonas. Descobriu novas espécies, como o golfinho de água-doce e o curare, veneno mortal empregado pelos índios na ponta das flechas, além de outros produtos extraídos de plantas e animais, que serviam de inseticida e medicamento. Suas observações seriam fundamentais para as análises realizadas pelo grande naturalista francês Buffon, sobretudo em relação aos índios americanos.

A Viagem Filosófica do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira percorreu as capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, entre 1783 e 1792. O naturalista inventariou a natureza (plantas e animais),

18 ANCHIETA, J. de. Carta ao Padre Geral, de São Vicente, ao último de maio de 1560. In: *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1988; LISBOA, C. *História dos animais e árvores do Maranhão*. (estudos e notas de Jaime Walter) Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, 1967.

as comunidades indígenas e seus costumes, avaliou as potencialidades econômicas e o desempenho dos núcleos populacionais desse território. A viagem rendeu memórias, relatórios, mapas populacionais, desenhos de plantas e de animais, fachadas de prédios e traçados urbanísticos. Sem dúvida, essa é a mais importante viagem empreendida durante o período colonial. Contando com recursos precários, a Viagem Filosófica era composta por um naturalista, um jardineiro botânico, Agostinho do Cabo, e dois riscadores (desenhistas), José Codina e José Joaquim Freire. Foi concebida sob os auspícios da Academia das Ciências de Lisboa, Ministério de Negócios e Domínios Ultramarinos e planejada pelo naturalista italiano Domenico Vandelli, radicado em Portugal desde o fim do período pom-balino. Contemporâneas a ela foram as expedições ao território africano empreendidas pelos colegas de universidade Manuel Galvão da Silva e Joaquim José da Silva. Planejada para ser composta por quatro naturalistas, a Viagem Filosófica ficou a cargo de um apenas, sem contar com os drásticos cortes financeiros e materiais. Nessas condições, ficaram sobre os ombros de Alexandre R. Ferreira e uns poucos auxiliares as tarefas de coleta de espécies, classificação e preparação para o embarque rumo à Lisboa; sem contar os estudos sobre agricultura, cartografia e confecção de mapas populacionais. Cabia-lhe também verificar as condições materiais das vilas e fortalezas destinadas a suportar as possíveis invasões estrangeiras. Esses aspectos constituem o corpo dos diários e memórias produzidos ao longo da Viagem Filosófica.

Há mais de um século a historiografia divide-se em relação ao caráter científico dessa viagem. A farta bibliografia dedicada a Ferreira primou por exaltar seus feitos, tornando-se, por vezes, obras apologéticas, estudos de exaltação ao naturalista esquecido e abandonado pela sorte. Em 1895, Emílio A. Goeldi, no entanto, apontou a insuficiência das memórias sobre botânica e zoologia. Faltou ao naturalista, ressaltou Goeldi, educação profissional. Em resposta às provocações, Carlos França escreveu, em 1922, um artigo em defesa do naturalista, apontando a qualidade científica das memórias e culpando Vandelli, “esse estrangeiro traidor”, por inviabilizar o aproveitamento posterior do material coletado por Ferreira. O americano William J. Simon destacou a importância de Alexandre R. Ferreira para o progresso do conhecimento na História Natural. Rómulo de Carvalho descreveu a enorme coleção deixada por Ferreira. Ao longo da jornada, ele compôs dezenas de memórias e centenas de desenhos, recolheu artefatos da cultura indígena e espécies dos três reinos. Recentemente, P. E. Vanzolini

considerou que a expedição almejava, sobretudo, metas de caráter administrativo e estratégico, assegurando aos portugueses a posse e exploração de fronteiras ainda indefinidas e disputadas por metrópoles europeias.

Para além da polêmica, deve-se destacar que, nem sempre, a Viagem Filosófica pautou-se nas normas setecentistas para a coleta e descrição do material. As memórias sobre plantas e animais destacaram, sobretudo, o caráter econômico e utilitarista, em detrimento dos avanços científicos. O farto material permaneceu por quase um século desconhecido e não foi devidamente estudado pelos sábios portugueses, nem mesmo por Ferreira. Ao retornar a Lisboa, o naturalista dedicou o resta de sua vida à administração metropolitana, sendo nomeado vice-diretor do Real Gabinete de História Natural e do Jardim Botânico e administrador das Reais Quintas da Bemposta, Caxias e Queluz. Jamais retornaria aos trabalhos com as espécies e amostras recolhidas na viagem; as memórias não foram aperfeiçoadas, aprimoradas e publicadas. Boa parte desses fragmentos da natureza amazônica seria, mais tarde, conduzida a Paris como butim de guerra. Em poucas ocasiões Alexandre Rodrigues Ferreira observou a natureza e as comunidades indígenas como um naturalista setecentista, mas antes como um leal funcionário da coroa lusitana. A Viagem Filosófica, portanto, era parte de um empreendimento colonial destinado a empreender reformas de caráter ilustrado em um território desconhecido e disputado pelas metrópoles europeias. Desgostoso, entrevado e alcoólatra, Ferreira morreu em 1815. A Viagem Filosófica produziu um rico acervo, composto de diários, mapas geográficos, populacionais e agrícolas, correspondências, cerca de 900 pranchas e memórias (zoológicas, botânicas e antropológicas)¹⁹.

19 RODRIGUES, A. R. Observações gerais e particulares sobre a classe dos mamíferos observados nos territórios dos três rios, Amazonas, Negro, da Madeira: com descrições circunstanciadas, que quase todos eles, deram os antigos, e modernos naturalistas, e principalmente, com a dos tapuios. In: *Viagem Filosófica; Memórias: zoologia e botânica*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972; SIMON, W. J. *Scientific Expeditions in the Portuguese Overseas Territories (1783-1808)*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983; CARVALHO, R. de. *A História Natural em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Ministério da Educação, 1987; GOELDI, E. A. *Ensaio sobre o Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira*. Pará: Alfredo Silva & Cia, 1895; VANZOLINI, P. E. A contribuição zoológica dos primeiros naturalistas viajantes no Brasil. *Revista USP, Dossiê Brasil dos Viajantes*, v. 30, 1996.

PENSANDO ORIGENS PARA O BRASIL NO SÉCULO XIX: HISTÓRIA E LITERATURA*

Márcia Regina Capelari Naxara**

Quanto ao segundo problema, a transformação dos povos com que o português se pôs em contato, dois fatos parecem firmados definitivamente: a desapareção progressiva, posto que lenta, das duas raças inferiores, e a sua integração em um produto novo pela mestiçagem. Em rigor, não há a perda daquelas duas raças: há a transformação delas. O desaparecimento das duas formas é resgatado por uma produção nova. Mas, como se viu, o português não ficou incólume à ação modificadora do meio; ele também se transformou.

O espetáculo de nossa história, pois, é o da modificação de três povos para a formação de um povo novo; é um espetáculo de transformação de forças étnicas e de aptidões de três culturas diversas, de três almas que se fundem.

Silvio ROMERO. *História da Literatura Brasileira*

RESUMO

O artigo retoma algumas das importantes construções, tanto históricas como literárias, sobre o povo e a nação brasileiras formuladas ao longo do século XIX, que procuraram pensar suas origens e constituição. Construções que tiveram em seu centro as considerações do povo brasileiro com relação à sua formação racial, assim como ao meio tropical, avaliando as possibilidades da formação de uma nação civilizada.

Palavras-chave: identidade, raça, natureza, civilização.

ABSTRACT

This article recaptures some of the important historical or literary constructions about Brazilian people and nation formulated through the nineteenth century, which intended to think about their own origins and constitution. These constructions had their source in considerations about Brazilian people in connection with their racial formation, as well as the tropical environment, evaluating the possibilities to create a civilized nation.

Key-words: identity, race, nature, civilization.

* Texto elaborado a partir de parte do cap. 2, "Escrever, pintar, contar: criar história", do trabalho *Sobre Campo e Cidade - olhar, sensibilidade e imaginário: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no Século XIX*, tese de doutoramento defendida em agosto de 1999 junto ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP.

** Professora Adjunta do Departamento de História da Universidade Metodista de Piracicaba.

Tanto na história como na literatura, verificaram-se construções importantes, no sentido da constituição de um passado, ou seja, de uma história da formação brasileira e de suas origens. Definição daquilo que, no mundo dos eventos, deveria ser retido na memória e articulado para a obtenção de um sentido explicativo. Duas formulações míticas originárias foram importantes para se pensar o Brasil e seu povo e para o estabelecimento das origens e da identidade no século XIX: a das três raças formadoras da nacionalidade (o mestiçamento entre brancos, negros e índios); e a de um passado ancestral mítico, idealizado na figura do índio, que se misturando ao português teria formado a nova nacionalidade, com a exclusão do negro no plano ideal, e que caracterizou o pensamento indianista romântico. Representações que se interpenetram, em especial se considerarmos o momento da sua formulação: momento de valorização da crença no progresso, mesmo que tomado com nuances diferenciadas; nas teorias e doutrinas raciais; na influência do meio na formação dos povos; na evolução linear do mundo e no crescente desenvolvimento em direção à civilização.

Nas duas formulações encontramos a incorporação imprescindível da natureza tropical como ambiente, moldura e personagem em que se desenrola a história da nossa formação. Homem e natureza, sociedade e natureza imbricados para se pensar a origem e desenvolvimento da nação.

Em ambas também está presente a idéia de encontrar formulações que escapassem ao enfrentamento com relação à escravidão. A primeira delas, ainda hoje fortemente enraizada no imaginário social e político brasileiro, responde à elaboração e ao reconhecimento do povo brasileiro como mestiço, formado a partir das três raças originais: brancos (portugueses), negros (africanos) e indígenas (aborígenes), tendo cada qual dado a sua contribuição para o cadinho em que se transformou a população do país acrescida, a partir dos meados do século XIX, de outros povos originários primeiramente da Europa ocidental e, depois, de outras partes do mundo (asiáticos, em especial, além de povos do leste europeu e oriente médio). A formulação e aceitação da mestiçagem do povo brasileiro, que mais tarde viria a ser definida como democracia racial, transformou-se em mentalidade nacional, incorporando preconceitos de diversas ordens.

A segunda, ao olhar para o passado e procurar representar a formação do povo brasileiro, o fez num movimento que por alguns foi registrado como semelhante ao que enalteceu as origens medievais para a Europa Moderna, promovendo a exaltação do índio como ancestral natural

da terra e do povo brasileiros¹, de forma a estabelecer uma origem a partir da idealização de um passado mítico, em que os indígenas, puros, vinculados a uma natureza ainda virgem, uniram-se ao branco português, portador da civilização, construindo uma imagem do Brasil como continuidade da mãe-pátria portuguesa² – o lugar em que natureza e civilização encontram-se, originando algo novo.

A alegoria presente em *Iracema*, de José de Alencar, é clara. A nacionalidade resulta da união entre o indígena e o branco. O autor utiliza a lenda como argumento histórico – o brasileiro (cearense) resulta mestiço, marcando a vitória do branco civilizado. No episódio em que Martim parte levando o filho, Moacir, após a morte de Iracema, o narrador questiona: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Seria a predestinação de uma raça?”³

A mãe, Iracema, índia, selvagem, morre para que os outros, pai (branco) e filho (mestiço), sobrevivam. Visão que se ancora no passado e explica o presente, pois ainda que haja a idealização romântica do passado, tal visão contempla o dado real da diminuição e segregação da população indígena no século XIX. Quando retorna, Martim traz consigo um sacerdote “de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem” e funda com Poti, “o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho”⁴, a mairi dos cristãos. Morte real, ficcional e cultural fundem-se no nascimento da nova nação, que deveria integrar-se ao mundo ocidental cristão e civilizado.

De alguma forma procurou-se, no século XIX, caminhos que não ameaçassem a ordem que se queria constituir – a nação brasileira, com identidade própria, emancipada não só política, mas intelectualmente da antiga metrópole e sendo simultaneamente sua continuidade. O indianismo subsumido pela força do mito da formação racial tríplice, na qual o Brasil não era nem seria português, ou indígena, ou negro. Seria mestiço, carregando elementos das três raças na sua formação, trazendo-os da origem e nela deixando-os, estabelecendo algo novo, projetado para o futuro e visualizado no que poderia ter de melhor, com a prevalência das qualidades

1 BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, 1972. p. 110. Em *Imagens do Romantismo no Brasil*, o mesmo autor traça um paralelo nesse sentido, mostrando as imagens que aproximam *O Guarani*, de Alencar, ao imaginário medieval. In: J. GUINSBURG. (org.) (1978). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 239-256.

2 As raízes medievais são também utilizadas por Alencar para explicar a colonização do Brasil. N’*As Minas de Prata* ele realça a presença dos valores nobres e fidalgos em Salvador, utilizando personagens que se portam como cavaleiros medievais idealizados.

3 ALENCAR, J. de. *Iracema - Lenda do Ceará*. São Paulo: Edigraf, s.d. p. 79.

4 Idem, *ibidem*, p. 79.

do elemento superior que entrava na sua composição, o homem branco, civilizador por excelência, destinado a impor-se sobre as raças inferiores e a conhecer, dominar e aproveitar os recursos da natureza tropical.

Tanto na proposta efetivada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1838⁵, nas pessoas do naturalista Karl Friedrich Philipp von Martius (1843) e do historiador Francisco Adolfo Varnhagen (1854-57), como na proposta romântica de José de Alencar (1857-65) para a construção de uma língua e literatura nacionais e, também em Silvío Romero (1888) e Euclides da Cunha (1902), fica clara uma concepção da história que a aproxima da narrativa e da junção entre os elementos meio e raça como explicativos da evolução dos povos. A narrativa como instrumento privilegiado do conhecimento e da sua transmissão, a escrita como lugar de florescimento da história, na medida em que é pela palavra que se ordena o caos e se dá inteligibilidade ao mundo.

O IHGB surgiu no momento em que a história estava consolidando-se como disciplina e assumiu o lugar privilegiado e autorizado, para o Brasil, da produção da gênese, da memória e da história da nação, dentro de uma tradição elitista, de forma a integrá-la à civilização ocidental com uma identidade própria, capaz de abranger as diversas regiões num projeto unitário, encabeçado pela Monarquia e pelo Imperador, símbolos da nova nação.

Sua criação obedeceu a inspirações iluministas, vinculadas à cultura francesa, em especial ao Institut Historique de Paris, a partir das quais se estabeleceram os objetivos a serem perseguidos por seus membros e a idéia do esclarecimento das elites que, em seguida, encarregariam-se de esclarecer o restante da sociedade – pensar o Brasil, seu espaço físico, seu povo, sua gênese, sua identidade –, elaborar uma continuidade de sua história no tempo, localizando-a no espaço brasileiro, a natureza tropical, num processo não só de integração, mas de fusão entre o “velho” e o “novo”, para o surgimento da nacionalidade⁶, possibilitando a continuidade e, simultaneamente, a assimilação.

Nesse projeto, e nisso ele se aproxima do de Alencar, o Brasil e suas elites aparecem como continuadores do processo civilizatório iniciado pelos portugueses nos trópicos, ou seja, a tarefa da civilização como tarefa

5 Sobre o IHGB, ver o artigo de GUIMARÃES, M. L. S., Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional, *Estudos Históricos* nº 1 - *Caminhos da Historiografia*. Rio de Janeiro, 1988, p. 5-27; SCHWARCZ, L. M. *O Espetáculo das Raças - cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; e SOUZA, I. L. F. S. C. *Pátria Coroada - O Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831*, em especial a parte 2. Tese de Doutorado, Unicamp, 1997 (publicado com o mesmo título pela Edunesp, 1999, não inclui a parte 2 a que me refiro).

6 GUIMARÃES, Idem.

do homem branco. Projeto, portanto, que se pretendia excludente com relação a índios e negros, considerados e representados como incapazes de tomar parte importante em tal missão civilizadora⁷, constituindo, na verdade, obstáculos à sua consecução.

É a partir da aprovação em concurso realizado pelo IHGB do projeto de Martius (1843-44) que se materializa e toma corpo a idéia da concorrência das três raças para a formação do povo brasileiro, mestiço. O título do projeto, por si só, já é significativo: “Como se deve escrever a História do Brasil” – um dever (im)positivo, caminho a seguir. Partindo da idéia de que a “história é uma mestra, não somente do futuro, como também do presente”, o autor enfatiza a sua possibilidade em despertar e reanimar o “amor da pátria, coragem, constância, indústria, fidelidade, prudência, em uma palavra, todas as virtudes cívicas”. Deve ser dirigida ao povo e àqueles que possuem idéias políticas imaturas, os republicanos, por exemplo, para convencê-los da utopia de seus projetos e da conveniência e “necessidade de uma Monarquia em um paiz onde há um tão grande numero de escravos”. Quanto ao povo, deve essa história utilizar uma escrita em “estyllo popular, posto que nobre” e, ponto importante, deve satisfazer tanto ao intelecto como ao coração, no sentido de despertar a sensibilidade do pertencimento comum – a mesma origem, o mesmo fundo histórico – assim como esperanças comuns fundadas na grandeza do país⁸.

As considerações com relação às três raças eram encaminhadas no sentido de enfatizar o papel civilizador do homem branco, em continuidade ao que foi realizado pela colonização portuguesa, estabelecendo-se uma linha de continuidade e evolução. Recomenda o estudo cuidadoso dos indígenas e sua cultura, em especial pela possibilidade de “contribuírem para a produção de mitos da nacionalidade – (ponto em que) o autor toma o exemplo dos mitos sobre os cavaleiros medievais no espaço europeu”⁹, enquanto que ao negro é reservado um papel diminuto, na medida em que é visto e representado como “fator de impedimento ao processo de civilização”¹⁰. Essa proposta obedece a um desejo e a uma perspectiva de branqueamento da população brasileira. Para Martius, “nos pontos princi-

7 Idem, *ibidem*, p. 6.

8 MARTIUS, C. F. P. de. Como se deve escrever a História do Brasil. In: *Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 24, janeiro de 1844, p. 409, 410.

9 GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 17.

10 Idem, *ibidem*, p. 17. Martius, autor do projeto, havia escrito um romance sobre o Brasil, *Frey Apollonio, um romance do Brasil*, em que a ação se passa na floresta amazônica, aparecendo de forma clara essa valorização do índio como elemento privilegiado, ao lado do branco, na formação da nova nação. Embora tenha permanecido inédito até a segunda metade do século XX, foi escrito em 1831, mais de dez anos antes do projeto que apresentou ao IHGB (1843-44).

paes a história do Brasil será sempre a história de um ramo de portugueses”; para tornar-se completa, no entanto, vindo a tornar-se uma “história pragmática”, ela deve incluir as relações e as contribuições e modificações advindas do contato entre o português e as “raças Ethiopica e India”¹¹.

No contexto mais amplo, a colonização do Brasil deveria estar necessariamente inserida no espírito da expansão comercial e marítima que motivou a exploração da África e das Índias. Quanto ao indígena, dever-se-ia procurar conhecê-lo no que fosse possível e na comparação com outros grupos indígenas americanos (México, Peru, Bolívia), na medida em que Martius analisa os indígenas brasileiros como restos de uma possível civilização anterior; e quanto aos negros, seria importante o conhecimento das partes da África de onde eles provêm, para então, analisar a convergência do encontro e do caráter particular que adquire a história do Brasil que, no dizer de Martius é, necessariamente, resultado de “forças diagonaes” que interferem sem que, no entanto, o português, “descobridor, conquistador e senhor”, deixe de ser o mais “poderoso e essencial motor”¹².

Não só a história mas também as artes, em sentido amplo, são consideradas nesse momento como meios indispensáveis para a formação da nacionalidade, a “Nação como unidade homogênea e como resultado de uma interpretação orgânica entre as diversas províncias, este o quadro a ser desenhado pelo historiador”¹³, capaz de enfrentar a grande dificuldade de extrair e definir uma unidade a partir da diversidade, abstraindo detalhes das crônicas locais que não possuam relevância histórica e não contribuam para a composição de idéias que tenham caráter e abrangência nacionais. Buscar definir e aproximar regiões que possuam semelhanças físicas e de povoamento e preceder, sempre, a narração dos fatos históricos pela “descrição das particularidades locais da natureza”, pois não faltará ocasião para que, tal como Heródoto, se possa fazer “pinturas encantadoras da natureza”¹⁴. É importante dar a conhecer aos brasileiros o seu próprio país, na sua diversidade e na sua unidade.

A construção de uma imagem de nação passava, também, por definições éticas (a virtude do cidadão comprometido com sua pátria) e

11 MARTIUS, op. cit., p. 406-7. Em *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, Lilia Moritz SCHWARCZ trabalha a simbologia da casa de Bragança como representação da civilização transplantada para além-mar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 125 e seguintes.

12 Idem, *ibidem*, p. 390.

13 GUIMARÃES, op. cit., p. 17.

14 MARTIUS, op.cit., p. 409.

estéticas (as representações que cultivassem as virtudes a serem desenvolvidas no povo brasileiro), que visavam à conformação aos padrões estéticos civilizados, de procedência europeia. Era necessária uma integração das diversas partes do país na constituição do Estado Nacional personificado na monarquia e no Imperador, movimentando-se no cenário de uma natureza tropical – brasileira – e coordenando uma sociedade que, através do conhecimento, da educação do intelecto e dos sentidos, afirmaria princípios e virtudes morais conforme os padrões civilizados.

O Estado brasileiro, na figura do Imperador, estimulava, participava e contribuía para as atividades tanto do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Colégio Pedro II, como da Academia Imperial de Belas Artes¹⁵; patrocinava viagens de pesquisa a membros do IHGB, na importante tarefa de coletar documentos, proporcionava estadias de aperfeiçoamento na Europa aos alunos que melhor se distinguissem na Academia¹⁶, recebia e acompanhava o trabalho de naturalistas que viaram pelo Brasil, como por exemplo, Luiz Agassiz, além de manter correspondência com estudiosos no exterior. Um Estado demiurgo, que provê as camadas esclarecidas da população para a tarefa do seu papel civilizador.

Francisco Adolfo Varnhagen, que também contou com o mecenato de D. Pedro II, elaborou sua *História Geral do Brasil* (publicada entre 1854-57)¹⁷, primeira história do Brasil, orientada pelos princípios contidos no projeto de Martius e aprovado pelo IHGB, do qual era membro efetivo e destacado. Sua história pretendia promover o desenvolvimento do senso patriótico: chamada “passadista” por Alfredo Bosi, por tomar o índio como “fonte da nobreza nacional”, análogo ao “bárbaro” na

15 SANTOS, A. C. M. dos. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império*. Texto da Conferência apresentada no Seminário EBA 180, Museu Nacional de Belas Artes, s.d. No capítulo 7, “ ‘Um monarca nos trópicos’: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Imperial de Belas-Artes e o Colégio Pedro II”, como indicado no título, Lília Moritz SCHWARCZ relata o interesse e participação do Imperador com relação às atividades culturais e a sua importância para o desenvolvimento da idéia de civilização. Op. cit., p. 125-157.

16 Idem, ibidem. p. 12.

17 O primeiro volume da *História Geral do Brasil* foi impresso em Madri, em 1854. Varnhagen passou a maior parte de sua vida fora do Brasil – estudou engenharia em Portugal, veio ao Brasil em 1840 para obter o reconhecimento da sua nacionalidade, em 1842 foi nomeado adido de legação em Lisboa, de 1847 a 1849 esteve em Madri, depois Paraguai, Venezuela-Colômbia-Ecuador, Ecuador-Peru-Chile. Em 1868 foi promovido a Ministro Plenipotenciário na Áustria, onde veio a falecer em 1878. Foi primeiro Barão (1872) e depois Visconde de Porto Seguro (1874). Cf. Antonio CÂNDIDO. (1975) *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 392.

construção do mundo feudal europeu, com teor semelhante de mitização do passado¹⁸, no propósito de legitimação do presente. Bosi considera que o conservadorismo político e social que marcou o período esteve presente também na literatura e na história. Chama a atenção para o fato de a introdução “oficial” do Romantismo na cultura brasileira ter sido simultânea ao momento em que se quebram tendências nativistas que haviam estado presentes, de forma vigorosa, nos momentos da independência¹⁹. Colocava-se de forma premente para o Estado, que participava direta ou indiretamente das construções que eram elaboradas sobre o Brasil, o controle da sociedade em todos os seus aspectos.

Wilson Martins destaca na *História Geral do Brasil* de Varnhagen a atitude científica para a produção do conhecimento – “uma nova era se inaugurou em nossos estudos de geografia e história”. Baseia-se nas anotações de Capistrano de Abreu a Varnhagen para assinalar a importância da pesquisa documental, da investigação sistemática do passado e da vida conferida ao plano metodológico de Martius, apesar de inexatidões e de estar vazada num estilo “pesadão, deselegante e sem arte”, no dizer de Manoel Bomfim²⁰. A tarefa arquivística e o método científico, similar ao esforço realizado pela Escola Metódica na França, esteve, de fato, na base da constituição do IHGB.

O esforço de construção da nação, que tem como fio condutor a elaboração de uma imagem que consolide o Brasil como parte integrante da cultura ocidental cristã – civilizada – tem continuidade ao longo da segunda metade do século XIX, tanto dentro como fora do IHGB e seus congêneres estaduais. Contribuem para isso tanto a história como a literatura e as demais artes, convergindo para um esforço de conhecimento e representação do universo brasileiro, suas diferenças e possibilidades.

Não se perde o fio do que é buscado, mas vão-se alterando as formas de apreensão e interpretação, bem como os paradigmas que as norteiam.

18 Alfredo BOSI chama a atenção para que essa não tenha sido a única tendência do romantismo europeu, destacando a existência de liberais como Herculano, De Sanctis, Michelet e Victor Hugo, que buscaram outros valores na Idade Média: “a força do povo contra os tiranos, a constância da fé pessoal perante o fanatismo, ou ainda o vigor da arte anônima que construiu as catedrais góticas”. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 110.

19 Idem, *ibidem*. p. 110.

20 MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira. Vol. II (1794-1855)*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977-78. p. 110.

Silvio Romero, também membro efetivo do IHGB, ao escrever a *História da Literatura Brasileira*, em 1888, em que procura sintetizar o pensamento sobre o Brasil e suas letras, retoma no Capítulo II (1º Tomo) as Teorias da História do Brasil, entre elas a de Martius. Adverte que

Todo e qualquer problema histórico e literário há-de ter no Brasil duas faces principais: uma geral e outra particular, uma influenciada pelo momento europeu e outra pelo meio nacional, uma que deve atender ao que vai pelo grande mundo e outra que deve verificar o que pode ser aplicado ao nosso país²¹.

Trabalhando no registro do darwinismo social, aproxima história e literatura como áreas de conhecimento que interferem uma na explicação da outra, caminhando paralelamente para alcançar um sentido explicativo, no caso, para o Brasil.

Considera o projeto de Martius “dos mais interessantes”, por abarcar o “grande princípio moderno das nacionalidades”, além de colocar-se “num ponto-de-vista etnográfico” para indicar os traços gerais dos elementos que concorrem para a formação do povo brasileiro²².

Concorda com Martius, que descreve “os selvagens americanos e os seus costumes e suas aptidões psicológicas, os negros africanos e seus hábitos, os portugueses e suas vantagens de gente civilizada”. Pondera, no entanto, que “tudo isto deve ser interpretado escrupulosamente; porque de tudo isto é que saiu o povo brasileiro”²³. No seu juízo, a teoria de Martius é incompleta, por ser puramente descritiva, faltando-lhe o principal, ou seja, “o nexa causal”, explicativo. Afirma não haver dúvida de que o povo brasileiro resulta das três raças, “resta apenas que se diga como êstes elementos atuaram uns sobre os outros e produziram o resultado presente”²⁴.

Silvio Romero retoma um longo trecho de Martius para demonstrar que ele deixou de considerar um problema fundamental: “o mestiço”, ou

21 ROMERO, S. (1888) *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1953. 1º Tomo, p. 63.

22 Silvio ROMERO aponta, em ordem cronológica, os principais teóricos da história do Brasil, em sua opinião: Martius, Buckle, Teófilo Braga e Oliveira Martins, além dos discípulos de Comte (Teixeira Mendes e Aníbal Falcão) e dos sectários de Spencer, a quem se filia. Idem, p. 64-5.

23 Idem, ibidem, p. 65.

24 Idem, ibidem, p. 65.

seja, a determinação precisa do contato entre as três raças e o conhecimento do seu resultado. Nas suas próprias palavras,

A determinação precisa do que devemos, em nossa vida geral, aos três fatores principais de nossas populações, nem por sombra se acha nessas linhas do ilustre autor da *Flora Brasiliensis*, que também e principalmente deixou em completo esquecimento o ponto fundamental do problema: – o *mestiço*, sôbre o qual peculiarmente se deve insistir, estudando amplamente o especial quinhão de *cada fator* e definindo o caráter do *resultado*²⁵.

A nação brasileira como resultado e produto não somente etnográfico, mas também histórico e cultural.

A teoria da história dum povo parece-me deve ser ampla e compreensiva, a ponto de fornecer uma explicação completa de sua marcha evolutiva. Deve apoderar-se de todos os fatos, firmar-se sôbre eles para esclarecer o segrêdo do passado e abrir largas perspectivas na direção do futuro²⁶.

A finalidade não deve ser a de mostrar o que há em comum com outros povos, partes da sua composição ou não, mas a de “exibir os motivos das originalidades, das particularidades, das diferenciações dêsse povo no meio de todos os outros”²⁷. Não basta afirmar a continuidade da cultura portuguesa aliada a elementos indígenas e negros como acessórios. Para Silvio Romero, tal procedimento resulta “descarnado e seco”, não possibilita a compreensão sobre como tais elementos atuaram uns sobre os outros.

Dito isto, Silvio Romero anuncia, ressaltando as dificuldades “insuperáveis” dos estudos sociológicos, a sua filiação a Spencer. O trecho é um pouco longo, mas vale a sua reprodução:

25 Idem, *ibidem*, p. 66.

26 Idem, *ibidem*, p. 72.

27 Idem, *ibidem*, p. 72.

Uma teoria da evolução histórica do Brasil deveria elucidar entre nós a ação do meio físico, por tôdas as suas faces, com fatos positivos e não por simples frases-feitas; estudar as qualidades etnológicas das raças que nos constituíram; consignar as condições biológicas e econômicas em que se acharam os povos para aqui imigrados nos primeiros tempos da conquista; determinar quais os hábitos antigos que se estiolaram por inúteis e irrealizáveis, como órgãos atrofiados por falta de função; acompanhar o advento das populações cruzadas e suas predisposições; descobrir assim as qualidades e tendências recentes que foram despertando; descrever os novos incentivos de psicologia nacional que se iniciaram no organismo social e determinaram-lhe a marcha futura. De tôdas as teorias propostas a de Spencer é a que mais se aproxima do alvo, por mais lacunosa que ainda seja²⁸.

Nele, como em Euclides da Cunha, é notória e explicitada a naturalização da história, assim como a sua literalização. A transposição da luta pela sobrevivência para o plano social, com a prevalência do mais forte, como na natureza. Recorrem e concordam com as concepções darwinistas sociais: Silvio Romero baseia-se em Spencer, como afirmado acima, e entre os dois fica clara a influência de Gumpłowicz. Em Euclides da Cunha fica patente o modelo de análise da história baseado em Renan, a partir dos fatores meio, raça e momento, e também a intenção, inspirada nos modelos de Tucídides e Renan, do propósito da narração sincera, da tentativa de transmissão fiel dos sentimentos e costumes da cultura que se quer conhecer ao narrar²⁹.

E narrar, para Euclides da Cunha, significa, ainda dentro dos cânones cientificistas da época, contar por meio de uma forma literária, da propositura de uma síntese entre arte e ciência – a arte como possibilidade de expressão da ciência e do conhecimento. Lamenta que o Brasil não tenha romances históricos, que não tenha aparecido uma “estética para as grandes desgraças coletivas”³⁰ em que a fantasia, não arbitrária, serviria para eternizar

28 Idem, *ibidem*, p. 73.

29 Sobre esse aspecto de Euclides da Cunha, ver ARAÚJO, J. L. M. de. Euclides da Cunha: literatura e história. In: *Ipotesi - Revista de Estudos Literários*. Universidade Federal de Juiz de Fora, v. II, n. 1, 2º semestre de 1998. p. 61-67; e VENTURA, R. Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha e a cultura oral sertaneja, Texto 02, CEDHAL, Centro de Estudos de Demografia Histórica da América Latina, USP, São Paulo, s/d.

30 Euclides da CUNHA, apud ARAÚJO, op. cit., p. 64.

os acontecimentos interessantes e originais da sua história³¹. Francisco Foot Hardman assinala como polaridade marcante, que perpassa toda a obra de Euclides, um “romantismo de base (...) que entranha sua prosa, assim como sua poesia, uma interessante combinação entre a estética do sublime, a dramatização da natureza e da história e o discurso socialmente engajado”³², enfatizando a solidão humana e a dramaticidade do choque de temporalidades culturais diferenciadas como característica marcante do Brasil ao longo do tempo.

A constituição da história como disciplina voltada para o conhecimento e estabelecimento dos elementos importantes para a formação e transmissão da idéia de nação. Um caráter pedagógico, no sentido da criação de uma cultura e uma interpretação dominantes que abarcassem todo o país, proposta pelas elites e gradualmente sendo assimilada pelo restante da nação, numa missão civilizadora. Um senso mesmo de dever patriótico, presente nos integrantes do IHGB, nos literatos românticos, nos romântico-realistas, nos realistas e em todos aqueles que se preocuparam com a construção da nação, tanto de pontos de vista oficiais como críticos. Antonio Cândido realçou esse sentido de dever patriótico da literatura brasileira do século XIX, que acredito possamos estender aos historiadores, amadores ou não: além de cantar sua terra, consideravam sua produção literária como contribuição ao progresso, como tarefa importante para a construção de uma “literatura nacional”³³, participando, portanto, da construção da nação e da

31 ARAÚJO, op.cit. Berthold ZILLY aponta Euclides da Cunha como cronista, historiador e escritor que “lança mão de recursos ficcionais para criar uma representação bastante subjetiva e idealizada do sertão e da sociedade sertaneja”, comovendo o público (no Brasil e fora dele) há quase noventa anos. A Guerra de Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Da crônica à ficção. In: CHIAPPINI, L. e AGUIAR, F. W. de. (orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 37-47.

32 HARDMAN, F. F. *Brutalité antique: Histoire et ruines*. In: (org.) MATTOSO, K. de Q. *Littérature/Histoire - regards croisés*. Paris: Centre d'Études sur le Brésil - Civilisations n° 20. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996. p. 125. No artigo, o autor procura refletir sobre a concepção de história de Euclides da Cunha como contendo uma unidade dramática em que tem lugar central o tema da ruína: “L'histoire chez Euclides, comme j'essayerai de le montrer, est une 'construction de ruines'; l'oeuvre de civilisation, étant donné l'éternel choc de temporalités culturelles, (...) a permis de chercher chez Euclides les signes d'une histoire, ni 'progressive' ni 'édifiante', mais plutôt 'amphithéâtre inachevé' et tragique, récit de corrossions archaïques et actuelles, histoire à la manière d'une collection de ruines”. (p. 126).

33 CÂNDIDO, A. (1975). *Formação...*, op. cit. 2º v., p. 10. Em “The idea of a national literature”, Paul GILBERT elabora uma interessante discussão sobre como definir o que seja literatura nacional, marcando a sua importância para a construção da identidade, tanto em termos culturais e sociais, como políticos. In: NORTON, J.; BAUMEISTER, A. T. (orgs.). *Literature and the political imagination*. London/New York: Routledge, 1996. p. 198-217.

sua história. Todos voltados para um esforço deliberado de conhecimento e construção da sociedade, que ganha fôlego nas propostas ensaísticas darwinistas sociais, positivistas e realistas, de intervenção na realidade, pela avaliação dos males da nação, numa tentativa de torná-la melhor³⁴.

Caminharam em paralelo, no decorrer do século XIX, várias propostas de apreensão do real que, por muitas vezes e em muitos pontos, se intercruzaram. De um lado, a ênfase “romântica” dedicada à busca das origens e mitos para a formação de uma história assentada num passado que levasse em consideração tanto o colonizador português como o selvagem ameríndio e, em plano secundário, o negro. De outro, o registro cientificista, com larga sensibilidade romântica, propondo o conhecimento da natureza e do povo dentro dos princípios ditados pela ciência e representando-os a partir de cânones estabelecidos. Comum a ambos, a crença no progresso e na evolução crescente da humanidade para melhor. Otimismo nem sempre fácil, porque havia clareza que o progresso não seria para todos; nesse movimento muitos ficariam para trás, participariam das origens (como é o caso do índio) e seriam subsumidos no processo de miscigenação. A condução do progresso estava nas mãos dos brancos e branca era a sociedade que se desejava formar para o Brasil, de forma a inseri-lo de vez na comunidade dos povos civilizados na tradição ocidental cristã.

A formação dessa sociedade imaginada no horizonte como ideal não se apresentava tranqüila, porque se havia um consenso generalizado quanto ao progresso e à evolução, despontavam também pontos de vista pessimistas com relação ao povo brasileiro, no sentido de que ele pudesse acompanhar a marcha do progresso, “inelutável”, no dizer de Euclides da Cunha.

Nesse mesmo momento em que se pensava a nação, formou-se e desenvolveu-se o imaginário sobre o brasileiro (nacional) que o fixou como vadio, indolente, preguiçoso e não-civilizado, dada a sua própria natureza de povo mestiço, frente ao branco imigrante de raça superior que chegava, e a forma como tal imaginário ganhou contornos de representação da nacionalidade³⁵. Representação que aproximava o povo brasileiro, ou a sua maior parte, ao atraso e à barbárie, elaborada tanto pelas elites como por visitantes estrangeiros que por aqui passaram, tomando-o por imaturo e

34 ROMANO, R. *A Fantasmagoria Orgânica*. In: *Corpo e Cristal: Marx Romântico*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1985. p. 115.

35 NAXARA, M. R. C. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro - 1870-1920*. São Paulo: Annablume, 1997.

despreparado para o exercício do trabalho livre e para a sociedade do progresso que se pretendia.

Operou-se a separação entre o Brasil civilizado/urbano e o Brasil arcaico/rural. Um que poderia ser projetado para o futuro, e outro fadado ao desaparecimento. Essa identificação levou a uma leitura que realçou o atraso do homem rural brasileiro, identificando campo e atraso, em contraposição ao urbano e civilizado. Oposição que, transposta para um outro nível, diferenciava as elites brasileiras de seu povo, estando a elite identificada ao progresso e à civilização e o povo identificado ao atraso e à barbárie.

Os princípios deterministas só fazem se aprofundar durante o século XIX, quaisquer que fossem as variáveis consideradas para esse determinismo – tempo, meio, raça, cultura, economia, ou a junção de alguns ou de todos esses elementos³⁶. Para se estabelecer a idéia de povo era preciso, também, estabelecer a unidade na diferença, cuidando, para que apesar desta, todos se identificassem pela razão e pelo sentimento como brasileiros.

Há nesse sentido uma frase exemplar de Joaquim Nabuco em *Minha Formação*: “O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação é européia”³⁷. Sentimento visto como extensivo à grande parte das elites brasileiras do XIX, aí incluída a figura do Imperador Pedro II, que se torna visível na correspondência que manteve com Gobineau, por meio da qual procurava compensar seu isolamento – isolamento intelectual nos trópicos, desejo das informações e do “acompanhar a movimentação cultural nos principais centros do velho mundo. Para ele, também, a imaginação era européia”³⁸.

Uma elite intelectual “cosmopolita” que se sente isolada, “estrangeira” no além-mar, sedenta da cultura européia, “numa sensação de exílio na sua própria terra”³⁹. Curiosamente, expressão praticamente idêntica foi reiteradamente utilizada no Brasil, ao fazer referência ao abandono

36 A esse respeito, são importantes, entre outros, os trabalhos de Antonio CÂNDIDO, *Formação...*, op. cit., 2º volume - 1836/1880, e *O Método Crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988, p. 114; CHACON, V. *História das Idéias Sociológicas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo/Edusp, 1977; ROMANO, R. *A Fantasmagoria...*, op. cit.

37 NABUCO, J. (1895) *Minha Formação*. Rio de Janeiro, 1966. p. 67. Apud Afonso Carlos Marques dos SANTOS. Op. cit., p. 12.

38 SANTOS. Op. cit., p. 16.

39 Idem, *ibidem*, p. 15.

do povo brasileiro, esquecido de seus contemporâneos, esquecido da história, “estrangeiro em sua própria terra”⁴⁰.

Para pensar a individualidade do Brasil e de seu povo, Silvio Romero formaliza e responde à seguinte questão: “O povo brasileiro é um grupo étnico estreme e característico, ou é uma determinada formação histórica? Nem uma nem outra cousa respondo resolutamente”⁴¹. Argumentando a seguir:

Não é um grupo étnico definitivo; porque é um resultado pouco determinado de três raças diversas, que ainda acampam em partes separadas ao lado uma da outra.

Não é uma formação histórica, uma raça sociológica, repetindo a palavra de Laffite, porque ainda não temos uma feição característica e original. Temos porém os elementos indispensáveis para tomar uma face étnica e uma maior coesão histórica⁴².

Sílvio Romero procura estabelecer a diferenciação do Brasil, tanto frente ao colonizador, como frente aos vizinhos latino-americanos, tanto com relação à formação étnica como ao meio natural. O processo de mestiçamento havia contribuído aqui para a “formação de uma *sub-raça*, mestiça e crioula, distinta da europeia”⁴³. Afastam-nos das repúblicas espanholas dois fatores: em muitas delas o negro foi elemento inexistente e, por questões geográficas, a população indígena do Brasil à época do descobrimento – os brasilio-guaranis – espalhou-se pelo território brasileiro, isolada pelos acidentes naturais dos outros povos indígenas da América, dos quais guarda diferenças significativas.

Desse ponto de vista, o final do século somente fez acrescentar problemas para se pensar a questão racial e a identidade do povo brasileiro. A imigração viria reforçar a representação da entrada de novos elementos da raça superior, o que contribuiria para o branqueamento da sociedade brasileira, preferencialmente como um todo. Silvio Romero, já vimos, centra sua análise no mestiço; analisa, no entanto, o mestiçamento como

40 NAXARA, op. cit. Em especial a Introdução.

41 ROMERO. *História da Literatura Brasileira*. Op. cit., p. 110.

42 Idem, *ibidem*, p. 110.

43 Idem, *ibidem*, p. 110-111. O autor afirma, em vista de suas considerações, que toda a margem esquerda do Paraguai e do Paraná seria genuinamente brasileira pela origem dos indígenas que a habitavam, tendo permanecido no domínio espanhol por “fraqueza ou inépcia dos governos português e imperial”.

condição de vitória do branco, necessário para a adaptação do europeu aos rigores do clima tropical, o mestiço como “produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil”, como “prova de nossa diferenciação nacional”⁴⁴. “O mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco quase puro, com o qual se há-de, mais cedo ou mais tarde, confundir”⁴⁵.

A formação da nacionalidade significaria, necessariamente, a vitória do branco sobre os outros dois elementos que a compuseram originariamente. Esse branco/mestiço superior venceria os fracos (negros e indígenas) e estaria adaptado ao meio. Assim se constitui e se (re)atualiza o mito fundador do povo brasileiro assentado nas três raças formadoras originais. Permite cultivar um índio ancestral que não incomoda política e culturalmente, já que não é dotado de materialidade e a quem se atribui um peso pouco significativo quando se pensa a nacionalidade, bem como um negro “resgatado” da escravidão, ambos subsumidos racialmente ao elemento superior. Do ponto de vista das representações que se constroem, este também não tem materialidade, sua existência real é abstraída, embora sua existência abstrata seja real, para bem pensar e estabelecer o Brasil branco que então se construía.

Silvio Romero procura fundamentar suas conclusões no fato de que pestes e guerras reduziram o número de indígenas e os trabalhos forçados a quantidade de africanos, cujos portos da África já se encontravam fechados aos navios negreiros. Afirma:

Não é fantasia: calculavam-se em três milhões talvez os índios do Brasil; hoje onde estão eles? Reduzidos a alguns milhares nos remotíssimos sertões do interior.

Computavam-se também em alguns milhões os negros arrancados d' África pela cobiça dos brancos e hoje chegam eles por certo apenas a uns dous milhões⁴⁶.

Silvio Romero escreve no momento em que cresce no Brasil a entrada de imigrantes brancos, europeus. Chama a atenção para a necessidade de espalhar as correntes imigratórias por todo o território nacional, como forma de promover o embranquecimento da nação como um todo.

44 *Idem*, *ibidem*, p. 132.

45 *Idem*, *ibidem*, p. 112.

46 *Idem*, *ibidem*, p. 112.

Elabora um quadro com conclusões a respeito das questões étnicas no Brasil, das quais retenho as quatro primeiras:

1ª - O povo brasileiro não corresponde a uma raça determinada e única;

2ª - É um povo que representa uma fusão; é um povo mestiçado;

3ª - Pouco adianta por enquanto discutir se isto é um bem ou um mal; é um fato e basta;

4ª - A palavra *mestiçagem* aqui não exprime somente os produtos diretos do branco e do negro e do índio; expressa em sentido lato tôdas as fusões das raças humanas e em todos os graus no Brasil, compreendendo também as dos diversos ramos da raça branca entre si;(...)⁴⁷

Segue em suas considerações alertando para a existência de grande desequilíbrio entre as diferentes regiões do país, devido à imigração concentrar-se no sul, o que, no limite, poderia levar as três províncias do extremo sul, de população predominantemente germânica, “em futuro não muito remoto”, à separação⁴⁸.

Na sua *História da Literatura Brasileira* realiza, de certa forma, uma síntese de como se pensou, de forma ampla, o Brasil no século XIX. Vinculando de forma estreita a expressão artística e literária de um povo à sua conformação étnica, baseada nos componentes raciais que lhe deram origem e no meio em que se desenvolveram durante quase três séculos, o autor recupera diversas leituras que vinham sendo efetuadas sobre o país, analisando-as dentro dos pressupostos darwinistas que julgava adequados. Preocupa-se com o resgate não só da produção erudita, mas das influências existentes, numa língua e literatura em formação, dos grupos que lhe deram origem – indígenas e negros –, tentando dar conta do elemento que julga primordial no entendimento da cultura que então está em processo de formação, o mestiço.

Encontramos, no entanto, tanto em Silvio Romero, como em outros autores que pensaram a questão nacional no decorrer do XIX, a idéia já pré-concebida do que se pensava que deveria ser o Brasil e seu povo. Pensava-se a idéia da possibilidade da sua formação pela utilização dos diversos elementos culturais e artísticos, que vimos, as elites e a monarquia

47 Idem, *ibidem*, p. 133.

48 Idem, *ibidem*, p. 134.

vinham lançando mão, na tentativa de conduzir e controlar um processo criador da nação, inserida no contexto do mundo ocidental. Silvio Romero, referindo-se ao Período Regencial, procura mostrar o quanto a “coesão, a unidade, a estabilidade constitucional do país, a íntima organização da nação eram, em grande parte, puramente ilusórias”. Na sua opinião, fundamentada no método de Le Play, os dezoito anos de república, experimentada no Período Regencial, mostraram o Brasil “tal qual é”, o que a indicaria como regime ideal para o país, desde que “vazada em moldes conservadores, num unitarismo contido por um forte governo central”⁴⁹.

A idéia da formação da nação passava, portanto, pela construção de uma imagem a ser buscada e perseguida – imagem estética, plasticamente dimensionada, que contém representações éticas. O sentimento do patriotismo, do dever comum como valor a ser perseguido; as representações da natureza tropical; a construção de um imaginário e uma história sobre as origens; a busca de uma aparência branca; todos elementos que garantissem a inserção no mundo civilizado. Os elementos que não se prestassem a uma tal imagem, ou seriam levados de roldão pelo progresso, ou passariam a ser mantidos e vistos como exóticos, no sentido de não-civilizado.

Da aproximação entre arte e ciência, representação e conhecimento, a construção do brasileiro seria também, necessariamente, uma construção estética, plasticamente pré-formulada, a partir de padrões tidos como ideais, da mesma forma que como ideal se projetava a Nação una e homogênea.

Romero prognosticava “a desapareição progressiva, posto que lenta, das duas raças inferiores, e a sua integração em um produto novo pela mestiçagem”: desaparecimento resgatado por uma “produção nova”, também em modificação pela ação do meio. A história como um espetáculo que pode ser visto e avaliado plasticamente – os trópicos e suas paisagens como pano de fundo onde acontece a formação de um povo novo a partir da modificação de três povos: “(...) um espetáculo de transformação de forças étnicas e de aptidões de três culturas diversas, de três almas que se fundem”⁵⁰.

49 *Idem*, *ibidem*, p. 216.

50 *Idem*, *ibidem*, p. 122.

O TEMA DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL NO CINEMA DOS ANOS 30: UMA ANÁLISE DE *DESCOBRIMENTO DO BRASIL* (1937), DE HUMBERTO MAURO

Eduardo Victorio Morettin*

RESUMO

Este artigo dedica-se ao tema do Descobrimento do Brasil, tendo em vista a análise do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. Para tanto, examinamos a circulação da representação iconográfica do tema, abordada pela análise dos panoramas do começo do século XX, das imagens nos livros didáticos deste período e do cinema dos primeiros tempos no Brasil. Por fim, procuramos entender como a obra do diretor mineiro dialoga com esta produção, apontando para as especificidades do próprio filme enquanto meio de comunicação.

Palavras-chave: cinema e história, descobrimento do Brasil, iconografia.

ABSTRACT

This article discusses the theme of the Discovery of Brazil, through the analysis of Humberto Mauro's movie *Descobrimento do Brasil* (1937). For that, we examine the circulation of the iconographic representation of the theme, debated via the analysis of the event as viewed from the beginning of XX century, via the images in the didactic books of that time and via the first productions of the Brazilian cinema. Finally, we try to understand how the whole of Mauro's work dialogues with this production, highlighting the specificity of the film itself as a mean of communication.

Key-words: cinema and history, discovery of Brazil, historical painting.

Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro, faz parte de um amplo cenário cultural que buscava legitimar simbolicamente o regime de Getúlio Vargas, visto como responsável pela consolidação do Estado Nacional. Apesar de não ser pura e simplesmente uma 'peça de propaganda',

* Professor da Universidade Paulista – UNIP.

a obra de Mauro, em função do próprio tema, encaixava-se perfeitamente na idéia de formação de um corpo coeso em torno de objetivos comuns e comandado por um líder que se punha acima das possíveis divergências sociais. Suas imagens, como a da recepção do índios pelos portugueses na embarcação de Pedro Álvares Cabral, constroem uma representação harmônica de nosso passado, afinada com o período. No entanto, como já foi apontado, não podemos reduzir o trabalho do diretor mineiro a um puro reflexo de seu momento. Antes de tecermos mais considerações sobre o filme e a sua origem, gostaríamos de apresentar um pequeno resumo de seu enredo.

Descobrimento pode ser dividido em duas partes. Na primeira, acompanhamos a viagem da frota comandada por Cabral até o 22 de abril. A narrativa nos coloca diante da expedição já em deslocamento pelo Atlântico. Somos apresentados a todas as personagens envolvidas com a empreitada, como o próprio Cabral, Pero Vaz de Caminha e Frei Henrique, entre outros. Acompanhamos as dificuldades para a concretização da expedição, como a perda de uma das naus e o decorrente abatimento que recai sobre o grupo. Ao mesmo tempo, percebemos a expectativa e a ansiedade que toma conta de todos em função da iminência da descoberta.

A segunda parte inicia-se logo após a terra ser avistada. A partir de então, o contato entre as duas culturas torna-se o tema principal. Em primeiro lugar, dois índios são recebidos como “hóspedes” por Cabral e sua *entourage* no interior da Nau Capitânia. O tratamento conferido aos nativos dá o tom da relação entre as duas culturas: confiança e amabilidade. Depois disto, os portugueses desembarcam em terra. Nela, o convívio se estreita de maneira ainda mais harmoniosa, confluindo para a celebração deste encontro por meio da realização da Primeira Missa, em que índios e brancos assistem de maneira compungida a instalação do cristianismo no Brasil.

Descobrimento foi pensado inicialmente como um curta-metragem sobre a região produtora de cacau na Bahia, que conteria uma pequena reconstituição da descoberta do Brasil¹. Produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia, *Descobrimento* deixou de lado este aspecto documental, inserindo-se dentro de um projeto mais amplo de discussão acerca das possibilidades do uso do cinema para fins educativos².

1 Cf. Cinema Brasileiro, sem autor, *Cinearte*, nº 444, 1 de agosto de 1936, p. 10.

2 Sobre o projeto de cinema educativo e as produções de filmes históricos na primeira metade do século ver MORETTIN, E. “A representação da história no cinema brasileiro (1907 - 1949)”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo: Nova Série, v. 5, jan./dez. 1997. p. 249-271.

De acordo com este projeto, era importante validar “cientificamente” o discurso cinematográfico, adotando-se estratégias de autenticação com o objetivo de diferenciar o filme educativo dos melodramas de época, onde não existia a preocupação com a chamada verdade histórica. Isto pode ser percebido pelos créditos iniciais de *Descobrimento*, em que, além da equipe técnica, são apontados os responsáveis pela orientação histórica do filme, a saber, Afonso de Taunay, diretor do Museu Paulista, e Edgar Roquette-Pinto, dois intelectuais reconhecidos em seu período. Somos informados também da participação do renomado Heitor Villa-Lobos, compositor da música utilizada pelo filme, e de Mário de Queiroz, coreógrafo das danças indígenas.

Além dos dados contidos na apresentação do filme, a narrativa recorre a outras estratégias de legitimação, dispostas no interior de seu próprio discurso. O cuidado em fornecer a informação precisa pode ser percebido no emprego de mapas ao longo da obra, que indicam a trajetória exata da expedição e os diversos pontos geográficos percorridos pela frota. Por outro lado, os elementos cênicos contribuem para que este esforço de acuidade seja atingido, pois visualizamos alguns instrumentos de “época”, como o astrolábio e o quadrante, por exemplo. A busca de veracidade transparece ainda na língua adotada pelas personagens: os índios usam o tupi, e os brancos apresentam o sotaque dos habitantes de nossa antiga metrópole.

Afora estes recursos mais evidentes, a narrativa recorreu a outros procedimentos mais sutis. Em primeiro lugar, o trabalho de Mauro mobilizou todos os referenciais iconográficos produzidos no século XIX acerca do tema do Descobrimento, por intermédio de referências aos quadros *A Primeira Missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles, *Elevação da Cruz em Porto Seguro* (1879), de Pedro Peres, *Desembarque de Cabral em Porto Seguro em 1500* (1900) e *Nau Capitânea de Cabral (ou Índios à bordo da Capitânea de Cabral)* (1900), ambos de Oscar Pereira da Silva, e *Terra!* (1900), de Aurélio de Figueiredo.

Estas pinturas são utilizadas com o intuito de conferir autoridade à adaptação cinematográfica. Os realizadores colocam-nos diante de um conjunto de representações reconhecido pela sociedade culta de sua época como o mais significativo sobre o assunto, dado que foi produzido pelo círculo de artistas pertencente à Academia Imperial de Belas Artes. Ao mesmo tempo, algumas destas imagens, como é o caso especificamente do

quadro de Victor Meirelles, circulavam por espaços mais abrangentes do que o das paredes de um museu.

Em primeiro lugar, deve ser lembrado o Panorama da *Primeira Missa no Brasil*, de Meirelles, do qual resta apenas o seu esboço. Os panoramas surgiram entre o final do século XVIII e início do XIX³. Trata-se de pinturas de grandes dimensões: o de Meirelles sobre o Rio de Janeiro, concluído em 1888 e exibido no Brasil alguns anos depois, tinha 115 metros de comprimento por 15 metros de altura e 36,6 metros de diâmetro. Neste tipo de trabalho, o espectador fica no centro, observando a pintura cilíndrica e podendo contemplá-la a 360° graus. Para tanto, construíam-se enormes rotundas, cobrando-se ingressos. Em resumo, o artista encontrava-se diante de um meio diverso, em que a relação com o público era diferente, apesar do suporte ainda ser a tela. A respeito dos panoramas de Meirelles, sabemos que a afluência foi grande, sendo composta também por estudantes. De acordo com o pintor, “Quem sabe quantos desses infantis visitantes guardarão tão profunda impressão do que ali observaram, que ainda um dia virão por ele atraídos fazer parte de nossa comunhão nacional?”⁴

Segundo Vicente de Paula Araújo, o panorama da Primeira Missa foi aberto ao público em junho de 1900, sendo inaugurado pelo presidente da República. Teve 1159 pagantes no primeiro dia de exposição. Segundo *A Gazeta de Notícias*, de 17 de junho de 1900, “o panorama oferece ao visitante a sensação igual à que poderia ter observado (sic) o fato verdadeiro”⁵.

Três questões podem ser colocadas em relação ao panorama do pintor catarinense. A primeira diz respeito à função educativa destas imagens, tal como enunciada por Meirelles. Este caráter pedagógico terá a sua dimensão simbólica ampliada por intermédio de um outro meio de circulação iconográfica, a saber, o livro didático. No final do século XIX, a pintura de História feita no Brasil encontra um novo veículo de exposição, que dialoga diretamente com os alunos. Circe Bittencourt, ao historiar a

3 A respeito dos panoramas, ver PEREIRA, M. da S., *Romantismo e objetividade: o primeiro panorama do Rio de Janeiro*. In: *Anais do Museu Paulista. História e cultura material*, jan./dez 1994, v. 2, p. 169-195.

4 Citado por PEIXOTO, E. *Panoramas*. In: ROSA, A. de P. et al. *op.cit.*, p. 109. As referências às dimensões do panorama sobre o Rio de Janeiro encontram-se na página 108. É interessante observar que o pintor já não se encontrava vinculado à Escola Nacional de Belas Artes, nome dado pela República para a antiga Academia Imperial. O trabalho com panoramas tornou-se para Meirelles uma de suas fontes de renda.

5 Citado por ARAÚJO, V. de P., em *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1985. p. 36.

presença de imagens neste material, refere-se às reflexões do historiador e autor de diversos livros didáticos, Ernest Lavisse, que, em 1887, prefaciou desta maneira um de seus livros:

As crianças têm necessidade de ver as cenas históricas para compreender a história. É por esta razão que os livros de história que vos apresento estão repletos de imagens. Desejamos forçar os alunos a fixarem as imagens. Sem diminuir o número de gravuras que existiam no texto, compusemos novas séries delas correspondendo a uma série para cada livro. Cada série é acompanhada de questões que os alunos responderão por escrito, após terem olhado o desenho e feito uma pequena reflexão sobre ele. É o que denominamos de revisão pelas imagens e acreditamos que este trabalho possa desenvolver a inteligência das crianças ao mesmo tempo que sua memória⁶.

Tendo em vista os livros didáticos brasileiros produzidos a partir do século XIX, a autora aborda as características de seu material iconográfico. Aponta para a influência francesa na composição das ilustrações referentes à História Geral ou Universal. No caso da iconografia relacionada à História do Brasil, era necessário criar um outro referencial.

As ilustrações mais comuns sobre o passado da nação foram reproduzidas, por desenhistas ou fotógrafos, de quadros históricos produzidos no final do século XIX. Dessa galeria de arte que os livros didáticos foram os principais divulgadores, dois quadros têm sido os mais reproduzidos desde o início do século: o *7 de setembro de 1822*, de Pedro Américo, e *A Primeira Missa do Brasil*, de Vitor Meirelles de Lima⁷.

A força com a qual a memória histórica construída no século XIX acerca do tema do Descobrimento consolida-se e amplia-se pode ser medida por este último aspecto. Condensando o saber considerado correto sobre a História, e ganhando contornos de verdade, as imagens inseridas nos manuais transformam-se na representação visual do fato, sobre o qual não

6 Citado por BITTENCOURT, C., Livros didáticos entre textos e imagens. In: BITTENCOURT, C. (org.). *O saber histórico na sala de aula*. Campinas, Contexto, 1997. p. 75.

7 Idem, *ibidem*. p. 77.

devem pairar dúvidas e muito menos interpretações, dado o caráter impositivo e unívoco do conhecimento transmitido pelo livro didático⁸. É interessante notar como a imagem, polissêmica por excelência, é utilizada aqui de maneira restritiva. Ela está lá, pelo menos na vontade manifesta dos autores e editores do material, não para ser discutida enquanto fonte datada e historicamente produzida, mas sim para confirmar o sentido do texto escrito, traduzindo visualmente uma leitura do passado e amarrando História e Arte à mesma operação: a da redução do tema ao fato.

Além da preocupação com a educação cívica, duas outras questões remetem-nos ao filme *Descobrimento do Brasil*. Em primeiro lugar, o panorama vincula-se diretamente ao surgimento do cinema. É pensando nesta relação que Vicente de Paula Araújo, em estudo já citado, insere o panorama de Meirelles. Angela Miller, tendo em vista um outro contexto cultural, aponta para outros liames. Um aspecto refere-se à constituição dos panoramas enquanto espetáculo, dado que pressupõe o comparecimento massivo da população. Afora isto, existe um determinado tipo de ilusionismo espaço-temporal que será desenvolvido posteriormente pelo cinematógrafo. Por último, estamos diante de uma forma de entretenimento que antecipa o drama, o movimento e o espetáculo épico do cinema dos primeiros tempos⁹.

Em segundo lugar, a crítica de *A Gazeta de Notícias* recoloca a identidade de propostas entre a Arte e a História, pois a obra artística teria permitido a vivência do fato tal qual ele teria ocorrido.

É interessante observar que Meirelles e o tema do descobrimento estejam presentes neste momento de transição para o cinema. Dentro deste contexto, é importante citar o filme *Os Guaranis* (1908), produzido pela companhia Photo-Americana¹⁰. Inspirada no romance de José de Alencar, o filme foi feito no circo Spinelli, “uma pantomima tal qual era apresentada no picadeiro”, encenada pelo palhaço negro Benjamin¹¹, que se pintava de branco para interpretar Peri. De acordo com o *Jornal do Brasil*, de 7 de setembro de 1908, a pantomima começava “com o deslumbrante prólogo,

8 Sobre esta questão ver VESENTINI, C. A., *A teia do fato. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. São Paulo: Editora Hucitec/História Social, USP, 1997. p. 65-72, principalmente.

9 A respeito desta relação ver MILLER, A., *The Panorama, the Cinema, and the Emergence of the Spectacular*. In: *Wide Angle*, v. 18 (2): 38, abril 1996.

10 Cf. *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1897 e 1910*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984. p. 31.

11 ARAÚJO, V. de P., op. cit., p. 264.

A Primeira Missa no Brasil”, e terminava “com a esplêndida apoteose *A Fuga de Peri com Ceci*”¹². Assim, o tema já não circula apenas pelos espaços da cultura reconhecida enquanto tal pela sociedade, como o Museu Nacional de Belas Artes, mas ganha outras dimensões pela aliança de dois meios eminentemente populares, como é o caso do circo e do cinema deste período.

Dentro de um outro registro, *Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, faz parte – ao contrário da produção popular feita em uma época em que o cinema não tinha o estatuto cultural adquirido nas décadas seguintes – de um projeto que se julga portador da maneira correta de tratar a história cinematograficamente, proporcionando a visualização do fato histórico, tal como afirmamos acima. Ponto de chegada de uma boa parte das questões acima discutidas, a película foi recebida como o melhor filme brasileiro de sua época, conforme vemos em Graciliano Ramos¹³, e exemplo de filme histórico, por colocar o documento (carta de Pero Vaz) em primeiro plano¹⁴. O uso da Carta constituir-se-á no principal elemento abonador da fidelidade histórica de *Descobrimento*. Ao tomar o documento como ponto de partida para seu roteiro, os realizadores do filme acreditavam que, desta forma, a História falaria por si. Dentro de uma classificação de época, proposta por Roberto Assunção Araújo, em *Descobrimento* teríamos os próprios acontecimentos históricos como protagonistas, “com ação mais importante do que as figuras humanas”¹⁵.

A Carta foi empregada como base de elaboração de diversas seqüências. Apesar de feito em pleno cinema sonoro, a obra recorreu aos letreiros, que, em sua maior parte, são transcrições literais do relato de Caminha. Estas transcrições são acompanhadas das devidas aspas, indicando a preocupação com a referência às fontes, procedimento do fazer histórico transposto para a narrativa cinematográfica.

A recorrência ao documento completa-se com a tentativa de conduzir a narrativa pelo olhar do escritor, como se a identidade entre o seu ponto de vista e aquilo que a câmera nos mostra fosse suficiente para atestar

12 Cf. *Guia de Filmes ...*, op. cit., p. 31.

13 Uma tradução de Pero Vaz. In: VIANY, A. (org.). *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978. p. 67. Apesar desta consideração, o autor critica duramente a maneira pela qual o filme apresenta o encontro entre índios e brancos.

14 ARAÚJO, R. A. *O Cinema Sonoro e a Educação (tese)*, p. 35. Retomando uma classificação proposta pelo autor, em *Descobrimento* teríamos os próprios acontecimentos históricos como protagonistas, “com ação mais importante do que as figuras humanas”.

15 *O Cinema Sonoro e a Educação (tese)*, s.l.e., s.ed., 1939. p. 35.

a autenticidade do relato fílmico. Mesmo nas cenas em que o seu olhar não conduz o ponto de vista da seqüência, a simples presença de Caminha representaria o elo de ligação entre o que está descrito no documento textual e o filme, firmando a autoridade da tradução da fonte histórica em imagens.

Neste sentido, cabe ressaltar o momento em que Caminha é inserido na história. De acordo com os dados fornecidos pela narrativa, e conforme a cronologia da própria Carta, encontramos-nos entre os dias 14 e 22 de março. No interior do navio, vemos o escrivão abrir um maço de folhas, em que se lê na capa: “Cuaderno de Pero Vaz de Caminha/Escrivam d’El Rei”. É importante destacar que estas páginas estão em branco, indicando que o trabalho de registro das observações está por ser feito. Isto significa que as imagens posteriores terão, direta ou indiretamente, relação com o preenchimento deste diário. Estabelece-se aí um paralelo entre dois campos: um, mais amplo, vinculado a tudo o que narrativa nos mostra; outro, mais restrito, correspondente a Caminha e a sua história. Dado que a instância do oficial é aquela que confere autenticidade ao discurso, a narrativa precisa fazer-nos crer que, a partir da apresentação do caderno, tudo aquilo que veremos será fruto da coleta de informações a ser registrada ao longo da viagem. Para tanto, bastam o olhar e a presença de Caminha para conferir veracidade à descrição. É por isso que voltamos ao caderno apenas no final, depois da encenação da Primeira Missa, quando o escrivão lê os trechos finais de seu relato a Cabral e Frei Henrique, entre outros, submetendo-o à apreciação de seus superiores.

Como veremos, a maneira como estas questões apresentam-se reflete uma opção da narrativa, além de marcar a especificidade do próprio cinema. Uma primeira questão diz respeito à cronologia, tão prezada por historiadores como Taunay. Certamente, era de seu conhecimento, por intermédio de Capistrano de Abreu, que a carta fôra escrita após a chegada ao Brasil, muito provavelmente a partir da noite de 26 de abril¹⁶, e não antes. *Descobrimto*, conforme indicado acima, antecipa o início do trabalho de registro a fim de que possamos acompanhar o relato com a testemunha daquele momento histórico. Dentro do campo de competências destes intelectuais, há aí um curioso sacrifício da chamada verdade histórica em detrimento da composição fílmica. Em relação à primeira parte da obra, obedecer à discussão historiográfica traria um problema de difícil resolução para o narrador: como conciliar o caráter testemunhal dos fatos observados

16 Cf. O Descobrimto do Brasil pelos portuguezes. In: ABREU, J. C. de. *Descobrimto do Brasil*. S.l.p., Sociedade Capistrano de Abreu, 1929. p. 150.

e o apego à objetividade científica sem que as cenas fossem permeadas pela presença/olhar de Caminha?

A solução dada pela narrativa parece resolver o problema, e esta resolução aponta para a singularidade do cinema. O meio adotado para se contar a história do descobrimento é diverso dos outros suportes até então utilizados, quer seja a história, quer sejam as artes plásticas, solicitando arranjos diferentes dos conhecidos até então. Assim, cabe ressaltar mais uma vez que nem tudo corresponde ao olhar de Caminha ou é transposição de sua carta, bastando para isso indicar, por exemplo, todas as imagens que se encontram antes da apresentação do escrivão e depois da partida da esquadra de Cabral rumo às Índias.

Dentre estas imagens, destaco uma seqüência anterior à da apresentação do oficial. No interior de um navio, à noite, percorremos, entre outros ambientes, o alojamento dos marinheiros. Preside a seqüência um tom, que se não é sombrio ou melancólico, certamente está distante da euforia enunciada pelos planos antecedentes. A música de Villa-Lobos é empregada com o intuito de corroborar este sentido. Um dado importante reside no fato de que desde o início da seqüência somos levados a acreditar que a música é um elemento externo à ação das personagens apresentadas. No entanto, a câmera, ao deslocar-se pelo ambiente, mostra-nos um marinheiro tocando o instrumento que produz a música por nós ouvida. Este sutil movimento de internalização de um dado *a priori* externo confere à música de Villa-Lobos um tônus de autenticidade, pois ela é representada como se fosse de época¹⁷.

Esta pequena seqüência coloca-nos algumas indagações. Qual seria o estatuto do narrador nestes momentos iniciais? Se os olhos de Caminha conferem ao discurso o tom de testemunho verídico, quem nos apresenta as primeiras cenas? Se a Carta inspira a verdade histórica sobre a qual se assenta o discurso fílmico, quais seriam as bases que garantiriam o grau de cientificidade aos primeiros momentos da obra? Estas questões podem ser aplicadas para outras seqüências também. Claro está que há uma narração que engloba o ponto de vista de Caminha, superando-a na construção de um

17 A trilha sonora da versão em vídeo, lançada em 1997 pela Funarte, foi completamente adulterada. No lugar da trilha original, os "restauradores" usaram a gravação de 1993 de *Descobrimeto*, feita por Roberto Duarte, com o Coro e Orquestra da Rádio de Bratislava. Entre outras perdas – como sabemos, cada regente tem a sua visão sobre a obra que conduz –, destaco a modificação feita nesta seqüência, em que, ao invés do instrumento desenvolvendo o seu tema em solo, ouvimos a música orquestrada. O sentido original, conforme apontado acima, perde-se completamente.

olhar sobre o *Novo Mundo*. Identificá-la a partir do exame do específico fílmico é uma das tarefas que ainda nos cabe neste momento, a fim de que possamos analisar a adequação ou não do filme aos projetos ideológicos que se encontram em sua origem. Trata-se de um convite à reflexão em meio a tantos festejos, quer sobre os 500 anos, quer sobre o próprio Humberto Mauro.

COMEMORAR ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: REFLEXÕES SOBRE A MEMÓRIA HISTÓRICA*

Jacy Alves de Seixas**

*Toda ação exige o esquecimento, assim como todo organismo tem necessidade, não apenas de luz, mas também de obscuridade.
(...) É possível viver quase sem se lembrar, e mesmo viver feliz (...), mas é absolutamente impossível viver sem esquecer¹. (Nietzsche)*

Não basta ver para saber, é preciso também fechar os olhos – assim como a vida tem necessidade tanto de esquecer como de conservar². (G. Landauer)

... o esquecimento ainda está sob a coerção do não-poder esquecer³. (J. Habermas)

RESUMO

As últimas décadas do século XX assistiram à revalorização extremada das práticas e dos usos da memória (vivemos a “era das comemorações”, afirma Pierre Nora) sem que, no entanto, elas viessem acompanhadas de uma reflexão teórica e historiográfica sobre as relações que aproximam e distanciam memória e história, memória e esquecimento. Este artigo busca contribuir à reflexão e problematização da questão atual do comemorar, vinculando-a ao par inseparável constituído pela memória e esquecimento.

Palavras-chave: memória e história, historiografia, esquecimento e história.

* Estas reflexões inserem-se numa pesquisa mais abrangente, “De todas as memórias, a memória: estudos sobre a memória histórica”, que procura apreender as relações tecidas entre história e memória recorrendo a um enfoque transdisciplinar, privilegiando sobretudo a literatura (as obras de M. Proust) e a filosofia (H. Bergson, G. Bachelard e F. Nietzsche). Tal pesquisa é financiada pelo CNPq.

** Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

1 NIETZSCHE, F. *Seconde considération intempestive – De l'utilité et de l'inconvenient des études historiques pour la vie* (1874). Paris: Flammarion / GF, 1988, 187p., p. 77-78.

2 LANDAUER, G. *La Révolution*. Paris: Ed. Champs Libre, 1974. p. 78.

3 In: Nenhuma normalização do passado. Folhetim - História e esquecimento, n. 554, *Folha de São Paulo*, 18 set. 1987.

ABSTRACT

The last decades of the twentieth century have witnessed a veritable explosion in the practices and uses of memory (we live in “on age of commemorations”, states Pierre Nora). The phenomenon, however, generally failed to address the theoretical and historiographical issues raised by the relationship between history and memory, and memory and forgetting. This article seeks to take issue to theoretical questions and problems raised by practices of commemorating and its relationship to memory and forgetting.

Key-words: memory and history, historiography, forgetting and history.

A temática da memória converteu-se, nas duas últimas décadas, em uma espécie de moda entre os historiadores ocidentais. Na verdade, o fenômeno recente da crescente revalorização das práticas de memória por parte de grupos sociais e políticos heterogêneos, em escala internacional, parece não ser senão o fenômeno espetacular situado na ponta de um vasto e até então insuspeito *iceberg*⁴.

Os variados usos da memória – arquivos cada vez mais gigantescos, construção de memoriais, muitas vezes polêmicos⁵, festas e rituais, coleta (in)discriminada de depoimentos... – são amplamente saudados e multiplicam-se como práticas e rituais de cidadania e como elementos essenciais constitutivos das múltiplas formas de reconhecimento contemporâneas e de (re)construção das subjetividades. Ou seja, busca-se contemporaneamente não apenas o *direito à memória*, mas também, e, sobretudo, o *dever à memória*. Este movimento, salutar sobre vários prismas, tem conduzido no entanto a uma quase *interdição do esquecimento* e a uma correlativa *hipertrofia da memória*.

4 Questões abordadas no meu artigo “Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica”. In: *Razão e sentimentos na política*, Brasília: Editora da UNB, no prelo.

5 Lembro, para citar um único exemplo, a polêmica que agitou a Europa sobre a conveniência de se construir no centro de Berlim um gigantesco “monumento à Shoah”. O debate acirrou-se de forma apaixonada quando, no inverno de 1999, Martin Walser, escritor renomado e conhecido “homem de esquerda”, pronunciou-se surpreendente e veementemente contra o memorial, argumentando que a população alemã, particularmente os jovens, queriam “virar a página” e que a evocação constante ao holocausto deixara de significar um ato de “lembrança, da impossibilidade moral de esquecer, mas de instrumentalização de nossa vergonha com fins contemporâneos”. In: Cette polémique qui déchire l’Allemagne. *L’Événement*, 21-27 janeiro de 1999, p. 33-35. Ver, igualmente, o artigo de Bernard-Henri LÉVY, “La Tentation de l’oubli”, *Le Monde*, fevereiro de 1999.

Em debate sobre a questão da memória e da história, reunindo vários historiadores e pensadores políticos, promovido em 1993 pela revista *Esprit*, T. Todorov empenhou-se em colocar este ‘proibido esquecer’ numa dimensão ao mesmo tempo política e ética, argumentando: “Hoje não há mais prisões indiscriminadas contra os judeus nem campos de extermínio. Devemos, entretanto, manter viva a memória do passado: não para pedir reparação pela ofensa experimentada, mas para estarmos em alerta sobre situações novas e, no entanto, análogas”⁶.

Da mesma forma, referências a acontecimentos marcantes da história contemporânea – a queda do muro de Berlim, o multifacetamento da ex-Iugoslávia, a implosão da ex-URSS, o aparentemente insolúvel conflito árabe-israelense, o significado traumático do genocídio promovido pelos nazistas... – tornam-se difíceis de serem compreendidas fora do registro deste *dever de memória*, exercido frequentemente com uma violência extremada. Arno Mayer observou, com extrema pertinência e acuidade, a novidade que vem inscrevendo-se sem nenhuma sutileza na história: “Enquanto que em um passado recente homens e mulheres morriam ‘pela pátria’ (...), neste final de século eles morrem ‘pela memória’”⁷.

Formulemos, portanto, a questão essencial que perpassa os acontecimentos históricos: se vive e morre-se contemporaneamente pela memória, de qual memória trata-se? Do que se fala neste vigoroso e poderoso implícito? Se identidades históricas – políticas, religiosas, sexuais, étnicas, culturais... – redesenham-se e (re)constroem-se a partir das práticas de memória, continuamos sabendo pouco do intercâmbio desta “memória” com a história. Ou seja, muito se operacionaliza a memória e pouquíssimo se teoriza sobre ela; afinal, qual o estatuto da memória especificamente *histórica* (se é que é pertinente tal formulação, a reivindicação de uma memória *histórica*, distinta por exemplo da memória literária ou, ainda, da memória constitutiva do indivíduo enquanto tal). Pierre Vidal-Naquet observou que os historiadores atualmente têm uma espécie de “vergonha da memória”, correlata a uma insistência de caráter pragmático na memória.

De alguma maneira esforcem-se para apagá-la como tal, e ainda que tenham lido Chateaubriand ou Proust são poucos os que aprenderam a *refletir sobre a memória*, a tirar proveito das

6 In: *Esprit*, n. 7, julho de 1993. p. 44.

7 MAYER, A. art. cit., p. 55.

transformações que ela traz à representação do passado ao longo de uma vida humana ou inclusive ao longo das gerações. Há trinta anos abundam as obras que tratam de nos dizer o que se passou *precisamente* nesse dia, segundo a lembrança de crianças e adultos gravadas em fitas magnéticas: elas não representam uma reflexão sobre a memória mas precisamente o contrário. Com efeito, esses livros não tratam de expressar nossa relação com o passado mas de suprimir a distância que nos separa dele, fazer como se a representação o tornasse presente⁸.

Nesse sentido, buscando refletir sobre a memória, é impossível evitarmos um ponto de partida, que constitui precisamente o tema das reflexões que se seguem: a *indissociabilidade entre memória e esquecimento*. Entretanto, o esquecimento, sob o prisma historiográfico, tem sido modernamente focado exclusivamente como a *negação da memória*, aquilo contra o qual a história deve resolutamente bater-se, afirmando um projeto de *resgate* de memórias e histórias esquecidas, minimizadas ou marginalizadas e, no limite, um problemático dever à memória – o “you must remember this”⁹. A missão da história hoje, acima de qualquer outro projeto, parece ter se tornado a de “afugentar o esquecimento”¹⁰.

O esquecimento, no entanto, forma par com a memória, isto desde os antigos gregos, apesar de que uma história da memória certamente pontuaria vários momentos de conflito e, mesmo, de divórcio entre eles; mas, a indissociabilidade conceitual permanece. Para os autores modernos retidos ao longo desta minha pesquisa sobre as relações entre memória e história, o tema do esquecimento é praticamente inexistente em Bergson, mas fortemente ativo tanto em Proust quanto em Nietzsche, que de formas diversas, e contrariando a sensibilidade histórica atual, o construirão como algo positivo.

8 VIDAL-NAQUET, P. El héroe, el historiador y la elección. In: *Los judíos, la memoria y el presente*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 247.

9 Cf. ROTH, M. S. You must remember this: history, memory and trauma in Hiroshima Mon Amour. In: *The Ironist's cage – Memory, trauma and the construction of the history*. New York: Columbia University Press, 1995.

10 Cf. LORAUX, N. Pour quel consensus?, *Politiques de l'oubli - Le Genre Humain*, Seuil, out.1988. p. 16. Ou ainda, de forma mais incisiva: “O historiador é o médico da memória. (...) Desde que o paciente esteja doente, o historiador submete-se à obrigação moral de restaurar a memória de uma nação, até mesmo da humanidade.” (E. Rosenstock-Huessey, citado por Vera SCHWARCZ, “Amnésie historique dans la Chine du XXème siècle”, op. cit., p. 155).

Mnemosine e a História

Mnemosine e Letes: a existência de uma mitologia concernindo a memória e o esquecimento precedeu e conviveu com o pensamento racional em elaboração na Grécia a partir do século VI a.C. O mito de Mnemosine – a “mãe das musas” – é bastante antigo. Na versão de Hesíodo, por exemplo, as nove musas, que tem por função presidir os destinos dizendo “o que é, o que será e o que foi”¹¹, são filhas de Zeus e de Mnemosine. Ou seja, elas detêm o saber do passado e também do futuro. Mas, a memória mítica não constrói um vínculo necessário com a verdade; os saberes provenientes da memória podem ser verdadeiros ou falsos. Assim, cantam as musas, ainda no prelúdio da *Teogonia*: “Sabemos contar mentiras semelhantes às realidades; mas sabemos também proclamar verdades”. Somente com Píndaro encontraremos Mnemosine atrelada aos juízos de verdade.

Mnemosine, portanto, volta-se ao mesmo tempo para o passado e para o futuro cumprindo uma dupla função, revelar as experiências passadas e consagrar as glórias futuras. Eis as “duas faces da musa que revela e que glorifica”, exprimindo o conteúdo mais profundo da memória mítica: *memória-conhecimento* e *imortalização*.

Letes, o rio do esquecimento, não constitui uma divindade negativa ou necessariamente funesta. Existe um valor positivo atribuído ao esquecimento; na realidade, o esquecimento recobre um aspecto duplo: existe, ao lado de um esquecimento negativo, um *bom* esquecimento (o das penas e dos males, por exemplo). A relação entre Mnemosine e Letes não configura um mito unificado da memória e do esquecimento (inexistente tanto em Hesíodo quanto em Píndaro); mas a realidade do esquecimento imbrica-se à da memória.

São numerosos os termos que se referem à memória e ao esquecimento nos poemas homéricos, ainda que o nome próprio *Mnemosine* seja ignorado por Homero. Recobrem sentidos múltiplos, que vêm pre-

11 HESÍODO, *Teogonia*, citado por SIMONDON, M. *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Vème siècle a.C.* Paris: Les Belles Lettres, 1982. p. 110. As reflexões que se seguem são, em grande medida, baseadas nesta importante obra. Ver, também, sobre o tema: YATES, F. *L'Art de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1975; MOMIGLIANO, A. *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*. Paris: Gallimard, 1983; VERNANT, J. P. “Aspects mythiques de la mémoire et du temps”, *Mythe et pensée chez les grecs*. Paris: Maspero, 1982, v. I.

cisamente constituir as “categorias arcaicas da memória”¹²: a memória-ação; a memória-conhecimento e a memória afetiva.

A *memória-ação* evoca, em geral, uma dimensão coletiva das atividades humanas (ou divinas), articulando passado, presente e futuro. “Um acontecimento, um sentimento são memoráveis, escreve Simondon, na medida em que ultrapassam a si mesmos pela emoção e resolução que provocam, quer dizer, por sua força de futuro. (...) a memória de ação deve ser posta em relação com o presente e o futuro (...).”¹³ Relação fundamental que a memória tece com a ação, e que reencontraremos, *tornada profana*, nos modernos (como em Bergson, Nietzsche, Bachelard, Proust, autores enfocados nessa pesquisa). As fórmulas homéricas para esta memória-ação são múltiplas, sublinhando uma memória-aprendizagem com forte conteúdo ético:

- memória e esquecimento da *coragem* (o “lembrar-se da valentia”). Ela desaparece quase totalmente após o século V, tanto na poesia trágica como na prosa clássica; subsiste, no entanto, em Heródoto. É instigante e sugestivo este aspecto da história, em seus primórdios, acolhendo confortavelmente uma memória mítica, afastada portanto dos acontecimentos factuais e verdadeiros¹⁴.
- memória e esquecimento dos *apetites* (comer, dormir). A inapetência é tida como um estado de esquecimento. Por exemplo, tomado de dor pela morte de Pátroclo, Aquiles esquece-se de comer e, por este motivo, é censurado veementemente por Ulisses (“...pois o pão e o vinho mantêm a força do guerreiro”)¹⁵.
- memória das *recomendações e de deveres* (por parte dos homens ou dos deuses). Esta memória das recomendações, que na mitologia rege as relações homens-deuses, está presente também em Heródoto, engajando o futuro.
- memória dos *sentimentos* (a vingança, o rancor). Igualmente presente em Heródoto, que enfatiza o rancor de Dario como uma das causas históricas da guerra entre persas e atenienses.

12 Segundo análise de Michelle Simondon, op. cit.

13 Op. cit., p. 308-309.

14 Ver HERÓDOTOS, *História*, intr. e trad. de Mário da Gama Kury. Ed. Universidade de Brasília, 1988, 2.ed. E, especialmente, o artigo de J.M. GAGNEBIN, “O Início da história e as lágrimas de Tucídides”, in *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. São Paulo: Imago, 1997.

15 Citado por Simondon, op.cit., p. 30-31.

A *afetividade* constitui categoria constitutiva de toda memória mítica, pois lembrar não se restringe a uma mera reminiscência, acompanha-se de uma emoção que “faz surgir novamente os sentimentos já experimentados”. Proust, e não apenas neste sentido, retomará conteúdos presentes na concepção mítica da memória muito mais do que numa tradição intelectual da memória, com a qual definitivamente romperá. Toda lembrança vincula-se “a objetos-lembranças” capazes de vencer o esquecimento; aspecto este igualmente ressaltado por Bergson e Proust, que, entretanto, farão o movimento revirar-se e completar-se: a memória inscreve-se nos objetos e apenas estes (através das sensações que despertam) podem fazê-la reaparecer.

A *memória cognitiva* – que será a função amplamente privilegiada a partir da época clássica – possui um caráter individual e faz “do passado um objeto de pura representação ou de contemplação, isola-o no tempo e separa-o do presente”. Esta memória, sendo uma faculdade essencialmente intelectual “pode evocar o que quiser, em não importa que momento”. Neste quadro, o esquecimento será estigmatizado como negativo e destruidor da humanidade, atribuído a causas exteriores (drogas, influência mágica ou divina...). Assim, a memória constitui-se, no final do séc.V, como uma faculdade capaz de abrir as vias para o conhecimento *verdadeiro*, seja ele o conhecimento do passado individualmente vivido, da essência do ser, dos acontecimentos históricos, da origem do mundo, do destino da alma e de suas existências anteriores etc. E rompe-se, assim, o descompromisso mítico originário da memória com a verdade.

Na tragédia, esta passagem é esclarecedora: a memória é que ilumina a consciência, o esquecimento a deturpa. Ainda que apareça, sobretudo em *Ésquilo*, o esquecimento positivo, aquele que possibilita um certo repouso e remédio ao sofrimento. As categorias arcaicas da memória encontram-se na tragédia, o herói escolhe entre a memória e o esquecimento, sendo que a função memória-conhecimento passa a guiar a ação e afetividade dos personagens. Por exemplo, *Electra* e *Antígone*, de Sófocles, são construídas sobre a idéia de memória e de esquecimento: tanto *Electra* como *Antígone* são personagens “que não esquecem”, seu dever de vingança é também um dever de memória.

A noção de história, igualmente, vai desvinculando-se de uma acepção mítica da memória (ainda ativa em Heródoto) para reter privilegiadamente a memória-conhecimento, que exclui de seu campo a afetividade e subordina a ação. Vai afirmando-se, dessa forma, o papel da memória

no conhecimento e na conservação do passado. A história, como se sabe, nasce entre os gregos com o objetivo de “salvar a memória dos acontecimentos *memoráveis*”¹⁶, quando se estabelece, desde a metade do século VI a.C., a possibilidade de uma investigação e de saberes humanos desvinculados da esfera sagrada. Assim, não será mais pela palavra divina que a história profana dar-se-á a conhecer, mas por intermédio de testemunhos e da construção de uma análise consistente.

A *História* de Heródoto apresenta-se, sob este prisma, como uma “investigação” que, buscando reter apenas os fatos memoráveis, aqueles que merecem ser poupados da ação do esquecimento, valoriza metodologicamente o testemunho visual, a história oral, a “tradição recolhida por ouvir-dizer”. Heródoto não desconfia da tradição e nem da memória sobre a qual a história busca apoiar-se. Memória e história não conflituam, complementam-se. Já com Tucídides instaura-se a desconfiança e, com a dúvida metódica e a “busca da verdade” dos acontecimentos, a oposição regulando as relações entre memória e história.

Tucídides fará a crítica da tradição em nome do conhecimento, questionando precisamente a qualidade da memória como suporte à história. Suspeitando da memória coletiva e do funcionamento mesmo da memória, estabelece claramente a distinção entre memória e história. Ora, não basta lembrar-se dos fatos, é necessário que a história seja *verdadeira*. Escreve: “Eu tinha dificuldade a estabelecê-los, pois as testemunhas de um mesmo fato apresentavam versões discordantes, que variavam segundo a simpatia que experimentavam por um ou outro campo ou segundo sua memória”¹⁷; e proclama sua condenação da instável e frágil memória enquanto fundamento da pesquisa histórica porque incompatível com o conhecimento verdadeiro. Tucídides fundará, então, a análise histórica sobre as analogias e a construção de paradigmas, que permitem, em sua ótica, uma maior inteligibilidade dos acontecimentos.

Com Plutarco, a ênfase na memória-conhecimento reforça-se: a memória é vista exclusivamente como uma “faculdade intelectual”, cognitiva, benéfica porque permite a acumulação das experiências humanas. O homem amnésico e esquecido de suas experiências, para quem o passado

16 Ver, a respeito, o livro clássico de A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie...*, op. cit.

17 TUCÍDIDES, *La Guerre du Péloponnèse*. Paris: Ed. Galimard, 1964, t. 1, livre I, préface. p. 57.

não existe, não tem grandeza, perde a noção do presente e a possibilidade de agir sobre ele;

(...) o esquecimento insensível e ingrato que se abate sobre a maioria das pessoas e se apossa delas (...) quebra a unidade da vida proveniente de que o passado mistura-se ao presente; ao contrário, (...) o esquecimento faz que todo acontecimento não tenha acontecido para aquele que dele não se lembra (...) aqueles que não preservam nem evocam, graças à memória, os acontecimentos anteriores, mas os deixam escapar, tornam-se a cada dia vazios e indigentes (...)¹⁸.

A Grécia clássica, portanto, privilegiará a *memória-conhecimento*, afirmando uma posição antitética em relação ao esquecimento, compreendido como falha ou ausência de conhecimento. Inicia-se aqui a longa tradição que colocará o esquecimento ao lado da loucura e da perda de si; e a memória, ao lado da sabedoria, da reflexão, do conhecimento e da verdade. Memória e esquecimento passam, dessa forma, a representar funções que se excluem mutuamente.

Assim as encontramos em Platão e Aristóteles. Por exemplo, em *O Banquete*, de Platão, Diotime fala à Sócrates:

(...) pois nós recorremos ao que chamamos refletir apenas porque o conhecimento nos escapa; *o esquecimento é uma fuga do conhecimento*, e a reflexão, suscitando uma lembrança nova no lugar daquela que parte, mantém o conhecimento, de forma que ela parece ser a mesma. É assim que tudo que é mortal se conserva, não permanecendo sempre igual (...)¹⁹.

Aristóteles, por sua vez, para quem a memória restringe-se ao passado, estabelecerá uma distinção clara entre memória e reminiscência. Esta distinção clássica é importante pela longa duração de sua influência, fecundando particularmente o pensamento historiográfico, que, entretanto, parece atribuir à memória o que Aristóteles afirma da reminiscência. Lembrar, rememorar é reencontrar, de forma voluntária e graças a um esforço

18 Citado por Simondon, op. cit., p. 305.

19 PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, col. "Os Pensadores", 1972. (Grifo da autora)

intelectual, dentre os numerosos conteúdos da memória, um conhecimento ou uma sensação já experimentados no passado²⁰.

É esta poderosa memória-conhecimento que fecundará o pensamento medieval e, por intermédio de Santo Agostinho e das posteriores apropriações de seu pensamento, dominará o mundo moderno. Nas *Confissões*, a memória é considerada como a condição de toda inteligibilidade e de toda vida espiritual, pois permite ao homem elevar-se ao divino; uma memória que é formada, fiel às concepções gregas desde os pré-socráticos até Aristóteles e Platão, a partir das sensações. Uma memória que, graças à função reveladora de conhecimentos verdadeiros sobre o passado, pode orientar a ação futura.

É em mim que se faz tudo isso, no imenso palácio da memória. – escreve Agostinho – É lá que tenho à minha disposição o céu, a terra, o mar e todas as sensações (...) É lá que me encontro comigo mesmo, que me lembro de mim (...) Do mesmo depósito tiro as analogias formadas segundo minhas experiências pessoais ou segundo as crenças que me fazem admitir estas experiências; eu as vinculo ao passado e, à luz destes conhecimentos, medito o futuro, acontecimentos, esperanças²¹.

Aproximação entre memória-conhecimento e memória-ação, que deixa completamente de lado o componente afetivo da memória. Assim, às antípodas de Proust, encontramos em Santo Agostinho: “Eu evoco minha tristeza sem ficar triste, a lembrança de um desejo não se acompanha deste desejo, às vezes lembro-me com alegria de minha tristeza e com tristeza de minha alegria”²².

De maneira geral, o pensamento grego clássico, e toda uma extensa tradição racionalista que lhe é tributária, valorizou a memória em detrimento do esquecimento. De uma perspectiva moral, a memória foi sendo internalizada como localizando-se ao lado do bem, do saudável, do equilíbrio, da verdade; o esquecimento, postando-se ao lado do mal, do recalcado. A crítica ao vínculo entre memória e inteligência efetuada pelos modernos (Bergson e Proust,

20 Ver, sobre este tema, F.A. YATES, *L'Art de la mémoire en Grèce: la mémoire et l'âme, L'Art de la mémoire*, op. cit.

21 Santo Agostinho, *Confessions X* 8, citado por Simondon, op. cit., p. 316. (Grifo da autora).

22 Santo Agostinho, *Confessions X* 14, idem, ibidem.

principalmente) conduz à transformação da concepção mesma de memória e provoca um movimento correlato em relação ao esquecimento.

Assim, será factível, reatando com os conteúdos mais remotos da memória, pensar-se num esquecimento positivo? Existirá uma dimensão positiva do esquecimento na ação, na afetividade, na história?

A positividade do esquecimento (em Nietzsche e em Proust)

A positividade do esquecimento é uma noção subversiva presente em Nietzsche²³ e, também, de forma mais complexa, em Proust. Em ambos, encontramos como ponto de partida uma crítica contundente ao imperialismo da memória-conhecimento.

Segundo Nietzsche, referindo-se à memória voluntária, “(...) nós sofremos todos de uma bulimia histórica”²⁴. Para ele, a memória histórica, entendida como conhecimento do passado, passou de virtude à vício. E isto porque o conhecimento histórico não age mais, ou melhor, não leva mais à ação, perdendo sua relação com a vida, sua vivacidade, sua exterioridade, sua capacidade de se transformar e de transformar o mundo. O homem moderno, em sua visão, tem dificuldades de se movimentar, pois assemelha-se a “enciclopédias ambulantes”²⁵. Nossa época encontra-se “saturada” pela história, pela memória histórica, pela “cultura histórica”. Essa saturação corresponde analogicamente à velhice, isto é, à *inação*. “Mas à velhice – arremata com ironia Nietzsche – convém uma ocupação de velho: olhar para trás, passar em revista, fazer um balanço, buscar consolo nos fatos de outrora, evocar lembranças, em uma palavra, entregar-se à uma cultura histórica.”²⁶

Pelas metáforas utilizadas para significar a memória histórica – a *corrente*, o *fardo*, a *insônia*, o ato de *ruminar*²⁷ – podemos aquilatar a radicalidade da crítica nietzschiana, no interior da qual a memória é sola-

23 Para o pensamento de Nietzsche, no que diz respeito especificamente às relações memória e esquecimento na construção da história, ver: *Seconde considération intempestive...*, op.cit.; *Para além do bem e do mal*, em particular os capítulos 7-8; e *Para a genealogia da moral*, em particular o segundo ensaio.

24 NIETZSCHE, *Secondes considérations...*, op. cit., p. 72.

25 Idem, p. 105.

26 Idem, p. 142.

27 Idem, p. 75-78.

pada em sua positividade, virando pelo avesso a tradição de pensamento em que a memória-conhecimento reinava confortavelmente. Assim, para Nietzsche, o homem que não pode esquecer é um escravo (ao mesmo tempo do passado e da memória); está acorrentado ao passado, imobilizado, para ele não existe presente e nem futuro; está, portanto, condenado a repetir o mesmo indefinidamente. “O homem (...) verga-se com o peso cada vez maior do passado. Este peso o derruba ou o inclina para os lados, torna lentos os seus passos, como um invisível e obscuro fardo.” Necessário, portanto, livrar-se dessa memória (em suas várias formas: história monumental, história antiquário e história crítica). Necessário saber esquecer, ou melhor, retomar o “*poder de esquecer*”²⁸.

Noção de “força plástica”: o equilíbrio entre memória e esquecimento em Nietzsche

Ao lado do poder da memória, Nietzsche inscreve o poder do esquecimento. Busca construir uma relação necessária, ou melhor, desejável entre memória e esquecimento, pois ambos são imprescindíveis à vida e à história. O pensamento de Nietzsche sobre esta questão vai levar à inversão da relação habitualmente tecida: ao contrário do esquecimento entendido como uma falha da memória, Nietzsche afirmará que *a memória nasce do esquecimento*. Este aspecto é importante, pois acompanha-se da noção correlata de que *a história é também tributária do esquecimento*.

A história e toda a criação adviriam, assim, de um esquecimento genealógico. Neste sentido, escreve: “O próprio Lutero afirmou uma vez que o mundo nasceu apenas de um esquecimento de Deus”²⁹.

Se não encontramos aqui a relação memória e ação é porque, sendo as virtudes da memória substituídas pelas do esquecimento, o vínculo privilegiado será entre *esquecimento / ação*. O esquecimento, portanto, é quem conduz à ação, enquanto o conhecimento histórico (identificado à “dissecação”, à sedentária cultura histórica) leva à paralisia, à passividade dos vergados pelo peso do excesso de memória.

28 Idem, p. 77. (Grifo da autora)

29 Idem, p. 101.

Ora, a memória (ou o esquecimento) do passado só tem sentido à medida que possa “servir à vida”, ou seja, lançar-se em direção a um futuro, reconstruindo o presente. E é este equilíbrio – que Nietzsche julga rompido – entre memória e esquecimento, que se insere numa estratégia de ação visando o futuro, que Nietzsche designará pela expressão de “*força plástica*”. Escreve a respeito: “Para poder determinar o grau e, através deste, os limites em que o passado deve ser esquecido sob pena de transformar-se no coveiro do presente, é preciso conhecer exatamente a *força plástica* de um homem, de um povo ou de uma civilização”³⁰. Ou, ainda: “(...) o conhecimento do passado, em todos os tempos, é desejável apenas quando está a serviço do passado e do presente, quando desenraíza os germes vivazes do futuro”³¹. Afirmção da descontinuidade e contundente crítica à história como portadora de um sentido necessário, inscrito em determinada racionalidade, ao contrário do que pretendia Hegel e seus discípulos. Para Nietzsche, ao contrário, o homem ativo e criativo “nada sempre contra a maré histórica”, renunciando à “pretensão de fazer da história uma ciência” e resistindo à “saturação de uma época pela história”³².

O excesso de conhecimentos históricos tem provocado uma grave e perigosa ilusão, a de justiça. “O excesso de estudos históricos faz nascer em uma época a ilusão de que ela possui esta virtude rara, a justiça, mais do que toda outra época.”³³ É precisamente o absolutismo desta ilusão da justiça histórica, que tende a substituir a compreensão pelo julgamento, que vai inibir, de forma crescente e definitiva, o instinto criador dos homens: “(...) a justiça histórica é uma virtude terrível, pois corrói sempre pela base e destrói o que é vivo. Julgar, para ela, é sempre aniquilar”³⁴.

O resgate nietzscheano da força criativa do esquecimento reconstrói, portanto, a memória na companhia do seu outro, o esquecimento, aspecto ambíguo presente em sua acepção mítica e trágica, buscando o equilíbrio criativo entre eles. Neste sentido, “o excesso de estudos históricos” é criticado porque “enfraqueceu a *força plástica da vida*”, ou seja, o jogo salutar entre memória e esquecimento, com tal intensidade que “ela não sabe mais se servir do passado como de um alimento substancial”. A noção de “força plástica” remete a um equilíbrio, ainda que seja instável,

30 Idem, p. 78.

31 Idem, p. 103.

32 Idem, p. 151, 103, 112, respectivamente.

33 Idem, p. 121.

34 Idem, p. 133.

entre memória e esquecimento, mas também remete a um poder criativo do esquecimento, pois designa “a arte e a força de *poder esquecer*”³⁵.

A “*dosagem exata de memória e esquecimento*” em Proust

O esquecimento, tema maior da literatura proustiana, aparece como possuindo um lado positivo e um lado negativo. É negativo e inexorável na medida em que nossa memória da vida é, a cada momento, “aniquilada pelo esquecimento”³⁶. Mas, esta contingência humana não esgota seu significado. Há uma positividade que reside, antes de mais nada, na idéia de que o esquecimento coloca-se como condição à experiência da qual a memória irá alimentar-se; ele antecede e serve de substância aos movimentos descontínuos e caleidoscópicos da memória. Nesse sentido, o papel mais importante do esquecimento é o de impedir a interpenetração e confusão dos estados de consciência, de preservar todos os momentos do passado em “recipientes fechados”. É precisamente o esquecimento (involuntário) que tornará possível as “ressurreições da memória”³⁷, o acesso à verdadeira memória.

A grande metáfora proustiana para o esquecimento, a dos “recipientes fechados” (os “*mille vases clos*”), traduz poeticamente este esquecimento anterior que se institui como condição essencial ao ato criativo da memória:

(...) o gesto, o ato mais simples permanece enclausurado como em *mil recipientes fechados* onde cada um é preenchido por coisas de uma cor, um odor, uma temperatura absolutamente diferentes; sem contar que esses recipientes, *dispostos ao longo dos anos durante os quais não cessamos de mudar*, ainda que apenas em sonhos ou em pensamento, estão situados em altitudes diversas, e nos dão a sensação de atmosferas singularmente variadas³⁸.

35 Idem, p. 174. (Grifo da autora)

36 PROUST, M. *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Paris: La Pléiade, v. I, 1954. p. 820.

37 PROUST, M. *Le Temps retrouvé*. Paris: La Pléiade, v. III, 1954. p. 878.

38 PROUST, M. *Le Temps retrouvé*. Paris: La Pléiade, v. III, 1954. p. 870. (Grifo da autora).

“Sombra” e “penumbra”³⁹ são também imagens proustianas para o esquecimento, que buscam dar conta de forma similar da atmosfera caótica, no sentido mítico do estado que precede e contém a criação, que o autor atribui ao esquecimento, pois nele reside a virtualidade de se atingir as luzes da memória. É necessário, pois, involuntariamente, por meio do acaso – categoria fundamental da memória proustiana⁴⁰ –, romper a penumbra do esquecimento para se ter acesso à verdadeira memória. Só que essa busca da memória, a “recherche du temps”, é uma busca involuntária, sendo inúteis os esforços intelectuais para se atingir a sensação capaz de abrir as portas da memória reencontrada: “Eu não fui procurar as duas lajes desiguais do pátio onde tropecei”, adverte Proust, assim como não procurara deliberadamente mergulhar a *madeleine* no chá ou provocar o barulho do garfo ou a aspereza do guardanapo engomado em sua boca. E, ainda mais claramente: “(...) precisamente a maneira fortuita, inevitável, pela qual a sensação foi reencontrada, controlava a verdade do passado que ela ressuscitava, das imagens que desencadeava, porque sentimos seu esforço para subir em direção à luz, sentimos a alegria do real reencontrado”.

Assim, entre esquecimento e memória tece-se uma cumplicidade que as tornam dimensões impensáveis uma sem a outra; são inseparáveis (e, mesmo, tragicamente inseparáveis!) em sua tensa relação. Há em Proust, como em Nietzsche, a busca de um equilíbrio, do que exprime como sendo a “infalível proporção entre luz e sombra, (...) entre lembrança e esquecimento que a memória e a observação conscientes ignorarão sempre”⁴¹.

A memória involuntária, em oposição à criticada “memória dos fatos”⁴², que nos faz reviver o passado com todas as suas cores emocionais e seu charme é, pois, totalmente dependente do que Proust designa como “uma *exata dosagem* de memória e esquecimento”⁴³.

39 Idem, p. 879.

40 Para a discussão da importância do acaso e das noções de memória voluntária e memória involuntária em Proust, ver meu artigo “Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica”, que constitui os resultados iniciais dessa pesquisa sobre as relações entre memória e história. Op. cit.

41 Idem, *ibidem*.

42 PROUST, M. *Pastiches et mélanges*. Paris: La Pléiade, 1971. p. 197, em que se encontra uma contundente crítica à memória racional: “... a memória dos fatos que nos diz: (‘você era assim’) sem permitir que nos tornemos novamente, que nos afirma a realidade de um paraíso perdido ao invés de nos devolvê-lo na lembrança (...)”

43 PROUST, M. *Les Années créatrices* - [Swann expliqué par Proust] (novembro de 1913). In: *Essais e articles*. Paris: La Pléiade, 1971. p. 559. (Grifo da autora). Encontraremos quase as mesmas expressões no volume *Fugitiva*: “... acredito que é nas lembranças involuntárias que o artista deve buscar a matéria prima de sua obra. (...) elas nos trazem as coisas em uma exata dosagem de memória e esquecimento”.

Memória e esquecimento: a procura da dosagem exata, de um equilíbrio destinado, no entanto, como em Nietzsche, à instabilidade em virtude da descontinuidade das experiências humanas e do próprio movimento da memória. Pois o esquecimento (como a memória) também se dá num *instante*, o que torna o confronto entre memória e esquecimento sobrecarregado de afetividade. Assim, tocado e perturbado pela sensação que lhe provoca um objeto, o narrador tenta “lembrar-se” das experiências que lhe são suscitadas:

Durante um instante, eu fui como as pessoas adormecidas que, despertando durante a noite, não sabem onde estão, tentando orientar seus corpos para tomar consciência do lugar onde se encontram, não sabendo em qual cama, em qual casa, em qual lugar da terra, em qual ano de suas vidas se encontram. Eu *hesitei assim um instante*, procurando em torno do quadro de tela verde os lugares, o tempo onde minha lembrança que despertava devia se situar. Eu hesitei entre todas as impressões confusas, conhecidas ou esquecidas de minha vida; isto *durou apenas um instante*, logo não vi mais nada, [minha] lembrança dormira novamente para sempre⁴⁴.

A aprendizagem (proustiana) da memória e do esquecimento

No romance proustiano, a memória não vem em bloco e de forma definitiva⁴⁵, ela convive com inúmeros momentos de lembranças apenas pressentidas, mas logo em seguida abortadas, com fatias enormes de passado para sempre perdidas. Este estado de angústia e de incerteza define o umbral escorregadio da porta, virtualmente aberta, que separa memória e esquecimento. “(...) eu sentia no fundo de mim estremecer um passado que eu não reconhecia, foi ao colocar o pé na calçada que havia experimentado esta perturbação. (...) Tive medo que este passado me escapasse.”⁴⁶

44 PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 214. (Grifo da autora)

45 Ver, a respeito, meu artigo “Os tempos da memória: a descontinuidade. Reflexões sobre a memória histórica”.

46 PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 212-213.

No entanto, “a angústia de dar as costas para sempre a um passado que não mais reveria”, ou de contentar-se em extrair do passado apenas insossas e enganadoras imagens voluntárias de arquivo, pode ser combatida e vencida sem a recorrência a divindades metafísicas, pois a experiência subjetiva da memória contém um *aprendizado*, que capacita precisamente o sujeito a aprofundar-se nos planos diferenciais que a constituem. Aprendizagem enriquecedora da descontinuidade da memória, do acesso à memória involuntária por meio do fluir das sensações provocadas por um objeto-memória localizado no exterior; aprendizagem de uma convivência cada vez mais íntima no sentido de se perceber o *acréscimo* que o dinamismo da relação percepção e memória provoca. Operação que consiste em “mimetizar no fundo de mim” o gesto exterior já carregado de memórias e, ao fazê-lo, “imaginá-lo”⁴⁷ em novas percepções também carregadas de novas memórias, e assim por diante. Apenas quando de posse deste aprendizado, o narrador adulto tranqüiliza-se e *sabe*, confiantemente, que a memória não mais lhe escapará como acontecia outrora; só então sente-se capaz de criar sua obra literária (o que efetivamente faz, com o brilhantismo e profundidade que todos conhecemos).

Gostaria de aproximar essa noção de *aprendizagem* proustiana de a memória, tão carregada de sugestões para repensarmos as relações entre memória e história, da imagem bergsoniana de “circuito”, que me parece evocar operações similares. Bergson, ao desenvolver os elos que vão sendo tecidos entre percepção e memória, chama a atenção para o fato de a memória enriquecer a percepção que, por sua vez, “atrai a ela um número crescente de lembranças complementares”. Trata este processo como “um verdadeiro circuito, onde o objeto exterior nos entrega partes cada vez mais profundas dele mesmo à medida que nossa memória, simetricamente disposta, adota uma tensão mais alta para projetar em sua direção suas lembranças”⁴⁸.

Uma aprendizagem da memória, certamente, mas também uma aprendizagem do esquecimento. Assim, a partida inesperada de Albertine – no volume *A Fugitiva* – faz com que o narrador, nos dias que se seguem à famosa manhã em que Françoise anuncia-lhe laconicamente “A senhorita Albertine partiu”, defronte-se com a lembrança de Albertine inscrita nos objetos que juntos haviam compartilhado; evitá-los significa, então, a busca consciente e dolorosa do esquecimento:

47 PROUST, M. *Chroniques*, citado por G. POULET, op. cit., v.1, p. 421.

48 *Matière et mémoire*, op. cit., p. 128-129.

(...) eu procurava não esbarrar nas cadeiras, não perceber o piano nem nenhum dos objetos que ela havia utilizado e que, todos, na *linguagem particular construída por minhas lembranças*, pareciam querer me traduzir, novamente, sua partida. Eu me jogava sobre uma poltrona, mas não podia af permanecer, havia me sentado quando ela ainda estava aqui; e, assim, a cada instante, *havia um dos inumeráveis e obscuros 'eus' que nos compõem a quem era preciso notificar sua partida*, a quem era preciso fazer escutar estas palavras deles desconhecidas: 'Albertine partiu'⁴⁹.

Movimento de mão dupla: assim como a memória é múltipla, multifacetada e feita de uma "coleção de momentos" desiguais⁵⁰, o esquecimento também o é; ele também não se apresenta em bloco e de uma só vez. É descontínuo, é intermitente, e mesmo perversamente subversivo: "Quando eu chegava a suportar a tristeza de ter perdido uma das Albertines, tudo tinha que ser recomeçado com outra, com outras. (...) para que eu perdesse a lembrança de Albertine seria necessário que as esquecesse todas (...)"⁵¹. Existência portanto de um embate, de uma relação agônica, entre memória e esquecimento. Uma quase impossibilidade de acomodação, de delimitação de territórios, pela razão simples de que "o esquecimento assim como o amor não progride regularmente"⁵². E se esse aprendizado é cruel e carregado de dor, mais ainda é saber que a força do esquecimento certamente se sobrepujará à memória e que, um dia, o narrador transitará insensível, indiferente, pelos mesmos espaços que, naquele momento, causam-lhe tanto pesar.

E assim, para cada ato, por menor que ele fosse, que outrora se banhara na atmosfera de sua presença, era preciso (...), com a mesma dor, que eu recomeçasse a *aprendizagem da separação*.

49 Trechos de uma carta escrita por Proust a sua amiga Marie Scheikévitch, em novembro de 1915, respondendo a sua curiosidade sobre o destino dos personagens de *Em busca do tempo perdido*. "Révélations de Proust sur la suite de son roman vers la fin de 1915". In: *Essais et articles*. Paris: La Pléiade, 1971. p. 561. (Grifo da autora)

50 Mais uma vez defrontamo-nos com o caráter eminentemente descontínuo da memória proustiana: "... foi sobretudo este fracionamento de Albertine em numerosas partes, em numerosas Albertines, que se tornou seu único modo de existência em mim. Momentos onde ela havia sido apenas boa, ou inteligente, ou séria (...)", *La Fugitive*, op. cit., p. 529.

51 PROUST, M. Révélations de Proust sur la suite... In: *Essais et articles*, op. cit., p. 563. Em *La Fugitive*, op. cit., este episódio encontra-se narrado à p. 484.

52 PROUST, M. *A Fugitiva*, op. cit., v. III, p. 558.

Depois, há a concorrência com outras formas de vida... Quando disso me dei conta, senti um terror pânico. Esta calma que acabara de experimentar era a primeira aparição dessa grande força intermitente que ia lutar contra a dor, contra o amor e acabaria por ter razão. Trata-se do esquecimento (...)⁵³.

O esquecimento precede, portanto, a memória, circunscreve-a e desafia-a ‘materialmente’; a memória proustiana não renega nem estigmatiza o esquecimento, tematiza-o. O mérito da obra literária reside, para Proust, em colocá-lo, por exemplo, no começo da paixão que ele descreve e não após seu término. E se a memória proustiana é mais projetiva do que retrospectiva, atualizando a duração no instante e lançando-se para o futuro, o esquecimento reveste-se de características análogas. Assim, o escritor adverte:

Muitas vezes, com efeito, quando começamos a amar, advertidos por nossa experiência ou sagacidade – apesar dos protestos do nosso coração que tem o sentimento, ou melhor, a ilusão da eternidade do amor – sabemos que um dia aquela que nos ocupa o pensamento nos será tão indiferente como todas as outras que não são ela... Ouviremos seu nome sem dolorosa volúpia, veremos sua escrita sem tremer, não mudaremos nosso trajeto para percebê-la na rua, nós a encontraremos sem perturbação, a possuiremos sem delírio⁵⁴.

Mas, que essa negatividade trágica inscrita no esquecimento, não nos faça desconsiderar sua positividade. Ao contrário da memória, o esquecimento em Proust é sempre *ambivalente*. Memória e esquecimento: no fundo, as “leis gerais da memória” aplicam-se de forma complementar ao esquecimento⁵⁵. E se a memória, espontânea, subjetiva e afetiva, existe “fora de nós” (inscrita nos objetos, nos espaços, nas paisagens, nas estações

53 PROUST, M. Révélations de Proust sur la suite... In: *Essais et articles*, op. cit., p. 562. Em *La Fugitive*, op. cit., v. III. Este episódio encontra-se narrado à p. 447. (Grifo da autora)

54 PROUST, M. Source des larmes qui sont dans les amours passées. In: *Les Plaisirs et les jours*. Paris: La Pléiade, 1971. p. 119.

55 Proust fala, analogicamente, da “lei geral do esquecimento” (ver, por exemplo, *La Fugitive*, op. cit., p. 644).

do ano, nos odores)⁵⁶, o esquecimento irá representar o seu “em nós”, o seu outro lado, a sua possibilidade única de um dia ser atualizada, e de o Tempo – o “*hors du temps*” proustiano, aquele que foge da sucessiva linearidade do tempo “real”, o espaço-tempo onde se move a memória – ser recriado e... revivido. Pois o compromisso visceral da memória (e do esquecimento) proustiano é com a vida e a criação, e o “tempo perdido” inscrito no título de seu livro encontra seu significado apenas na possibilidade de seu reencontro; e de o já vivido ser reatualizado graças às artimanhas da memória. Aqui, o esquecimento é o manancial de onde a verdadeira memória *pode* brotar e fluir.

Encontramos aqui uma importante ruptura com a longa tradição de pensamento sobre a memória humana que se finca na Grécia clássica, pois o esquecimento, em Proust como em Nietzsche, não pode ser visto como uma “falha” da memória. Pelo contrário, o esquecimento alimenta-a, fecunda-a, pois a memória não reconstitui um passado vivido (o passado tal como foi vivido não pode ser jamais reencontrado), ela *recria* um passado diferente porque atualizado.

Fora de nós? Em nós, se preferirmos, pois trata-se da mesma coisa; mas que escapa ao nosso olhar, no esquecimento. É somente graças ao esquecimento que podemos, de tempos em tempos, reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos face às coisas como ele se colocava, sofrer novamente (porque deixamos de ser nós para ser ele) com o que ele amava e com o que nos é indiferente. No longo dia prolongado da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, não resta mais nada delas, nós não as reencontramos mais⁵⁷.

Nesse sentido, se a memória acena com uma terra firme para a apreensão das experiências temporais do homem, o esquecimento representaria uma espécie de mar primordial, condição mesma para a recriação da vida. “Se é verdade que o mar tenha sido outrora nosso meio vital onde

56 Escreve Proust: “A melhor parte de nossa memória localiza-se, assim, fora de nós. Ela está em um sopro de chuva, no perfume abafado de um quarto ou em uma primeira chama, em todos os lugares onde reencontramos de nós o que nossa inteligência havia desdenhado, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as outras se secaram, ainda nos faz chorar”. (In: ‘manuscritos’, op. cit., v. III, p. 1105, que reproduz, com algumas variantes, trecho de *Á Sombra das raparigas em flor*, op. cit., v. I, p. 643).

57 Ibidem.

é preciso mergulhar nosso sangue para reencontrar nossas forças, assim é com o esquecimento, com o nada mental (...).”⁵⁸

58 PROUST, M. *À l'ombre des jeunes filles...* op. cit., p. 821.

Ensaio

AS EDIÇÕES DAS OBRAS DE CAPISTRANO DE ABREU

Fernando José Amed*

RESUMO

Este artigo objetiva analisar as formas de divulgação da obra de Capistrano de Abreu, com o intuito de compreender sua recepção pelo público leitor. Para tanto, pretende-se expor a gênese das publicações do autor apontando o trabalho de dois grandes editores de sua obra, a Sociedade Capistrano de Abreu e José Honório Rodrigues.

Palavras-chave: Capistrano de Abreu, Sociedade Capistrano de Abreu, José Honório Rodrigues, recepção, edição de obras.

ABSTRACT

This work intend to inquire the ways of edition of the texts elaborated by Capistrano de Abreu (1853-1927). Through this investigation, it thought to configure the reception from the author. In this case, it intended to explain the *genesis* of publications of Capistrano de Abreu, pointing the work of two great publishers of his texts, the Capistrano de Abreu's Society (1927-1969) and José Honório Rodrigues (1913-1987).

Key-words: Capistrano de Abreu, reception, edition of works.

Na perspectiva da recepção da obra de Capistrano de Abreu, observou-se que o próprio autor lançou apenas três de suas obras, *O Descobrimento do Brasil e seu Desenvolvimento no Século XVI*¹, os *Capítulos de História Colonial*² e *Rã-txa Hu-ni-ku-i – A Língua dos Caxinauás do Rio Ibuacú, Afluente do Murú (Prefeitura de Tarauacá)*³. A maioria de seus artigos saiu impressa em jornais ou revistas, sendo que uma parte significa-

* Mestrando em História Social no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1 ABREU, C. *O Descobrimento do Brasil e seu Desenvolvimento no Século XVI*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1883.

2 ABREU, C. *Capítulos de História Colonial*. Rio de Janeiro: Impresores M. Orosco & Cia., 1907.

3 ABREU, C. *Rã-txa Hu-ni-ku-i – A Língua dos Caxinauás do Rio Ibuacú, Afluente do Murú (Prefeitura de Tarauacá)*. Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1914.

tiva de seus textos figurou como prefácio ou introdução de obras. Foi por este motivo que os primeiros editores de Capistrano preocuparam-se em reunir estes textos e publicá-los como compilações.

De todas as edições da obra de Capistrano a partir de seu falecimento em 1927, foram dois os maiores organizadores dos textos do autor que vieram ao público, aqueles escritos que, num certo sentido, foram mediadores do próprio perfil que a tradição historiográfica erigiu em torno do historiador. Pensamos na Sociedade Capistrano de Abreu (1927-1969) que, pouco após a morte de Capistrano, propunha-se à edição de sua obra completa, bem como de tudo o que remetesse ao historiador, inclusive suas “cartas missivas”; e também em José Honório Rodrigues (1913-1987). Este último deu novas edições às obras de Capistrano, com o acréscimo de um novo volume para os *Ensaio e Estudos*⁴ em 1975, além dos três volumes da *Correspondência de Capistrano de Abreu*⁵, em 1954/1956 e 1977, seu maior trunfo perante todos aqueles que organizaram e editaram as obras do autor. Nestes dois casos, mais do que publicar obras de Capistrano de Abreu, tratou-se do estabelecimento de novos textos, caso das compilações ou da *Correspondência*. É no sentido de aprofundar o conhecimento acerca destes primeiros editores que serão expostos alguns aspectos pertinentes à gênese da publicação de textos de Capistrano.

A Sociedade Capistrano de Abreu

Fundada em 11 de setembro de 1927, menos de um mês após a morte de Capistrano, a Sociedade Capistrano de Abreu tinha como sede a mesma casa em que o historiador viveu os seus últimos anos de vida, cuja rua passou a ser chamada de Capistrano de Abreu (antiga Travessa Honorina, no Botafogo). A casa cercou-se de certa dose de misticismo, em parte construído pelos comentadores da vida deste autor. Fala-se dela como um porão, lugar onde Capistrano passava a maior parte de seu tempo envolto em

4 ABREU, C. *Ensaio e Estudos*, 4ª série, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

5 ABREU, C. *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 3 v., 1954-1956; ABREU, C. *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 3 v., 2ª ed., 1977.

papéis, deitado em sua rede, junto ao pó e à insalubridade. Ali encontravam-se seus livros, anotações e jornais espalhados pelo chão.

A Sociedade Capistrano de Abreu possuía seus objetivos dispostos em estatutos que se faziam constar ao final de cada edição promovida pela instituição e que davam as diretrizes básicas do trabalho que se pretendia realizar. Composta “por amigos e discípulos de Capistrano de Abreu, no propósito de prestarem homenagem à sua memória”, a Sociedade comprometia-se a promover “a edição de trabalhos inéditos e cartas missivas e a reedição de obras já publicadas de João Capistrano de Abreu”⁶.

Em 1928, a Sociedade Capistrano de Abreu editava os *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*⁷, pela Tipografia Leuzinger. Em 1929, era a vez de *O Descobrimento do Brasil*⁸, impresso pela Livraria Briguiet, assim como as demais publicações da sociedade. Em 1930, apresentava-se a compilação de textos de Capistrano de Abreu que recebeu o nome de *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*⁹. Na mesma linha de compilações de textos e prefácios produzidos por Capistrano, temos a 1ª série dos *Ensaio e Estudos (Crítica e História)*¹⁰, de 1931, e a 2ª série dos mesmos *Ensaio e Estudos*¹¹, publicada em 1932. O ano de 1934 marca o lançamento de uma 3ª edição dos *Capítulos de História Colonial*¹², uma vez que a edição anterior havia se esgotado. Em 1935, a Sociedade Capistrano de Abreu publicava a *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil, pelo licenciado Heitor Furtado de Mendonça (Confissões da Bahia, 1591-92)*¹³, com o prefácio de Capistrano de Abreu. Este título já havia saído primeiramente em 1922 com a tiragem de 250 exemplares e fez parte da “Série Eduardo Prado: para melhor conhecer o Brasil”. Em 1938,

6 *Estatutos da Sociedade Capistrano de Abreu*, presentes ao final de todo livro editado pela entidade.

7 ABREU, C. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1928.

8 ABREU, C. *O Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1929.

9 ABREU, C. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1930.

10 ABREU, C. *Ensaio e Estudos (Crítica e História)*, 1ª série. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu, Livraria Briguiet, 1931.

11 ABREU, C. *Ensaio e Estudos (Crítica e História)*, 2ª série. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu, Livraria Briguiet, 1932.

12 ABREU, C. *Capítulos de História Colonial*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 3ª ed., 1934.

13 *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil, pelo Licenciado Heitor Furtado de Mendonça, fidalgo del rei nosso senhor e do seu desembargo, deputado do Santo Ofício (Confissões da Bahia)*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 2ª ed., 1935.

era lançada uma outra compilação de textos esparsos de Capistrano, a maioria deles somente publicados em jornais ou como prefácios, os *Ensaios e Estudos*, 3ª série¹⁴. No ano de 1941, a Sociedade publicava *Rã-txa Hu-ni-ku-i*¹⁵, livro de Capistrano de Abreu sobre gramática e folclore da tribo caxinauá. Publicou-se nova edição da obra, acrescida de emendas do autor e estudo crítico de Theodor Koch-Grünberg. Em 1954, quando das comemorações do centenário do nascimento de Capistrano de Abreu, a Sociedade editaria os *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*¹⁶ e, em 1960, os *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*¹⁷. Também publicou duas obras que haviam recebido o Prêmio Capistrano de Abreu, em 1929, *Anchieta na Capitania de S. Vicente*¹⁸, de Antonio de Alcântara Machado, e *Os Companheiros de D. Francisco de Souza*¹⁹, de Francisco de Assis Carvalho Franco, ambos pela Livraria Briguiet do Rio de Janeiro.

Ambas as editoras escolhidas pela Sociedade Capistrano de Abreu, a Leuzinger e a Briguiet, situavam-se no Rio de Janeiro e eram conhecidas por Capistrano, que também publicou seus textos por elas e indicava-as para seus correspondentes. As edições eram feitas em dupla tiragem, sendo a primeira em maior número – que variou de 1000 a 2050 exemplares – e a segunda em papel especial, não raro acrescida do retrato de Capistrano²⁰ – de 125 a 150 exemplares, destinada aos membros da Sociedade Capistrano de Abreu. Todos os livros editados eram numerados e possuíam uma autenticação da Sociedade, uma marca d'água elíptica em que aparecia o símbolo da entidade e o nome da cidade do Rio de Janeiro. Ao final de cada edição, além dos Estatutos, constava a relação da Comissão Executiva da Sociedade para o triênio em vigência. Abaixo dos doze nomes dos participantes, que não se encontravam em ordem alfabética, constava o endereço da residência de cada membro. A mesma prática era percebida na Relação

14 ABREU, C. *Ensaios e Estudos (Crítica e História)*, 3ª série. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu, Livraria Briguiet, 1938.

15 ABREU, C. *Rã-txa Hu-ni-ku-i – A Língua dos Caxinauás do Rio Ibuacú, Afluente do Murú (Prefeitura de Tarauacá)*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1941.

16 ABREU, C. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 4ª ed., 1954.

17 ABREU, C. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1960.

18 MACHADO, A. de A. *Anchieta na Capitania de S. Vicente*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1929.

19 FRANCO, F. de A. C. *Os Companheiros de D. Francisco de Souza*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1929.

20 Caso específico dos três primeiros lançamentos da Sociedade Capistrano de Abreu, *Capítulos de História Colonial, O Descobrimento do Brasil e Ensaios e Estudos*, 1ª série, op. cit.

Nominal dos membros da Sociedade Capistrano de Abreu, que vinha a seguir, em ordem alfabética. Na seqüência, havia um espaço para a divulgação daqueles que receberam o “Prêmio Capistrano de Abreu”²¹. Finalmente, havia uma homenagem da sociedade aos sócios falecidos no triênio em questão ou do início deste até a publicação da respectiva obra²².

Apesar de manter o hábito de promover um encontro anual de todos os participantes quando da data de nascimento de Capistrano e divulgar a concessão do Prêmio Capistrano de Abreu para aqueles que desenvolvessem um trabalho nos moldes daqueles do historiador cearense, a Sociedade Capistrano de Abreu parecia aproximar-se da personalidade de Capistrano no que dizia respeito à modéstia e à falta de foco em seus feitos. Os livros de Capistrano editados pela Sociedade saíam sem prefácio, introdução ou nota liminar apenas indicando a procedência dos textos.

A visão de mundo e a maneira de portar-se de Capistrano de Abreu estavam bem vivas na lembrança de alguns participantes da Sociedade que conheceram o autor pessoalmente, quando não foram os destinatários diletos de sua correspondência. Esta experiência individual e o teor das cartas recebidas eram coletivizados por Rodolfo Garcia, Paulo Prado, entre outros, durante as reuniões entre os sócios.

Os biógrafos e comentadores da vida e da obra de Capistrano são reticentes ao abordarem o cotidiano da Sociedade Capistrano de Abreu. Mesmo que costumeiramente citada, seu nome aparece mais como uma

21 Os premiados, por exemplo, de 1928 foram Antonio de Alcântara Machado, pela obra *Anchieta na Capitania de S. Vicente*, e Francisco de Assis Carvalho Franco, por *Os Companheiros de D. Francisco de Souza*. Em 1935, foi a vez de Luiz Flores de Moraes Rego com *O Vale do São Francisco*, ensaio de monografia geográfica.

22 Na edição de *O Descobrimento do Brasil*, de 1929, que é a mais antiga da Sociedade Capistrano de Abreu a que tomamos contato até este momento, observa-se a homenagem ao Padre José Manuel Madureira, a Leopoldo de Bulhões, a José Cardoso de Moura Brasil, a Gentil de Moura, a Raoul Dunlop e a Paul Groussac. Na edição dos *Ensaio e Estudos (crítica e história)*, 1ª série, de 1931, os sócios falecidos em 1931 que receberam homenagem foram Alberto de Faria, Graça Aranha, Heráclito Domingues, Jacy Monteiro, Joaquim Lacerda de Abreu e Vicente Licínio Cardoso. Na 2ª série dos *Ensaio e Estudos*, publicada em 1932, a homenagem era feita a José Pires Brandão, Malan D’Angrone, Manoel Bonfim e Miguel Arrojado Lisboa. Este último recebia uma homenagem especial que mencionava a presença de sócios quando da inauguração de uma placa de prata com o nome de Arrojado que ficaria na estante número 1 da Biblioteca de Capistrano de Abreu. A seguir vinha a homenagem pronunciada por Eugênio de Castro, em nome da Comissão Executiva da Sociedade Capistrano de Abreu. Na 3ª série dos *Ensaio e Estudos*, publicada em 1938, a homenagem era para os sócios falecidos entre janeiro de 1936 e agosto de 1938. Figuravam, então, Alcides Bezerra, Barão de Ramiz Galvão, Cassius Berlinck, Cesar Lopes, Conde de Afonso Celso, Felix Pacheco, Francisco Sá, José Rodrigues de Carvalho, Luis Sombra, Mario Guedes Naylor e Theodor Sampaio.

referência a um espaço de cultivo da memória do historiador. Uma exceção foi observada na nota liminar de José Honório Rodrigues à 2ª edição da 1ª série dos *Ensaio e Estudos*, no ano de 1975²³. No intuito de apontar os critérios para a escolha dos textos desta compilação, Honório Rodrigues deteve-se em alguns aspectos atinentes ao histórico da Sociedade que reunia os admiradores de Capistrano. Dizia que a responsabilidade pela edição das obras do historiador cearense cabia a Eugênio de Castro (o mesmo que pleiteou sem sucesso a pesquisa e edição da correspondência de Capistrano que pertencia à Biblioteca Nacional) e Rodolfo Garcia (que trabalhou com Capistrano nas anotações à *História Geral do Brasil* de Varnhagen e que continuou sozinho neste projeto após a morte do historiador; foi também Rodolfo Garcia que deu continuidade ao estabelecimento dos documentos da “Série Eduardo Prado: para melhor conhecer o Brasil”). José Honório apontava que nos primeiros anos de existência da Sociedade os próprios sócios bancavam os recursos necessários para a edição, reunião, publicação de ensaios e reedições de livros de Capistrano. Neste aspecto, a reedição de *Rã-Txa Hu-ni-ku-i*²⁴ em 1941 apresentava uma nota de verso que indicava o patrocínio de Guilherme Guinle, também homenageado pela Sociedade. Relatava José Honório que quando entrou para a Sociedade (não coloca a data) ela já se encontrava em declínio e era ainda presidida por Rodolfo Garcia e Eugênio de Castro. Segundo Honório Rodrigues, em 1953, “por ocasião do centenário do nascimento de Capistrano de Abreu, houve um esforço de recuperação e por iniciativa do Deputado Adahyl Barreto conseguiu-se alguma verba para as comemorações, sobretudo edições”²⁵. Continuando seu relato, diz José Honório que “o governo federal, o ministério da educação, a prefeitura do antigo Distrito Federal, o governo do novo Estado da Guanabara foram insensíveis aos apelos para ajudar a existência da Sociedade e assim, em 1969, decidiu-se transferir para a Universidade do Ceará, em Fortaleza, o acervo da Sociedade, a biblioteca, papéis e o restante das reedições que eram guardadas para sócios e futuros sócios”²⁶. Honório Rodrigues terminava dizendo que a família de Capistrano manteve a doação do arquivo.

23 RODRIGUES, J. H. *Nota Liminar aos Ensaio e Estudos*, 1ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª ed., 1975, p. IX-XI.

24 ABREU, C. *Rã-txa Hu-ni-ku-i – A Língua dos Caxinauás do Rio Ibuçu, Afluente do Murú (Prefeitura de Tarauacá)*. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu, Livraria Briguiet, 1941.

25 RODRIGUES, op. cit., p. X.

26 Idem, *ibidem*.

Não há outra menção, como dissemos, ao funcionamento da Sociedade que reunia membros aparentemente tão heterogêneos como Alceu Amoroso Lima, Alexandre José Barbosa Sobrinho, Clovis Beviláqua, Hélio Vianna, Julio Mesquita Filho, Mario de Andrade, Roberto Simonsen, Francisco de Assis Chateaubriand, Paul Rivet, Washington Luís ou H. G. Wells, dentre outros.

Uma consulta à relação dos membros da Sociedade Capistrano de Abreu para o seu primeiro triênio de funcionamento (1927-1930) foi feita na edição de 1929 de *O Descobrimento do Brasil*²⁷. A Comissão executiva era formada por doze pessoas – os “sócios fundadores” –, dispostas na seguinte ordem: Paulo Prado, João Pandiá Calógeras, Jayme Coelho, Arrojado Lisboa, Adriano de Abreu, Said Ali, Rodolfo Garcia, Afrânio Peixoto, Teodoro Sampaio, Affonso Taunay, Roquette Pinto e Eugênio de Castro. O tesoureiro era Heráclito Domingues. A relação de membros da Sociedade vinha a seguir, em ordem alfabética, e era composta de 98 nomes. Destes, três membros eram discriminados como “sócios honorários”, caso de Guilherme Studart, João Lúcio de Azevedo e Mário Behring, e quatro encontravam-se designados como “sócios correspondentes”, caso de Carlos Malheiro Dias, M. Paulo Filho, Paul Rivet e H. G. Wells.

A disposição aleatória dos nomes na Comissão Executiva da Sociedade Capistrano de Abreu induz à hipótese de que Paulo Prado deveria ocupar um espaço de maior proeminência na Sociedade, uma vez que é o primeiro nome da relação. Pela leitura da correspondência de Capistrano de Abreu, percebia-se o carinho recíproco entre ele e Paulo Prado, que como relatava o próprio Capistrano, teria tomado gosto pela história do Brasil ao ler os *Capítulos de História Colonial*²⁸ durante um acesso de gota. Foi igualmente por intermédio e patrocínio de Paulo Prado que Capistrano pôde estabelecer os documentos que perfizeram a “Série Eduardo Prado”²⁹. Além

27 ABREU, C. *O Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1929.

28 Cartas a João Lúcio de Azevedo, de S. Paulo, 22 de junho de 1918, p. 99, 100, e do Rio de Janeiro, 25/26 de junho de 1918, p. 101, 102, *Correspondência de Capistrano de Abreu*, v. 2, op. cit.

29 A participação de Capistrano nesta série deu-se nos quatro primeiros lançamentos: na reprodução fac-símile da *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão. Pelo Padre Claude D'Abbeville*, Paris, Librairie Ancienne, Edouard Champion, Quai Malaquais 5, 1922; na *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil. Pelo Licenciado Heitor Furtado de Mendonça, Fidalgo del Rei Nosso Senhor e do seu desembargo, deputado do Santo Ofício. Confissões da Bahia*, São Paulo, 1922; na *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil. Pelo Licenciado Heitor Furtado de Mendonça, Capelão Fidalgo del Rei Nosso Senhor e do seu desembargo, deputado do Santo Ofício. Denúncias da Bahia*, São Paulo, Empresa Brasil Editora, 1925; e no *Diário de Pero Lopes de Souza (1500-1532)*, São Paulo, 1927. Capistrano prefaciou todas estas obras.

de Paulo Prado, podemos supor igualmente que estes sócios pertencentes à Comissão Executiva, alguns chamados de fundadores, foram aqueles que mantiveram um contato mais próximo com Capistrano, ou pessoal ou de trabalho.

O falecimento de Paulo Prado, em outubro de 1943, deve ter contribuído para o esgotamento das publicações da Sociedade Capistrano de Abreu, uma vez que somente duas novas edições viriam ao público, como vimos, uma em 1954 e outra em 1960. Com a ausência de Paulo Prado, a Sociedade Capistrano de Abreu passaria a buscar apoio financeiro junto ao governo, o que deve ter contribuído para o seu definhamento. No entanto, no preparo das comemorações para o centenário de nascimento de Capistrano de Abreu, começava a destacar-se a figura de um historiador que também se dedicaria à divulgação dos trabalhos capistraneanos: José Honório Rodrigues.

José Honório Rodrigues

Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1913, José Honório era formado em Direito e tinha ocupado muitos postos relacionados com os estudos históricos. De 1939 a 1944 trabalhou com Sérgio Buarque de Holanda no Instituto Nacional do Livro, obtendo neste período uma bolsa da Fundação Rockefeller para a realização de um curso na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. De volta ao Brasil, após ausência de um ano, foi bibliotecário do Instituto do Açúcar e do Alcool e, posteriormente, entre os anos de 1946 e 1958, foi diretor da Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional. De 1958 a 1964 ocuparia o posto de diretor do Arquivo Nacional, de onde sairia após seu cargo ter sido colocado em disponibilidade. Deste momento até o seu falecimento, em 1987, José Honório participaria de inúmeras conferências e atividades no exterior e no país, contribuindo para o aprofundamento dos estudos no campo a que mais se dedicara, a historiografia brasileira.

Foi como funcionário da Biblioteca Nacional, como fôra Capistrano de Abreu, que José Honório acompanhou e participou ativamente das comemorações dos cem anos de nascimento do historiador cearense. Amigo de Afonso de Taunay, correspondente e orientando de Capistrano nos estudos históricos, Honório Rodrigues vinha desde 1951 colhendo e organizando a vasta correspondência de Capistrano de Abreu que se encontrava na Biblioteca Nacional, uma vez que o que até então era conhecido resu-

mia-se a uma pequena parcela deste total. A primeira seleção de cartas de Capistrano de Abreu que veio a ser publicada foi aquela dirigida a José Veríssimo, impressa na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, números 118-120, em 1931. As cartas dirigidas a Guilherme Studart foram publicadas no Boletim nº. 6 da *Revista do Instituto do Ceará*, em 1942. As cartas dirigidas a Lino de Assumpção foram impressas em Portugal, em 1946³⁰. Pouco tempo antes do centenário de nascimento de Capistrano de Abreu, Afonso de Taunay publicava no *Jornal do Comércio* as cartas que recebera do historiador cearense.

Mas o desejo de uma publicação mais robusta, que contemplasse um número maior da copiosa correspondência de Capistrano de Abreu já vinha de muito tempo. Segundo o relato do próprio Honório Rodrigues, no dia 7 de março de 1928 João Lúcio de Azevedo dirigiu-se ao então diretor da Biblioteca Nacional, Mário Bhering³¹, oferecendo a coleção de missivas enviadas por Capistrano³². Diz José Honório que o historiador português, em carta, não se opunha à publicação das mesmas, mas que a família de Capistrano sim³³. O próprio governo, por intermédio do Ministro da Justiça, Viana de Castelo, determinava em portaria de 1928 que as cartas permanecessem em sigilo. Mário Bhering conservou então as cartas no cofre da Seção de Manuscritos. Ainda segundo José Honório Rodrigues, foi em 1931 que o Comandante Eugênio de Castro, membro da Comissão Executiva da Sociedade Capistrano de Abreu, solicitou a permissão de consulta e publicação de algumas destas cartas ao diretor da Biblioteca Nacional, no que não foi atendido³⁴. Segundo o Regulamento da Biblioteca, consubstanciado no decreto nº 8835, de 11/06/1911, artigo 106, a cópia dos manuscritos ou impressos reservados dependia de autorização expressa ministerial. Belisário Pena, então Ministro da Educação em visita à instituição, confirmou a

30 ABREU, C. *Cartas a Lino de Assumpção*. Lisboa: Oficina Gráfica, 1946.

31 Sócio honorário da Sociedade Capistrano de Abreu desde a sua fundação.

32 *Por espaço de mais de onze anos, tive a oportunidade de entreter ativa correspondência com Capistrano de Abreu, e tão interessantes achei suas cartas que as guardei todas ou quase todas. Elas encerram curiosas particularidades sobre o viver e pensar do escritor e poderão servir utilmente a quem um dia pretender traçar o perfil de uma figura de tanto prestígio entre os estudiosos. Pareceu-me por isso que agora, por morte dele, o lugar adequado para estas cartas seria a Biblioteca Nacional do Rio, para onde as dirijo, com endereço de V. Senhoria, seu ilustre Diretor. Aí ficarão sob boa guarda e acessíveis aos amigos e admiradores do finado que, se a família não fizer objeção, as poderão ver, copiar ou publicar, se assim quiserem, porque da minha parte não me oponho a isso*, Carta de João Lúcio de Azevedo, enviada a Mário Bhering, diretor da Biblioteca Nacional, do dia 7 de março de 1928, apud RODRIGUES, J. H. Introdução, *Correspondência de Capistrano de Abreu*, v. 1, op. cit., p. X.

33 Idem, p. IX-X.

34 Idem, p. X.

reserva dos documentos, que continuaram inacessíveis até 1953. Neste ano, em 2 de julho, era promulgada a Lei do Congresso Nacional nº 1896, que determinava a possibilidade da edição da correspondência. O consentimento da família de Capistrano foi obtido com o único pedido de que fossem subtraídos certos trechos ou cartas que contivessem temas ou aspectos considerados inconvenientes³⁵.

Honório Rodrigues também apontava que os recursos para a pesquisa e a edição da correspondência foram providos pelo Congresso Nacional, por iniciativa do deputado Adahyl Barreto, com a inclusão de uma verba de 300 mil cruzeiros no orçamento do Instituto Nacional do Livro para 1953, destinada exclusivamente à edição da correspondência³⁶. Coube a José Honório Rodrigues a organização da edição que seria impressa e nisto concordaram as diretorias da Biblioteca Nacional e do Instituto Nacional do Livro.

O trabalho que José Honório realizava em 1953 e que redundaria nos dois primeiros volumes da *Correspondência de Capistrano de Abreu*, publicados em 1954, reunia, além do material já tornado público, um número maior que aspirava para a totalidade possível das cartas enviadas e recebidas por Capistrano de Abreu. A rede de pesquisa que levaria à edição deste material pode ser mensurada pela procedência das cartas colhidas na pesquisa para a edição dos volumes 1 e 2³⁷, bem como do

35 Estas cartas deixadas de fora desta primeira edição da *Correspondência* eram algumas das dirigidas a João Lúcio de Azevedo.

36 RODRIGUES, J. H. Introdução, *Correspondência de Capistrano de Abreu*, v. 1, op. cit., p. X.

37 As cartas a João Lúcio, a Ramos Paz e a Rodolfo Garcia eram as únicas que já se encontravam na Biblioteca Nacional; as cartas a Assis Brasil foram cedidas pela própria família por intermédio do Dr. Bastião Pinto; as cartas ao Barão de Rio Branco pertenciam ao arquivo particular do Barão, então alocado no Arquivo Histórico do Ministério das Relações Exteriores; as cartas dirigidas a Guilherme Studart estavam, como vimos, no Instituto do Ceará, sendo que a família de Capistrano possuía péssimas cópias que então foram cotejadas com os originais de Fortaleza; as cartas a José Veríssimo já haviam sido publicadas pela Academia Brasileira de Letras; as cartas a Mário de Alencar e a Domício da Gama foram cedidas pela família de Capistrano; as cartas a Afonso de Taunay tinham sido publicadas em algumas edições do *Jornal do Comércio*; as dirigidas a Miguel Arrojado Lisboa foram cedidas por Iseu de Almeida da Silva; aquelas remetidas para Paulo Prado foram cedidas pela Senhora Paulo Prado, por intermédio de A.A. Monteiro de Barros Neto; as cartas a João P. Calógeras foram doadas pela Madame Calógeras à Sociedade Capistrano de Abreu por intermédio de Eugênio de Castro; as cartas a Paulo José Pires Brandão também pertenciam ao arquivo da Sociedade Capistrano de Abreu; as cartas a Domingos Jaguaribe passaram a pertencer ao acervo da Biblioteca Nacional. Ficavam fora desta primeira edição da *Correspondência de Capistrano de Abreu*, as cartas a Lino de Assunção e aquelas dirigidas a Oliveira Lima que se encontravam na Lima Library, na Universidade Católica de Washington, onde não foi permitida a consulta por José Honório. Apud RODRIGUES, J. H. Introdução, *Correspondência de Capistrano de Abreu*, op.cit., p. XI.

volume 3³⁸, que ainda contava com a correspondência passiva do historiador³⁹.

A ligação de José Honório com a produção missiva de Capistrano ainda prosseguiria por muitos anos. Em 1957, publicaria na separata da *Revista de História* de julho-setembro as *Novas Cartas de Capistrano de Abreu* dirigidas ao Padre Carlos Teschauer⁴⁰. Em 1977, publicaria a segunda edição da *Correspondência de Capistrano de Abreu*⁴¹, quando da passagem do cinquentenário da morte do historiador. A reedição da obra fez parte de um projeto maior, que fôra o da reedição das obras completas de Capistrano de Abreu. Num total de dez volumes, em uma coleção intitulada "Octalles Marcondes Ferreira", sempre contando com organização, prefácios ou notas liminares de José Honório Rodrigues, foram impressos os *Capítulos de História Colonial*⁴², *O Descobrimento do Brasil*⁴³, *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*⁴⁴, as três séries dos *Ensaio e Estudos (crítica e*

38 No volume 3 da *Correspondência de Capistrano de Abreu*, publicado em 1956, José Honório traria novos correspondentes de Capistrano de Abreu. Assim, as cartas dirigidas a Antonio Joaquim Macedo Soares foram oferecidas pelo Dr. Julião Macedo Soares; as cartas de Oliveira Lima foram obtidas por intermédio de Engel Sluiter, da Universidade da Califórnia, e oferecidas por Manuel Cardoso de Oliveira; as dirigidas a Luís Sombra foram apresentadas pela sua esposa; a carta dirigida a Alfredo Pujol encontrava-se no Álbum de Autógrafos de Pujol, pertencente ao Coronel Adir Guimarães; o mesmo Bastião Pinto ofereceu novas cartas à família Assis Brasil; novas cartas a Afonso Taunay tinham sido recentemente publicadas no *Jornal do Comércio*; as cartas a Martim Francisco de Andrada estavam na coleção de Taunay; as cartas a Adriano de Abreu pertenciam à viúva Amnérís de Abreu; Gastão Cruis ofereceu a carta à publicação. Apud, RODRIGUES, J. H. Prefácio, *Correspondência de Capistrano de Abreu*, v. 3, op. cit., p. IX.

39 Neste terceiro volume, José Honório acresceu a correspondência passiva de Capistrano de Abreu. Apontava no prefácio ao volume que quase todas as cartas eram de propriedade da Biblioteca Nacional, excetuada a de João Lúcio de Azevedo, que se encontrava com Eugênio de Castro e que foi cedida por seu filho, Maurício de Castro, como aparecia citado no prefácio do volume 3 da *Correspondência de Capistrano de Abreu*, p. IX, X. A carta de Martim Francisco já havia sido editada na França em 1917 pela Bordeaux Imprimeries Gounouilhou, Bordeaux, 1917, com o título de *Carta a Capistrano de Abreu*. Apud, RODRIGUES, J. H. Prefácio, *Correspondência de Capistrano de Abreu*, v. 3, op. cit.

40 ABREU, C. *Novas cartas de Capistrano de Abreu*, *Revista de História*, São Paulo, n. 31, 1957.

41 ABREU, C. *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 3, 2ª ed., 1977.

42 ABREU, C. *Capítulos de História Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1976.

43 ABREU, C. *O Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1976.

44 ABREU, C. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1975.

história)⁴⁵, além de uma 4ª série, até então inédita, dos *Ensaio e Estudos*⁴⁶. Todas as obras foram editadas no Rio de Janeiro, entre os anos de 1975 a 1977, pela Civilização Brasileira em convênio com o Instituto Nacional do Livro.

A 2ª edição da *Correspondência* continha o mesmo prefácio da primeira, mas uma nota da editora salientava que houve o acréscimo daquelas cartas que não constavam no primeiro lançamento. Em Nota Liminar ao terceiro volume da 2ª edição da *Correspondência*⁴⁷, José Honório apontava que este volume vinha acrescido das cartas enviadas por Capistrano a Lino de Assunção, já impressas em Portugal por Luís Silveira em 1946, das cartas ao Padre Teschauer, já publicadas em separata, como vimos, da *Revista de História* de 1957, além de novas cartas “copiadas dos originais da Biblioteca Nacional, ou porque a direção, em 1952-1953, determinou-me sua não publicação, por achá-las inconvenientes, e o autor destas linhas, como Diretor da Divisão de Publicações e Obras Raras tinha, como seu subordinado de obedecer-lhe, ou porque entraram no acervo daquela Casa depois da edição dos três volumes, em coleções particulares, como a de Tobias Monteiro”, como relata o próprio Honório Rodrigues. Aí também se encontravam as cartas a João Lúcio de Azevedo, que não saíram na primeira edição da *Correspondência* por pedido expresso da família de Capistrano de Abreu.

A leitura das notas liminares e prefácios de José Honório Rodrigues às edições da *Correspondência de Capistrano de Abreu* indica controvérsias que, no mínimo, sinalizam a ausência de unanimidade no sentido da avaliação do trabalho do historiador. No prefácio da primeira edição do terceiro volume da *Correspondência* (1956), José Honório reportava-se às críticas que recebeu tanto pelo atraso na publicação das cartas quanto pelo método que escolheu ao publicá-las – ausência de um maior número de notas explicativas, por exemplo⁴⁸. Nas *Novas Cartas a Capistrano de Abreu* (1957), que saiu primeiramente nas páginas da *Revista da História*, a indignação de José Honório continuava e as cartas foram publicadas com

45 ABREU, C. *Ensaio e Estudos (crítica e história)*, 1ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1976; *Ensaio e Estudos (crítica e história)*, 2ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1976; *Ensaio e Estudos (crítica e história)*, 3ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1976.

46 ABREU, C. *Ensaio e Estudos*, 4ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1976.

47 RODRIGUES, J. H. Nota Liminar à *Correspondência de Capistrano de Abreu*, v. 3, 2ª ed., op. cit., p. VI.

48 Idem, p. VII.

um número maior de notas. Novamente ele mencionava as críticas que vinha recebendo “com um certo sensacionalismo na imprensa, sinal de imaturidade e insensibilidade histórica”⁴⁹.

Uma outra indicação de descontentamento podia ser percebida quando das comemorações do centenário de nascimento de Capistrano de Abreu, momento em que José Honório Rodrigues ainda preparava a edição dos dois primeiros volumes da correspondência do historiador cearense. Como forma de homenagear a obra de Capistrano, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro promoveria, entre os dias 2 de setembro e 23 de outubro de 1953, o “Curso Capistrano de Abreu”⁵⁰, composto de uma aula inaugural, oito conferências, uma oração e uma homenagem realizada na sede da Sociedade Capistrano de Abreu.

De uma maneira geral, o tratamento dispensado a Capistrano de Abreu era pomposo, elogioso e apologético. Retomavam-se os aspectos mais recorrentes de sua vida e as principais investidas como pesquisador da história colonial do Brasil. Alguns autores partiam quase que tão-somente de reminiscências pessoais, lembranças orais de elementos da vida do historiador, caso dos testemunhos de Rodrigo Octávio Filho⁵¹ e especialmente o de Honorina de Abreu Monteiro⁵², neta de Capistrano. As falas de Barbosa Lima Sobrinho⁵³ e de José Honório Rodrigues⁵⁴ sobressaíam-se por conterem um número maior de alusões ao método de trabalho de Capistrano de Abreu e aproximarem-se mais da crítica historiográfica. As considerações mais destoantes ficaram por conta das palavras de Jayme Coelho⁵⁵ e do professor Mozart Monteiro⁵⁶.

Jayme Coelho pronunciou-se na sede da Sociedade Capistrano de Abreu, entidade de que fôra fundador, e trouxe elementos mais críticos em

49 ABREU, C. Novas cartas de Capistrano de Abreu, *Revista de História*, op. cit., p. 359.

50 Vários Autores, Curso Capistrano de Abreu. Rio de Janeiro, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 221, 1953. p. 44-245.

51 OCTÁVIO FILHO, R. A vida de Capistrano de Abreu. *Curso Capistrano de Abreu*, op. cit., p. 46-66.

52 MONTEIRO, H. A. O Avô que eu conheci, *Curso Capistrano de Abreu*, op. cit., p. 182-193.

53 LIMA SOBRINHO, B. Capistrano de Abreu – Historiador, *Curso Capistrano de Abreu*, op. cit., p. 67-91.

54 RODRIGUES, J. H. Capistrano de Abreu e a Historiografia Brasileira, *Curso Capistrano de Abreu*, op. cit., p. 120-138.

55 COELHO, J. Capistrano de Abreu, *Curso Capistrano de Abreu*, op. cit., p. 214-216.

56 MONTEIRO, M. Curso Capistrano de Abreu, *Curso Capistrano de Abreu*, op. cit., p. 151-181.

comparação com a maioria dos textos que compuseram esta publicação. Aludia a um “mal-entendido” acerca da vida de Capistrano, que era o fato de se estranhar este autor não ter realizado uma obra de vulto sobre a História Geral do Brasil⁵⁷. Segundo Coelho, esta nunca tinha sido a intenção de Capistrano, posto que “o estado da documentação não era ainda favorável à tentativa de uma larga síntese, e que não lhe sobraria tempo para levar a bom termo as pesquisas que julgava imprescindíveis a tal empreendimento”⁵⁸. O texto de Jayme Coelho, no entanto, era bruscamente interrompido e na seqüência vinha uma nota, ao que parece do Instituto Histórico e Geográfico⁵⁹. Dizia que em virtude de um acidente, “uma fratura de braço impediu-lhe a mão direita de escrever as palavras que pronunciaria”⁶⁰, somente pôde ater-se às poucas palavras que já havia escrito. A seqüência da nota justificava o número reduzido de palavras, mas enfatizava a importância de terem sido pronunciadas por alguém que conviveu com Capistrano.

O pronunciamento de Mozart Monteiro ocorreu em 23 de outubro de 1953, data do centenário de nascimento de Capistrano de Abreu, e marcou o encerramento do “Curso Capistrano de Abreu”. O conferencista era também natural do Ceará e apontava ter travado relações pessoais com Capistrano por intermédio de um amigo comum, Pandiá Calógeras. Relatava Monteiro que, juntamente com Assis Chateaubriand, organizara a edição de *O Jornal* que, em 1925, comemorou o centenário de Pedro II. Esteve na última residência de Capistrano, na Travessa Honorina, foi a seu enterro e participou da Sociedade Capistrano de Abreu. A conferência então prosseguia com Monteiro entrando no tema e descrevendo a formação de Capistrano como historiador. Eram então retomados os fatos mais recorrentes relacionados à biografia do historiador cearense: vinda para o Rio de Janeiro, entrada na Biblioteca Nacional, acesso ao Colégio Pedro II, o fato de ter sido posto em disponibilidade nesta instituição etc. Relatava algumas das anedotas relacionadas à figura de Capistrano, o que de resto também era tema notório para muitos daqueles que se debruçaram sobre sua vida. O autor seguia abordando elementos da personalidade de Capistrano como, por exemplo, sua famosa modéstia. Perguntava-se acerca do fato de Capistrano não ter escrito uma grande história do Brasil – questão que também

57 *Jayme Coelho*, op. cit., p.215.

58 *Idem*, *ibidem*.

59 *Idem*, p. 216.

60 *Idem*, *ibidem*.

não tem o privilégio de ser original, uma vez que a encontramos em vários outros comentadores da obra de Capistrano. Finalmente, e o que nos interessa nesta referência, Mozart Monteiro perguntava-se “porque não se pode ainda escrever a história de Capistrano de Abreu”⁶¹. Como resposta, Monteiro enfatizava que esta história não podia ser escrita enquanto as cartas enviadas por Capistrano não pudessem ser consultadas. Relatava que já tivera a oportunidade de mencionar este impedimento quando em conferência realizada no mesmo IHGB em junho de 1952 e que foi publicada na sua seção “Letras Históricas”, de *O Jornal*. Vai então retomando o seu percurso quanto à série de investidas que fez para poder conhecer as cartas que se encontravam na Biblioteca Nacional.

Em uma citação que optamos por colocar na totalidade, Monteiro assim questionava:

Apesar dessa revelação, dessa denúncia, desse protesto, feito em nome da cultura brasileira, por um dos grandes jornais do Rio (refere-se à nota editorial de *O Globo*, de 15 de maio de 1928, que noticia a chegada das cartas de Capistrano a João Lúcio, bem como o fato de permanecerem secretas), o tesouro epistolar capistraneano continuou escondido até hoje, exceto, naturalmente, para alguns funcionários da Biblioteca Nacional incumbidos de o guardar. É o caso de se perguntar: Para que existem, em qualquer país do mundo, os arquivos históricos? Qual é a missão desses arquivos? Para que serve a Seção de Manuscritos das bibliotecas públicas? Qual é o dever dos funcionários a quem são confiados esses tesouros? Para que o Estado os mantêm? Para servirem ao público, ou para serem servidos, na utilização dos documentos que se encontram sob sua guarda?⁶²

Prosseguia a indignação de Monteiro referindo-se ao número de cartas que se encontrava na Biblioteca Nacional, ao fato de não serem conhecidas quando do centenário de nascimento de Capistrano e talvez nem no bicentenário. Referia-se aos muitos companheiros de Capistrano que desde a sua morte, em 1927, permaneceram sem acesso às missivas. Finalizava rogando pela cooperação entre trabalhadores da Biblioteca Nacional, do Instituto do Ceará, do IHGB ou de “onde quer que, seguindo o

61 MONTEIRO, M. op. cit., p. 175.

62 MONTEIRO, M. op. cit., p. 178.

caminho de Capistrano, se procure estudar honestamente o passado deste país, isto é – com a alma, com o coração e com o cérebro – amar e servir o Brasil”⁶³.

Difícil supor que as considerações de Mozart Monteiro não visassem trazer à baila o nome de José Honório Rodrigues, por acreditarmos que já houvesse alguma notoriedade no fato de que ele vinha dedicando-se à organização da correspondência de Capistrano de Abreu. Talvez Monteiro fosse um daqueles a quem José Honório remetia-se quando apontava que teve de fazer todo o trabalho submetido às cobranças de agilidade, para que o lançamento da correspondência coincidisse com o centenário de Capistrano. Se esta era a intenção de Monteiro, o que não podemos mensurar, seu texto valia-se de uma cobrança bem razoável: que a correspondência de Capistrano fosse aberta às consultas e pesquisas. No entanto, como saber se as considerações de Mozart Monteiro apenas se valiam deste argumento como meio de sinalização de que também estava na luta pelo espólio do grande historiador?

As críticas a que se reportava José Honório Rodrigues no prefácio do terceiro volume da *Correspondência de Capistrano de Abreu* poderiam talvez indicar a trincheira em que Monteiro postava-se. Dizia José Honório que “naturalmente lamentaram muitos que não tivessem sido anotados os dois primeiros volumes. O organizador desta edição tem consciência do acerto das críticas, mas sabe que as notas fariam atrasar a edição desta correspondência tão desejada pelo público. Aliás, já tem sido alvo de censuras pela demora de um ano e meio deste terceiro volume, tempo mínimo indispensável para a leitura, decifração, arrumo e preparo da correspondência”⁶⁴. A mesma justificativa foi dada por Honório Rodrigues quando da quinta edição de seu *Teoria da História do Brasil*⁶⁵. Preocupando-se em expor as normas de edição de documentos, José Honório reportava-se à correspondência dizendo que “as notas são, de regra, essenciais a uma boa edição de documentos históricos; mas, às vezes, circunstâncias especiais podem sugerir a apresentação do documentário sem os esclarecimentos biográficos e históricos que esclarecem o texto e ajudam o leitor a dele se utilizar mais amplamente”⁶⁶. Uma nota de pé de página

63 Idem, p. 181.

64 RODRIGUES, J. H. *Prefácio à Correspondência de Capistrano de Abreu*, v. 3, op. cit., p. VII.

65 RODRIGUES, J. H. *Teoria da História do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, 5ª ed.

66 Idem, p. 386, 387.

apontava que a edição da *Correspondência de Capistrano de Abreu* era o caso especial em questão, posto que, segundo o próprio Honório Rodrigues, “o responsável se viu diante da alternativa de atrasar a publicação para redigir as notas ou publicá-la sem notas, em vista da oportunidade do centenário que então se comemorava. Era muito forte a pressão exercida na imprensa sobre a necessidade urgente da publicação. Escolheu, então, a segunda hipótese”⁶⁷.

Pelas considerações de José Honório, percebemos que ele era consciente de que não havia estabelecido a correspondência de Capistrano de Abreu, mas que apenas a editara. De fato, a edição das cartas do historiador prestaria mais às associações daqueles que com ele conviveram, tal era o pequeno número de notas explicativas ou referências bibliográficas. Lidas anos depois de sua primeira edição, as epístolas do historiador formam um imenso quebra-cabeça que talvez só possa ser visualizado por inteiro se cotejado com a quase totalidade dos textos que remetem tanto à vida do historiador quanto à época em que viveu.

Mas, no momento em que foram editadas, não existiam somente críticas negativas. Em 1955, João Cruz Costa elaborou uma resenha sobre a recém-publicada *Correspondência de Capistrano de Abreu*, em que reputava seu lançamento, elogiava o trabalho de José Honório Rodrigues e acrescia que a publicação de semelhante obra mereceria um “estudo mais detido”, que poderia ser alongado “no exame de todas as ricas facetas que ela apresenta”. Comprometia-se Cruz Costa a retomar um dia o assunto com o vagar e a atenção impossibilitados de serem almejados em uma nota bibliográfica ou simples resenha. Lamentava, citando o parecer de José Honório, a ausência de algumas cartas selecionadas pela família de Capistrano de Abreu. Retomava as discussões sobre a dificuldade de acesso, pesquisa e publicação das cartas e comentava algumas das possibilidades de associação e conhecimento que se abriam com a publicação das cartas.

O primeiro comentador a fazer uso das cartas da edição da *Correspondência de Capistrano de Abreu* como meio de conhecimento de sua vida e obra seria Virgílio Corrêa Filho, que em 1956 lançava o *Auto-Retrato Capistraneano*, separata da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, volume 227, de abril-junho de 1955, texto primeiramente publicado no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, entre os meses de janeiro a março de 1955. Corrêa Filho elogiava a publicação organizada por José Honório retirando trechos das cartas do historiador que se relacionavam a

67 Idem, *ibidem*.

um ou outro aspecto de sua vida. Seu texto, que nem ao menos possuía as referências das cartas que escolheu, permite que o situemos na linha dos escritos apologeticos a Capistrano de Abreu.

Em 1961, na edição brasileira da obra de Jean Glénisson, *Iniciação aos Estudos Históricos*⁶⁸, coube a Pedro Moacyr Campos elogiar e incentivar a leitura e o estudo da *Correspondência de Capistrano de Abreu* compilada por José Honório Rodrigues. Em um apêndice intitulado *Esboço da Historiografia Brasileira*, Moacyr Campos situava Capistrano de Abreu não só como um dos maiores intelectuais de sua época, mas também como o mestre e formador de uma nova corrente de historiadores no país. A correspondência de Capistrano de Abreu era citada como meio de adentrar os “elementos diretores de sua atividade de historiador”⁶⁹, ainda mais em se tratando de um autor que deixou poucos prefácios ou introduções aos trabalhos que realizou. Para Campos, “trata-se, na verdade, de um valiosíssimo material, tanto para o estudo da vida e das idéias de Capistrano, quanto para a história do Brasil em sua época, pois ele jamais deixa de narrar e criticar os principais acontecimentos e personalidades contemporâneas”⁷⁰. Trechos de cartas são citados com a finalidade de demonstrar sua importância como material de pesquisa não somente sobre o historiador, mas igualmente sobre um período da vida cultural brasileira.

A importância reputada por Pedro Moacyr Campos à correspondência de Capistrano de Abreu foi em parte percebida pelos autores que se debruçaram sobre a obra do historiador nos anos que se seguiram à sua primeira edição. Entre os comentadores com os quais tomamos contato e que se encontram citados neste texto, observa-se que a presença da referência às cartas de Capistrano tornou-se obrigatória. E se as cartas do historiador não foram mais reeditadas, o mesmo não se pode dizer com relação às suas obras. Em 1963, a Editora da Universidade Nacional de Brasília publicava os *Capítulos de História Colonial* e os *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*⁷¹ em um único volume. O mesmo lançamento seria refeito pela editora no ano de 1982⁷². Já a Editora da USP, em conjunto com

68 CAMPOS, P. M. Esboço de Historiografia Brasileira. In: GLÉNISSON, J. *Iniciação aos Estudos Históricos*. São Paulo: DIFEL, 1961. p. 273-287.

69 Idem, p.276.

70 Idem, ibidem.

71 ABREU, C. *Capítulos de História Colonial e Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

72 ABREU, C. *Capítulos de História Colonial e Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2ª ed., 1982.

a Itatiaia, publicaram novas edições tanto dos *Capítulos de História Colonial*⁷³ quanto de *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*⁷⁴. Nos Estados Unidos, a Oxford University Press lançou duas edições dos *Capítulos*⁷⁵, no ano de 1997 e 1998. Finalmente, em 1999, a Editora Martins Fontes relançaria *O Descobrimento do Brasil*⁷⁶.

73 ABREU, C. *Capítulos de História Colonial*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1988.

74 ABREU, C. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1989.

75 ABREU, C. *Chapters of Brazil's Colonial History*. New York: Oxford University Press, 1ª ed., 1997, e 2ª ed., 1998.

76 ABREU, C. *O Descobrimento do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Artigo

A FLOR E O CANHÃO: A BOSSA NOVA E A MÚSICA DE PROTESTO NO BRASIL (1958 / 1968)*

David Treece**

Tradução: Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka***

Pelos campos a fome em grandes plantações

Pelas ruas marchando indecisos cordões

Inda fazem da flor seu mais forte refrão

E acreditam nas flores vencendo o canhão...

(Pra não dizer que não falei das flores - Caminhando. Geraldo Vandré)

RESUMO

Este artigo analisa a trajetória da música popular brasileira, da Bossa Nova à canção de protesto. O autor mostra-nos uma trajetória histórica marcada por um conjunto de tensões crescentes entre artista e público, à medida que a canção brasileira, renovada, amplia o seu circuito de consumo e, ao mesmo tempo, tenta responder às novas expectativas políticas, ou seja, a mobilização da sociedade contra o regime militar implantado em 1964.

Palavras-chave: Bossa Nova, Brasil: música e política, Música Popular Brasileira: anos 60.

ABSTRACT

This article analyses the historical process of brazilian popular music, from Bossa Nova (1959) to the classic 'protest song' (1968). The author focuses tensions and dissents between artists (composers and performers) and their public, that became too much complex after the insertion of the renewal brazilian song in the field of mass culture and, at the same time, its new role in the political mobilization against the military dictatorship imposed in 1964.

Key-words: Bossa Nova, Brazil: music and politics, Brazilian Popular Music: the sixties.

* *Guns and Roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68.* Artigo publicado originalmente na revista *Popular Music*, 16/01, Cambridge University Press, 1997. p.1-29.

** Department of Portuguese and Brazilian Studies King's College - University of London.

*** Respectivamente: professor adjunto do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná e acadêmico de Filosofia da Universidade Federal do Paraná.

Quando Antônio Carlos Brasileiro Jobim morreu, em dezembro de 1994, a música ocidental do século XX perdia um dos seus maiores compositores populares. Esta pode ser uma afirmação polêmica e um pretexto para um imenso debate se o seu trabalho for julgado num plano meramente estético e comparado ao de outros grandes compositores da época. Entretanto, a questão torna-se indiscutível se levarmos em conta o papel de Jobim como fundador e principal compositor do movimento Bossa Nova, bem como a influência do movimento e o fato de ser a exportação musical mais bem sucedida da América Latina¹.

Paradoxalmente, o mesmo sucesso desfrutado pela bossa nova internacionalmente levantou indagações a respeito do seu *status* “popular”, compreendido mais especificamente nos sentidos social, ideológico ou político do termo. Pergunta-se por que razão, por exemplo, um estilo desenvolvido primeiramente pelo e para o branco, representante da *intelligentsia* da classe média carioca, foi posteriormente relacionado à tradição central da música popular brasileira – o samba –, cuja singularidade está na sua capacidade de expressar a emergência e a identidade das classes populares, sobretudo a dos negros. As harmonias dissonantes e melodias cromáticas da bossa nova não teriam mais semelhanças com as tradições da “arte de elite” do modernismo ocidental ou com o jazz norte-americano da *West Coast* do que com as experiências musicais encontradas na religião, na dança e na celebração popular? Por que a sofisticação introspectiva e fria da bossa nova, com sua linguagem do “amor, o sorriso e a flor”, estranha às idéias de resistência e protesto, seria escolhida pela música popular como expressão de um país social e economicamente dividido como o Brasil?

Pouco depois do nascimento da bossa nova, no final dos anos 50, e antes que adquirisse conotações familiares como a arquetípica “música ambiente” de aeroporto e de *shopping centers*, surgiram questões como estas, no Brasil, colocadas pelos artistas e compositores cuja educação musical tinha se apoiado à “nova batida”, estabelecida por Tom Jobim, entre outros. Aqueles eram anos de radicalização política, de crescente mobilização popular nos sindicatos, ligas camponesas e organizações estudantis, influenciados pelas idéias antiimperialistas e socialistas e, especialmente, pelo exemplo da revolução cubana de 1959 contra o regime de Batista. No âmbito cultural, foi exigido da canção e de outras formas de expressão a

1 TREECE, D. Between Bossa Nova and the mambo kings: the internationalisation of Latin American popular music. *Travesia*, 1, (2), 1992. p. 54-85.

representação de um papel consciente, ativo, que expressasse os interesses e aspirações populares para a mudança social e política.

A noção de “cultura popular” revolucionária era objeto de discussão teórica, inspirava a prática da esquerda comunista organizada. A proposta de intervenção era a crítica otimista a favor da cultura desenvolvimentista do pós-guerra em tempos de modernização do capitalismo, da qual a Bossa Nova fazia parte². A gestão do Presidente Juscelino Kubitschek (1956-61) havia adquirido a aura de uma “época de ouro” de expansão industrial e desenvolvimento de “50 anos em cinco”; as inovações foram publicamente endossadas na celebração das vanguardas de arquitetura, de *design* interior, moda, mídia, tecnologia e artes.

Porém, entre as conseqüências sociais desse desenvolvimento estava a afluência de número significativo da população predominantemente rural do país, em especial do Nordeste, para os setores industriais das novas cidades meridionais então em construção, como Brasília. As “vítimas do milagre econômico”, como estes migrantes passariam a ser conhecidos em décadas mais recentes, seriam os protagonistas dos projetos culturais de influência marxista, como o Cinema Novo, grupos de teatro (Arena, Oficina, Opinião), movimentos poéticos como o Violão de Rua e as novas formas de composições politizadas que se aglutinaram sob o nome de “canção de protesto”.

Do ponto de vista teórico e organizacional, estas inúmeras iniciativas foram promovidas pela direção comunista dos Centros Populares de Cultura, que agiram como uma força aglutinadora no campo artístico. Músicos que simpatizavam com esta política e que gozavam de reputação como compositores, eram freqüentemente chamados para produzir temas musicais, trilhas sonoras ou participações em filmes. Neste aprendizado político, muitos ex-adeptos da bossa nova fizeram uma crítica à vanguarda desenvolvimentista na música, renunciando ao que eles viam como um estilo “estrangeiro”, caracterizado pelo conformismo ideológico e alienação em relação às “autênticas” tradições e experiências populares (rurais e urbanas), naquele momento de mudanças socioeconômicas traumáticas.

A intensidade de tais argumentos foi somada ao súbito golpe que articulou a ditadura militar em 1964 e posteriormente expôs a sociedade às vicissitudes de uma economia voltada à influência do capital multinacional.

2 GONZALEZ; TREECE, D. *The gathering of voices: the twentieth-century poetry of Latin American*. London, 1992. p. 227-53.

O regime impôs uma lealdade “nacionalista” aos seus objetivos desenvolvimentistas, utilizando-se, para isso, de meios políticos e ideológicos: a repressão aberta aos trabalhadores organizados e à oposição política e, simultaneamente, a projeção da imagem de bem-estar e unidade ao celebrar eventos de massa, como o futebol e o carnaval, e divulgar *slogans* como “Brasil, ame-o ou deixe-o”. O efeito das políticas econômicas do Estado, que culminou, após 1968, no chamado “milagre econômico” (em virtude do crescimento de 10% ao ano), estimulou a internacionalização da cultura e da sociedade brasileiras, expondo o novo mercado consumidor ao estilo de vida da América do Norte, por intermédio dos *massmedia*.

A televisão, em particular, exerceu um papel importante, contribuindo para a formação do caráter ambivalente da cultura de massa em suas dimensões nacionais e internacionais e, por conseguinte, a música popular foi obrigada a responder à exigência do novo meio de comunicação. A importância da televisão entre seu aparecimento no Brasil (em 1950) e 1968 não pode ser comparada à sua importância atual. Atualmente, a TV Globo é considerada a quarta maior cadeia comercial do mundo. Foi justamente a partir do final dos anos 60, o marco inicial do próprio “milagre”, que a televisão começou a atrair maior investimento publicitário, em função do crescimento de sua audiência, e a supremacia da TV Globo só se tornaria evidente a partir de meados dos anos 70. Não obstante, a década de 60 foi crucial na emergência e na promoção oficial do primeiro meio eletrônico de comunicação com um efetivo alcance nacional.

O rádio, cuja estrutura já estava consolidada em nível local e regional, era, por essa razão, mais direto na divulgação dos interesses culturais populares. Os programas musicais refletiam esse aspecto, e a radiodifusão havia popularizado no país os hábitos do Nordeste, ao veicular sua música na Região Sul, após as migrações internas. O contraste serviu como meio para o desenvolvimento de um sistema geral de telecomunicações pela elite, pois o governo também necessitava divulgar seus projetos para o desenvolvimentismo econômico e veicular a propaganda nacionalista de modo centralizado, reforçando o caráter da identidade entre os interesses regionais e os interesses do Estado³. Os gostos e estilos de vida que a TV veiculava vinham de encontro com as aspirações da classe média, segmento que tinha o poder aquisitivo necessário para adquirir aparelhos de TV – que

3 STRAUBHAAR, J. D. Mass communication and the elites. In: CONNIF, M. & MCCANN, F. (eds). *Modern Brazil: Elites and Masses in Historical Perspective*. Lincoln and London, 1991. p. 225-245.

somavam apenas 750 mil unidades na década de 1960, quando os primeiros festivais da canção eram transmitidos.

Os concursos musicais, nos quais as composições e artistas eram premiados por um júri popular, haviam conquistado popularidade nos anos 20 e 30, antes mesmo que o rádio começasse a difundir as performances ao vivo. Por volta dos anos 40, o papel de mobilizar o público em torno das canções comerciais foi transferido aos fãs-clubes organizados pelos grandes programas musicais de então. Novas possibilidades de promoção inauguradas pela televisão promoveram a retomada de festivais competitivos ao vivo, nos anos 60, especialmente após 1965, quando a Rede Excelsior – recentemente inaugurada – e a TV Globo começaram a se dirigir aos jovens da classe média urbana carioca e paulista sistematicamente. Registros fotográficos do período revelam notadamente uma maior frequência da população branca e burguesa nos festivais realizados ao vivo, em contraste com a década anterior, quando as classes mais pobres, entre elas negros e mestiços, faziam-se bastante presentes nas competições de rádio⁴.

Ao mesmo tempo, interesses publicitários, manifestos por locutores de rádio e gravadoras, bem como a concorrência com as formas importadas de música de massa, como o rock, acabaram impondo uma demanda por arranjos musicais que correspondessem a uma sonoridade “internacional”. Tais pressões foram particularmente influentes na estrutura dos Festivais Internacionais da Canção, organizados pela Secretaria de Turismo do Estado do Rio de Janeiro (Estado da Guanabara) no estádio do Maracanãzinho, de 1966 em diante. Inspirado no Festival de San Remo, o evento foi dividido em duas partes:

a primeira parte, visava escolher a canção brasileira que competiria com as canções de outros países participantes; na segunda parte, seria escolhida a melhor canção internacional, incluindo a participação da canção brasileira escolhida.⁵

O desafio enfrentado pelo movimento da canção de protesto não era somente o de procurar oferecer uma alternativa ideológica à mitologia desenvolvimentista da identidade popular e nacional, difundida pelo

4 TINHORÃO, J. R. *Música popular: do gramofone ao rádio / TV*. São Paulo: Ática, 1981. p. 176.

5 Idem, ib, p. 1881-82.

Estado. As novas mídias e as condições comerciais da produção musical colocavam novas barreiras à aliança cultural entre vanguarda musical politizada e sua idealizada audiência “popular”. Paradoxalmente, a reação da esquerda ortodoxa à modernização e internacionalização da cultura brasileira era impregnada, sintomaticamente, de um certo idealismo, que a isolava da realidade dos anos sessenta e dificultava uma eventual relação crítica e criativa com a cultura de massa. Repudiando a sofisticação cosmopolita e a modernidade da bossa nova, a canção de protesto apontou para um projeto de comunicação pública de denúncia e resistência, formulando-o a partir das tradições e experiências desses mesmos setores da população severamente vitimados pela revolução industrial do país e, após 1964, pela ditadura. A incorporação de tradições musicais urbanas e rurais como o samba de roda, as canções folclóricas e de instrumentos como o berimbau iriam restabelecer uma autenticidade nacional-popular para a canção de protesto, contra a cultura “americanizada” importada, que a bossa nova e, de forma crescente, o rock representavam.

Ironicamente, entretanto, a música de protesto popular e antiimperialista foi veiculada em eventos organizados pela mesma mídia beneficiária do novo regime capitalista “modernizador” – destacando-se os espetáculos musicais televisionados e os festivais da canção. Ao mesmo tempo, a exclusão da vasta maioria de trabalhadores e camponeses na participação desta nova indústria de cultura expôs uma contradição no centro do movimento de protesto: essencialmente, a classe média reivindicou para si o direito de falar em nome das classes “populares”.

Em setembro de 1968, estas contradições foram levadas a um clímax dramático. No estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, um público enfurecido de 30 mil pessoas cantou em uníssono a canção *Caminhando*, de Geraldo Vandré, com espectadores debruçando-se nas janelas de seus apartamentos. Eles há pouco haviam sido informados da decisão dos jurados do 3º Festival Internacional da Canção, organizado pela Rede Globo de Televisão, de colocar Vandré em segundo lugar, contrariando a aprovação pública da canção. Mais tarde, a distribuição comercial da gravação ao vivo daquela apresentação foi proibida devido ao seu “conteúdo psicologicamente prejudicial à ordem nacional”. Chamado para responder a um inquérito sobre “atividades contra a segurança nacional”, Vandré viu-se cercado e foi forçado a deixar o país no final do mesmo ano, momento em que uma onda de greves e inúmeras demonstrações de atividade guerrilheira da esquerda foram punidas com o fechamento do Con-

gresso e a suspensão de direitos políticos e civis, anunciando-se uma fase nova e brutal de normas autoritárias⁶.

Mas que tipo de desafio, revolucionário ou não, esta *performance* coletiva do hino de protesto de Vandré realmente colocou à cultura desenvolvimentista do regime e a seus princípios repressivos, ou para as formas de canção antecedentes a ela? Certamente *Caminhando* – com sua melodia simples, lúgubre e acordes solenemente chamando *Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer* – era um grito distante da sofisticação intimista das gravações de bossa nova que, ao seu próprio modo, revolucionaram a música popular já uma década antes. Em quase todos os aspectos – melodia, harmonia, ritmo, vocalização, arranjo e poesia – Vandré tinha rompido com a tradição de dez anos da bossa nova. Como tal, *Caminhando* representou o resultado lógico de esforços para politizar uma música que foi acusada, na melhor das hipóteses, de ter se alienado das lutas sociais anteriores e posteriores à 1964 e, na pior, de ter endossado o espírito de modernização capitalista do pós-guerra. Mas até que ponto a nova canção era realmente capaz de mobilizar a imaginação e a sensibilidade de uma audiência “popular” ampla, na direção de uma ação politicamente consciente?

Ao escrever, em 1968, sua crítica literária, Walnice Nogueira Galvão chegou a uma conclusão terrivelmente pessimista em relação à produção da *protest song* representada pelo trabalho de Geraldo Vandré e seus contemporâneos Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Para ela, apesar do compromisso da nova canção com uma “realidade cotidiana, presente, aqui e agora”, esta fez pouco mais que uma substituição evidentemente ideológica do “escapismo complacente” da bossa nova e sua mitologia “de sol, mar e areia” por uma nova e igual mitologia tranqüilizante. Seu tema onipresente, “o dia que virá”, imaginou o poder de redenção da própria canção, substituindo qualquer tipo de ação política concreta, que era sempre adiada para algum futuro hipotético e utópico. Ao “povo” – destinado à passividade como ouvintes eximidos de responsabilidades – era, dessa maneira, negada qualquer atuação na condução da história⁷.

6 MELLO, J. E. H. de. *Música popular brasileira contada e cantada*. São Paulo: Edusp, 1976. p. 33-4; VANDRÉ, G. *Sleevenotes to Geraldo Vandré: História da MPB*. São Paulo: Ed. Abril. HMPB 67-A, 1979. p. 10.

7 GALVÃO, W. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-113.

Galvão cita inúmeros exemplos pertinentes, apoiada num conjunto de evidências textuais em defesa de sua análise. Porém, a canção popular é claramente muito mais que um texto ou uma mensagem ideológica. Primeiramente, e isto é crucial no período em questão, como todas as formas de música, ela é também performance de sons organizados, incluindo a linguagem vocalizada. O poder signifiicante e comunicativo destes sons só é percebido como um processo social à medida que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social⁸. Ao procurarmos entender a trajetória da música popular brasileira, da bossa nova à canção de protesto do final dos anos 60, é esta perspectiva que deve estar na evolução da tradição como prática social. Para uma caracterização central do debate cultural e da atividade nesta década, era necessário, justamente, supor que a “cultura popular”, inclusive a canção de protesto, constituíam um terreno de disputa dentro do qual as expressões rivais e as tradições estilísticas estavam competindo pela preferência de uma população heterogênea de ouvintes potenciais. No equilíbrio de forças entre o autoritarismo, o desenvolvimentismo estatista, a esquerda revolucionária e o movimento reformista, a música surgiu como um meio importante para a construção de formas alternativas de comunidade, definindo e redefinindo as noções do que era entendido como o “popular” ou o “nacional”, no campo da cultura.

Os músicos, neste terreno da competição vocal, eram jovens liberais da classe média das principais cidades brasileiras. Uma geração, ao mesmo tempo, produto e beneficiária da cultura dos anos 50, conduzida pela modernização, que proporcionou à bossa nova seus primeiros compositores e intérpretes. Tais músicos vinham de um meio intelectual e estudantil, composto por essa nova classe média, constituindo um grupo de ala esquerda com ativistas culturais. No clima aparentemente favorável do governo reformista de João Goulart (1961-4), estes ativistas procuraram, por meio de uma variedade de projetos, refletir as experiências e aspirações dos trabalhadores dos campos e das cidades, que estavam se organizando e se mobilizando na defesa de suas reivindicações. Proletariado e comunidades de camponeses eram os aliados que os projetos ligados aos Centros Populares de Cultura, endossados pela teoria de uma cultura revolucionária, buscavam angariar para a realização de um amplo movimento “popular” de transformação social e política.

8 CHANAN, M. *Musica Practica: The social practice of western music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London, 1994. p. 37-9.

Porém, por volta de 1968, a idéia desse movimento amplo, da aliança popular progressista entre a classe média, os intelectuais e os interesses das massas, tinha se tornado especialmente problemática. A ditadura militar que chegou ao poder em 1964 cortaria sistematicamente os vínculos políticos organizados entre trabalhadores, camponeses, estudantes e intelectuais, que tinham se esboçado desde o início da década de 60. Os principais ativistas responsáveis por construir esses vínculos entre as bases do movimento popular e a vanguarda política foram presos, exilados, torturados ou mesmo assassinados. Isolada das classes revolucionárias, a *intelligentsia* de esquerda foi considerada inofensiva o bastante pelo regime, a ponto de ser permitido a ela continuar, em certa medida, desempenhando suas atividades teóricas e culturais, ao menos naquelas circunstâncias. Ao mesmo tempo, a estratégia do regime, baseada no investimento e na intervenção do Estado na indústria da cultura, procurou desmobilizar o movimento de forma peculiar, criando uma massa de consumidores, passiva e complacente, da nova propaganda nacionalista, tendo como principal veículo a indústria dos meios de comunicação de massa, dominada pela televisão.

A história musical, do início da década de 60 até 1968, representa o esforço em construir novas formas de comunhão entre o compositor e o ouvinte diante desta conjuntura de sobressaltos socioeconômicos, políticos e culturais. Não só as letras das canções, mas também as suas estruturas musicais, estilos instrumentais, modos e condições de interpretação expressam nas suas posturas e linguagens as diferentes possibilidades para a “socialização do eu”⁹, construindo tipos alternativos de subjetividade dentro da comunidade urbana da nova classe média, chegando a ultrapassar os seus limites. Na avaliação que segue, veremos como a evolução destas linguagens musicais também foi modelada por fatores objetivos. Se, por um lado, elas representam modos diferentes de responder à demanda de uma prática cultural para exercer uma intervenção política consciente, por outro lado, foram igualmente influenciadas por pressões econômicas da concorrência comercial, na forma da indústria do rock, emergente no Brasil da época, e por outras atividades culturais nas quais a canção estava inserida, como o teatro, o cinema e os festivais da canção na TV.

9 Idem, *ib.*, p. 51.

A Ecologia da Intimidade: Bossa Nova, Diálogo e Racionalidade

O primeiro momento na evolução musical da década que pode ser identificado como a fase clássica da bossa nova situa-se aproximadamente no período de 1958 a 1962. Foi simbolizado pelos encontros e parcerias de compositores como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra e pelas interpretações de João Gilberto. A primeira de suas características, examinada em detalhes em outro momento¹⁰, é uma integração extrema de forma musical, estrutura textual e técnica interpretativa. Cada um dos elementos constitutivos das canções – reiteratividade, fraseados melódicos cromáticos, harmonias dissonantes enriquecidas, polirritmia, instrumentação acústico-percussiva (semelhante à música de câmara) e uma “frieza” quase incolor na sonoridade das letras – tem igual importância, sem que nenhum elemento sobreponha-se a outro. Dentro desta articulação, desta textura integrada, há um movimento interno de tensão, construído pela interação entre a tensão e o repouso das modulações harmônicas, reiterando a reconciliação – em outras palavras, a resolução musical e temática daquela tensão.

A linguagem que surge fora desta integração do tecido lírico e musical das canções poderia ser considerada como uma “racionalidade ecológica”. Quer dizer, a vida subjetiva e objetiva do indivíduo, o fluxo da experiência humana a partir da projeção do desejo na busca de satisfação e a lógica musical da própria canção, tudo parece ordenar-se pelo mesmo “ciclo natural” de relações. Operando por meio de um diálogo ininterrupto entre amante e amado, eu e o mundo, mote poético e forma musical, as canções ordenam um tipo de harmonização do tempo e do espaço, em que a música, os seus personagens e a ambiência natural que os envolve convergem para um equilíbrio de comunhão íntima e integração, um estado mágico de “graça”.

O compromisso pessoal de Tom Jobim com estes procedimentos de composição – como um meio de integração entre o eu e a natureza – era uma característica explícita e constante em seu trabalho. Uma de suas admiráveis composições, *Águas de Março*, identifica a *promessa de vida no seu coração* com os ritmos sempiternos de uma paisagem rural, em uma

10 TREECE, op. cit.

estrutura melódica e harmônica circular, sem fim. Realmente, a perspectiva ecológica de Tom Jobim tornou-se cada vez mais uma preocupação política, tema pelo qual ele se interessa até o fim da vida, como partidário proeminente do movimento de defesa das últimas áreas de floresta nativa na costa atlântica do Brasil.

O ambiente cultural dos primeiros bossa-novistas no Rio de Janeiro do final dos anos 50 deu um colorido adicional a esta dimensão filosófica das suas músicas. Antes da hegemonia do nacionalismo de esquerda e das idéias marxistas, uma das influências intelectuais mais importantes daquela geração de artistas era o existencialismo francês. Em círculos literários, por exemplo, a presença desta corrente de pensamento poderia ser percebida no trabalho de uma das mais jovens e promissoras escritoras do período, Clarice Lispector. A tranquilidade idílica dos quarteirões de praia na zona sul do Rio por esses anos, ainda distante da explosão econômica e social que logo transformaria a paisagem urbana, deve ter oferecido um cenário ideal, correlativo ao tipo de integridade espiritual interior, uma iluminação plena do “ser-no-mundo”, que os personagens de Lispector lutam para descobrir. É esta busca da totalidade, da complementação do eu no outro, no ritmo da natureza e na racionalidade da forma musical, que configura o encantamento desta fase inicial e clássica da bossa nova.

Uma demonstração inicial do movimento em termos de harmonização pode ser constatada nas duas gravações, *Desafinado* e *Chega de Saudade*, que fizeram parte do histórico registro de João Gilberto, em 1958. *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, afirmando uma irônica incompatibilidade entre as sensibilidades musicais e emocionais de dois amantes: *Se você disser que eu desafino, amor/ Saiba que isso em mim provoca imensa dor.*

Exemplo 1: *Desafinado* (Jobim/Mendonça)

As palavras “desafino” e “dor” estão marcadas pela acentuação “desajeitada”, intervalos cadentes e acordes dissonantes [F/aDb sobre G7(b5) e C/Eb sobre Am7(b5) = Fá com ré bemol acima de Sol com sétimas e bemol a quinta, e Dó com mi bemol acima de lá menor com sétima e bemol a quinta, como se vê no exemplo número 1]. Uma reiteração dessa idéia – *Se você insiste em classificar / meu comportamento de anti-musical/ Eu mesmo mentindo devo argumentar...* – segue, então. Porém, conduz a uma modulação inesperada, pela dissonância “argumentativa” do acorde E7(#9), para a sucessão descendente e relaxada de A7m, Ab7(#5), G7(13) e Gb7(b13), e a descoberta mágica do novo *ethos* “ecológico” – *isso é bossa nova/ isso é muito natural*.

O princípio de modulação harmônica em modo de passagem da dissonância para a reconciliação também é central nas estruturas das composições de Jobim/Moraes, como em *Chega de Saudade*. A declaração clássica do tema da *separação* e do *desejo* (*Vai minha tristeza/ e diz a ela/ que sem ela não pode ser*) aparece na primeira seção em um tom menor em D (ré) com uma sucessão de difíceis intervalos melódicos ao redor da tônica, lançados contra uma linha descendente cromática (exemplo número 2). Uma ponte em Ré maior, muito bem colocada, faz imaginarmos o louco sonho do jovem amante em um movimento inconstante. Isso prepara a repetição do tema original no mesmo tom e uma série descendente de arpejos ascendentes, substituindo a tristeza e a solidão por abraços e beijos, e uma eternidade de não-separação.

Um padrão estrutural era assim estabelecido – reiterado o motivo da transposição sobre uma harmonia cromática descendente da figura do baixo – e serviu como base para as pontuações de outras composições cuja lógica era o ciclo infinito de separação e união, discussão e reconciliação, dor e consolação. Em *Caminhos Cruzados* (Jobim/Mendonça), *Estrada Branca* (Jobim/Moraes), *Eu não existo sem você* (Jobim/Moraes), há divergência/convergência de melodia e harmonia. Talvez o exemplo mais extremo dessa estrutura é *Samba em Prelúdio*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Em 1962, na interpretação de sucesso de Geraldo Vandré e Claudete Soares, no Johan Sebastian Bar, em São Paulo, e no ano seguinte grava-se nas vozes masculina e feminina de Vandré e Ana Lúcia. As vozes masculinas e femininas combinavam o segundo tema poético/ melódico (*Oh! Que saudade / que desejo de ver minha vida renascida*) com a frase principal, infinita e descendente (*eu sem você, não tem nem porquê*). O

diálogo ou o contraponto resolvem-se então na declaração final *sem você, meu amor, eu não sou ninguém* (exemplo número 3).

Exemplo 2: *Chega de saudade* (Jobim/Moraes)

Exemplo 3: *Samba em prelúdio* (Baden Powell/Moraes)

Da discussão para o diálogo, da incompreensão para o entendimento, esta é a lógica transparente presente em uma série de composições (por exemplo, *Discussão*, *Insensatez* e *Samba de uma nota só*), nas quais melodias basicamente cromáticas revolvem tons adjacentes, ou até mesmo modos idênticos, como se estivessem à procura de um lugar fixo, um ponto determinado (exemplo número 4). Em cada caso, as letras defendem esta racionalidade, como em *Samba de uma nota só*

Já percebi a confusão
 você quer ver prevalecer
 a opinião sobre a razão
 Pra que trocar o sim por não
 Uma saudade vai dizer que tenho razão

Vai, meu coração
 ouve a razão
 usa só sinceridade
 Quem semeia vento
 diz a razão
 colhe sempre tempestade

Eu voltei pra minha nota
 como eu volto pra você
 Vou contar em uma nota
 como eu gosto de você
 E quem quer todas as notas
 ré mi fá sol lá si dó
 Fica sempre sem nenhuma
 Fique numa nota só

Exemplo 4: Discussão (Jobim/Mendonça)

The image shows a musical score for the song 'Insensatez' by Jobim/Moraes. It consists of three staves of music. The first staff is the vocal line, with chords C7M, Eb°, Dm7, D7°, and Em7 written above it. The second staff is the piano accompaniment, with chords Dm7, F#7/A#, and Am6 written above it. The third staff is the bass line, with chords E7/G#, G6, C7M, and C#m7(b9) written below it. The music is in 4/4 time and features a melodic line with many ties and a complex harmonic structure.

Finalmente, a conclusão do círculo, a fusão do desejo projetado e sem objetivo é alcançada em várias canções, nas quais a arma da “graça” – *olha que coisa mais linda, mais cheia de graça*, nas palavras de *Garota de Ipanema* (Jobim/Moraes) – aparece como o enfoque de uma contemplação erótica ou ecológica. Em *Ela é carioca* (Jobim/Moraes), *Coisa mais linda* (Lyra/Moraes) e na própria *Garota de Ipanema*, por exemplo, a celebração de um ideal é suspensa pela beleza feminina inacessível, experimenta-se uma espécie de transe, como na hipnótica frase melódica que segue a menina em seu andar:

Ah, se ela soubesse
 que quando ela passa
 o mundo inteirinho se enche de graça
 e fica mais lindo
 por causa do amor

Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, enquanto isso, projetam o olhar e o movimento da canção nos ritmos do mar, como em *Nós e o mar*, *Ah, se eu pudesse* e *O barquinho*. O barco, levado junto com a frase melódica repetida em registros descendentes, transporta o casal solitário em um universo eternamente cíclico de marés e pôres-do-sol, então, suspenso no refrão *O barquinho vai.../Ja tardinha cai...* (exemplo número 5). Para concluir, se há uma composição que incorpora todas as características esboçadas acima, essa canção é *Corcovado*, de Tom Jobim. Em uma estrutura circular infinita começando e concluindo no mesmo acorde (Am6) = lá menor com sexta, não resolvida, a melodia de duas notas repete, em cima de equilíbrios harmônicos descendentes, uma série de idéias complementares – *um cantinho, um violão/ Esse amor, uma canção/ pra fazer feliz a quem se ama* –, substituindo a chama agonizante de um pesar anterior pela eternidade da nova companhia. Ao mesmo tempo, a intimidade da casa e sua segurança são projetadas numa “janela” que contempla o objetivo natural, a paisagem da montanha do Rio de Janeiro: *muita calma pra pensar/ e ter tempo pra sonhar/ da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo!*

Exemplo 5: *O barquinho* (Menescal/Bôscoli)

The musical score for "O barquinho" is presented in two staves. The first staff shows the melody in treble clef, and the second staff shows the bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Chord symbols are placed above the notes: F7M, Bm7, E7, Eb7M, Am7, C7(b9), Am7, D7(b9), and Gm7. The piece concludes with "Fade out".

Não é exagero interpretar a linguagem e a postura musical dessa fase clássica da BN, com sua sofisticação formal, seu diálogo de reconciliação e racionalidade ecológica, como expressão do desvanecimento de uma burguesia do pós-guerra, residente nos apartamentos à beira-mar no Rio de Janeiro¹¹. Os ambientes típicos para a performance ao vivo da música, o apartamento, o *night-club* ou o centro acadêmico, estimulam fisicamente, num maior ou menor grau, esta sensação de intimidade doméstica e familiar, num diálogo quase sussurrado entre os cantores e o seu público. É indiscutível que a sofisticação técnica da música e a sua racionalidade refletiu em um modernismo tímido de uma nova tecnocracia de muitas formas. Mas é igualmente verdadeiro, de acordo com Roberto Menescal, que, pelo menos para os compositores e artistas, a profissionalização da atividade musical havia se tornado possível, de fato, com a bossa nova, que se oferecia como alternativa a outras carreiras socialmente mais valorizadas e utilitárias, dedicadas ao fortalecimento e à construção de uma nova economia capitalista, como, por exemplo, engenharia, medicina ou arquitetura¹². Johnny Alf, cantor-compositor, pianista e precursor da BN, também observou que, antes da assimilação do movimento pela indústria fonográfica e o subsequente controle que envolveu esta promoção, uma autonomia relativa estava prescrita aos artistas para que produzissem à sua escolha¹³.

Estas noções de autonomia e profissionalização como condições da prática social da BN podem trazer uma luz adicional ao seu significado interno, à sua estrutura e racionalidade de diálogo e integridade existencial. Se olharmos o ambiente musical antes dos anos 50, contra o qual a BN firmava-se como uma vanguarda dissonante, o quadro é muito diferente. Estes eram os anos em que a tradição do samba era, em grande parte, dominada por forças externas, na forma de uma indústria cinematográfica de Hollywood que confronta o público latino-americano com suas imagens estereotipadas¹⁴. No Brasil, isso corresponde às representações do populismo nacional e à indústria cultural, que estava sendo promovida pelo samba-exaltação, na época do governo Getúlio Vargas. Ao mesmo tempo, a variante lírica do samba-canção havia se tornado um tipo de balada sentimental, misturando-se com outros estilos latinos como o bolero e o

11 Idem, ib.

12 CHEDIAK, A. *Bossa Nova. Songbook 1*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, p. 24.

13 MELLO, op. cit., p. 131.

14 ROBERTS, J. S. *The Latin Tinge: the impact of Latin American Music on the United States*. Tivoli, 1979. p. 76-146.

tango, este último caracterizado pela orquestração rica e extravagante, potencializada por uma entrega vocal. Na era do populismo, a audiência havia sido reduzida a uma massa homogênea de espectadores anônimos que assistiam a melodramas desesperados, protagonizados por amores suicidas, ou encenações de extravagâncias carnavalescas.

Contra esta construção fictícia, ideológica da unidade nacional-popular, a Bossa Nova operava, em suas estruturas musicais e líricas, uma harmonização estética do eu e do mundo, que pode ser vista como uma tentativa de articular um tipo mais autêntico e autônomo de comunidade, um conjunto alternativo, ainda que confinado à intelectualidade da nova classe média urbana. É sob esta perspectiva que podemos interpretar a afirmação surpreendente de Carlos Lyra sobre o movimento: “Bossa Nova não é uma coisa de filhinhos-de-papai”. Ao contrário, é o encontro de diferentes classes sociais, raças, ideologias e credos, que estão unidos num objetivo único¹⁵. Lyra, que depois se tornou um dos líderes da esquerda crítica à Bossa Nova, não estava desinformado acerca da estreita base social do movimento, como vimos, situada entre a juventude burguesa branca da zona sul do Rio de Janeiro. Apontando para um outro aspecto, seu objetivo era, talvez, enfatizar, antes dos debates ideológicos do começo dos anos 60, como o *ethos* da Bossa Nova, de compreensão mútua, harmonia e reconciliação, tinha permitido temporariamente unificar um grupo relativamente heterogêneo de indivíduos, na forma de um movimento autoconsciente que procurava romper com o passado.

Rock e Revolução: do palco urbano para a favela

Já em 1960, a despeito de qualquer consenso que o movimento da Bossa Nova conseguisse sustentar, sinais de tensão começavam a evidenciar-se. O primeiro sintoma deste fato foi a famosa rusga entre os compositores Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. Se, como tem sido sugerido, a briga refletiu o “ciúme” de Carlos Lyra em relação à parceria entre Bôscoli e Roberto Menescal ou sua objeção ao conservadorismo político de Bôscoli¹⁶, parece que as diferenças pessoais e ideológicas coincidiram ou reforçaram-

15 MELLO, op.cit., p. 76.

16 CASTRO, R. *Chega de Saudade*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 258.

se mutuamente. Lyra estava participando, com outro antigo membro da “turma da Bossa Nova”, Sérgio Ricardo, dos encontros na sede da União Nacional dos Estudantes que levaram à criação do Centro de Cultura Popular, posteriormente rebatizado de Centro Popular de Cultura (CPC). Reforçando as preocupações de Sérgio Ricardo, que denunciava o afastamento da Bossa Nova em relação às tradições nacionais e populares, Lyra argumentava que a preocupação com a forma musical deixava de lado a questão do conteúdo ideológico pouco claro¹⁷. Por volta de novembro de 62, ele acabou por afirmar, numa percepção tardia, que:

A Bossa Nova estava destinada a viver por um breve período. Ela é apenas uma nova maneira, musicalmente falando, de repetir os mesmos temas, inconseqüentes e românticos, que eram ditos há muito tempo. Ela não alterou o conteúdo das letras. O único caminho é o nacionalismo. Nacionalismo, na música, não é provincianismo¹⁸.

Entretanto, é claro que, antes que uma definição precisa dessa noção de nacionalismo musical pudesse ser trabalhada, pressões comerciais começaram a entrar em jogo. Lyra e Bôscoli assinaram contratos de gravação com a Philips e a Odeon, respectivamente, e a rivalidade entre eles transferiu-se para o mercado. Em maio de 1960, dois shows foram realizados na mesma noite: a “noite do sorriso, do amor e da flor” de Bôscoli, na Faculdade de Arquitetura do Rio, e a “noite do sambalanço”, organizada por Lyra, na Universidade Católica¹⁹. Esta projeção mais agressiva da Bossa Nova no mercado fonográfico foi, em parte, resposta cons-ciente ao desafio colocado pelo *rock-and-roll*, que oferecia um pólo alternativo de atração para a juventude de classe média brasileira desde meados dos anos 50. A primeira gravação de rock local foi de Nora Ney, uma versão de *Rock around the clock*, realizada em novembro de 1955, sendo que o filme com o mesmo nome estreou em São Paulo no ano seguinte. Quando se soube que seus espectadores dançavam nas cadeiras e tumultuavam os cinemas, o governador do Estado Jânio Quadros ordenou que a polícia interviesse para restaurar a ordem. Em maio de 1957, a primeira composição brasileira de

17 MELLO, op.cit., p. 112.

18 CASTRO, op.cit., p. 334.

19 MELLO, op.cit., p. 96.

rock, *Rock and Roll em Copacabana*, de Miguel Gustavo, foi gravada por Cauby Peixoto, e a indústria fonográfica lançou artistas locais, covers dos originais em inglês, aproveitando o sucesso das músicas importadas²⁰.

Até 1958, entretanto, não havia músicos especializados, só cantores populares que também gravavam composições de rock, como Cauby Peixoto, Agostinho dos Santos, Lana Bittencourt e Nora Ney. O caso de Sérgio Murilo ilustra as vacilações entre os intérpretes, divididos em suas lealdades musicais. Em 1960, Murilo ainda estava hesitante entre bossa nova e rock, tendo gravado sua própria versão de *Chega de Saudade*, quando o sucesso de *Marcianita* fez o cantor pender definitivamente para o rock²¹. Uma trajetória similar foi percorrida por Roberto Carlos, que tinha gravado sambas e *rocks*. Depois de um desentendimento com Sérgio Murilo, sua gravadora, Colúmbia/CBS, contratou Roberto Carlos, já comprometido com a nova música, que seguiu carreira, consagrando-se no Rio²². Também nas ‘academias de violão’, que tinham sido um importante laboratório de aprendizado para a nova geração bossa nova, jovens mulheres de classe média estavam aprendendo não só composições pré-bossa nova, de Maysa e Dolores Duran, como exercitando o estilo do novo *rock-and-roll*²³.

Em 1960, pela primeira vez a mídia deu grande publicidade para uma estrela de rock nascida no Brasil, Celly Campello, a ‘Namorada do Brasil’, cujas músicas tocavam exaustivamente nas rádios. Ela ainda colaborava com os mecanismos promocionais que estavam sendo desenvolvidos para o mercado de consumo, gravando *jingles* e emprestando seu nome a uma boneca infantil. O aparecimento da primeira revista brasileira de rock, em agosto de 1960, marcou a consolidação deste gênero da indústria fonográfica, que, por volta de 1962, lançava um grande repertório de *covers* e versões dos *hits* norte-americanos, bem como material original, conjunto doméstico de instrumentistas, filmes, rádios e shows de TV²⁴. Isto ocorreu no mesmo ano em que a bossa nova lançou-se em sua primeira incursão ao mercado internacional, no lendário concerto do Carnegie Hall, em 21 de novembro. Apesar dos problemas de organização, o show teve uma grande

20 PAVÃO, A. *Rock Brasileiro: 1955/1965: trajetória, personagens, biografias*. São Paulo: Edicon, 1989. p. 13-16.

21 Idem, p. 44.

22 Idem, p. 27.

23 Idem, 1989. p. 19.

24 Idem, p. 22-27.

audiência, funcionando como uma amostra dos principais nomes da bossa nova, como João Gilberto, Luís Bonfá e Oscar Castro Neves. Com a entusiástica presença de inúmeros músicos de *jazz* como Stan Getz, Charlie Byrd e Gary Burton, o show expôs o novo estilo para uma ampla e internacional audiência, angariando contratos de gravação para inúmeros artistas brasileiros.

A competição entre a bossa nova e o rock, dentro do mercado musical brasileiro, foi resumida por Ronaldo Bôscoli: a conselho do diretor musical da Odeon, André Midany, ele e Carlos Lyra compuseram *Lobo Bobo*

para ver se havia alguma identificação com o povo. Nós criamos o movimento bossa nova para defender a música brasileira do fantasma do rock, que na época ocupava 70% do mercado. Em 1962, eu ouvi o mesmo homem, Midany, dizer: 'Ronaldo Bôscoli, seu movimento levou a música brasileira ao ponto atual, ocupando 50% das vendas'²⁵.

O mercado foi dividido ao meio entre o apelo dionísíaco do rock, com sua celebração de som e movimento em todo o seu êxtase físico e corporal (sugerindo, neste sentido, uma moderna, cosmopolita e industrial alternativa para a música de carnaval), e a racionalidade apolínea e o intimismo da bossa nova.

Agora, entretanto, em meio à fermentação política do governo reformista de João Goulart, a música popular era requisitada para mobilizar sua audiência na direção de um novo tipo de ordem, de acordo com uma nova ideologia conscientizante. Em dezembro de 1961, o Centro Popular de Cultura lançou uma série de projetos, sob a liderança do diretor de filmes Leon Hirszmann, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Estevam Martins. O anteprojeto do manifesto do movimento foi esboçado no ano seguinte, delineando os princípios pelos quais uma arte popular e revolucionária poderia transformar a consciência política da sua audiência, desafiando as idéias vigentes: "(...) Ao invés do homem isolado em sua individualidade, perdido para sempre nos intrincados labirintos da introspecção, nossa arte deve levar ao povo o sentido humano do óleo e do

25 MELLO, op. cit., p. 104-105.

ação, dos partidos políticos e sindicatos, taxas de produção e mecanismos financeiros”²⁶.

A pré-condição para esta possibilidade era a relativa autonomia da arte como um elemento da superestrutura e sua capacidade, na vanguarda ideológica, de produzir efeitos substantivos nas menos avançadas estruturas materiais da sociedade: “Se não fosse possível para a consciência, ultrapassar o ser social e tornar-se, num certo grau, uma força modificadora do ser social, nem a arte revolucionária, nem o CPC seriam possíveis”²⁷.

A instância vanguardista do CPC em relação à conscientização de sua audiência coloca um problema central diante deste movimento essencialmente intelectual, sem bases organizadas no interior das classes populares as quais ele se dirigia. Um salto voluntarista da consciência social era requerido para que o artista pequeno-burguês ignorasse sua condição de classe e passasse a se identificar com o ‘povo’, destacando-se no exército do *front* cultural²⁸. Ao mesmo tempo, eles não deveriam fazer concessões “românticas” à consciência popular em seu estágio tradicional de desenvolvimento cultural. Uma arte popular revolucionária não poderia simplesmente ser “uma formalização das manifestações espontâneas do povo”. Preferencialmente, sua popularidade consistia na capacidade de “popularizar não o trabalho ou o artista que o produz, mas o indivíduo que o recebe, fazendo dele o autor politizado da pólis”²⁹.

A necessidade de superar a disparidade entre o nível do desenvolvimento cultural e político do artista revolucionário e sua audiência popular era demarcada pela análise do Manifesto da relação entre forma e conteúdo. De um lado, a arte popular revolucionária “aspira (...) intensificar em cada indivíduo seu sentimento de pertencer a um conjunto social; ela procura investir nele valores comuns e aspirações coletivas, assim consolidando sua inserção espiritual dentro de uma comunidade de interesse”³⁰. Mas, enquanto esta consciência revolucionária deveria ser levada ao povo, a partir de fora, os materiais, formas e critérios estéticos requeridos pela sua expressão artística deveriam privilegiar a necessidade de estabelecer a comunicabilidade, e esta deveria ser elaborada a partir das tradições culturais das audiências populares em si. O artista deveria impôr limites a sua

26 MARTINS, C. E. Ante-projeto do Manifesto do CPC. *Arte em Revista: anos 60*, I, (1), jan.-mar. 1979. p. 73.

27 *Idem*, p. 69.

28 *Idem*, p. 79.

29 *Idem*, *ib.*

30 *Idem*, p. 75.

própria criatividade e trabalhar com recursos relativamente primitivos, com os quais a audiência popular respondia à experiência estética, “dinamizando os estereótipos que eles usavam, obrigando-lhes a produzir a máxima eloquência possível”³¹.

O desafio encarado pela música produzida nos sete anos seguintes, portanto, era o de atravessar a distância social e cultural que a nova situação política tinha colocado a nu entre a vanguarda pós-bossa nova e as tradições dos camponeses e operários. Mesmo quando parecia haver um certo grau de consenso sobre a necessidade de renovar alguns recursos técnicos e estilísticos da música pré-BN, a fórmula CPC, combinando forma ‘popular’ com conteúdo revolucionário, nunca foi adotada acriticamente ou sem problematização pelos ativistas do movimento.

O ex-estudante de arquitetura Carlos Lyra e o estudante de direito Geraldo Vandré fizeram seus primeiros contatos com as idéias esquerdistas durante uma estadia em São Paulo para gravar um show de bossa nova. Juntos, eles compuseram a canção *Quem quiser encontrar o amor* para o filme *Couro de Gato*, do diretor Joaquim Pedro de Andrade (1960). Lyra também escreveu música para a produção do Teatro de Arena, *A mais valia vai acabar seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, quanto este se mudou de São Paulo para o Rio. Entretanto, Lyra, desde cedo, opôs-se à facção dentro do CPC que “acreditava que eles deveriam fazer música com letras para educar as pessoas, falando sobre realidades políticas e outras verdades. Eu era contra isto porque era puro panfletarismo”³². Vandré logo deixou o movimento, protestando com palavras semelhantes: “Arte não é panfleto”.

Com o apoio do poeta Ferreira Gullar, Lyra convenceu o grupo a mudar o nome original da entidade de Centro de Cultura Popular para Centro Popular de Cultura (CPC). Isto reflete sua preferência por um projeto social amplo aberto a todas as tendências, como oposição ao idealismo populista daqueles que queriam ser “favelados” entre intelectuais revolucionários: “Eu sou burguês, eu não faço cultura popular, eu faço cultura burguesa, não posso negar isto”³³. Para apreciar ou identificar-se com a tradição do samba-de-morro não é necessário morar no morro. A distância social e cultural entre as favelas e os apartamentos de classe média, alguns quarteirões abaixo, não podia ser abolida da noite para o dia, por um simples esforço ou desejo da imaginação.

31 Idem, ib.

32 MELLO, op.cit., p. 116.

33 CASTRO, op. cit., p. 261.

Ao invés disso, o procedimento proposto por Lyra insistia na incorporação das inovações técnicas do estilo clássico da bossa nova dentro de um idioma mais consciente e crítico. Como Vandré disse, o sucesso de *Quem quiser encontrar o amor* coincidiu com o momento em que o grupo de Lyra tentava usar os recursos artesanais de uma cultura essencialmente jazzística a serviço de uma cultura nacional³⁴. Gilberto Gil observou mais recentemente que a contribuição de Lyra ao debate foi a elaboração de uma textura dramático-musical: “Era esta idéia, a música incorporando ou tentando incorporar, explicitamente, elementos da teatralidade, as cores específicas do povo”³⁵. Esta solução, moldando as possibilidades textuais desenvolvidas dentro da tradição da bossa nova para uma nova paisagem cultural, era também perseguida pelo companheiro de Lyra, Sérgio Ricardo.

No caso de Sérgio Ricardo, entretanto, este desenvolvimento foi estimulado particularmente pelo seu envolvimento com o cinema, pela necessidade de integrar a trilha sonora musical ao elemento visual. No começo de 1960, ele havia sido criticado pelos puristas da BN por causa da sua composição *Zelão*, em que utiliza um diálogo de coro/solo para descrever o pesar coletivo de uma favela pelo sambista cujo barraco é varrido, ladeira abaixo, por uma inundação. Isto precipitou a partida de Ricardo para o CPC, onde ele encontrou o cineasta Ruy Guerra³⁶. Mas, como ele lembrou, sua mistura de lirismo e crônica social colocava-o numa posição desconfortável em relação à ortodoxia do CPC, que enfatizava a forma popular e o conteúdo revolucionário³⁷. A *Fábrica*, do filme *Esse Mundo é Meu*, que estreou em 1º de abril de 1964, o primeiro dia da ditadura militar, foi um (desafiante) exercício de arranjo orquestral. A batida polirrítmica e o colorido instrumental retirado do idioma bossa nova foram elaborados para reproduzir os ritmos e os ruídos da vida em uma fábrica de automóveis, entremeados por sons humanos e mecânicos. O breve sonho do trabalhador, de um mundo de prazer e fartura, é abruptamente interrompido pelo apito da fábrica, despertando-lhe mais uma vez para a realidade da sua rotina diária.

No trabalho de Carlos Lyra, por outro lado, a intenção dramática toma a forma de um tipo de diálogo musical entre a bossa nova e as tradições

34 MELLO, op. cit., p. 111.

35 CHEDIAK, A. *Bossa Nova Songbook* 3, p. 24-25.

36 CHEDIAK, A. *Bossa Nova Songbook*, 5, p. 20.

37 SOUZA, T. de. *Sleevenotes to Sérgio Ricardo*, 'Um Sr. de Talento'. Elenco (LP),

do samba, que ecoam a relação problemática entre a vanguarda cultural e a sua contrapartida popular, entre a cidade e a favela.

Exemplo 6: *Feio não é bonito* (Lyra/Guarnieri)

A composição de Lyra, *Influência do Jazz*, era uma espécie de “obituário musical” do samba tradicional, que *foi se misturando, se modernizando e se perdeu*, em meio a uma gama de estilos rítmicos do jazz. Depois de um pastiche de um “complicado” estilo de dança afro-cubano que matou a dança “para o lado” que marcava o samba, a canção retorna a suas raízes no morro para pedir ajuda, *então ele não será um samba com notas demais, um samba meio torto pra frente e pra trás (Influência do Jazz)*.

Entre 1961 e 1964, o diálogo musical de Lyra com o samba de morro foi transferido para o palco, nas composições produzidas para o projeto do Arena. Por exemplo, *Feio não é bonito*, feita em parceria com o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, reproduziu a já familiar estrutura da Bossa Nova de um padrão melódico repetido em diferentes registros sobre uma harmonia cromática descendente. Mas seu tema (exemplo 6), num sombrio tom menor, era a descrição anti-romântica da favela, conforme o próprio título da música, que *é brava e nunca se deixa quebrar*, ainda que clame por uma “história diferente”. Outra inovação da canção foi a contraposição entre a afirmação de amor da e pela favela, do solo, contra um pastiche irônico de um samba-canção nacionalista, cantado por um coro num jubiloso tom maior: *Salve as belezas do meu Brasil / Com seu passado e tradição / e salve o morro, cheio de glória / com as escolas de samba que*

falam a sua história. Num gesto algo sentimental e moralista de solidariedade, *ame o morro, ame*, a velha mitologia populista era contraposta por um autêntico populismo, a “verdadeira história” cantada pelo solista.

A estrutura híbrida e o estilo da canção, entretanto, deixam as contradições curiosamente intactas: solo e coro, bossa nova e samba, realidade e mitologia continuavam a habitar lados diferentes da divisão social, cultural e ideológica. Como a *Pobre Menina Rica*, composição de Lyra / Vinícius de Moraes, o artista intelectual burguês e radical estava preso dentro de uma ilusão de riqueza e privilégio, que não era completamente ilusória, mas constituía um obstáculo real na busca de uma genuína solidariedade popular, para além dos limites de classe.

Nara Leão dramatizou este dilema no seu ativismo musical, dentro e fora dos palcos, tanto como cantora quanto militante do CPC. Ainda adolescente, ela já era conhecida pelas figuras centrais do movimento da BN como a musa do movimento, com o apartamento dos seus pais, em Copacabana, servindo como ponto de encontro para as reuniões da “turma”. Em 1963, a convite de Vinícius de Moraes, ela representou a si mesma, uma “pobre menina rica”, na comédia musical do mesmo nome. Então, no mesmo ano, Carlos Lyra apresentou-a aos sambistas da velha guarda, Cartola, Nelson Cavaquinho, e ao compositor da Portela, Zé Ketí. O resultado deste encontro foram dois álbuns, *Nara* (1963) e *Opinião de Nara* (1964), sendo este último o símbolo definitivo da cisão no movimento BN, alguns meses após o golpe militar de 1964. O disco é uma antologia de canções produzidas para o espetáculo *Opinião*, de Oduvaldo Vianna Filho, dando voz ao protesto da esquerda ortodoxa contra a ditadura, ao tratar de temas como a pobreza urbana e o conflito agrário. Nara Leão renegou a “introspecção burguesa” da BN para se tornar a musa da tradição popular e do protesto.

Chega de BN. Chega de cantar cançõezinhas de apartamento para dois ou três intelectuais. Eu quero o samba puro, que tem muito mais para dizer, que é a expressão do povo, e não algo feito por um grupinho de pessoas para outro grupinho de pessoas... Eu não quero passar o resto da minha vida cantando “Garota de Ipanema” e, pior, em inglês. Eu quero ser compreendida, eu quero ser uma cantora do povo³⁸.

38 CASTRO, op. cit., p. 348-9.

A interpretação de Nara para a música de Zé Ketí, *Diz que fui por aí*, captou o populismo voluntarista em uma clássica e sussurrada melodia de Bossa Nova anunciando a partida para a favela, *levando um violão debaixo do braço / em qualquer esquina eu paro/ em qualquer botequim eu entro / se houver motivo / é mais um samba que eu faço*. A aclamação redundante, *eu tenho muitos amigos, eu sou popular*, soa mais como uma aspiração do que como um fato, revelando o conflito de consciência de alguém que se situa numa espécie de limbo, social e cultural, entre o Rio das praias e o Rio das favelas: *Se eles querem saber se eu volto diga que sim / mas só depois que a saudade se afastar de mim/(...)/ Eu estou na cidade / eu estou na favela / eu estou por aí sempre pensando nela*.

Em dezembro de 1964, Nara Leão foi substituída no show *Opinião* por Maria Bethânia³⁹, recém-chegada do Nordeste, junto com uma nova geração de músicos que incluíam Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé e Caetano Veloso. Contrastando com a fragilidade de Nara Leão e sua interpretação algo adocicada, a potência vocal de Bethânia representou um novo patamar na projeção da música politizada, mais fiel ao pensamento do CPC:

Nossa grande contradição enquanto artistas é que buscamos um desenvolvimento formal e estético para o qual o povo a que dirigimos nossa arte não está preparado... Eu tenho a impressão de que seria um erro voltarmos a João Gilberto. Nós temos que encarar a realidade. E a presente realidade é a estridência. Hoje os jovens adoram a estridência, porque ela representa a civilização moderna. Maria Bethânia é, ela mesma, a negação de João Gilberto⁴⁰.

A interpretação de Bethânia da música *Carcará*, de João do Valle, sintetizou esse novo estilo de projeção vocal. A canção, que fala de uma ave de rapina como metáfora para a resistência e a força dos camponeses migrantes do Nordeste, corajosamente lutando pela sua sobrevivência, foi proibida pela censura de São Paulo. Em vão. Os autores do show, para obter a liberação, substituíram as cifras sobre a migração nordestina por outras, sobre o sucesso da indústria têxtil do país. Mas a raiva com que Bethânia recitava estas cifras era um protesto por si. A platéia compreendia e

39 Na verdade, a estréia de Maria Bethânia foi no dia 13 de fevereiro de 1965. (N. do T.)

40 BARROS, N. L. e. Que caminho a seguir. *Revista de Civilização Brasileira*, 7, maio/1966. p. 40.

aplaudia. O compacto *Carcará*, que ela gravou em São Paulo, esgotou em três dias.

Sua entonação reforça também a mensagem agressiva, enfatizando a reiteração irregular do ritmo de bossa nova numa interpretação quase aos gritos.

Bethânia explicitava um problema estilístico adicional que demarcava um afastamento da nova canção de protesto em relação à vanguarda que a precedeu.

Eu acredito que a bossa nova levava os compositores a algo que se perdeu na música de protesto: os acordes dissonantes. Isto é algo que a música de protesto rompeu definitivamente. O acorde dissonante é um tipo de coisa muito sutil, e na canção de protesto você precisa de algo mais agressivo⁴¹.

Mais uma vez, estas mudanças devem ser vistas, em grande parte, como uma resposta ao desafio colocado, na onda do golpe militar, pela agressividade do *rock* comercial, que procurava ocupar faixas de um mercado musical em expansão. Sobre este ponto, a promoção do *rock*, ou *iê-iê-iê* como passava a ser conhecido, foi dificultada pela cobertura limitada do rádio e da TV, por impostos e outras restrições que afetavam a indústria fonográfica. O programa de *rock* na TV, *O reino da juventude*, ficava restrito à programação diurna, enquanto os shows de bossa nova (*O Fino da Bossa* e *Bossaude*) ganhavam o horário nobre da noite. Então, em 16 de julho de 1964, o *Clube do Clan* foi fundado em São Paulo para, em primeiro lugar, “defender de forma intransigente os interesses de todo músico jovem de todos os tipos” e, em segundo lugar, “organizar festivais em nível nacional e internacional”⁴². O Clube conseguiu seu próprio programa em São Paulo, na Rádio Nacional, indo ao ar aos sábados às 19h30, atraindo membros pela publicidade na revista *Intervalo*. Os músicos tradicionais e os adeptos da BN convertidos à canção de protesto passaram a se opor ao Clube, especialmente quando este tentou pôr fim aos horários gratuitos para *disc-jockeys* que promoviam música “nacional”, ou seja, artistas tradicionais e não-roqueiros. Pressões das emissoras e de jornalistas

41 MELLO, op. cit., p. 122.

42 PAVÃO, op. cit., p. 34.

forçaram o Clube a desistir da iniciativa e, mesmo se orgulhando de ter o apoio de 80% da audiência, o programa saiu do ar no começo de 1965.

Apesar deste revés inicial, a indústria do rock continuou a fazer grandes progressos. Depois de uma corrida aos festivais internacionais, o prêmio anual *Chico Viola* de 1965, conferido pela TV Record, foi dado para Ronnie Cord (*Rua Augusta*), Demetrius (*Ritmo da Chuva*) e Roberto Carlos (*É proibido fumar*). Assim como os Beatles abriam-se para a fama internacional, Roberto Carlos alçava o topo da parada de sucessos com o seu LP *Canta para a Juventude* e o compacto *A História de um homem mau*⁴³. O programa *Jovem Guarda* ia ao ar todo o domingo à tarde, na TV Record, de setembro de 1965 até 1968, ganhando audiência nacional. Com uma máquina publicitária colocada em movimento pela agência Magaldi, Maia e Prosperi, o programa tornou-se um veículo de *marketing* para a venda de bens diversos, que se utilizavam de nomes como Calhambeque (calças), Tremendão (amplificadores) e Ternurinha (bonecas, perfumes, roupas etc.).

O abrandamento dos aspectos inicialmente agressivos das apresentações ao vivo de rock, tornaram-no mais aceitável para uma ampla faixa etária de audiência, fazendo com que os novos roqueiros conseguissem um impacto nacional e popular que os seus adversários da BN nunca tinham conseguido⁴⁴. Mais importante ainda, Roberto Carlos e a *Jovem Guarda* desempenharam um importante papel ideológico, afastando sua audiência jovem de classe média de uma reflexão política sobre a natureza do novo regime: “Neste aspecto, a *Jovem Guarda*, como termômetro das mudanças do comportamento da juventude, canalizou os interesses da juventude, alienando-a da crise política na qual o país afundava”⁴⁵. Roberto Carlos e outros foram símbolo de rebelião jovem, porém adaptada a valores respeitáveis, capaz de ser admirada pelos “chefes de família” e afastada de suas manifestações mais agressivas. Conseqüentemente, argumenta-se que “o *iê-iê-iê* brasileiro, sem dúvida, ajudou a sufocar o movimento de protesto no qual a BN tinha derivado”⁴⁶.

43 PAVÃO, op. cit., p. 33-6.

44 *Revista Violão e Guitarra: Jovem Guarda*, 5 (56), 1983. p. 10-11.

45 *Revista Violão e Guitarra: Os anos 60 - retrospectiva*, 4 (37), 1981. p. 9.

46 *Idem*, ib.

Deus e Diabo na Terra do Sol: fé, epopéia e festivais de TV

Dois fatores tornaram-se explícitos na onda do golpe de 1964 e da revigoração da indústria do rock. Em primeiro lugar, foi a surpreendente constatação, como afirmou Roberto Schwarz, de que, apesar de uma ditadura de direita, havia uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país⁴⁷. A *intelligentsia* de esquerda, que tinha se preparado para a prisão, o desemprego e o exílio, estava se expandindo, escapando da prisão e da tortura, que eram reservadas exclusivamente para aqueles que tinham contato organizado com trabalhadores, camponeses, marinheiros e operários:

A não ser em ocasiões em que se fazia a ponte entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não se preocupou com a circulação teórica e artística do pensamento de esquerda que, mesmo dentro de um espaço restrito, floresceu num grau extraordinário⁴⁸.

A audiência popular viável para os movimentos culturais de esquerda estava agora muito mais claramente confinada ao seu círculo social imediato, a classe média.

Em segundo lugar, estava claro que o samba e a BN estavam perdendo a batalha da audiência para o rock eletrificado. Foi com esta percepção que o diretor do cinema novo, Glauber Rocha, aproximou-se de Carlos Lyra, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo com uma nova proposta: uma música que deveria buscar sua expressividade no primitivismo e na pobreza tecnológica das tradições rurais:

Uma das coisas que o próprio Glauber defendia muito era o seguinte: se tecnicamente nós quiséssemos que aquilo fosse bonitinho, bem feitinho, bem acabado, nós iríamos acabar urbanizando a coisa. O importante era conseguir tirar aquela

47 SCHWARZ, R. Culture and Politics in Brazil: 1964-68. In: *Misplaced Ideas: essays on brazilian culture*. London, 1992. p. 127.

48 Idem, ib.

angústia do povo brasileiro, que vem de uma forma subdesenvolvida nas suas queixas. Se nós déssemos uma forma evoluída na comunicação, aquilo soaria falso⁴⁹.

O passo decisivo nesta direção veio com Vandré, em 1966, com a can o *Disparada*, composta para o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, uma descri o da violência crua e da religiosidade do meio rural. O próprio Vandré explicou o significado da can o nos termos de sua capacidade de projetar o “som” desta experiência rural numa escala nacional:

Toda manifesta o de cultura nacional que não tem apoio da classe média urbana, a qual se defende e faz valer suas razões, não tem condi es de afirma o dentro da mentalidade nacional. A moda de viola   a mais proletária destas manifesta es. *Disparada* quebrou esse preconceito da classe média, não pela pobreza harmônica ou poética. Harmonicamente e poeticamente, a moda de viola caipira americana   tão pobre quanto a nossa, e   aceita no mundo inteiro. Mas toda uma linha deveria vir atrás de *Disparada*. E não veio apenas por falta de investimento e por descrédito dos músicos de classe média, por uma manifesta o de cultura, que quer eles queiram ou não, significa a única forma de cantar de 60 ou 70% da popula o brasileira, popula es rurais dos estados de Mato Grosso, Goiás, Minas, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul⁵⁰.

Caetano Veloso têm também concordava que o fato de Vandré adotar a moda de viola constituía uma virada em dire o a um veículo formal mais vigoroso para transmitir a mensagem de protesto:

Pela sua estrutura épica de letra, sua literatura narrativa e tendendo para a violência, o seu tipo de música banal como estrutura musical, simples, mas bela também por isso, e o seu tratamento artesanal de apresenta o (...) *Disparada*   a primeira tentativa evidente de se fazer uma música brasileira industrial e forte, alguma coisa como o i -i -i ⁵¹.

49 MELLO, op. cit., p. 115.

50 Idem, p. 128.

51 Idem, p. 129.

Antes da completa ruptura com o estilo da bossa nova, outras opções foram exploradas para injetar, no seio dos estilos modernos de canção, algo do espírito pré-urbano, das tradições regionais da cultura popular. À medida que a opção narrativa épica aproximava-se das baladas camponesas, estimulando uma didática, mesmo com uma postura provocativa, esta corrente alternativa vislumbrava recuperar a idéia do espírito comunitário das religiões afro-brasileiras. Dança, combatividade e vigor físico tornavam-se elementos centrais das canções que invocavam solidariedade e ativismo pela prática da prece e do movimento.

O primeiro mote instigador deste movimento foi o violonista e compositor Baden Powell. Em 1961, Baden Powell foi apresentado por Vinícius de Moraes a uma série de gravações de motivos afro-brasileiros do Nordeste: o samba de roda, o candomblé e o berimbau. No começo de 1963, depois de visitar a Bahia para vivenciar diretamente estas sonoridades, Baden começou a compor (com Vinícius) uma série de afro-sambas e outras canções baseadas nestes ritmos. O compositor intitulou o primeiro deles, simplesmente, *Berimbau*, subordinando melodia, letras, harmonia e instrumentação a padrões rítmicos que combinavam encantamento e iniciação religiosa. Contrastando com um baixo constante, Baden Powell reproduzia nas cordas mais agudas do violão as figuras harmônicas do ritmo do berimbau, que se constitui, basicamente, da inflexão do mesmo padrão de duas notas apoiados numa harmonia quase minimalista, de dois acordes (exemplo 7). O movimento não é mais baseado no ciclo de dissonância e re-harmonização fundado na bossa nova clássica, mas em um padrão que oscila a partir de um centro fixo, que hipnotiza o ouvinte. Sua contrapartida lírica trabalha com uma série de aforismos baseado no princípio da contradição, que condena a traição e a injustiça em nome da integridade e da solidariedade.

Exemplo 7: *Berimbau* (Baden Powell/Moraes)



Quem é homem de bem não trai
 O amor que lhe quer seu bem
 Quem diz muito que vai não vai
 E assim como não vai não vem
 Quem de dentro de si não sai
 Vai morrer sem amar ninguém
 O dinheiro de quem não dá
 É o trabalho de quem não tem
 Capoeira que é bom não cai
 E se um dia ele cai
 Cai bem

A única alternativa deste padrão de movimento oscilante é uma dramática corda, num estilo melódico e harmônica mais tradicional, que anuncia que a “capoeira já chegou” para lutar por amor.

Já em *Samba da Benção*, ainda que baseada num padrão semelhante de dois acordes e melodia (*inflected*), o efeito é mais relaxante, aproximando-se do efeito dançante do samba baiano. Os aforismos da letra celebram um equilíbrio buscado pelo samba, na forma de uma prece, uma combinação de melancolia e alegria, a herança obscura das suas origens em meio à opressão e um luminoso otimismo lírico: *Pois o samba nasceu foi na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / ele é negro demais no coração*. *Canto de Ossanha* (1966), canto do orixá ou divindade Ossanha, retoma a forma de *Berimbau*, com uma figura de três notas reiteradas sobre uma seqüência descendente de acordes (veja exemplo 8). De novo, uma série de aforismos denunciam as várias formas de traição, desonestidade e covardia, mostrando um personagem dividido entre a resistência ou à entrega às “mandingas” que lhe podem proporcionar tanto a dor como o prazer.

Coitado do homem que cai
 Num canto de Ossanha traidor
 Coitado do homem que vai atrás de mandinga de amor
 Vai vai vai
 Não vou
 Vai vai vai
 Não vou

Exemplo 8: *Canto de Ossanha* (Baden Powell/Moraes)

Portanto, o poder encantatório dos ritmos afro-brasileiros servia tanto para invocar um senso de identidade coletiva na comunhão da prece, quanto para mobilizar seus iniciados na luta pela vida. Estes temas foram desenvolvidos em perspectiva mais dramática e mais explicitamente política por Edu Lobo, estudante de direito vindo de Ipanema, que adquiriu educação musical informal do seu pai, Fernando Lobo, e de artistas ligados à BN, como Carlos Lyra e Baden Powell, bem como de João do Valle. Em 1963, trabalhou com o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho no musical inacabado *Os Azeredos mais os Benevides*⁵². Sua composição *Chegança* foi a única peça musical que restou do espetáculo e exemplifica a fórmula adotada por Edu Lobo em boa parte do seu trabalho subsequente.

O título faz referência a várias práticas tradicionais que a palavra comporta, todas relacionadas com o sentido de “chegada”, incluindo a celebração pela chegada de um barco a um porto seguro, ou as visitas de folguedos populares feitas às casas, nas festas de Natal e Reis.

Exemplo 9: *Chegança* (Lobo/Vianna Filho)

O tema foi, entretanto, politizado, lido a partir da questão da reforma agrária e das ocupações de terra. Na introdução e na finalização da

52 Idem, p. 118.

canção percebemos um desenho que se alterna em acordes menores de sétima e notas (incluindo aquela típica do Nordeste, de quarta aumentada) entoando o ritmo ritualístico do samba de roda. Este recurso serve para anunciar a reunião das pessoas ocupando terras, *colocar o mundo num tal de rodar* (exemplo 9). Ela abre espaço para passagens da canção, num estilo mais próximo da bossa nova, que esboçam uma interpretação lírica do ato da “chegança”, e sua promessa de renovação, fertilidade e esperança.

Trazendo na chegança...
 Foice velha, mulher nova.
 E uma quadra de esperança
 Chegar sem parar
 Parar pra casar
 E os filhos espalhar por aí

Edu Lobo utilizou-se desta tradição regional, especialmente de suas bases religiosas, nos seus trabalhos seguintes com o diretor Ruy Guerra e, particularmente, na sua colaboração na peça *Arena Conta Zumbi*, que descrevia a rebelião do quilombo de Palmares, no século XVII.

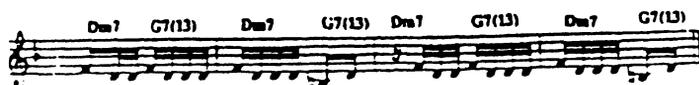
Exemplo 10: *Reza* (Lobo/Guerra)



A composição *Reza* (Lobo/Guerra) combinava, assim como em *Chegança*, o idioma da bossa nova com uma expressão lírica ampliada de desejo e promessa (veja exemplo 10) e uma evocação ritual de prazer, próximo do estilo ritmicamente repetitivo e cantado coletivamente dos afro-sambas (exemplo 11). *Canção da Terra* reproduz a mesma estrutura híbrida, abrindo com uma misteriosa evocação yorubá – *Olorum/bererê/Olorum/belerê/Olorum ici beobá* – cantada em partes paralelas. Isto conduz a um solo bossa-novista, com uma melodia mais cromática, que serve para cantar o tema da privação, da falta de terra, da falta de amor, da falta de voz, cantado por um filho que luta para compensar todas estas carências,

apelando para o poder da fé (veja exemplo 12). Em *Borandá*, por sua vez, apesar de rezar muito, o migrante vê-se forçado a fugir da seca. A canção move-se entre a urgência, ritmicamente marcada, da chamada para a partida, a dissonância do desespero ante às promessas frustradas do céu e o arrependimento lírico pela terra deixada para trás. Esta complexa estrutura dramática também foi aplicada em *Arrastão*, composta por Vinícius de Moraes, tendo como pano de fundo uma vila de pescadores. O movimento das ondas e das jangadas dos pescadores é sugerido por um arabesco de figuras reiteradas em registros ascendentes, sobre um ritmo de galope. Uma escala descendente em terças liga este jogo de excitação e expectativa à evocação de Iemanjá, a divindade do mar. Como em *Borandá*, uma passagem lenta, assim como uma prece, segue-se, clamando pela benção da rainha do mar, pedindo sua mão em casamento, numa celebração de abundância e fertilidade.

Exemplo 11 - Notas Musicais



Exemplo 12 - Notas Musicais

Se a perspectiva musical de Edu Lobo, uma nova exploração das possibilidades de combinar idiomas musicais modernos e tradicionais, marcou uma ampliação dos procedimentos sugeridos por Carlos Lyra, poderíamos afirmar que isto acabou resultando numa textura dramática mais rica. Além do mais, ele vai além da iniciativa de Lyra, que propunha o diálogo entre a vanguarda urbana e as tradições populares, movendo-se em direção a uma paisagem musical mais integrada, articulada e mobilizada pelo ritual e pelas sonoridades místicas dos ritmos afro-brasileiros. Sem dúvida, este procedimento enriqueceu a textura rítmica, contribuindo para o sucesso de *Arrastão* em 1965, que venceu o primeiro festival de música popular, em que a competição entre os diversos idiomas musicais virou um grande espetáculo televisivo.

O surgimento de uma indústria de comunicação de massa como arena privilegiada para esta rivalidade coincidiu com uma atmosfera de renovação do ativismo político. Os anos de 1965 e 1966 assistiram a uma série de demonstrações contra o regime militar, em vários estados, greves em dezoito universidades e barricadas na frente da Faculdade de Filosofia da USP. A convergência do clima de militância política com os novos temas e ritmos das composições de Baden Powell e Edu Lobo encontrou uma intérprete ideal em Elis Regina. Era ela que, com sua teatralidade, sua *performance* extrovertida, ganhou o primeiro lugar pela composição *Arrastão*, no festival da TV Excelsior, em abril de 1965. No mês seguinte, Elis já comandava um musical semanal, *O Fino da Bossa*, transmitido pela TV Record toda quarta-feira, retransmitido para outros estados e reprisado em São Paulo aos sábados⁵³.

Depois de três meses, o show passou a chamar-se, simplesmente, *O Fino*; paradoxalmente, enquanto ocorria a primeira grande exposição dos veteranos da Bossa Nova, para uma verdadeira audiência de massa, Carlos Lyra argumentava que era precisamente o meio televisivo que exigia que o movimento perdesse seu estilo mais intimista, mais *cool*⁵⁴. No começo de 1966, a audiência d'*O Fino* entrava em queda, enquanto a do programa *Jovem Guarda* crescia, rivalizando com *O Fino* com sua simplicidade e vigor.

Uma vez mais, a nova tradição de composição e *performance* via-se obrigada a revigorar-se, indo mais além do idioma musical com o qual havia

p. 5. 53 MAURO, A. Festivais: a época de ouro da MPB. *Vigu Especial*, 5 (54), 4-15, 1983.

54 MELLO, J. E. H. de. 1976. p. 119-120.

revolucionado o cenário musical de meados dos anos 50. Os últimos anos da década assistiam a um retorno comercial de vários estilos regionais e populares – samba, frevo, marcha, ciranda, moda de viola, desafio –, que se afastavam das sutilezas dissonantes e do estilo coloquial da Bossa Nova. Curiosamente, este retorno da tradição refletia-se, na forma do sambão, no trabalho de inúmeros artistas que apoiavam os objetivos ideológicos da ditadura. Antonio Carlos, Luís Airão, Benito de Paula, Gilson de Souza, Jorginho do Império e Martinho da Vila reapropriavam-se de símbolos da exaltação nacional-populista – as escolas de samba, o futebol, as divindades do candomblé e do “povo” em si – a serviço da máquina de propaganda do regime⁵⁵. Assim, a noção de popular tornou-se, ainda mais, um terreno de disputa entre a esquerda e a direita, agora potencializada pela arena conflitiva dos festivais da canção.

As cenas do II Festival da MPB, da TV Record, de setembro/outubro de 1966, exemplificam essa atmosfera de extrema partidarização de parcelas da audiência, que mais se parecia com a massa de torcedores nos estádios de futebol. Ironicamente, a música de Sérgio Ricardo, *Beto Bom de Bola*, um protesto contra a comercialização do futebol, foi vaiada, até que ele explodiu, gritando para o público: “Vocês são um bando de animais” e, em seguida, quebrando seu violão e arremessando-o contra a platéia⁵⁶. O primeiro prêmio foi dividido entre a marcha de Chico Buarque, *A Banda*, e *Disparada*, de Geraldo Vandré, composta em parceria com Theo de Barros e interpretada por Jair Rodrigues, com o Trio Novo e o Trio Marayá. O formato rural, sua vigorosa adaptação “nordestinizada” da instrumentação de Bossa Nova – combinando o violão com sua contrapartida rural, a viola, além da flauta, do piano e de um amplo leque de percussão, incluindo uma queixada de mula –, desafiavam as expectativas e convenções que se colocavam nos palcos dos festivais, até então.

Nascido no estado da Paraíba, Vandré começou sua carreira de cantos ainda na infância, quando ouvia as semi-improvisadas baladas dos cantadores que se apresentavam em feiras e mercados. Seu primeiro sucesso como compositor foi a canção *Fica Mal com Deus* (1963), um galope em tom épico, que rompia completamente com o intimismo da Bossa Nova e seu equilíbrio e elegância, para cantar as aventuras de um cavaleiro pelo interior do país.

55 *Revista Violão e Guitarra: Os anos 60*, p. 15. (Na verdade, a relação destes artistas com o regime não era tão direta nem orgânica, tal como colocada. N. do T.)

56 MAURO, op. cit., 1983. p. 8.

Quem quiser comigo ir
Tem que vir do amor
Tem que ter para dar
Vida que não tem valor
Homem que não sabe dar
Deus que se descuide dele...
Um jeito a gente ajeita
Dele se acabar...

Vandré acabara de ganhar o festival da TV Excelsior, em junho do mesmo ano, com *Porta Estandarte*, música que, numa época em que manifestações de rua eram proibidas, cantava as paradas das escolas de samba como metáfora da luta popular para se reapropriar das ruas. *Disparada* surgiu das experiências do compositor na produção da trilha sonora do filme de Roberto Santos, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, e foi composta durante uma viagem pelo Nordeste com Airto Moreira, Theo de Barros e Heraldo, que formariam o Trio Novo.

Para esta composição, Vandré adotou a forma narrativa simples da toada, com quatro, cinco ou seis estrofes e refrão, que era o típico veículo para o cantor improvisar as histórias da vida no sertão. Nada lembrava a sincopação polirrítmica da bossa nova ou dos afro-sambas, com sua ênfase na reiteração ritualística, circularidade e encantamento. Nada lembrava, também, a tensão e a dissonância destes estilos cromáticos, seja na melodia ou na harmonia. No lugar destas características, um ritmo funcional, binário e puramente tonal, servindo para projetar a épica lição de vida do cantor. A postura era de confronto, a autoconfiante voz da experiência desafiando o ouvinte para escolher entre a consciência ou a ignorância:

Prepare o seu coração
Pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar
Se você não concordar
Não posso me desculpar
Não canto para enganar
Vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado
Vou cantar noutro lugar

A letra fala de um homem que aprendeu a dizer não, que resolveu restaurar a ordem num mundo todo às avessas, que deixou de ser uma *besta de carga* e tornou-se cavaleiro *de um reino que não tem rei*. O grande cenário do sertão, que na mitologia rural é freqüentemente apresentado como um palco para as batalhas de vida ou morte entre novos “cavaleiros”, tornou-se o palco de um conto exemplar sobre o heroísmo utópico.

Com *Disparada*, a audiência não era mais convidada a participar nos ritmos de um mundo de valores compartilhados, de espiritualidade comunitária, de ritual e diálogo. Ela torna-se, ao invés disso, o objeto de um novo didatismo, que parecia indiferente à disposição do ‘povo’ em ouvir a canção. Como outras composições da época, como *Roda* de Gilberto Gil (*Meu povo preste atenção(...)/ Quem não quiser ouvir / quem não quiser escutar*), *Disparada* refletia uma relação de crescente antagonismo entre cantores e público, que por vezes chegava a ser verbalizada ao vivo, nos teatros. Num cenário político que antecedia ao “segundo golpe” de 1968 e num contexto de renovação do mercado musical, as lealdades do público eram duramente disputadas pelas forças culturais e ideológicas em conflito. Confrontados com o apelo populista, mais familiar, das tradições urbanas, por um lado, e os estilos inovadores e cosmopolitas estimulados pela indústria do rock, pelo outro, os movimentos de protesto musical submetiam as considerações formais à tarefa retórica de preencher as letras com mensagens políticas. A estratégia do CPC parecia ter sido aparentemente revalorizada, mas apenas aparentemente, pois o radicalismo da postura dos artistas engajados de esquerda no confronto com o público deixava claro seu relativo isolamento dentro de um mercado complexo de novos estilos e atitudes e sua inabilidade em articular o tipo de consciência popular, a que tinham aspirado de maneira tão otimista.

No começo de 1967, quando o 29º Congresso da UNE foi realizado clandestinamente, o programa *Disparada*, de Vandré, era apenas mais um na variedade de programas de TV rivais, representando os diversos idiomas musicais que tinham aparecido na década de 60. Entre os outros programas, havia: o *Bossaudade*, com a velha guarda da geração pré-Bossa Nova, comandado por Ciro Monteiro e Elizeth Cardoso; *Pra ver a Banda Passar*, com Chico Buarque e Nara Leão; e o programa da TV Excelsior, *Ensaio Geral*, com Gilberto Gil e Maria Bethânia. A diversificação do campo foi fatal para o programa carro-chefe da tradição da Bossa Nova. *O Fino* foi ao ar pela última vez em 21 de junho. O 3º Festival de MPB começava precisamente no mês em que se iniciava uma nova fase de confrontos entre

estudantes e polícia, as chamadas “setembradas”, e expunha à audiência um amplo leque de vozes e estilos musicais. O primeiro prêmio foi para *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, e o segundo lugar foi para *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, seguidas de *Roda Viva* (Chico Buarque), *Alegria Alegria* (Caetano Veloso, com a banda de rock que o acompanhava, *The Beat Boys*) e Roberto Carlos, que ficou em quinto lugar, tentando se reconciliar com a tradição nacionalista, ao interpretar *Maria, Carnaval e Cinzas*, de Luis Carlos Paraná, ainda assim sendo hostilizado pela platéia.

O último marco mais significativo dos festivais televisionados foi o 3º FIC da Rede Globo, que foi ao ar em setembro de 1968, em meio a manifestações, atentados políticos, crescimento da guerrilha de esquerda e represálias dos paramilitares de direita, incluindo a violenta invasão da peça *Roda Viva* pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas). A resposta da esquerda ortodoxa foi questionar e pressionar aqueles que buscavam novas experiências de engajamento para que refletissem sobre as complexidades e as contradições do novo contexto cultural e econômico e sua combinação de massificação com repressão política.

A geração de artistas que havia chegado do Nordeste a partir de 1964, entre eles Caetano, Gil, Maria Bethânia, Tom Zé e Gal Costa, foi particularmente atingida por esta censura da esquerda ortodoxa. Após o seu retumbante álbum de 1968, *Tropicália ou Panis et Circensis*, os baianos desafiaram qualquer verdade estabelecida pela ortodoxia musical e ideológica. Misturando, fundindo e justapondo o mundo rural e o mundo urbano, o local e o internacional, arcaicos e modernos (como o rock, a bossa nova e o folclore rural), eles acabaram refletindo, de maneira crítica e criativa, a nova paisagem cultural nascida após o golpe militar. Ao mesmo tempo, estes artistas transgrediram as categorias que organizavam as hierarquias culturais, tais como a “alta” e a “baixa” cultura, como ainda havia na tradição cepecista, combinando elementos da cultura popular com influências da arte de vanguarda, tais como a Poesia Concreta e a música eletrônica experimental. Uma análise mais detalhada do Tropicalismo foge aos limites deste artigo, mas apenas uma breve descrição de suas *performances* provocativas na atmosfera sectária do festival da Globo dá uma indicação do seu impacto. Durante as eliminatórias do festival, Gilberto Gil chocou a platéia vestido com uma túnica africana para apresentar *Questão de Ordem* e Caetano Veloso entrou em confronto (verbal) com uma multidão intransigente, que achava intolerável o tom libertário da sua composição *É Proibido Proibir*.

Embora altamente carregada de sentido político, havia também algo de estranhamento nessa competição de idiomas e tradições que era o Festival, tal como era organizado, por uma rede de televisão intimamente ligada ao Estado. Quando Geraldo Vandré chegou para interpretar *Caminhando*, o hino do movimento de protesto contra o regime, no ginásio do Maracanãzinho, as fronteiras da batalha ideológica já estavam bem delineadas; compositores e intérpretes eram convocados para assumir o emblema da ortodoxia de esquerda – ou de direita – ao lado dos seus militantes, ao invés de se engajarem numa espécie de diálogo musical, aberto e crítico. Os comentários de Vandré durante o Festival expressavam uma desconfortável tomada de consciência de que estes eventos televisionados ameaçavam oferecer uma alternativa compensatória para as lutas políticas reais, que eram deixadas de lado. Lutando para ser ouvido, Vandré apelava para que a audiência respeitasse seus “rivais”, sobretudo Tom Jobim e Chico Buarque; para Vandré, o dever do artista era “fazer músicas” e alertava que “a vida não se resume em festivais”.

A confusão entre ativismo político e cultural era o ponto crucial. Assim que Vandré deixou o ginásio, ele foi cercado por uma multidão de fãs e retrucou: “Isto está virando uma competição massificada. Por favor, deixem-me ir”. Foi precisamente naquela época que a expressão “esquerda festiva” surgiu como um termo pejorativo usado pela esquerda tradicional para se referir às atitudes irreverentes e ortodoxas das novas gerações de intelectuais e artistas influenciados pelos movimentos de guerrilha e pelos protestos estudantis dos anos 60⁵⁷. Numa homenagem ao poeta e dramaturgo Federico García Lorca, no Teatro Municipal de São Paulo, a um espectador que o vaiava, acusando-o de ser ‘festivo’, Vandré replicou: “Eles querem que eu apareça vestido de proletário. Isso eu não faço...”.

Vandré, arduamente, refletia tanto a consciência do isolamento do movimento de protesto em relação às massas (rurais e urbanas), em nome das quais se falava, como a natureza problemática da intervenção cultural que o CPC demandava dos seus quadros. *Caminhando*, em si, denunciava a própria hesitação e ambivalência de Vandré em relação às suas responsabilidades políticas e artísticas – ele estaria fazendo música ou política? Despojados de qualquer complexidade ou singularidade harmônica, rítmica ou textual, os elementos musicais da canção funcionavam unicamente como veículos para uma genérica e exortativa expressão de solidariedade, com

57 HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 33.

estilo e sonoridade abandonando qualquer ressonância de “brasilidade” musical. Paradoxalmente, a canção de protesto abandonava qualquer pretensão de articular musicalmente qualquer sentimento de identidade, o que Lyra, Ricardo, Baden Powell e Lobo tinham proposto nos seus diálogos e fusões de tradições, ritmos e harmonias, oriundos do meio urbano, do meio regional e das raízes afro-brasileiras. Ao invés disso, ela oferecia uma solidariedade universal e abstrata, simbolizada pela música em si, que surgia como auto-suficiente na sua capacidade de mobilizar em torno de si as fileiras anônimas de adeptos:

Nas Escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não

Não é difícil entender o apelo de tal noção abstrata de solidariedade nas raízes das comunidades cristãs (CEBs), que assumiram a canção prosaica de Vandré como um verdadeiro hino, ao longo dos anos setenta. Em um recente balanço sobre o surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT), a expressão política do movimento popular enraizado nas CEBs e um amplo e heterogêneo leque de organizações de massa e tradições de esquerda identifica seu *ethos* unificador ancorado neste tipo de solidariedade moral, antes de qualquer teoria ideológica mais definida:

Para compreender este partido “aberto”, nós temos que saber o que mantém os petistas unidos, além de uma vaga alusão ao socialismo. Não é uma particular definição de socialismo, muito menos uma receita sobre como chegar nele, mas um *ethos*, uma atitude em relação à sociedade e um engajamento político que combina radicalismo, recusa e indignação moral. Este é o denominador comum de todos os petistas, sejam eles intelectuais, trabalhadores, católicos, ativistas agnósticos, membros do MST ou feministas⁵⁸.

58 BRANDFORD, S. & KUCINSKI, B. *Brasil: carnival of the oppressed: Lula and the brazilian workers' Party*. London, 1995. p. 9.

Era este tipo de ampla frente popular que os estudantes e intelectuais de esquerda e seu ramo cultural, o CPC, aspiravam liderar nos anos imediatamente anteriores ao golpe de 1964. Se eles foram incapazes de fazê-lo, foi devido mais à sua noção purista de cultura popular revolucionária elaborada fora da realidade do movimento de massas do que ao impacto das medidas do regime militar para isolar este movimento da *intelligentsia* de esquerda. A lógica cultural do vanguardismo, como temos visto, foi expressa na evolução das estruturas relacionais e dos idiomas musicais das composições e *performances* dos anos 60. Antes que os efeitos do golpe fossem sentidos, houve várias tentativas de estabelecer um diálogo (ou fusão) entre as diversas tradições – urbana, rural, moderna, pré-industrial, branca, negra, burguesa e operária –, que pareciam apontar para uma aliança entre ouvintes e intérpretes. Na sequência do golpe, viu-se que a relação entre audiência e artistas ficou confinada mais à periferia do movimento estudantil, basicamente à classe média, tendo como pano de fundo a competitividade comercial agressiva, estimulada pela indústria da música, centrada nos festivais da canção. Como consequência, houve um retorno às formas “puras” tradicionais, ou a busca de uma sonoridade “universal” e genérica de protesto, como veículo para uma mensagem didática, contrapondo-se a uma experiência cultural cada vez mais complexa, tal como se dava no final da década de 60, com a massificação e internacionalização da mídia industrial.

Para criticar o conteúdo lírico das canções de protesto pós-64 na sua incapacidade em oferecer algo mais do que uma fé utópica e vaga no futuro, como Walnice Nogueira fez em 1968, era necessário assumir um problema. Na ausência de qualquer comunidade de interesses politicamente articulada, ou seja, na ausência de qualquer movimento popular viável que apresentasse alternativas próprias e coerentes às estratégias do regime na busca da modernização capitalista, a esquerda tradicional podia expressar muito pouco além deste seu idealismo frustrado, compartilhado pela sua audiência de classe média. Enquanto isso, os desafios colocados pelas novas condições culturais, proporcionadas pelo “milagre econômico”, seriam encarados por outra geração de compositores e intérpretes, liderados pelos tropicalistas. Foram eles quem, sem pretensões políticas ou valores ideológicos ortodoxos sobre a “autêntica” música popular, estavam preparados para experimentar, de maneira criativa e sem inibições, as novas tendências e tradições musicais, locais e internacionais que surgiam neste novo contexto.

Observações do Autor

1. Meus agradecimentos à Academia Britânica pelo apoio à pesquisa que tornou este ensaio possível.
2. Veja especialmente a análise de Susan Reily sobre Tom Jobim e a contribuição da Bossa Nova para a Música Popular Brasileira na revista *Popular Music* 15/1 (1996). Eu não tinha conhecimento do trabalho de Reily enquanto este artigo estava sendo preparado, os originais foram entregues antes da publicação do seu artigo.
3. Meus agradecimentos à Mércia Pinto por esta observação.

REFERÊNCIAS

- BRANDFORD, S. & KUCINSKI, B. *Brasil: carnival of the oppressed: Lula and the brazilian workers' Party*. London, 1995.
- CASTRO, R. *Chega de Saudade*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CHANAN, M. *Musica Practica: The social practice of western music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London, 1994.
- CHEDIAK, A. (org). *Bossa Nova Songbook, v.1 -5*, Rio de Janeiro, Ed. Lumiar, 1990/91.
- GALVÃO, W. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 93-113.
- GONZALES, M. & TREECE, D. *The gathering of voices: the twentieth-century poetry of Latin American*. London, 1992.
- HOLLANDA, H.B. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira: da música de roda à canção de massa*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MARTINS, C.E. Ante-projeto do Manifesto do CPC. *Arte em Revista*: anos 60, I, (1), jan.-mar. 1979. p. 67-79.
- MAURO, A. Festivais: a época de ouro da MPB. *Vigu Especial*, 5 (54), 4-15, 1983.
- MELLO, J.E. de. *Música popular brasileira contada e cantada*. São Paulo: Edusp, 1976.
- PAVÃO, A. *Rock Brasileiro: 1955/1965: trajetória, personagens, biografias*. São Paulo: Edicon, 1989.
- ROBERTS, J.S. *The Latin Tinge: the impact of Latin American Music on the United States*. Tivoli, 1979.
- SCHWARZ, R. Culture and Politics in Brazil: 1964-68. In: *Misplaced Ideas: essays on brazilian culture*. London, 1992.
- SOUZA, T. *Sleevenotes to Sérgio Ricardo, 'Um Sr. de Talento'*. Elenco (LP), 1967.

STRAUBHAAR, J.D. Mass communication and the elites. In: Connif, M. & McCann, F. (eds). *Modern Brazil: Elites and Masses in Historical Perspective*. Lincoln and London, 1991. p. 225-245.

TINHORÃO, J.R. *Música popular: do gramofone ao rádio/TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TREECE, D. Between Bossa Nova and the mambo kings: the internationalisation of Latin American popular music. *Travesia*, 1, (2), 1992. p. 54-85.

VANDRÉ, G. *Sleevenotes to Geraldo Vandré: História da MPB*. São Paulo: Ed. Abril. HMPB 67-A, 1979.

Revista Violão e Guitarra: Jovem Guarda, 5 (56), 4-15, 1983.

Revista Violão e Guitarra: Os anos 60 - retrospectiva, 4 (37), 1981.

Revista Violão e Guitarra: Os baianos. Std.

(Vários). Debate: caminhos da MPB. *Arte em Revista*, I, jan.-mar. 1979. p. 37-41.

DISCOGRAFIA

POWELL, B. *Baden Powell e a Bossa Nova*. Abril Cultural: Nova história da Música Popular Brasileira. HMPB-61-A, 1979.

GILBERTO, J. *The legendary João Gilberto: original Bossa Nova recordings*. World Pacific. CDP 7 738912, 1990.

LEÃO, N. *Nara*. Elenco. EMLP 6309-A, 1963.

LOBO, E. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Elenco. 848967-2, 1967.

RICARDO, S. *Um Sr. de Talento*. Elenco. 512055-2, 1967.

VANDRÉ, G. *Pra não dizer que não falei das flores*. RGE, 3036106-A, 1988.

Resenhas

A NOVA ATLÂNTIDA DE SPIX E MARTIUS: NATUREZA E CIVILIZAÇÃO NA VIAGEM PELO BRASIL (1817-1820)

Claudia Betina Irene Römmelt Jahnel*

MACKNOW LISBOA, Karen. A nova Atlântida de Spix e Martius: Natureza e civilização na *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Retomando a grande viagem de Spix e Martius, realizada entre julho de 1817 – ano de chegada dos dois pesquisadores no Porto do Rio de Janeiro – e novembro de 1819 – quando retornam para a Europa, a partir de Belém –, Karen Macknow Lisboa analisa o legado científico, artístico e literário que os dois pesquisadores posteriormente publicaram nos seus três volumes da *Reise nach Brasilien* (Viagem ao Brasil), editados entre 1823 e 1831, a partir de seus diários, anotações, desenhos e coleções de flora e fauna.

Spix e Martius, apesar de apresentarem um amplo leque de interesses, não viajaram ao Brasil para adquirir qualquer conhecimento. Os objetos de atenção dos dois pesquisadores iam desde a paisagem, a história e os hábitos do povo até a botânica, a geologia e a mineralogia.

Porém, apesar dessas vivências definirem-se para os dois pesquisadores como uma importante e vital etapa de sua formação, trabalharam estas experiências pessoais durante a viagem de uma forma bastante sistemática: queriam apresentar informações a respeito da natureza e da civilização do país estranho, fato que levou Karen Macknow Lisboa a apresentar estes dois conceitos já no título de sua obra.

A autora, portanto, conduz-nos a uma valiosa viagem pelo universo do pensamento naturalista europeu do século XIX, contextualizando o gênero literatura de viagem e verificando as heranças intelectuais que marcaram Spix e Martius como também as condições de realização da viagem e da produção da obra resultante. Assim, a autora reconstitui a forma de agir do homem pesquisador do século XIX, o que se reflete no título do capítulo inicial da sua obra: “Viajar, relatar”.

* Doutoranda do Curso de História da Universidade Federal do Paraná.

Gostaria de aproveitar esta colocação e chamar a atenção para aquilo que acontece entre o próprio ato de viajar e o ato de relatar: é, ao meu ver, o ato de *encontrar*. Do desejo de encontrar é que é motivada a viagem, do encontro é que é feito o relato, do encontrar é que é feita a pessoa. O século XIX não só foi o século das grandes descobertas científicas, mas foi também – como Peter Gay afirma no seu livro *O Coração desvelado*¹ – o encontro consigo próprio por intermédio do outro.

Nesse sentido, gostaria de explorar a idéia de que os relatos de Spix e Martius não serviam somente para mera informação, mas também para esculpir uma imagem – de si mesmo, de seu estado e de sua nação pelo reconhecimento do outro. “Embora eu siga sendo sempre a mesma pessoa, creio ter mudado até os ossos.” Esta frase de Goethe, escrita após sua longa viagem à Itália, remete àquilo que está por trás do relato de viagem e que vale para qualquer viajante: a autoformação.

A prática de registrar as viagens por meio de relatos ou diários estava em voga no século XIX. Redigir diários fora e dentro do próprio país tornava-se uma verdadeira “mania de memorar”². Podemos lembrar com facilidade do relato autobiográfico do já mencionado Goethe sobre sua viagem à Itália (publicado em 1816-17), escrito a partir de seu diário e cartas, ou também do diário de Dom Pedro II, escrito entre 1840 e 1891, e que em boa parte relata suas viagens dentro e fora do Brasil. No interesse de relatar da forma mais informativa e verdadeira possível, podemos perceber a diferença básica entre a literatura de viagem desse período e a dos viajantes anteriores, que descreviam a terra visitada a partir de uma imagem traçada pela literatura medieval, rica em serpentes gigantes, aves enormes e uma fauna exótica e assustadora.

Essa imagem do além-mar pode ser facilmente verificada ao se comparar os desenhos e as descrições dos séculos XVI e XVII colecionados por Afonso de E. Taunay, sob o título *Zoologia Fantástica do Brasil*³, com as observações de Spix e Martius dois séculos depois. Podemos também achar subsídios dessas imagens da literatura medieval na documentação apresentada por Karen Macknow Lisboa: encontramos, por exemplo, uma caricatura feita por um membro da *Zwanglose Gesellschaft* (Sociedade

1 GAY, P. *O coração desvelado*. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

2 BEDIAGA, B. *Diário do Imperador Dom Pedro II*. Petrópolis: Museu Imperial, 1999. p. 32.

3 Livro recentemente lançado pela Edusp e pelo Museu Paulista com o título: *Zoologia Fantástica do Brasil (séculos XVI e XVII)*, com apresentação de Odilon Nogueira de Matos.

sem Obrigações) que mostra Martius no encontro com uma enorme serpente pendurada numa árvore. A legenda, apesar de ter um objetivo humorístico, revela muito bem os resquícios de um legado medieval no pensamento da época: “Martius reiste in Brasilien, suchte Kraeuter, Petersilien. Gottlob, dass ihn nicht verschlang, irgend eine Riesenschlang!”⁴.

Mas, não seria possível interpretar esse tipo de ilustração e verso de uma maneira diferente? Certamente, o mundo de idéias da Idade Média forma fundamento para aquilo que podemos ver e ler. Mas, o que significam uma serpente enorme, a ausência de traços fisionômicos em desenhos que representam índios e rostos de traços bem definidos quando se trata dos dois naturalistas representados nos desenhos?

Creio que, em boa parte, essas cenas do encontro com o outro servem para esculpir a imagem pública do europeu, do cientista, do homem aparentemente civilizado e sábio que sabe comportar-se adequadamente no estrangeiro, sempre, mesmo nos trópicos, vestido de terno, chapéu e sapato, em contraste com a nudez dos selvagens que retrata. O forte contraste em alguns desenhos, causando tensão no espectador, revela a intenção de diferenciar-se na experiência do encontro com o outro.

Não podemos ver Spix e Martius apenas como indivíduos sem vínculos, fazendo essa viagem com o puro interesse em borboletas exóticas e índios selvagens. Não devemos esquecer-nos do fato de que foram mandados pela Real Academia de Ciências de Munique, inicialmente a pedido do rei Maximilian José I, da Baviera. Portanto, carregavam na bagagem as marcas de toda uma cultura, civilização e política européia em construção. Spix e Martius trabalhavam na consolidação externa dessa cultura e civilização; vendo o outro e relacionando-se entre si, construíam-nas de fora para dentro.

Nesse sentido, o trabalho de Spix e Martius, os diários e anotações, os desenhos e as coleções de flora e fauna, vincula-se como um todo ao jogo político da época e nele tem clara função. O trabalho dos dois pesquisadores é de um estilo público, contendo um espaço muito restrito para expressões do sentimento e das sensações desvinculadas do poder público. Nessa afirmação, gostaria de enfatizar, não há demérito, já que se trata de um relato de dois pesquisadores que estavam fortemente vinculados à corte.

Portanto, relatar e desenhar o encontro com o outro significa criar um olhar que ao mesmo tempo fortalece a própria raiz cultural. É neste

4 Martius viajou pelo Brasil à procura de ervas e salsa. Graças a Deus ele não foi engolido por uma enorme serpente. In: Lisboa, op. cit., p. 127.

sentido que podemos entender a constatação de Karen Macknow Lisboa ao final de seu livro:

[...] embora tenham sido capazes de despir-se diante da natureza tropical e de nela integrar-se, permitindo a identidade entre o sujeito e a natureza, não conseguiram desfazer-se de si mesmos para observar o 'outro', representado, afinal, não somente pelos índios, mas também pelos negros e pelos mulatos. Não conseguiram perceber que eles próprios também são o 'outro'⁵.

O fato de que eles próprios também sejam o outro somente às vezes se revela indiretamente nas reflexões dos viajantes: por um lado, defendem a civilização e a Europa, por outro sentem uma nostalgia romântica ao encontrar uma sociedade, ao seu ver, primitiva e mais feliz.

Porém, assim que aparecem essas dúvidas ou sentimentos, afirmam que o processo civilizador tem que prosseguir para fazer do Brasil um verdadeiro país, uma vez que humanidade só se atinge na civilização. A miscigenação é um aspecto basilar da civilização, garantida pela presença do homem branco nos trópicos. Também afirmam a tarefa especial dos alemães: explorar o Novo Mundo no interesse espiritual, nos ideais sociais e morais.

Nessas reflexões revela-se o verdadeiro significado do encontro para os dois naturalistas do século XIX: este encontro faz parte da arquitetura de uma elite europeia que cuidou desde o início da imagem de superioridade e civilização. É nesse sentido que o encontro relatado serve para a invenção de um olhar, tanto para o Brasil como para o Velho Mundo.

5 LISBOA, op. cit., p. 208.

EICHMAN EM JERUSALÉM. UM RELATO SOBRE A BANALIDADE DO MAL

Fabício Menardi*

ARENDR, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 336p.

O livro *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*, como afirma a autora¹, Hannah Arendt, trata de um assunto “tristemente limitado”, ou seja, o relato de um julgamento em que se discutiram as questões tratadas no curso do mesmo ou que, no interesse da justiça, deveriam ser tratadas. Portanto, este livro não é um relato da história do Holocausto, nem um estudo sobre o anti-semitismo, nem um exame sobre a questão da “culpa”, e nem, sobretudo, um ensaio sobre a natureza do mal.

No entanto, como aponta Arendt, tais fatos afetaram o julgamento à medida que formaram o pano de fundo e as condições em que o acusado (Adolf Eichmann) cometeu suas ações. “Todas as coisas com que o acusado não entrou em contato, ou que não o influenciaram, devem ser omitidas dos trabalhos de um tribunal e conseqüentemente da reportagem sobre ele”². E, ao contrário do que ficou estabelecido pela acusação e pelo primeiro-ministro de Israel, David Ben-Gurion, à época do julgamento, para quem “Não é um indivíduo que está no banco dos réus neste processo histórico, não é apenas o regime nazista mas o anti-semitismo ao longo de toda a história”³, conforme Arendt, o objetivo de um julgamento é de pesar as acusações contra o réu, julgar e determinar o castigo devido, enfim, é fazer justiça. Assim, todo o julgamento debruçou-se sobre a pessoa de Eichmann, “um homem de carne e osso com uma história individual, com um conjunto sempre único de qualidades, peculiaridades, padrões de comportamento e circunstâncias”⁴.

* Mestrando do Programa de Pós-graduação em História Social do Trabalho - Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

1 Arendt acompanhou o processo de Eichmann em Jerusalém, em 1961, como enviada da revista *The New Yorker*.

2 ARENDR, H. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 309.

3 ARENDR, op. cit., p. 30.

4 ARENDR, op. cit., p. 309.

No desempenho de suas funções⁵, ele havia cometido crimes “contra o povo judeu”, isto é, crimes contra judeus “com a intenção de destruir as pessoas” (grifo da autora), divididos em quatro acusações: 1. assassinato de milhões de judeus; 2. levar milhões de judeus a condições que poderiam levar à destruição física; 3. causar sérios danos físicos e mentais a eles; e 4. determinar que fossem proibidos os nascimentos e interrompidas as gestações de mulheres judias em Theresienstadt⁶. Esses eram os quatro primeiros itens da acusação. Os itens de 5 a 12 tratavam de crimes contra a humanidade. O item 5 condenava-o pelos crimes enumerados nos itens 1 e 2, e o item 6 condenava-o por ter perseguido judeus por motivos raciais, religiosos e políticos; o item 7 tratava da pilhagem de propriedade ligada ao assassinato de judeus; o item 8 resumia todos esses feitos novamente como *crimes de guerra*, uma vez que a maioria deles foi cometida durante a guerra. Os itens de 9 a 12 tratavam de crimes contra não-judeus; o item 9 condenava-o “pela expulsão de suas casas de centenas de milhares de poloneses”; o item 10, pela expulsão de 1400 eslovenos da Iugoslávia; o item 11, pela deportação de milhares de ciganos para Auschwitz; o item 12 tratava da deportação de 93 crianças tchecas. Todos os crimes enumerados nos itens 1 a 12 conduziram Eichmann ao cadafalso.

Contudo, pode-se discutir que todas as questões gerais suscitadas, involuntariamente, ao se falar desses assuntos – qual a natureza do totalitarismo, por que tais coisas aconteceram aos judeus, por que foram os alemães? – são muito mais importantes para Arendt do que a questão do tipo de crime pelo qual Eichmann foi julgado. Mais importante ainda para a autora, era saber como o sistema de justiça da época era capaz de lidar com o tipo de crime e criminoso que o mundo teve que enfrentar, repetidas vezes, depois da Segunda Guerra Mundial. Para ela, Eichmann não poderia ser tomado como um símbolo (como queria o governo de Israel), e o

5 Eichmann era responsável pela mesa IV-B-4 do Escritório Central da Segurança do Reich (RSHA), sob a liderança de Ernst Kaltenbrunner. Esta mesa tinha como função a deportação e o transporte de judeus e de outros povos para os campos. Eichmann orgulhosamente considerava-se um *expert* em judeus e um “amigo” deles. Ele fazia a ligação entre o governo alemão e a comunidade judaica como participante e consultor na *Primeira Solução*, na *Segunda Solução* e na *Solução Final*, que eram: deportação, concentração e extermínio.

6 Theresienstadt foi uma cidade-fortaleza na Boêmia, um gueto especial para certas categorias privilegiadas de judeus (altos funcionários, pessoas importantes, veteranos de guerra com altas condecorações, inválidos, os cônjuges de casamentos mistos e os judeus alemães de mais de 65 anos de idade), principalmente, mas não exclusivamente, da Alemanha. Como ficou provado no julgamento, este era o único campo de concentração que permaneceu sob a responsabilidade direta de Eichmann até o final da guerra. Theresienstadt servia de vitrina para o mundo exterior, pois era o único campo em que a Cruz Vermelha Internacional era admitida.

juízo como um pretexto para levantar questões que eram aparentemente mais interessantes que a culpa e a inocência de uma pessoa. Ele não poderia ser usado como um bode expiatório para a Alemanha, para o anti-semitismo ou para o regime totalitário.

Mas como ele havia sido empregado no serviço de transporte das vítimas e não no extermínio, Arendt pergunta se formalmente, legalmente, ele sabia o que estava fazendo. E, além disso: ele teria estado em posição de julgar a enormidade de seus feitos? Durante o julgamento, as respostas apareceram afirmativamente, uma vez que ele havia visto os lugares para onde iam os carregamentos pelos quais era responsável. Contudo, uma pergunta ainda restava e, para Arendt, tal questão era legalmente irrelevante, pois era uma questão moral. Os juízes perguntaram para ele, com muita insistência, durante o decorrer do julgamento, se a matança dos judeus tinha ido contra a sua consciência. A própria autora responde:

(...) Pior ainda, seu caso evidentemente não era de um ódio insano aos judeus, de um fanático anti-semitismo ou de doutrinação de um ou outro tipo. (p. 37)

(...) Quando perguntaram a Eichmann como ele conseguia conciliar seus sentimentos pessoais sobre os judeus com o anti-semitismo aberto e violento do partido a que se filiara, ele respondeu com o provérbio: “Nada é tão quente para se comer, como era ao se cozer” – provérbio que andava na boca de muitos judeus também⁷.

Sobre o seu “idealismo”:

(...) Um “idealista”, segundo as noções de Eichmann, não era simplesmente um homem que acreditava numa “idéia” ou alguém que não roubava nem aceitava subornos, embora estas qualificações fossem indispensáveis. Um “idealista” era um homem que vivia para a sua idéia – portanto não podia ser um homem de negócios – e que por essa idéia estaria disposto a sacrificar tudo e, principalmente, todos. Quando ele disse no interrogatório da polícia que teria mandado seu próprio pai para a morte se tivesse sido exigido, não queria simplesmente frisar até que ponto se achava cumprindo ordens e pronto para executá-las; queria também mostrar o “idealista” que sempre

7 ARENDT, op. cit., p. 51.

fora. O “idealista” perfeito, como todo mundo, tinha evidentemente seus sentimentos e emoções pessoais, mas jamais permitia que interferisse em suas ações se entrassem em conflito com sua “idéia”⁸.

Por sua vez, tais afirmações não convenceram os juízes, pois aqueles homens não admitiam que uma pessoa “normal”, mediana, nem pervertida, nem sádica, fosse inteiramente incapaz de distinguir o certo do errado. Tendo por base a premissa de que Eichmann, como toda pessoa “normal”, tinha consciência da natureza de seus atos, os juízes acreditaram, portanto, que ele estava mentindo. Ao fazerem isto, conclui Arendt, deixaram passar o maior desafio moral e mesmo legal de todo o processo, uma vez que nas condições do Terceiro *Reich*, só se podia esperar que as “exceções” agissem “normalmente”.

Tratava-se mesmo de má-fé? Auto-engano e burrice? Ou o caso de um criminoso que nunca se arrepende de seus crimes? Segundo Arendt, Eichmann não era um criminoso comum, que pode proteger-se com eficácia da realidade do mundo criminoso dentro dos limites estreitos de sua gangue. Ela relata que bastava Eichmann lembrar o seu passado para se sentir seguro de não estar mentindo e de não estar enganando, pois ele e o mundo em que viveu marcharam um dia em perfeita harmonia, e ele, Eichmann, percebeu, pelo menos vagamente, que não era uma ordem, mas a própria lei que os havia transformado em criminosos:

(...) Sua consciência ficou efetivamente tranqüila quando ele viu o zelo e o empenho com que a “boa sociedade” de todas as partes reagia ao que ele fazia. Ele não precisava “cerrar os ouvidos para a voz da consciência”, como diz o preceito, não porque ele não tivesse nenhuma consciência, mas porque sua consciência falava com “voz respeitável”, com a voz da sociedade respeitável a sua volta⁹.

Assim sendo, eram muitas as oportunidades de Eichmann se sentir como Pôncio Pilatos, e à medida que passava os meses e os anos ele perdeu a necessidade de sentir fosse o que fosse. Era assim que as coisas eram, essa era a nova lei da terra, baseada em ordens do Führer; tanto quanto podia ver, seus atos eram de um cidadão respeitador das leis. Ele cumpria o seu dever, como

8 ARENDT, op. cit., p. 54.

9 ARENDT, op. cit., p. 143.

repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia ordens, ele também obedecia à lei¹⁰.

E assim como a lei de países civilizados pressupõe que a voz da consciência de todo mundo dita “Não matarás”, mesmo que o desejo e os pendores do homem natural sejam às vezes assassinos, assim a lei da terra de Hitler ditava à consciência de todos: “Matarás”, embora os organizadores dos massacres soubessem muito bem que o assassinato era contra todos os desejos e os pendores normais da maioria das pessoas. No Terceiro Reich, o Mal perdera a qualidade pela qual a maioria das pessoas o reconhecem – a qualidade da tentação¹¹.

Arendt não quer dizer com isso que não havia “vozes dissonantes” ou “resistência” dentro da burocracia do partido, no Exército ou na sociedade alemã, face ao que estava acontecendo. A questão, para ela, é que nenhum ¹²segredo do regime nazista foi tão bem guardado quanto a “oposição interna”. Na perspectiva de Arendt, isso era de se esperar nas condições do terror nazista. Os oponentes – cujo número Arendt julgava insignificante – tinham de parecer “externamente” mais nazistas que o nazista comum a fim de manter seu segredo. A única maneira possível de viver no Terceiro *Reich* e não agir como nazista consistia em não aparecer de forma alguma. Retirar-se da vida pública era o único critério pelo qual era possível às pessoas medirem a sua responsabilidade individual. Em meio às massas crédulas, a oposição era sem sentido, na ausência de qualquer organização.

Evidentemente, reflete Arendt, não há dúvidas de que o acusado e a natureza de seus atos, assim como o julgamento em si, levantaram problemas de natureza geral que foram muito além das questões consideradas em Jerusalém. A tese da banalidade do mal baseia-se na idéia de confluência da capacidade destrutiva e burocratização da vida pública. Eichmann não era nenhum fanático pervertido como Hitler, nenhum aventureiro como Göring, nenhum vilão como Iago, e nem tampouco um ser demoníaco, como muitos gostariam de acreditar, mas um homem que comete crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para

10 ARENDT, op. cit., p. 152.

11 ARENDT, op. cit., p. 167.

12 SS: *Schutzstaffeln*. Unidade originalmente formada como guarda pessoal de Hitler. Em 1939, foi transformada numa poderosa organização que controlava a polícia e os sistemas penais, empreendimentos econômicos e unidades militares, as *Waffen SS*.

13 ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ele saber ou sentir que está agindo de modo errado. A não ser por uma extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação:

(...) Antes de Eichmann entrar para o partido e para a SS, ele já havia provado ser um adesista, e o dia 8 de maio de 1945, data oficial da derrota da Alemanha, foi significativo para ele principalmente porque seu deus conta de que a partir de então teria de viver sem ser membro de uma coisa ou outra¹⁴.

(...) De toda a forma, não entrou para o Partido por convicção nem jamais se deixou convencer por ele – sempre que lhe pediam para dar suas razões, repetia os mesmos clichês envergonhados sobre o tratado de Versalhes e o desemprego; antes, conforme declarou no tribunal: “foi como ser engolido pelo Partido contra todas as expectativas e sem decisão prévia. Aconteceu muito depressa e repentinamente”. Ele não tinha tempo, e muito menos vontade de se informar adequadamente, jamais conheceu o programa do Partido, nunca leu *Mein Kampf*. Kaltenbrunner disse para ele: Por que não se filia à SS? E ele respondeu: Por que não? Foi assim que aconteceu, e isso parecia ser tudo¹⁵.

O que isto tudo revela era que ele simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo. Ele não era burro; foi pura irreflexão que o predispôs a se tornar um dos grandes criminosos de nossa época. Para Arendt, foi precisamente esta falta de imaginação que lhe permitiu sentar meses a fio na frente de um judeu que conduzia o interrogatório da polícia, abrindo seu coração para aquele homem e explicando insistentemente como ele conseguira chegar à patente de tenente-coronel da SS e que não fôra falha sua não ter sido promovido.

Ao cabo de sua reflexão, Arendt nos diz: “Os homens, na medida em que são mais que a reação animal e que o desempenho de funções, são inteiramente supérfluos para os regimes totalitários. O totalitarismo não tende a um reino despótico sobre os homens, mas a um sistema no qual os homens sobram”.

Segundo a autora, aparentemente mais complicada, mas na verdade muito mais simples que a interdependência entre inconsciência e mal, é a

14 ARENDT, op. cit., p. 43.

15 ARENDT, op. cit., p. 44-45.

questão relativa ao tipo de crime de que se tratava ali – um crime sem precedentes históricos. Não no sentido de ser um genocídio, pois o massacre de povos inteiros não é sem precedentes. Na opinião de Arendt, a expressão “massacres administrativos” é a que melhor define o fato, pois a expressão tem a virtude de dissipar a suposição de que tais atos só podem ser cometidos contra nações estrangeiras ou de raça diferente. Este tipo de morte pode ser dirigido contra qualquer grupo determinado, isto é, o princípio de seleção depende apenas de fatores circunstanciais.

Arendt, como a corte de Jerusalém, não atribuiu grande importância para a alegação da defesa de que Eichmann era apenas uma “pequena engrenagem” na máquina da *Solução Final*, bem como para a alegação da Promotoria que acreditava que Eichmann era o verdadeiro motor. Tal crime, contudo, só poderia ser cometido por uma burocracia gigante, usando recursos do governo. Mas à medida que continuava a ser um crime, todas as engrenagens da máquina, por mais insignificantes que fossem, foram transformadas imediatamente em perpetradores, isto é, em seres humanos.

No julgamento, a jurisprudência só tinha duas categorias (atos de Estado e *atos por ordens superiores*) a seu dispor, e na opinião de Arendt, bastante inadequadas para tratar o assunto. A teoria de atos de Estado, explica ela, tem por base o argumento de que um Estado soberano não pode julgar outro. Em termos práticos, esse argumento já havia sido descartado em Nuremberg; e não servia desde o começo porque, se fosse assim, nem mesmo Hitler poderia ser acusado. No entanto, este argumento – vencido de antemão em termos práticos – manteve-se em termos teóricos. As evasivas – de que a Alemanha à época do Terceiro *Reich* estava dominada por um bando de criminosos para quem a soberania e a paridade não se aplicavam – não serviram, pois os crimes ocorreram inegavelmente dentro de uma ordem “legal”.

Em relação aos atos desempenhados por ordens superiores, a corte contrapôs ao argumento da defesa citações de compêndios legais, penais e militares de vários países, principalmente da Alemanha, que mesmo no regime de Hitler, não foram indeferidos. Todos eles concordavam com um ponto: ordens manifestamente criminosas não devem ser obedecidas. Mas Eichmann, na Alemanha nazista, obedecia a lei ao cumprir suas ordens. O julgamento concluiu que isto era incriminador para o acusado, o que para Arendt era muito compreensível, mas não muito coerente. Um crime cometido por “ordens superiores” pode ter atenuantes, em casos isolados, explica Arendt, mas isso não podia aplicar-se ao caso de Eichmann, e a uma

atividade que se prolongou durante anos, na qual houve crime sobre crime. Mesmo assim, argumenta, era inegável que ele agiu por “ordens superiores”, e se as provisões de lei israelense fossem aplicadas em seu caso, seria realmente difícil aplicar-lhe a pena capital.

Para Arendt, o que restou foi um problema fundamental, que implicitamente permeou todos os julgamentos pós-guerra e que toca uma das grandes questões morais de todos os tempos, especificamente, a natureza e a função do juízo humano. O que exigiu, ou que ainda se exige, nesses julgamentos, em que os réus cometeram crimes “legais”, é que os seres humanos sejam capazes de diferenciar o certo do errado, mesmo quando tudo o que têm para guiá-los seja apenas o seu próprio juízo, que pode estar inteiramente em conflito com o que eles devem considerar como opinião unânime de todos a sua volta.

Uma vez que a sociedade alemã dobrou-se a Hitler de um modo ou de outro, e as velhas máximas morais e religiosas (Não matarás!) que determinaram o comportamento humano desapareceram e não havia regras às quais se conformar, os poucos ainda capazes de distinguir certo e errado guiavam-se por seus próprios juízos. Tinham de decidir sobre cada caso quando ele surgia, porque não existiam regras para o inaudito. Como era de se esperar, finaliza Arendt, o que veio à luz não foi nem o cinismo, nem o niilismo, mas uma confusão bastante grande sobre questões elementares de moralidade – como se o instinto em tais questões fosse realmente a última coisa que se pudesse esperar de nosso tempo.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A Revista *História: Questões & Debates* é uma publicação da Associação Paranaense de História (APAH) e os cursos de Pós-Graduação em História (PGHIS) da Universidade Federal do Paraná. Trata-se de uma publicação preocupada com a História enquanto conhecimento, pesquisa e instrumento de educação. A revista preocupa-se também com as relações da História com as demais ciências e com o valor que a sociedade lhe atribui.

A revista é organizada a partir de dossiês temáticos e sessões de tema livre no campo da História, Historiografia e afins, e aceita trabalhos sob a forma de artigos, entrevistas, resenhas de livros e transcrições de fontes comentadas.

Todos os trabalhos enviados são submetidos a dois pareceristas; havendo conflito entre os pareceres, o trabalho é submetido a um terceiro parecerista. Os editores, após a aprovação no Conselho Editorial da revista, reservam-se o direito de convidar autores ou traduzir artigos considerados relevantes.

O Conselho Editorial somente aprecia trabalhos que obedeçam os critérios relacionados abaixo.

1. Extensão: os artigos devem ter cerca de 30 páginas e as resenhas, em torno de oito páginas.
2. Os trabalhos devem ser apresentados em quatro vias impressas e em disquete devidamente identificado, com o texto digitado em Word for Windows.
3. Fonte e espaçamento: utilizar a fonte Times New Roman, tamanho 12, com entrelinhas 1½.
4. Resumo e palavras-chave: os artigos devem apresentar um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em inglês (Abstract), e conter três palavras-chave, com tradução para o inglês (key-words).
5. Abaixo do nome do autor deverá constar as instituições a que pertence, seu grau acadêmico e seu endereço para contato (telefone, fax, e-mail). Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada.
6. As traduções devem vir acompanhadas da devida autorização do autor e do texto original com referência completa.

7. Notas de referência: devem ser apresentadas de acordo com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e no final do texto.

8. Referências: devem seguir as normas da ABNT e estar no final do texto. A bibliografia (se houver) não será publicada, servindo apenas para apreciação dos pareceristas.

9. Gráficos, tabelas e/ou ilustrações devem ser encaminhados em folha (e arquivo) à parte, devidamente numerados, com títulos e legendas. Devem estar indicados no texto os locais das respectivas inserções.

Aos autores serão enviados cinco exemplares do número da revista que trazer seu trabalho.

Os originais não publicados não serão devolvidos.

Toda correspondência referente à revista *História: Questões & Debates* deve ser encaminhada ao seguinte endereço:

História: Questões & Debates
Rua General Carneiro, 460 - 6.º andar
80060-150 Curitiba - PR
brepohl@hotmail.com



sta ♦ obra ♦ foi ♦ impressa ♦ na ♦ Gráfica ♦ Repro-set ♦
♦ Curitiba ♦ PR ♦ Brasil ♦ em ♦ abril ♦ de ♦ 2001 ♦ para ♦ a ♦
Editora ♦ da ♦ Universidade ♦ Federal ♦ do ♦ Paraná ♦



APAH - ASSOCIAÇÃO PARANAENSE DE HISTÓRIA
PGHIS - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UFPR

