



# revista **vernáculo**

n. 27, 1º sem./2011

## **Revista Vernáculo**

n. 27, 1º semestre/2011

ISSN 2317-4021

<http://www.ser.ufpr.br/vernaculo>

## SUMÁRIO

### Artigos

O nacionalismo brasileiro em prosa: Rocha Pombo e a narrativa histórica de <i>Nossa Patria</i> <i>Mariana Rodrigues Tavares</i>	4
O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade <i>Carla Araújo Coelho</i>	33
Tradição e modernidade na poesia de Augusto Meyer <i>Bruno Brizotto e Lisana Teresinha Bertussi</i>	67
Commedia all'Italiana cinematográfica: a Grande Guerra <i>Celine Vivian Lima Augusto</i>	101
Iluminismo ou Iluminismos? <i>Flávio Renato de Aguiar Lopes</i>	133
Um estudo de caso sobre a condução do Primeiro de Maio no Estado Novo (1938-1945) <i>Valéria Dal Cim Fernandes</i>	162

### Impressões de leitura

<i>Islam and the Diviny Comedy</i> de Miguel Asín Palacios <i>Elaine Cristine Senko</i>	196
--	-----

---

# Artigos

## O NACIONALISMO BRASILEIRO EM PROSA: ROCHA POMBO E NARRATIVA HISTÓRICA DE NOSSA PÁTRIA

Mariana Rodrigues Tavares\*

**Resumo:** Este artigo versa a respeito da obra *Nossa Pátria – Narração dos factos da Historia do Brasil*, através da sua evolução com muitas gravuras explicativas do intelectual paranaense José Francisco da Rocha Pombo. Para além disso, o artigo procura apresentar o processo de vulgarização das obras históricas acontecido nas Primeiras décadas da República brasileira, destacando os principais argumentos e características desses livros que tinham por objetivo promover a exaltação da nação brasileira.

**Palavras-chave:** nacionalismo; vulgarização histórica; intelectuais.

**Abstract:** This article discusses about the book *Nossa Pátria – Narração dos factos da Historia do Brasil* of Paraná intellectual José Francisco da Rocha Pombo. Furthermore, the article presents the process of vulgarization of historical works decades happened in the First Republic of Brazil, highlighting key characteristics of these arguments and books that were intended to promote the exaltation of the Brazilian nation.

**Keywords:** nationalism; historical vulgarization; intellectuals.

---

\* Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense e bolsista PIBIC/CNPq. O presente artigo faz parte de um projeto maior de estudos acerca da História Intelectual na Primeira República sob o título de *Disputas Intelectuais, Monumentalização e Apropriação da Produção Histórica da Primeira República nos anos 50 e 60*, orientado pela professora Giselle Martins Venâncio. E-mail: [historia.mari@gmail.com](mailto:historia.mari@gmail.com).

## O NACIONALISMO BRASILEIRO EM PROSA: ROCHA POMBO E NARRATIVA HISTÓRICA DE NOSSA PÁTRIA<sup>1</sup>

*Mariana Rodrigues Tavares*

*“Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões de sua visão; o telefone é extensão de sua voz; em seguida, temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é extensão da memória e da imaginação.”*

Jorge Luis Borges (2002, p. 13)

*“Os livros não matam a fome, não suprimem a miséria, não acabam com as desigualdades e com as injustiças do mundo, mas consolam as almas, e fazem-nas sonhar”.*

Olavo Bilac (*apud* DIMAS, 2006, p. 187)

Todos os livros, quaisquer que sejam já representam um objeto sagrado<sup>2</sup>. São sagrados por uma série de razões e representam

---

<sup>1</sup> Uma versão do conteúdo deste artigo foi apresentada no XV Encontro Regional de História – Ofício do Historiador: Ensino e Pesquisa por meio do trabalho intitulado “Por entre as páginas do Nacionalismo Histórico brasileiro: Rocha Pombo e a Narrativa Histórica de Nossa Pátria”, ocorrido entre 23 e 27 de julho de 2012.

<sup>2</sup> BORGES. Obras completas (Otras Inquisiciones).

instrumentos mágicos capazes de nos transportar para diversos lugares e épocas, abrir a imaginação de nós leitores, promoverem cultura e etc. Ao inserir a produção de livros ao longo da Primeira República é possível identificar a emergência de um gênero literário referente à produção e circulação de manuais escolares patrióticos de ampla difusão no decorrer desses anos iniciais republicanos, compondo o que se pode denominar por uma pedagogia da nacionalidade<sup>3</sup>. Nesse ínterim repleto de inúmeros autores e obras como Capistrano de Abreu, João Ribeiro, Viriato Corrêa e suas *Histórias do Brasil* a análise aqui realizada destaca um pequeno livrinho “dedicado às crianças e aos homens simples do povo” intitulado *Nossa Pátria – Narração dos factos da Historia do Brasil, atraves da sua evolução com muitas gravuras explicativas*<sup>4</sup> de José Francisco da Rocha Pombo.

Desde o seu lançamento em 1917 pela Cia. Melhoramentos de São Paulo, *Nossa Patria*, permaneceu no catálogo da editora até a década de 1970. Adotado em diversos estados brasileiros graças à atuação da Editora Melhoramentos e seus agentes em cada estado, o respectivo livro contabilizou a soma de 88 reedições, 452 mil

---

<sup>3</sup> GOMES, Ângela de Castro. “República, educação e história pátria no Brasil e em Portugal”. In: **A República, a História e o IHGB**. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009.

<sup>4</sup> ROCHA POMBO, José Francisco da. **Nossa Pátria : Narração dos factos da Historia do Brasil, atraves da sua evolução com muitas gravuras explicativas**. 34ª ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1925 [1917].

exemplares impressos, sendo responsável pela formação de várias gerações assim como pela propagação de uma vertente da história nacional brasileira.

Apesar de autor de uma das mais conhecidas coleções a respeito da história do Brasil denominada *História do Brasil* em dez volumes capitaneada pela editora carioca J. Saraiva, José Francisco da Rocha Pombo ou simplesmente Rocha Pombo é, hoje um intelectual pouco conhecido. Nascido em 1857, em Morretes, Paraná, Rocha Pombo passou os primeiros quarenta anos da sua vida (faleceu aos 86 anos de idade) em terras paranaenses procurando se inserir nos circuitos culturais da cidade. Alguns anos mais tarde, almejando uma posição mais destacada no campo intelectual<sup>5</sup>, transferiu-se juntamente com os seus familiares para a capital federal em 1897. Três anos mais tarde por ocasião das comemorações do Quarto

---

<sup>5</sup>A análise teórica de Pierre Bourdieu propõe a noção de campo, entendido como um espaço social de lutas configurado por agentes e instituições que congregam e que definem ao mesmo tempo as características desse mesmo campo. Pode-se afirmar a existência de um campo intelectual situado na cidade do Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início do século XX composto por Instituições congregadoras e consagradoras de intelectuais, tais como a Academia Brasileira de Letras (ABL), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Colégio Pedro II e Escola Normal. Ao transferir-se para a cidade do Rio de Janeiro, Rocha Pombo procurava estar mais “perto” dos grandes centros literários do país assim como mais próximo dos intelectuais que o compunham, das suas respectivas reuniões e publicações. Para maiores detalhes sobre o conceito de campo de Bourdieu ver: BOURDIEU, Pierre. “O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia”. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, nº 34, 2001.



centenário de Descobrimento do Brasil, Rocha Pombo publicou o livro *O Paraná no Centenário*<sup>6</sup>, obra em que evidencia os modos culturais da comunidade paranaense. Nesse mesmo ano, Rocha Pombo, como intelectual, ingressou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, como sócio efetivo por meio da apresentação do já citado *O Paraná no Centenário* e do premiado *Compêndio de História da América*<sup>7</sup> no concurso de 1899, narrativa em que retrata os males de origem da América Latina<sup>8</sup>. Essas duas obras indicam a

---

<sup>6</sup> Devido aos festejos de comemoração do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil, cada estado brasileiro deveria contribuir com algum escrito de sua história local. Conforme indica o prefácio escrito por Rocha Pombo que compõe a obra em questão, o Centro Paranaense sediado na cidade do Rio de Janeiro reuniu os associados a 19 de dezembro de 1899 e decidiu participar dos festejos comemorativos do descobrimento. Nesta ocasião, Rocha Pombo fora designado para a escrita de um livro referente ao Paraná estando o respectivo Centro responsabilizado pela impressão da obra. Juntamente a ajuda pecuniária de alguns paranaenses residentes no Rio de Janeiro, o Governo do Paraná acudiu a impressão do livro por intermédio de um projeto apresentado ao Congresso estadual pelo senador Vicente Machado, pouco tempo depois convertido em lei. Para maiores informações ver: ROCHA POMBO. “O fim deste livro”. In: **O Paraná no Centenário: 1500-1900**. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980, pp. 3-5.

<sup>7</sup> Para maiores detalhes ver: SANTOS, Ivan Norberto dos. **A historiografia amadora de Rocha Pombo: embates e tensões na produção historiográfica brasileira da Primeira República**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGHIS, 2009.

<sup>8</sup> Há uma influência direta da perspectiva de Rocha Pombo a respeito da América Latina sobre o projeto de Manuel Bomfim (1868-1932) então relator da Instrução Pública do Rio de Janeiro. Para os autores, os males atuais da América Latina são

iniciativa de Rocha Pombo em se inserir no campo intelectual da Primeira República por meio do partilhamento de um *habitus*<sup>9</sup> tipicamente intelectual condicionando os modelos de escrita e direcionando as ações a fim de possibilitar o ingresso em Instituições configuradoras desse espaço social.

Durante a sua estada na cidade do Rio de Janeiro, Rocha Pombo escreveu e publicou diversos livros, artigos e poemas. Uma dessas obras foi *Nossa Patria* lançada em 1917 pela Editora Melhoramentos, livro que teve inúmeras reedições, como já citado. Além das obras, Rocha Pombo atuou como professor, jornalista, romancista e historiador. Incorporou-se ao grupo literário<sup>10</sup> dos simbolistas originários do Paraná do qual um dos membros era Nestor Victor<sup>11</sup>, um dos principais contatos de amizade de Rocha

---

oriundos do passado “funesto” de certo parasitismo das metrópoles. Para maiores detalhes ver: MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. Vol. V. São Paulo: Editora Cultrix, 1978, [p. 274].

<sup>9</sup> BOURDIEU, Pierre. “Por uma ciência das obras”. In: **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: São Paulo: Papirus, 1996, pp. 53-91.

<sup>10</sup> Para maiores detalhes ver: **A Chronica: Semanario Illustrado de litteratura e arte**. Rio de Janeiro, 1899 – vol. 1. Disponível para consulta no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

<sup>11</sup> A amizade entre Rocha Pombo e Nestor Victor foi definidora para a transferência do paranaense para a capital federal em 1897. De acordo com um depoimento escrito por Viariato Correa também pertencente ao círculo de amizades de Rocha Pombo, Nestor Victor a ajuda financeira de Nestor Victor foi crucial para a transferência e permanência de Rocha Pombo e de seus familiares na

Pombo e personagem fundamental na mediação entre o universo intelectual e o paranaense. Retomando a escrita, Rocha Pombo escreveu para a imprensa carioca uma série de artigos favoráveis à instrução pública e em defesa das classes operárias e de suas manifestações. Fez parte da Universidade do Povo, instituição fundada por Elísio de Carvalho “para empreender a instrução superior e a educação social do proletariado”, onde atuava como professor de História Geral.

Com a finalidade de oferecer uma interpretação da realidade nacional, Rocha Pombo começou a publicar a sua coleção *História do Brasil* (1905) em dez volumes, concluída em 1917 como já mencionada. Fortemente atacada pela crítica da época, principalmente por Capistrano de Abreu, que como membro da comissão avaliadora, reprovou Rocha Pombo como candidato a uma cátedra de História no Colégio Pedro II. Segundo Capistrano, a *História do Brasil* de Rocha Pombo era mais uma compilação de outros tantos estudos científicos falhos que pouco continham de pesquisa documental. Alguns anos mais tarde, Rodolfo Garcia<sup>12</sup>, sucessor de Capistrano de Abreu, ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras em 1936 se referia à Rocha Pombo como um historiador impossibilitado de recorrer aos arquivos europeus pela escassez de tempo, ficando assim restrita a elaboração de sua *História*

---

cidade do Rio de Janeiro. Para maiores detalhes ver: CORREA, Viriato. “Rocha Pombo”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1933.

<sup>12</sup> Para maiores detalhes ver: **Revista da Academia Brasileira de Letras**, vol. 48.

do Brasil ao aproveitamento do que os outros escritores já haviam preparado.

Alguns anos mais tarde em 1933 após duas outras tentativas frustradas, Rocha Pombo conseguiu ingressar na Academia Brasileira de Letras ocupando a vaga de Alberto Faria na cadeira de nº 39. Assumiu a vaga de maneira informal devido ao seu agravado estado de saúde. Dias mais tarde a 26 de Junho do mesmo ano faleceu em sua casa na cidade do Rio de Janeiro. De modo geral, a maior parte de sua vida profissional foi dedicada à produção de livros escolares que tinham por objetivo promover a divulgação da História ao público infanto-juvenil e aos professores em formação. Mais do que o direcionamento de uma escrita para os pequenos leitores ou para a pesquisa na área de História do Brasil, a trajetória<sup>13</sup> que procurou inserir-se nos meios e instituições intelectuais do período em questão. As posições sucessivamente ocupadas nos diferentes estados do campo intelectual republicano elucidam tal prerrogativa assim como as tentativas ora frustradas ou não, as negativas, as investidas, todas as características de um *habitus* particular e de um compartilhamento das artes de um “jogar” tipicamente intelectual.

---

<sup>13</sup> Para maiores detalhes ver: BOURDIEU, Pierre. “Por uma ciência das obras”, pp. 53-91. No caso em questão é possível identificar essas sucessivas posições através da análise da atuação de Rocha Pombo no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Ingressante na data de 3 de Agosto de 1900 na instituição como sócio efetivo, a 21 de Agosto de 1921 foi possível localizar uma tentativa de ascensão como sócio honorário levando em consideração os serviços prestados ao IHGB.

## **Criando o sentimento de nacionalidade**

A mudança da conjuntura político brasileira em fins do século XIX e início do século XX com a emergência da República acarretou exigências de caráter nacionalista como a formação de uma população cada vez mais identificada com aspectos próprios de uma cultura que se construía como brasileira e que ao mesmo passo definia caracterizava o que de fato era o Brasil. Conforme a historiadora Ângela de Castro Gomes, havia a necessidade de sustentar o vínculo efetivo que uma espécie de uma pedagogia da nacionalidade estabelecia com a construção de uma cultura política republicana que precisava ser produzida no período do fim do século XIX e da primeira metade do século XX.<sup>14</sup> Esse momento foi determinante para a construção de “um passado histórico nacional”, que seria edificado, difundido e elaborado por um conjunto de intelectuais. Mais do que afirmar a existência de uma conjuntura propícia para o estabelecimento de uma história genuinamente brasileira com o surgimento de Institutos Históricos incumbidos de talhar nas páginas da História os nossos “principais” acontecimentos, a problemática que surge é: qual a necessidade tácita que motiva o estabelecimento de uma história? O que e de que maneira fixa as regras e determina as maneiras de agir ou as formas certas de escrever essa história, no nosso caso a História brasileira? Não seria

---

<sup>14</sup> GOMES, Ângela de Castro. “República, educação e história pátria no Brasil e em Portugal”.

mais adequado inverter a pergunta inicial e propor o seguinte questionamento: Não foram os Institutos Históricos que construíram o Estado Nação, mas a Nação que conjugava os Institutos Históricos?

Poderíamos pensar em termos da existência de certa mobilidade cultural de determinadas épocas e sociedades que engendram determinadas práticas para começar a responder tais questionamentos. É possível afirmar que há a existência de certa mobilidade cultural, nesse caso traduzida na constituição dos Institutos Históricos, que garante a sobrevivência de tais programas nacionais da mesma forma que são efetivos na manutenção das próprias culturas<sup>15</sup>. O estabelecimento de divisões na história da escrita da história<sup>16</sup> entre os séculos XVIII e XX traduzidas em momentos significativos como: o arcadismo, o romantismo e o cientificismo elucidam as características mais particulares de cada um desses movimentos em consonância com as modificações de produção do discurso histórico. O século XIX, na realidade, trouxe a modificação na própria relação entre o sujeito e objeto e o papel das fontes na elaboração do conhecimento histórico<sup>17</sup>. Entretanto não há

---

<sup>15</sup> GREENBLAT, Stephen. “Cultural Mobility: an introduction”. In: **Cultural Mobility: A Manifesto**. Cambridge University Press, 2009, pp. 1-23.

<sup>16</sup> FALCON, Francisco José Calazans. “Capistrano de Abreu e a historiografia cientificista: entre o positivismo e o historicismo”. In: NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das; *et alli*. **Estudos de historiografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp. 151-161.

<sup>17</sup> *Idem*.

como afirmar a existência de rupturas bruscas entre um período e outro da historiografia que hoje é classificada como arcaica, romântica ou cientificista. Indubitavelmente há permanências e ressonâncias desse e de outros momentos na história e na escrita dos nossos primeiros historiadores.

No caso em questão, *Nossa Pátria: Narração dos factos da História do Brasil, através da sua evolução com muitas gravuras explicativas*, escrito por Rocha Pombo tece ao longo de suas páginas a História do Brasil desde o descobrimento até os anos iniciais do governo republicano. Oriunda de um período que supervalorizava o “sentimento nacional” e que nas palavras do crítico José Veríssimo era fundamental para manter o país coeso perante as outras nações do mundo que “já teriam compreendido que o sentimento nacional e consequentemente o patriotismo”, *Nossa Pátria* ilustra o exemplo de ressonância<sup>18</sup> na Primeira República. Uma pequena descrição da obra pode elucidar algumas características definidoras desses traços ressonantes. Fruto desse ambiente, a Weiszflog e Irmãos, futura Companhia Melhoramentos de São Paulo, iniciou uma série de manuais dedicados ao público infanto-juvenil, algo que já fazia desde 1912 quando imprimia os compêndios da Francisco Alves, principal editora do país nesse ramo. No ano de 1916, a editora começou as suas próprias publicações encomendando a Rocha Pombo a redação

---

<sup>18</sup> Para maiores detalhes ver: GREENBLATT, Stephen. “O Novo Historicismo: ressonância e encantamento”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p. 244-261.

de um compêndio de História do Brasil direcionado para as classes dos cursos primários. No ano seguinte, *Nossa Patria* é lançado. Sucesso entre o grande público e entre o meio docente<sup>19</sup>, este manual representava um tipo novo de compêndio contrapondo um grande número de publicações enfadonhas e que fariam “ferrar no somno logo aos primeiros períodos”.<sup>20</sup>

A capa de *Nossa Patria* apresenta uma gravura de duas crianças segurando a bandeira do Brasil, sendo que uma delas beija o próprio símbolo. O primeiro capítulo traz a seguinte definição acerca de pátria:

terra de nossos pais; onde viveram nossos avós; onde temos todas as recordações da nossa vida e da nossa família; onde tudo nos fala á alma – campos e mares, florestas e montanhas – e onde parece que até as estrellas e os proprios ares nos alegam mais que os outros céus! É por isso mesmo que amamos a nossa Patria mais que as outras pátrias. Nella estamos confiantes como o marujo na enseada conhecida, longe do mar alto e livre das tormentas. Ella é para nós como a nossa propria Mãe; pois nos abre o seu seio e nos protege, como si fosse uma continuação dos nossos lares.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> DONATO, Hermâni. **100 anos da Melhoramentos**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

<sup>20</sup> ORIÁ, Ricardo. “A Companhia Editora Nacional e a Literatura Escolar”. In: **O Brasil contado às crianças: Viriato Corrêa e a literatura escolar brasileira (1934-1961)**. São Paulo: Annablume, 2011, pp. 83-116.

<sup>21</sup> ROCHA POMBO, *Nossa Patria*, p. 5.



Como é possível perceber já nessa primeira definição, o caráter do livro era o de narrar a história brasileira estimulando nos estudantes, crianças ou adultos, o sentimento de afeição ao território brasileiro. No decorrer dos capítulos, o paranaense destaca os aspectos aos simbolismos nacionais como a bandeira, os fatos que marcaram a história brasileira tais como a independência e posteriormente vai destrinchando o período do descobrimento e da formação colonial. Nas palavras de Circe Bittencourt<sup>22</sup>, o grande diferencial de *Nossa Patria* é a inclusão de temas e histórias do cotidiano das crianças e também a exposição de dados do mundo do trabalho, representando os agentes desse mundo social.

Além disso, outra característica “inovadora” de *Nossa Patria* e fonte de exemplificação de certa ressonância desse momento se traduzem na composição elaborada por Rocha Pombo da matriz brasileira. Conforme o explicitado pelo autor, o povo brasileiro constituía-se de três raças: índios, negros e brancos (portugueses), comum aos historiadores da Primeira República. A metodologia adotada por Rocha Pombo ressalta nos capítulos “Os índios”, “Os africanos” e os “Os europeus” as principais características dessas três “raças” numa ótica positivada e harmoniosa da miscigenação. Essa perspectiva empreendida pelo autor antecipou uma teoria

---

<sup>22</sup> BITTENCOURT, Circe. **Pátria Civilização e Trabalho: o ensino de história nas escolas paulistas (1917-1939)**. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1988.

posteriormente difundida ao longo dos anos 1930 ao mesmo passo que refletia a necessidade de conformar uma imagem da população brasileira uniforme. Segundo o autor, os índios:

Dissemos que Martim Affonso começou a povoar o Brasil; mas é preciso explicar que começou a povoar-o de portugueses, pois estes já encontraram aqui populações de outra raça. Eram os índios. Estes ainda estavam muito atrasados quanto á civilização. Viviam em grupos de famílias (*tribus*), mudando sempre de um lugar para o outro, fazendo longas paradas, mais ou menos longas, á margem dos grandes rios, ou perto das bahias.<sup>23</sup>

Além dos índios, os africanos eram:

Esta gente era tambem selvagem como os indios, e vivia lá quasi como os indios vivam aqui. Apenas os africanos não eram livres como os indios; tinham os seus reis, chamados sobas, que com eles eram muitos crueis. Aquelles reis vendiam gente como si fosse gado. Sabendo disso, os nossos colonos mandavam lá comprar quantos queriam para os ajudarem nas plantações. O africano é preto por causa do clima da Africa, que é muito quente; mas é uma raça muito boa, principalmente de muito bom coração.<sup>24</sup>

E os portugueses,

---

<sup>23</sup> ROCHA POMBO, *Nossa Patria*, p. 26.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 32.

Quando Martim Affonso chegou á ilha de S. Vicente, já encontrou ali alguns portugueses, entre os quaes um, chamado João Ramalho, que se dera muito bem com os indios, e que vivia muito respeitado entre elles desde muitos annos. Cásara com uma índia de nome Bartira, filha de um chefe; e deixou grande descendencia. (...) Mas, a vinda de europeus para o Brasil augmentou muito, depois que Martim Affonso fundou a primeira villa. Não se demorou que muitos outros pontos da costa fossem povoados”.<sup>25</sup>

E conclui acerca da população brasileira,

Vê-se, portanto, que a população do Brasil se formou dessas tres raças que temos indicado: os indios, que já estavam aqui; os africanos, que vieram como escravos; e os europeus, que tomaram conta do paiz. Por isso, o brasileiro tem as qualidades mais notaveis dessas tres raças: - é altivo, amoroso e intelligente.<sup>26</sup>

Conforme indicam estudiosos<sup>27</sup> da temática racial, as primeiras décadas do século XX tinham sido impregnadas de certa visão pessimista garantindo a sociedade brasileira uma perspectiva

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 33-35.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>27</sup> LACOWICZ FILHO, Estanislau; LAVERDI, Robson. “Raça e racismo na sala de aula: notas sobre o debate do “racismo a brasileira” (dos anos 1930 aos nossos dias)”. Disponível em:

<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/501-4.pdf>, acesso em 19/08/2013.

negativada de sua história podendo ser identificada nas narrativas de Afrânio Peixoto, Olavo Bilac, Coelho Neto, João Ribeiro entre outros. Na contracorrente dessa teoria, Rocha Pombo procurava promover a exaltação da História brasileira por meio da valorização das três vertentes sociais que compuseram a nossa sociedade, asserção esta que anos mais tarde se cristalizaria nos escritos de Gilberto Freyre. De acordo com os teóricos no assunto:

Nos anos 1930, uma nova visão, tida como oficial foi construída. A hibridização – agora menos biológica e mais cultural – é destacada, não mais como veneno, como algo que iria deturpar o elemento novo criado, mas é vista como salvadora ou redentora. E, com isso, autores como Gilberto Freyre e Donald Pierson, “ligados” á política do Estado Novo, definem o país pela sua singularidade racial, transformada em “solução”.<sup>28</sup>

Para além das questões raciais e persistindo na exposição de uma narrativa promotora da exaltação patriótica, Rocha Pombo insere em seu texto a descrição da organização governamental e da formação de cidades e vilas na colônia conjuntamente a formação de um sentimento de “brasilidade”. Novamente nesse capítulo é disposta a gravura de crianças admirando a bandeira do Brasil. Avançando um pouco mais pelas páginas de *Nossa Patria* e atingindo o momento em que aborda a Proclamação da República, o autor aponta que a principal causa da Proclamação da República era o agravado estado

---

<sup>28</sup> *Idem*, p. 6.

de saúde do imperador Pedro II e o surgimento de uma possível insatisfação popular em ter no governo a Princesa Isabel. Dada essas condições, os militares segundo Rocha Pombo, assumiram o papel de fazer nascer à República, convocando os Estados e o congresso constituinte. Na última página de sua obra, Rocha Pombo encerra a narrativa retomando a necessidade de que o povo brasileiro desenvolvesse o sentimento patriótico, pois o que seria

muito grato aos nossos corações é sentir como é bella a nossa historia; como tem lances que nos commovem, e que mostram quanto é nobre a função que, com o concurso de outras tantas, a nossa raça vai ter na América.<sup>29</sup>

Inegavelmente considerada o maior sucesso de Rocha Pombo, *Nossa Patria* teve uma longa vida editorial, sendo reeditada mais de oitenta vezes e tendo um número de exemplares que extrapolava a casa numérica dos 450.000. Graças à penetração da editora em vários estados brasileiros como já citado, *Nossa Patria* foi recomendada em inúmeros colégios brasileiros para a Instrução Pública. No entanto, no decorrer dos anos este sucesso sofreu algumas importantes modificações revelando a existência de certa instabilidade textual no universo dos livros. Mudanças a cada edição, introdução em diversos estados e escolas, alterações no texto, na grafia e introdução de imagens. Todas essas características elucidam a importância em se

---

<sup>29</sup> ROCHA POMBO, *Nossa Patria*, p. 154.

analisar os paratextos editoriais assim como evidenciar a sociologia dos textos. Nas palavras de Chartier,

O processo de publicação, seja lá qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. Desse modo, é inútil querer distinguir a substância essencial da obra, tida como sempre semelhante a si mesma, e as variações acidentais do texto, consideradas irrelevantes para a sua significação.<sup>30</sup>

No que concerne a *Nossa Patria*, o livrinho fora feito para “as crianças e homens simples do povo”. Nas palavras de Rocha Pombo,

Este livrinho é feito para a intelligencia das crianças e dos homens simples do povo. Nestes dias, que alvorecem tão novos, em que se procura crear o culto da patria, penso que o primeiro trabalho para isso é fazer a patria conhecida daquelles que a devem amar. Não se ama uma terra sinão quando alguma coisa sagrada a ella nos prende – algum sacrificio, ou alguma tradição gloriosa. São essas coisas que firmam a nossa existencia moral. Sentir o que fizeram de grande os nossos antepassados equivale a tomar o compromisso de os continuar na história. Os nossos annaes, comquanto sejamos novos no mundo, registram lances de que nos podemos orgulhar. Fixal-os, em suas linhas geraes, na

---

<sup>30</sup> CHARTIER, Roger. “Mistério estético e materialidades da escrita”. In: **Inscrever e apagar**: Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). São Paulo, Editora Unesp, 2007, p. 13.

alma das gerações, é, pois, o processo mais pratico e seguro de nella crear e nutrir o sentimento da patria. É o que procuro aqui fazer com todo carinho. Outros poderão fazer coisa melhor, com mais talento; mais eu escrevi este livrinho com todo o meu coração.<sup>31</sup>

Além de dedicar-se às camadas mais simples da população o suporte em *Nossa Patria* fora montado numa versão pequena, com texto objetivo, conciso e com gravuras ilustrativas indicam a materialidade das obras e de que forma estas influenciam na propagação dos livros e na leitura do público alvo que se apropria, inventa e produz significados dos mais diversos. Segundo Chartier,

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. Segundo a bela imagem de Michel de Certeau, o leitor é um caçador que percorreu terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro

---

<sup>31</sup> ROCHA POMBO. *Nossa Pátria*, p. 3.

impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão.<sup>32</sup>

Nesse ínterim particular do universo da leitura e de suas maneiras de permitir a leitura, *Nossa Patria* se insere. Dentre as inúmeras reedições que contabilizam o número de 88, podem-se citar notáveis modificações. De acordo com Lucchesi,

A 18ª edição do livrinho, de 1923, traz a seguinte informação “Aprovada oficialmente nos Estados de S. Paulo, Santa Catharina, Sergipe, Maranhão, e adoptada no ensino desses estados e dos Paraná, Bahia e Rio Grande do Norte”. Na 62ª, publicada no final de 1920, o escopo do livro amplia-se passando a ser “Adoptado em todos os estados do Brasil.” (...) Até pelo menos a 79ª edição, tanto o texto como as gravuras explicativas sofreram apenas algumas correções pontuais. A linguagem foi atualizada, a antiga moldura oval, que enquadrava as figuras de “personagens ilustres”, substituída pela moldura retangular, e a matéria referente ao período republicano foi sendo, progressivamente, aumentada. Apenas em 1949, na 83ª edição, o texto sofreria uma correção maior, com a retirada de

---

<sup>32</sup> CHARTIER, Roger. “O leitor – entre limitações e liberdade”. In: **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999, p. 77.



trechos sobre a Guerra do Paraguai considerados, então, ofensivos à nação paraguaia.<sup>33</sup>

Como exposto acima, as modificações podem ser percebidas a cada edição. A obra trabalhada na elaboração desse artigo corresponde a 34ª edição e também podem ser identificadas a partir dos seguintes trechos:

“Aprovada oficialmente nos estados de S. Paulo, Santa Catharina, Sergipe, Maranhão e adoptada no ensino desses estados e dos de Paraná, Bahia e Rio Grande do Norte.”

“Autorizo a Companhia Melhoramentos de São Paulo a usar na composição dos compêndios que para ella tenho escripto, e estou escrevendo, a graphia que lhe convier.

Rio – Março 1925

Rocha Pombo.”

Ao analisar essas diferenças, é possível atribuir às obras a sua materialidade e traçar o processo de produção que resultou nas mesmas. Um livro acabado, pronto representa uma versão doutrinária apresentada pelo editor e pelo revisor. É alma do livro<sup>34</sup>. Uma obra não é confeccionada somente pelo autor, mas recebe a

---

<sup>33</sup> LUCCHESI, F. . “Criando a Nação: os livros didáticos de história do Brasil de Rocha Pombo (1857-1933)”. **Educação on-Line** (PUCRJ), v. 3, p. 5, 2008, p. 3.

<sup>34</sup> CHARTIER, Roger. “A prensa e as fontes – Dom Quixote na oficina de impressão”. In: **Inscrever e apagar**, p. 95.

forma de todos aqueles atuam na sua elaboração. Editores, revisores, tradutores, tipógrafos entre outros são importantes peças na confecção desses objetos mágicos. Nas palavras de Chartier,

Se o corpo do livro é o resultado do trabalho dos impressores, sua alma não é confeccionada apenas pelo autor, mas recebe sua forma de todos aqueles, como o mestre impressor, os compositores e os revisores que cuidam da pontuação, da ortografia e da mise en page (paginação). Assim, Paredes recusa toda separação, antecipadamente, entre a substância essencial da obra, sempre considerada idêntica a ela mesma, independentemente de sua forma, e as variações acidentais do texto, que resultam do trabalho na oficina de impressão e não teriam, então, importância para a significação da obra.<sup>35</sup>

O fato explicitado pela citação acima pode ser visto na edição de 1925 da obra *Nossa Patria* em que o autor autoriza o corpo editorial a alterar a ortografia do texto, prática esta que influenciaria inclusive as formas de compreensão dos leitores. A ideia de um texto puro é inconcebível. Realizar edições de uma obra não é reencontrar um ideal, mas identificar uma preferência ou outros estados do texto, assim como as escolhas feitas quando na forma de apresentação das obras: as divisões, as pontuações, a grafia adotada e a ortografia. Os paratextos editoriais revelam a história de cada edição, suas razões, implicações, escolhas, sua difusão, seus autores, leitores e etc. A partir disso é preciso considerar,

---

<sup>35</sup> *Idem, ibidem.*

Todos os estados do texto, mesmo os mais inconscientes e bizarros, precisam ser compreendidos e, eventualmente, editados, pois, resultando tanto de gestos de escrita como de práticas da oficina, eles constituem a obra tal como foi transmitida a seus leitores. Essa existe apenas sob as formas materiais, simultâneas ou sucessivas, que lhes dão existência”.<sup>36</sup>

Retomando as análises para *Nossa Patria*, Lucchesi aponta que,

Em 1964, 47 anos após a primeira edição de *Nossa Patria*, o educador Lourenço Filho fez algumas outras emendas para aquela que seria a 84ª edição do livro. Em parecer explicando suas modificações, Lourenço Filho afirma ter procurado “nada alterar do pensamento do A. ou do espírito da obra”, que continuava “ser perfeito, dado os fins que teve em vista”: difundir a história nacional nas classes primárias, visando inculcar nas crianças o “amor” à pátria.<sup>37</sup>

Novamente a asserção acerca da instabilidade do texto se comprova. O tradutor, assim como o parecerista, atua diretamente na composição e na recepção das obras. O caso de Lourenço Filho ilustra bastante esse exemplo, ao influenciar na difusão da história nacional nas classes primárias alterando a narrativa do autor. Essa ocorrência caracteriza o mundo intelectual e dos livros não se

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>37</sup> LUCCHESI, “Criando a Nação”, p. 3.

dissocia do político estando diretamente ligado a processos de transmissão cultural, com patrimônios dos seus antecessores e também a um conjunto de redes de sociabilidade diversas como as verificadas nas relações entre as editoras e os próprios governadores. Espaços sociais como salões, cafés, academias, editoras, cartas, revistas, escolas são meios de tessituras de redes de sociabilidade ao mesmo passo em que são locais para a análise de fermentação e circulação de ideias<sup>38</sup>. Uma análise dos paratextos editoriais e da conjuntura de interesses que possibilitaram o relançamento da obra indicam de que maneira a promoção de um projeto memorialístico da história nacional esteve diretamente interligado aos trâmites editoriais, configurando uma rede de sociabilidade tipicamente intelectual.

De modo geral, o propósito dessa pesquisa foi o de evidenciar a existência de uma prática de escrita histórica nacionalista corrente entre os anos iniciais da República brasileira por meio da análise da obra *Nossa Patria* de Rocha Pombo. Como afirmado anteriormente, a conjuntura histórica e política do Brasil foi decisiva para promoção dessa escrita assim como para o estabelecimento dos intelectuais/escritores tais como Rocha Pombo, envolvidos com a disseminação de um sentimento de nacionalidade propriamente brasileiro, indicando que a partir desse momento o Brasil começaria a ser chamado efetivamente de nosso.

---

<sup>38</sup> GOMES, Ângela de Castro. “Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 62-77.

O caso de *Nossa Patria* é ilustrativo da materialidade dos textos e da instabilidade textual. Influências dos diretores de Instrução Pública, dos redatores, editores contribuíram na forma como os leitores receberam o texto. A capa e a obra repleta de gravuras interferiram nos modos de recepção por parte dos leitores. Os suportes, as imagens e a narrativa simplificada foram definidores do sucesso do livro e possivelmente fortaleceram as relações entre Rocha Pombo e a Editora Melhoramentos de São Paulo, resultando na encomenda de cinco compêndios por parte dessa última ao intelectual das obras: *História do Brasil* (para o ensino secundário): *com muitos mappas históricos e gravuras explicativas*, 1918, *Historia de São Paulo (resumo didático)*, 1919, *Historia do Brasil (curso superior)*, 1926; *Historia do Paraná (resumo didático)*, 1930 e *História Universal*, 1930.

De extrema importância para a consolidação do recém implantando regime republicano, a difusão dos manuais didáticos ao longo das primeiras décadas do século XX refletem muito das inquietações pertinentes ao universo da cultura escrita. O temor da “perda”<sup>39</sup> de escritos tão caros a Nação em formação, livros como *Nossa Patria* foram muito valorizados. Rocha Pombo, João Ribeiro, Viriato Corrêa e tantos outros se tornaram prestigiados nos tempos da efervescência de uma escrita que se denominava patriótica. O caso de *Nossa Patria* além de exemplificar esse momento, ilustra a

---

<sup>39</sup> CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador.**

trajetória das obras, suas histórias e as instabilidades textuais de cada edição.

## **Fontes**

**A Chronica:** Semanario Illustrado de litteratura e arte. Rio de Janeiro, 1899 – vol.1. Disponível para consulta no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB);

CORREA, Viriato. “Rocha Pombo”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1933;

**Revista da Academia Brasileira de Letras**, vol. 48.

ROCHA POMBO, José Francisco da. **O Paraná no centenário:** 1500-1900. 1ª ed. Rio de Janeiro, Typographia Leuzinger, 1900.

\_\_\_\_\_. **O Paraná no centenário:** 1500-1900. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980;

\_\_\_\_\_. **Nossa Pátria** : *Narração dos factos da Historia do Brasil, atraves da sua evolução com muitas gravuras explicativas*. 34ª ed. São Paulo, Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1925 [1917].

## **Referências Bibliográficas**

- BITTENCOURT, Circe. **Pátria Civilização e Trabalho: o ensino de história nas escolas paulistas (1917-1939)**. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1988.
- BORGES, Jorge Luís. “O Livro” In: **Cinco visões pessoais**. 4ª ed., Brasília: UnB, 2002.
- \_\_\_\_\_. Obras completas (Otras Inquisiciones).
- BOURDIEU, Pierre. “O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia”. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, nº 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Por uma ciência das obras”. In: **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: São Paulo: Papirus, 1996.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Inscriver e apagar: Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- DONATO. Hermâni. **100 anos da Melhoramentos**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

- FALCON, Francisco José Calazans. “Capistrano de Abreu e a historiografia cientificista: entre o positivismo e o historicismo”. In: NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das; *et alli* (orgs.). **Estudos de historiografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. pp. 151-161.
- GENETTE, Gérard. Paratextos Editoriais. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro, 7)
- GREENBLAT, Stephen. “Cultural Mobility: an introduction”. In: **Cultural Mobility: A Manifesto**. Cambridge University Press, 2009, pp. 1-23.
- GOMES, Ângela de Castro. “Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 62-77.
- \_\_\_\_\_. “República, educação e história pátria no Brasil e em Portugal”. In: **A República, a História e o IHGB**. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: EdUSP, 2005, p. 468.
- LACOWICZ FILHO, Estanislau; LAVERDI, Robson. “Raça e racismo na sala de aula: notas sobre o debate do “racismo a brasileira” (dos anos 1930 aos nossos dias)”. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/501-4.pdf>, acesso em 19/08/2013.



- LUCCHESI, F. . “Criando a Nação: os livros didáticos de história do Brasil de Rocha Pombo (1857-1933)”. **Educação on-line** (PUCRJ), v. 3, p. 5, 2008.
- MACEDO, A. M. C. “O Livro do Centenário (1500-1900) e o projeto de escrita da história na virada do século XX”. **Anais da IV Jornada de Estudos Históricos do PPGHIS**, 2009, Rio de Janeiro.
- MACIEL, Laura Antunes. “Imprensa, História e Memória: da unicidade do passado às outras histórias”. **Patrimônio e Memória**, v. 5, n. 2, p. 66-89, dez./2009.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. Vol. V. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- ORIÁ, Ricardo. “A Companhia Editora Nacional e a Literatura Escolar”. In: **O Brasil contado às crianças: Viriato Corrêa e a literatura escolar brasileira (1934-1961)**. São Paulo: Annablume, 2011, pp. 83-116.
- SANTOS, Ivan Norberto dos. **A historiografia amadora de Rocha Pombo: embates e tensões na produção historiográfica brasileira da Primeira República**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGHIS, 2009.

## **O ESTADO NOVO E A INTEGRAÇÃO DO SAMBA COMO EXPRESSÃO CULTURAL DA NACIONALIDADE**

*Carla Araújo Coelho\**

**Resumo:** Este trabalho tem como proposta investigar os impactos que o projeto ideológico do Estado Novo surtiu no samba urbano carioca contribuindo para a sua consolidação como um elemento proeminente da identidade nacional brasileira. A proposta insere-se no projeto História e Música: identidades, memórias, histórias e busca sondar as representações de nacionalismo construídas por compositores sambistas questionando o motivo para essa suposta tendência. Ainda, deverá refletir sobre a possível relação que se estabeleceu entre o samba e o Estado Novo, e como ela poderá ter contribuído para a consolidação do samba como expressão cultural da nacionalidade brasileira.

**Palavras-chave:** Estado Novo, samba, identidade nacional.

---

\* Graduada em História pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília (UnB).

## **O ESTADO NOVO E A INTEGRAÇÃO DO SAMBA COMO EXPRESSÃO CULTURAL DA NACIONALIDADE**

*Carla Araújo Coelho*

### **O samba como objeto da história**

A primeira metade do século XX foi um momento de grandes transformações para o Brasil. Recém saído do regime monárquico, a nova Nação enfrentava grandes desafios sociais, econômicos e políticos. A abolição da escravidão, os numerosos contingentes de imigrantes, assim como o grande fluxo de pessoas atraídas pelo desenvolvimento industrial em direção aos centros urbanos, tornavam as cidades, pouco estruturadas, em grandes aglomerados desordenados. Por outro lado, o crescimento desses centros urbanos transformou as grandes cidades em ambientes verdadeiramente frutíferos para a sociabilidade e, não é demais lembrar, o desenvolvimento tecnológico já vinha surtindo impacto na indústria do entretenimento.<sup>1</sup> Cada vez mais repleta de centros de diversões, tais como cafés-cantantes, cinemas e teatros, o Rio de Janeiro apresentava-se como um ambiente promissor para artistas e compositores.

---

<sup>1</sup> Cf. CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)**. São Paulo: Annablume, 2004.

O samba encontrou nessa enriquecida realidade cultural um caminho para atingir os mais variados públicos. Sabe-se que o grupo “Oito Batutas”<sup>2</sup> havia ganhado tanta notoriedade que em 1922 conseguiu patrocínio para ir a Paris divulgar sua música. A popularidade que o samba vinha alcançando tornou-o alvo de interesse do governo de Getúlio Vargas, tonando-o um instrumento complementar do projeto ideológico nacional.<sup>3</sup>

Não seria esta a primeira vez que um Estado autoritário se apropriaria da música como arma de propaganda de ideais políticos. A URSS, já percebendo a arte como fator de transformação política e social, estabeleceu diretrizes da arte de modo que ela passasse a cumprir a função de preservação da cultural popular e fosse capaz de refletir os anseios do “povo”, sempre de acordo com a perspectiva do partido comunista.<sup>4</sup> O Estado Nazista Alemão também utilizaria a música como recurso para disciplinar, estimulando certas temáticas e censurando outras. O nazismo compreendia o caráter coletivista da música, e seu potencial de transformar a multidão numa “massa perturbadora”.<sup>5</sup> Dessa forma, durante os anos 20 e 30, o sentido

---

<sup>2</sup> Grupo conhecido por tocar uma diversidade de gêneros musicais, em especial o samba. Donga, um de seus integrantes, foi o criador da música *Pelo Telefone*, considerada o primeiro samba registrado.

<sup>3</sup> CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 40.

<sup>4</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. “Arte e Estado: Música e poder na Alemanha dos anos 30”. **Revista Brasileira de História** – São Paulo, ANPUH/Marco Zero. Vol. 8, nº15, set./1987-fev./1988, p. 127.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*.

coletivista da música acabou sendo absorvido pelos movimentos nacionalistas, e o caso do Estado Novo no Brasil não seria diferente.

Este estudo procurou compreender o porquê e como se deu essa relação entre o samba e o Estado Novo, assim como investigar os impactos que essa relação teria surtido no samba, culminando com a sua consolidação como símbolo nacional. Esses objetivos foram alcançados a partir da análise de um *corpus* documental composto de composições musicais da época, enredos vencedores de concursos entre escolas de samba, e artigos veiculados na revista *Cultura Política*, além do apoio de uma bibliografia especializada. A essas fontes foram lançados os seguintes questionamentos: como se deu a relação entre o Estado Novo e o samba? Por que foi estabelecida essa relação? Como esta relação contribui para a consolidação do status do samba como música-símbolo nacional? Quais as condições socioeconômicas, políticas e culturais que contribuíram no processo de consolidação do samba como símbolo nacional?

### **História e música: diálogos**

O período do Estado Novo é freqüentemente associado com a ascensão do samba como gênero nacional e, conseqüentemente, como símbolo cultural da nacionalidade brasileira. No entanto, muito freqüentemente, em períodos pós-revolucionários, ou em tempos de ruptura com a ordem política – tal como o caso do Estado

Novo – cria-se uma certa mística em torno das realizações, reais ou imaginárias<sup>6</sup>, do governo em questão.

Sabe-se que desde a proclamação da república em 1889, já vinha sendo realizado um esforço de parte dos intelectuais brasileiros em torno da definição de uma identidade nacional brasileira, e da delimitação de elementos tidos por tipicamente nacionais. E é nesse contexto que o samba vinha se tornando cada vez mais popular dentre os variados estratos sociais do Rio de Janeiro.

A problemática que guiou este trabalho foi justamente a questão de como o samba passaria a ser incorporado a esse conjunto de símbolos nacionais. Ou melhor, como o Estado Novo de Getúlio Vargas e seu projeto ideológico contribuíram para que essa associação fosse traçada. Quais teriam sido as condições conjunturais, materiais e simbólicas que transformariam o samba em símbolo nacional, processo que permitiu que o mesmo fosse utilizado pelo governo como um dos veículos de sua propaganda ideológica.

A escolha deste tema deu-se em grande parte pela constatação da existência de uma crescente produção historiográfica<sup>7</sup>, mas

---

<sup>6</sup> LAUERHASS, Ludwig Jr. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro**. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1986, p. 17.

<sup>7</sup> Tendo como exemplo desde os pioneiros Mario de Andrade e o crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão até as produções mais recentes como as de José Miguel Wisnik e de Adalberto Paranhos. Cf. ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962; TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962; WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrariados: a música em torno da Semana de 22**. 2ª ed., São Paulo:

também interdisciplinar,<sup>8</sup> voltada ao estudo da música, várias delas focadas, inclusive, no período aqui delimitado. Esse crescente interesse sinaliza para a importância dos estudos que buscam compreender a música como uma “expressão cultural [que pode ser tomada] como objeto a ser explorado e importante fonte de acesso às tramas que buscam dar sentido à realidade estudada, esteja ela localizada no passado recente ou em tempos remotos.”<sup>9</sup>

Este trabalho se identifica com a abordagem da Nova História Cultural, dando ênfase à dimensão cultural da experiência humana e buscando compreender os elementos simbólicos compartilhados por um determinado grupo de um determinado recorte histórico.<sup>10</sup> Neste caso, a compreensão almejada deverá ser mediada por elementos musicais, fazendo da música uma ponte com o passado, logo, uma fonte a ser analisada, além de objeto de estudo. O historiador Marcos

---

Duas Cidades, 1983; PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados**: sambas e bambas no Estado Novo. 2005. Tese - Doutorado em História – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

<sup>8</sup> Caso do próprio Adalberto Paranhos, que introduz em sua produção uma abordagem sociológica, e de José Miguel Wisnik, que não deixa de incorporar sua competência musical técnica a suas análises históricas.

<sup>9</sup> BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”. **Textos de História**. Revista de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Vol. 15, nº1/2, 2007, p. 209.

<sup>10</sup> Dentro da perspectiva de História Cultural de Roger Chartier. Do autor, ver, principalmente: CHARTIER, Roger. **História Cultural** : Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand, 1990.

Napolitano descreve da seguinte maneira a operação a ser seguida pelo pesquisador em música popular:

[Deve-se] mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismo analíticos que podem deturpar a relação polissêmica e complexa de qualquer documento de natureza estética.<sup>11</sup>

## **O samba no contexto do Estado Novo**

Em dezembro de 1939, Getúlio Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Funcionando como um aperfeiçoamento de um órgão já existente – o Departamento Nacional de Propaganda – o DIP teria como propósito a difusão da ideologia do Estado Novo junto às camadas populares.<sup>12</sup> Este propósito seria atingido através do controle dos setores de divulgação: radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Cabia ao DIP promover produções artísticas que fossem do interesse do

---

<sup>11</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, pp. 77-78.

<sup>12</sup> Informações encontradas em verbete sobre o Departamento de Imprensa e Propaganda do site do CPDOC, disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>, com acesso em 21/08/2013.



Estado, censurar as que fossem de encontro a esses mesmos interesses, organizar manifestações cívicas e festas patrióticas, coordenar a propaganda nacional, controlar informações, entre outras diversas formas de controle da vida cultural de uma sociedade. Em seu livro *O que é Propaganda Ideológica*, Nelson Jahr Garcia define a propaganda ideológica como sendo um conjunto de mensagens, representantes de uma versão da realidade, cuja

...função é a de formar a maior parte das idéias e convicções dos indivíduos e, com isso, a orientar todo o seu comportamento social. Ass mensagens apresentam uma versão da realidade a partir da qual se propõe a necessidade de manter a sociedade nas condições em que se encontra ou de transformá-la em sua estrutura econômica, regime político ou sistema cultural.<sup>13</sup>

Essa propaganda pode assumir as mais diversas formas e utiliza-se dos mais variados recursos de divulgação, servindo não apenas para divulgar idéias, mas também para incutir visões de mundo e histórias, atribuir-se uma função social, assim como para impor valores e padrões de comportamentos tidos por adequados. O autor segue explicando que a realização da propaganda segue determinadas etapas. Primeiro tem-se a fase da *elaboração*, quando o grupo emissor deve adequar a mensagem à realidade que deverá absorvê-la. Em seguida vem a fase da *codificação*, que corresponde ao

---

<sup>13</sup> GARCIA, Nelson Jahr. **O que é propaganda ideológica**. São Paulo: Brasiliense. 1994, p. 10. (Coleção Primeiros Passos)

momento em que as idéias a serem difundidas são transformadas em mensagens que atraia a atenção do receptor. Por último ocorre a *difusão* sistemática da mensagem. Este é o momento em que a mensagem é transferida ao receptor pretendido, destacando-se como mais apelativa a difusão oral.<sup>14</sup>

Essas reflexões parecem-me pertinentes e serão utilizadas para apreender a relação entre o samba, como gênero musical corrente e popular, e as iniciativas do Estado Novo para realização de seu projeto ideológico de unificação nacional. O controle exercido pelo DIP, o estímulo a compositores do samba para criarem músicas apologéticas ao governo e a seus valores, o papel da radiodifusão na divulgação de determinadas composições, assim como a promoção de concursos musicais deverá ser compreendida a partir da perspectiva de propaganda ideológica apresentada por Nelson Jahr Garcia.<sup>15</sup>

Outro aspecto a ser destacado diz respeito à noção de identidade nacional, entendida como uma construção sociocultural, resultante de um processo de produção simbólica e discursiva<sup>16</sup>, que

---

<sup>14</sup> *Idem*, p 65.

<sup>15</sup> A questão da recepção/apropriação dessas mensagens como um momento importante na própria produção de sentidos atribuídos a esses bens culturais não foi ignorado, mas, neste trabalho não foi possível um debruçar-se sobre essa dimensão da produção cultural.

<sup>16</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença” In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p 81.

funciona, em grande parte, por meio do que Benedict Anderson chamou de “comunidades imaginadas”<sup>17</sup> – definida por Tomaz Tadeu da Silva da seguinte forma:

Na medida em que não existe nenhuma ‘comunidade natural’ em torno da qual se possa reunir as pessoas que constituem um determinado agrupamento nacional, ela precisa ser inventada, imaginada. É necessário criar laços imaginários que permitam ‘ligar’ pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum ‘sentimento’ de terem qualquer coisa em comum.<sup>18</sup>

Tal processo é atingido mediante uma série de estratégias representacionais que constroem nosso senso comum sobre a identidade nacional, como a criação de símbolos, o apelo a mitos fundadores, a imposição de línguas nacionais, entre outras. Essas estratégias devem ser compreendidas pela consideração de que “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder...”.<sup>19</sup>

Nesse sentido, o que este trabalho percebe é que o Governo de Getúlio Vargas, entre os anos de 1930 e 1945, comportou-se como um catalisador no processo de consolidação da identidade nacional

---

<sup>17</sup> ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. Londres: Verso, 1983. *Apud* SILVA, *op. cit.*, p. 85.

<sup>18</sup> SILVA, *op. cit.*, p. 85.

<sup>19</sup> HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997, p. 59.

brasileira. Seus mecanismos de intervenção eram variados e tiveram um impacto transformador sobre a sociedade justamente por penetrarem profundamente no mundo das interações sociais, levando o Estado a aproximar-se das experiências cotidianas da população. E a música foi um desses veículos.

### Diálogos teórico-metodológicos

Mas que música era essa? Tratava-se do que se conhece como música popular. A categoria popular, segundo Marcos Napolitano<sup>20</sup>, quando atribuída à música, poderá assumir uma dessas quatro definições apresentadas por esse historiador:<sup>21</sup>

- 1) Definições Normativas: música “popular” como inferior.
- 2) Definições Negativas: música popular definida por aquilo que ela não é.
- 3) Definições Sociológicas: nesta linha a música popular estaria associada a (ou produzida por) grupos sociais específicos.
- 4) Definições tecnológicas/econômicas: música popular como produto exclusivo dos *mass media*, disseminada no grande mercado.

---

<sup>20</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. 3. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>21</sup> *Idem*, p.14.

Neste momento, a linha conceitual de que se valerá este trabalho atinge um impasse. As primeiras duas definições são descartadas prontamente por não se adequarem ao que se compreende como samba, da perspectiva de um gênero musical. Já as duas seguintes, são tão adequadas quanto inapropriadas à linha de pesquisa que venho propondo.

A definição sociológica pressupõe a atribuição das composições e do desenvolvimento do samba como algo restrito a uma classe social definida. Essa visão é muito difundida no senso comum, aonde o samba é freqüentemente associado como proveniente do “morro”, ou seja, algo cultivado pelas camadas mais baixas. A própria palavra “samba” designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo da Bahia do século XIX.<sup>22</sup> No entanto, após essa primeira geração, chamada por alguns de autêntica, o samba passou a ser compartilhado por diversos estratos das camadas sociais urbanas, tanto no sentido de apreciação quanto no de produção. Hermano Vianna apresenta essa relação interclasse como um dos mistérios do samba em seu livro homônimo.<sup>23</sup> Isso ocorria não apenas em nível nacional quanto no nível internacional, constituindo o fenômeno conhecido como transculturação.<sup>24</sup> Dessa

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>23</sup> VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 5. ed. Rio de Janeiro: J Zahar, 2004.

<sup>24</sup> Definida, por Bronislaw Malinowski, como “um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um “tomar e dar”... É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo do qual resulta uma nova

forma, para manter um rigor conceitual, esta definição não poderá ser seguida estritamente, mas deverá ser lembrada uma vez que corresponde à imagem que o samba assumiu, ao longo dos anos, no imaginário coletivo.

Quanto à quarta definição, tecnológico-econômica, esta corresponde à análise que associa o samba à radiodifusão, uma vez que o recorte temporal escolhido é conhecido justamente como a “era de ouro do rádio”. A radiodifusão foi um dos principais recursos de difusão da ideologia política do Estado Novo. O samba, como gênero musical de grande apelo, não deixaria de se beneficiar desse novo recurso de difusão. No entanto, não se pode esquecer que o samba tem como uma de suas formas de desenvolvimento e reprodução o meio social propriamente dito, sem mídias intermediárias.<sup>25</sup>

---

realidade, composta e complexa. Uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de características, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente.” Em introdução feita à publicação do antropólogo Fernando Ortiz, cf. ORTIZ, Fernando. **Contrapunto cubano Del tabaco y el azucar**. Caracas: Bibl Ayacucho, s/d.

<sup>25</sup> Como no caso do chamado samba de partido-alto: “O que hoje se conhece como partido-alto é uma modalidade de cantoria. E cantoria é a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica pré-existente ou também improvisada (...). Improvisação repentina, cantada à moda de “peleja”, numa espécie de duelo verbal, como outras modalidades de cantoria, o partido-alto tem a distingui-lo a circunstância de que se realiza e completa na roda de samba, sempre

## O samba, o rádio e o Estado Novo

Durante os anos da ditadura do Estado Novo, práticas nacionalistas e autoritárias passaram a agir de forma complementar no processo de formação do Estado Nacional, expandindo as pretensões de atuação do novo regime totalitário de forma a abarcar a totalidade das manifestações da vida nacional,<sup>26</sup> pelo menos do ponto de vista das políticas de Estado. Contando com um projeto político-ideológico muito bem articulado, o Estado tomaria para si a responsabilidade de se ocupar de cada cidadão, formando sua consciência individual e coletiva através da propaganda e da educação cuja consequência deveria ser a edificação da Nação e de seus cidadãos a uma suposta unidade orgânica.<sup>27</sup> Nesses termos, compreendia-se que Estado político e a nação cultural deveriam coincidir. Para tanto, seriam criados aparatos culturais, próprios do Estado, destinados a produzir e difundir suas concepções de mundo para o conjunto da sociedade.<sup>28</sup>

Essa dimensão do projeto político estado-novista é evidenciada claramente na revista oficial do DIP, *Cultura Política*. Dirigida por Almir de Andrade, a revista circulou entre 1941 e 1945

---

de forma bem humorada e brincalhona”. XANGÔ. **Xangô da Mangueira:** recordações de um velho batuqueiro. Rio de Janeiro: Casa, 2005, p. 29.

<sup>26</sup> OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria de Castro. **Estado Novo:** ideologia poder. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982, p. 19.

<sup>27</sup> *Idem*, p 71.

<sup>28</sup> *Idem*, p 72.

com a proposta de “definir” e “esclarecer” os rumos das transformações político-sociais do país a partir de estudos brasileiros.<sup>29</sup> A intenção do Estado Novo de buscar envolver os variados setores sociais na política do Estado, entre esses setores o artístico, é declarada e assume forma de discurso veiculado na imprensa escrita por meio dessa revista. Logo em sua primeira edição, argumenta-se que “as artes andam passo a passo com o exercício deste ou daquele regime”, seguida da afirmação de que “há um real e palpável progresso artístico no país” que seria uma ‘verificação ostensiva’ da primeira afirmação. Essa linha de pensamento é evidenciada durante todo o período de circulação da revista, na sessão “Brasil social, intelectual e artístico”.

É nesse momento que o samba e o Estado Novo se cruzam. Sendo todas as manifestações artísticas nacionais a equivalência da nova política do Brasil, nos planos estéticos<sup>30</sup>, a crescente popularização do samba e seu respaldo dentre as camadas populares urbanas fez dessa ligação algo quase que inevitável.

Para se compreender o florescimento do samba como gênero nacional reconhecido como parte da identidade nacional, tanto a partir da ação consciente dos agentes envolvidos em ambos os lados (Estado e artistas) quanto a partir da consideração de questões conjunturais, algo que deve ser destacado é o desenvolvimento da

---

<sup>29</sup> *Idem*, p 76.

<sup>30</sup> **Cultura Política** – Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Vol. 1, n. 1; mar. 1941, p. 282.



indústria radiofônica no Brasil. O rádio apareceu no Brasil em 1923, com a fundação da Radio Sociedade do Brasil.<sup>31</sup> Daí em diante o rádio passou a ser um importante mecanismo de circulação do samba, que viria a contribuir de forma importante na sua popularização.

O rápido aprimoramento dos mecanismos de circulação musical através do desenvolvimento interno da indústria fonográfica e radiofônica fez com que o samba deixasse de ser mero valor de uso transformando-se também em valor de troca.<sup>32</sup> Essa transformação gerou uma crescente preocupação com a questão da autoria musical e também resultou na profissionalização de um grupo de compositores.<sup>33</sup> Este novo grupo de artistas aprenderia a se adaptar às novas exigências impostas por esse contorno mercadológico que a produção musical assumira. Muitos compositores passam a dar preferência a um discurso lírico-amoroso, tendo como principal tema a Mulher e o Amor. A historiadora Claudia Matos associa essa opção feita por alguns compositores à tentativa de atingir um público mais heterogêneo e superar o obstáculo da fronteira de classes na comercialização do samba.<sup>34</sup> Nesse aspecto, pode-se inclusive dizer

---

<sup>31</sup> CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 34.

<sup>32</sup> MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz Terra, 1982, p. 19.

<sup>33</sup> Segundo Claudia Matos, houve uma série de compositores que resistiram a esse processo de profissionalização mantendo-se presos às raízes folclóricas do samba.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 46.

que o samba estaria cumprindo seu papel como símbolo cultural nacional costurando as diferenças numa única identidade.<sup>35</sup>

O potencial da indústria radiofônica, como meio de comunicação caracterizado pela facilidade de penetração e rapidez de divulgação de idéias, foi também percebido e usufruído pelo Estado. O rádio passaria a ser considerado um instrumento em prol do “engrandecimento e da prosperidade da Nação”.<sup>36</sup> Essa relevância do rádio como veículo de difusão do discurso do Estado, não se esgotava na eficiência de sua transmissão de mensagens, sendo reforçada também pelo seu potencial de atingir uma vasta gama de pessoas das mais variadas regiões do país, assegurando a base de sustentação policlassista do Estado Novo.<sup>37</sup> No que concerne à arte, mais especificamente à música, o rádio ‘divulga as realizações de nossa arte, reverencia as nossas mais sagradas tradições e enaltece a vida e a obra de nossos grandes homens, mostrando enfim “o Brasil aos Brasileiros”<sup>38</sup> possibilitando, segundo o plano do Estado Novo, o intercâmbio e a aproximação constante entre todos os brasileiros.

Em 1932 é lançado um decreto-lei<sup>39</sup> que autoriza a veiculação da propaganda paga. Este decreto surtiria efeito na programação do

---

<sup>35</sup> HALL, *op. cit.*, p. 65.

<sup>36</sup> Cultura Política, p 289.

<sup>37</sup> OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia poder**. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982, p. 72.

<sup>38</sup> Cultura Política, p. 289.

<sup>39</sup> Decreto-lei 21.111.

rádio, que assumindo um caráter mais voltado para a diversão, passaria a abrir as portas para a música popular em busca de atrair o máximo de ouvintes.<sup>40</sup> No entanto, o samba, pelo espaço social onde majoritariamente se desenvolvia, abrigava em si um elemento de resistência. Ao deixar clara a situação existente de exclusão social, o samba, como música popular, é entendido como um elemento de crítica.<sup>41</sup>

Em março deste mesmo ano lançou-se um decreto que reconhecia que o “serviço de radiodifusão é considerado de interesse nacional e de finalidade educacional”.<sup>42</sup> Dessa forma, ia aumentando a preocupação com o conteúdo das músicas tocadas, e conseqüentemente a censura a estas. Além de censurar composições cujas temáticas eram tidas como subversivas, os artistas eram atraídos a se engajar no programa ideológico do Estado Novo pelos cachês compensadores distribuídos pelo DIP.<sup>43</sup>

No momento em questão, esse potencial de ameaça apresentado pelo samba era percebido nas composições que

---

<sup>40</sup> CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 35.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>42</sup> Cultura Política, p 297.

<sup>43</sup> “Há boas razões para supor que o engajamento de vários sambistas no programa ideológico do Estado Novo não tenha resultado simplesmente de uma efetiva adesão ética e política, mas também, em muitos casos, de uma atitude oportunista e artificiosa. Abriam-se novos canais de divulgação para os compositores populares, e os cachês do DIP eram compensadores”. MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz Terra, 1982, p. 91.

vangloriavam o ócio, a malandragem, e a vadiagem – temas que exaltavam o não-trabalho e iam de encontro à ideologia trabalhista de Vargas.<sup>44</sup> O recorrente tema da malandragem, que permeava as composições de sambistas da época foi cedendo lugar a composições apoloéticas ao trabalho e à família – temas valorizados do governo varguista. Isso acontecia não somente por uma adesão política, mas também por uma atitude oportunista.

É nessa lógica que se deve entender como um sambista como Wilson Batista, que um dia declamara seu orgulho de ser tão vadio, na música *Lenço no pescoço* de 1933 – meu chapéu do lado / tamanco arrastado / lenço no pescoço / uma navalha no bolso / eu passo gingando provoço desafio / eu tenho orgulho de ser tão vadio / sei que eles falam deste meu proceder / eu vejo quem trabalha andar no misere / eu sou vadio porque tive inclinação / no meu tempo de criança tirava samba-canção – passaria a exaltar o trabalho em sambas como *O Bonde São Januário*, de 1940:

*Quem trabalha é quem tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalha*

---

<sup>44</sup> PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no "Estado Novo". *Locus*. (Juiz de Fora), v. 13, 2007. p. 180.

*Antigamente eu não tinha juízo  
Mas hoje resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês  
Sou feliz vivo muito bem  
A boemia não dá camisa a ninguém  
E, digo bem!*

Claudia Matos se refere a essa nova tendência de temática que se contrapunha ao samba malandro como o “samba do malandro regenerado”. Entre o amplo conjunto de composições musicais da época que seguem esta tendência, pode-se citar o samba *Vadiagem*, composto em 1929 por Francisco Alves:

*A vadiagem eu deixei  
não quero mais saber  
arranjei outra vida  
porque deste modo não se pode viver*

*Eu deixei a vadiagem  
para ser trabalhador  
os malandros de hoje em dia  
não se pode dar valor.*

Não se deve entender a partir disso que a relação entre Estado e músicos se deu assim de forma harmoniosa, com uma passiva submissão destes diante daquele. Autores como Adalberto Paranhos e, a acima citada, Claudia Matos se dedicaram exclusivamente ao estudo de segmento de compositores que não apenas não se adequaram aos parâmetros estabelecidos pelo Estado Novo, como

contestaram de maneira mais ou menos sutil através de composições muitas vezes com conotações dúbias – o chamado “coro de vozes destoantes.”<sup>45</sup> No entanto, não convém a esse trabalho analisar o espaço de disputa entre estes artistas e o Estado Novo, mas sim, usar essa ocorrência para enfatizar a estreita ligação entre o Estado e o samba, com um reconhecimento mútuo um do outro.

Outra tendência temática e estilística na produção do samba que surgiu, direta ou indiretamente, sob influencia do Estado Novo, foi o samba apologético-nacionalista, conhecido como samba-exaltação. Mais conhecido através da obra de Ary Barroso de 1939, *Aquarela do Brasil*, este estilo é caracterizado por seu discurso nacionalista e ufanista, bem retratado nos seguintes trechos da canção:

*Brasil*  
*Meu Brasil brasileiro*  
*Mulato inzoneiro*  
*Vou cantar-te nos meus versos*  
*Brasil, samba que dá*  
*Bamboleio, que faz gingá*  
*O Brasil do meu amor*  
*Terra do Nosso Senhor*  
  
*... Esse Brasil lindo e trigueiro*  
*É o meu Brasil brasileiro*  
*Terra de samba e pandeiro...*

---

<sup>45</sup> A esse respeito, ver: PARANHOS, “Entre sambas e bambas”; \_\_\_\_\_, **Os desafinados**. Sambas e bambas no “Estado Novo”. Tese (Doutoramento em História), PUC- SP, 2005.

Passa-se então a dedicar sambas inteiros à exaltação do Brasil, *terra de nosso senhor*, e os atributos que ilustram sua grandeza. Essa tendência pode ser percebida também nos versos de Francisco Alves de 1940: “Onde o céu é mais azul / ai se encontra o meu país / o meu Brasil, grande... tão feliz”.<sup>46</sup> Mais uma vez vemos o samba cumprindo a função de símbolo cultural nacional ao suprimir contradições internas e “meter no mesmo saco toda a variedade de brasis que existem.”<sup>47</sup>

Lembrando do conceito de Benedict Anderson de ‘comunidade imaginária’, a partir da qual são originadas as nações e conseqüentemente as identidades nacionais, ao transmitir para o ouvinte a idéia de brasilidade que permeia sua composição característica, o samba-exaltação cumpria a função de ligar as pessoas em torno da comunidade imaginária que seria o Brasil, ao exaltar seus atributos. Este gênero de samba contribui para a construção da representação do que é a identidade brasileira, e associará o samba cada vez mais estreitamente àquilo que é percebido como identidade nacional.

As mudanças sofridas pelo samba facilitaram a apreciação do mesmo como ritmo nacional e não regional ao desapropriá-lo de seu meio social de origem. Os novos eixos temáticos, seja o lírico-amoroso ou o nacionalista, tornavam a música mais passível de ser

---

<sup>46</sup> “Onde o céu é mais azul”. Francisco Alves, J de Barro, A. Ribeiro e A. P. Vermelho, 1940.

<sup>47</sup> MATOS, *op. cit.*, p. 48.

assimilada por um extenso e heterogêneo grupo de ouvintes. Esse seria outro fator que contribuía para a opção pelo samba como gênero musical oficial do país considerando a forte preocupação do Estado em afirmar o caráter unitário do regime.<sup>48</sup> O samba, considerado arte nacional popularesca, com a nova preocupação que passava a demonstrar pelo Brasil em suas composições, contribuía para a corroboração da afirmação da revista *Cultura Política* que dizia que “do regionalismo, inconseqüente, dos primeiros momentos, passamos ao sadio nacionalismo artístico de agora”.<sup>49</sup>

A transmissão obrigatória, a partir de 1938, do programa de rádio oficial do governo, *Hora do Brasil*, foi mais um elemento na engrenagem de auto-promoção da máquina propagandística montada pelo Estado Novo.<sup>50</sup> O programa seria transmitido obrigatoriamente em todas as emissoras do país entre as 7 e 8 da

---

<sup>48</sup> A cerimônia da queima das bandeiras, ocorrida pouco depois de declarado o Estado Novo – Getúlio Vargas incinerou as bandeiras dos estados brasileiros declarando a existência de uma só bandeira nacional – foi um ato simbólico representativo desse enfraquecimento do poder regional e estadual em nome da unificação da nação sobre a égide do Estado. GEORGE OLIVEN, Ruben. “O Nacional e o Regional na Construção da Identidade Brasileira”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 2. Anpocs. Disponível em [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_02/rbcs02\\_07.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_07.htm), acesso em 21/08/2013.

<sup>49</sup> *Cultura Política*, p. 281.

<sup>50</sup> PARANHOS, Adalberto. **O Roubo da fala**. Origens do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial. 1ª Ed. 1999, p. 135.



noite. Dentre o leque de atrações oferecidas pelo programa encontravam-se números musicais de artistas da música popular brasileira, aos quais era destinada a última meia hora.<sup>51</sup> Pode se deduzir que o acesso a este espaço de divulgação nacional contribuirá para que o samba atingisse um público mais vasto, aproximando o samba urbano carioca das demais regiões do Brasil. Nesse aspecto é válido também nos lembramos da posição geográfica privilegiada que o samba ocupa como fator que também contribuiria para a sua identificação como gênero nacional. Segundo Adalberto Paranhos, em 1940, o Rio de Janeiro era a sede das três gravadoras existentes no país na época,<sup>52</sup> favorecendo a ampliação do seu mercado consumidor e ampliando também o seu espaço no palco sócio cultural brasileiro.<sup>53</sup> Sendo o Rio de Janeiro o lugar do samba, não seria insensato propor que o samba teria sido beneficiário, em certo nível, de um determinismo geográfico.

A promoção de concursos de música foi outra forma que o governo encontrara para influir no universo artístico nacional, ora oferecendo premiações a composições que apresentassem temáticas que corroboravam com o projeto ideológico nacional – valorização do trabalho, da família etc. – ora censurando as consideradas

---

<sup>51</sup> *Idem.* p. 136.

<sup>52</sup> PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. **ArtCultura**. Uberlândia-MG, n. 10, jul-dez., p. 24.

<sup>53</sup> MATOS, *op. cit.*, p. 88.

incompatíveis ao mesmo.<sup>54</sup> O mesmo aconteceria com os desfiles de Carnaval. Estes passariam a ser realizados, a partir de 1932, sob o auspício do Estado, na forma de competição. Já em 1937, as Escolas passariam a ser obrigadas, por decreto lei, a trabalhar com temas de caráter histórico, didático e patriótico.<sup>55</sup> Sobre este atento olhar controlador do Estado, a Escola de samba *Vizinha Faladeira*, vencedora do concurso de 1937,<sup>56</sup> seria desclassificada, no concurso seguinte, por não apresentar um tema considerado de cunho nacionalista: A Branca de Neve e os sete anões. Entre as Escolas de samba premiadas durante a duração do Estado Novo, pode-se destacar a Portela por seu bom desempenho, sendo vencedora por cinco anos consecutivos (1941-1945). Entre os temas que foram apresentados em seu enredo está o “Brasil glorioso” – vencedor do concurso de 1944, e “Motivos patrióticos” – vencedor de 1945.<sup>57</sup>

Apesar de o processo de reconhecimento do samba como símbolo da identidade nacional brasileira ter se desenvolvido de forma interna, não se pode deixar de reconhecer a contribuição do

---

<sup>54</sup> FERREIRA, Jorge Luiz. “A cultura política dos trabalhadores no primeiro governo Vargas”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, pp. 180-195.

<sup>55</sup> CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 100.

<sup>56</sup> A Escola venceu com o tema “Uma só bandeira”, em homenagem à bandeira nacional e às bandeiras dos estados.

<sup>57</sup> Essas informações foram obtidas através do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/escolas-de-samba---as-campeas-atraves-dos-anos/dados-artisticos>, acesso em 21/08/2013.

elemento estrangeiro à atribuição ao samba do status de música oficial do Brasil. Em 1941, acompanhando uma visita da missão *política da boa vizinhança* do departamento de Estado dos Estados Unidos ao Brasil, Walt Disney entra em contato com a composição de Ary Barroso *Aquarela do Brasil*. Essa passa a ser então a música escolhida para ser a trilha sonora do curta-metragem *Saludos Amigos*, produzido pelos estúdios da Disney, que buscava retratar, através de animação construída a partir de impressões registradas pelo mesmo durante sua visita aos países da América do Sul, uma relação amigável entre os países visitados e os Estados Unidos.<sup>58</sup> Neste vídeo Zeca Carioca, personagem criado para representar o Brasil, amigavelmente se habilita a mostrar ao Pato Donald o ‘país do samba’, firmando, internacionalmente, a identificação do samba com o Brasil e vice e versa.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> A animação ‘Saludos Amigos’ foi lançado não apenas nos Estados Unidos mas também em outros 19 países. Informação obtida no IMDb (Internet Movie Database), disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0036326/>, acesso em 21/08/2013.

<sup>59</sup> Prática inúmeras vezes repetida em diferentes momentos da história brasileira, o samba, sempre que preciso, irrompe na cena para mostrar o que é ser brasileiro, e muitas vezes a pedido dos próprios ilustres visitantes estrangeiros. Um exemplo entre muitos outros possíveis: “Em 1959 o Rio de Janeiro recebeu a visita da Duquesa de Kent, membro da família real britânica em passagem oficial pelo Brasil. Aconselhada pelo corpo diplomático a cumprir um roteiro cultural composto por apresentações de operetas e orquestras sinfônicas na capital, a visitante preferiu confrontar-se com o novo e solicitou conhecer de perto uma genuína escola de samba brasileira. O pedido causou uma desconcertante surpresa da chancelaria

Quando se abordando a relação entre identidade nacional brasileira e a *política da boa vizinhança* norte-americana, é indispensável fazer menção à atriz-cantora Carmem Miranda, que passaria a ser considerada um dos maiores sucessos do projeto. Após seu sucesso na produção nacional de 1939, “Banana da Terra”, onde popularizou a música “O que é que a baiana tem”<sup>60</sup>, a Embaixatriz do Samba<sup>61</sup> seria protagonista de uma série de filmes norte-americanos, se transformando em um verdadeiro ícone de Hollywood. Em filmes como *Serenata Tropical* (1940) e *Uma Noite no Rio* (1941), a Pequena Notável<sup>62</sup> exportaria ao exterior a imagem da identidade

---

anfitriã que se apressou em contatar a escola de samba Portela, solicitando que a agremiação fizesse um *legítimo show de samba* para a duquesa e representasse, sobre sapatos e ternos brancos, passistas, agogôs e repiniques, a *autêntica cultura brasileira*.” PEREIRA, Cristiane dos Santos. **Coisas do meu Pessoal. Samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão**. Dissertação de Mestrado em História Cultural. Universidade de Brasília, 2010, p. 66. Sobre o mesmo episódio, ver, também: CORD, Aline Mirilli Mac. “Deu samba nas relações internacionais II: dos anos dourados à globalização” **Boletim da Associação dos Diplomatas Brasileiros**. No ritmo da diplomacia - da crítica à invasão cultural americana à globalização, samba está presente nas relações internacionais. Ano XIII - Nº 56 - Janeiro / Fevereiro /Março 2007, pp. 17-19; SAUTCHUK, João Miguel. **Brasil, Ritmos e harmonias: samba e identidades na música popular brasileira** (segunda metade do século XX/ tempo presente). Trabalho de conclusão de curso. (graduação em História) – Universidade de Brasília, 2003.

<sup>60</sup> “O que é que a baiana tem”, Dorival Caymmi, 1938.

<sup>61</sup> Com seria conhecida após seu êxito no exterior.

<sup>62</sup> Outra forma como era reconhecida.

brasileira. A atriz-cantora contribuiria tanto na construção quanto na difusão da identidade brasileira no exterior, tanto através dos sambas que cantava quando através de sua própria imagem – caracterizada por uma indumentária que congregava vários elementos do Brasil (ex: o traje da baiana)<sup>63</sup>.

Percebe-se a partir desse projeto que houve um esforço sistemático realizado pelo Estado Novo em direção à edificação do nacionalismo brasileiro, tomando o samba como um de seus índices identitários, promovendo-o e ajudando na sua expansão tanto nacional quanto internacional.

O processo de elevação do samba a símbolo da identidade nacional contaria com a atuação consciente tanto de agentes do Estado quanto dos agentes sociais envolvidos na produção musical do samba. Os primeiros utilizariam o samba para expandir sua influencia sobre a dimensão social e cultural, ampliando as possibilidades do exercício do seu comando, para propagandear o regime e forjar um sentimento de união nacional patriótica. Já os segundos, desfrutavam do aumento dos canais de divulgação e, conseqüentemente, de uma expansão de sua esfera de influencia através da ampliação de seu alcance no território nacional.

A partir das questões levantadas por este trabalho pode-se inferir sobre a forte presença do Estado Novo no circuito do samba e como o período foi decisivo para a inclusão do mesmo no grupo de

---

<sup>63</sup> Para mais informações sobre Carmem Miranda, ver CASTRO, Ruy. **Carmem, Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

símbolos da nacionalidade brasileira, sem contudo se querer afirmar que teria sido determinante. Um mosaico de outros fatores pontuais, como o desenvolvimento da indústria fonografia e o aumento da circulação industrial de produtos culturais também contribuíram para a compreensão do porquê o período ter sido tão marcante na trajetória sócio-cultural do samba. Desde então, o samba integrou-se de forma definitiva à identidade nacional a ponto de ser tombado pelo IPHAN<sup>64</sup> como Patrimônio Cultural e Imaterial do Brasil, e em seguida, ser cunhado como Patrimônio Histórico Imaterial da Humanidade pela Unesco, em 2005; e hoje em dia, para não gostar de samba, só mesmo sendo ruim da cabeça ou doente do pé.

## **Bibliografia**

- ALENCAR, Edigar de. **Nosso Sinhô do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BRITO, Eleonora Zicari Costa. “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”. **Textos de História**. Revista da Pós-Graduação em História da UnB. Vol. 15, n. 1/2, 2007.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

---

<sup>64</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

- CHARTIER, Roger. **História Cultural** : Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel/Bertrand. Brasil, 1990.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CORD, Aline Mirilli Mac. “Deu samba nas relações internacionais II: dos anos dourados à globalização” **Boletim da Associação dos Diplomatas Brasileiros**. No ritmo da diplomacia - da crítica à invasão cultural americana à globalização, samba está presente nas relações internacionais. Ano XIII - Nº 56 - Janeiro / Fevereiro /Março 2007, pp. 17-19.
- FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade** – as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume Editora/Fapesp, 2005.
- GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo - Ideologia e propaganda política**. São Paulo: Loyola, 1982.
- GEORGE OLIVEN, Ruben. “O Nacional e o Regional na Construção da Identidade Brasileira”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 2, Anpocs. Disponível em [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_02/rbcs02\\_07.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_07.htm), acesso em 21/08/2013.
- \_\_\_\_\_. **O que é propaganda ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção primeiros passos)

- GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: IUPERJ; São Paulo: Vértice, 1988.
- HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 6ª ed., Petrópolis: Vozes, 2006.
- LAUERHASS, Ludwig Jr. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro**. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1986.
- MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz Terra, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira: utopia e massificação** (1950/1980). 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- \_\_\_\_\_. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia poder**. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso**. Princípios e procedimentos. Campinas/São Paulo: Pontes, 1999.



- PARANHOS, Adalberto. “Entre sambas e bambas: vozes destoantes no ‘Estado Novo’”. **Locus**. (Juiz de Fora), v. 13, 2007, p. 179-192.
- \_\_\_\_\_. **O Roubo da fala**. Origens do trabalhismo no Brasil. São Paulo. Boitempo Editorial, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Os desafinados. Sambas e bambas no “Estado Novo”**. Tese (Doutoramento em História), PUC- SP, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Brasil dá samba?** Os sambistas e a invenção do samba como 'coisa nossa'. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497>, acesso em 21/08/2013.
- \_\_\_\_\_. “Sons de sins e de nãoos : a linguagem musical e a produção de sentidos”. **Proj. História**, São Paulo, n. 20, abr./2000.
- \_\_\_\_\_. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”. **História** (São Paulo), São Paulo-SP, v. 22, n. 1, 2003.
- \_\_\_\_\_. “O coro da unanimidade nacional: *o culto ao 'Estado Novo'*”. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, v. 9, n. 9, 1997.
- PEDRO, Antonio. **O samba da legitimidade**, Dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH/USP, 1980.
- PEREIRA, Cristiane dos Santos. **Coisas do meu Pessoal. Samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão**.

Dissertação de Mestrado em História Cultural. Universidade de Brasília, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.

REVEL, Jacques. (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SANDRONI, Carlos . **Feitiço decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro, Jorge Zahar / Editora UFRJ, 2001.

SAUTCHUK, João Miguel. **Brasil, Ritmos e harmonias: samba e identidades na música popular brasileira** (segunda metade do século XX/ tempo presente). Trabalho de conclusão de curso. (graduação em História) – Universidade de Brasília, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. \_\_\_\_\_. (org.). **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **Música** – o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena historia da música popular**: Da modinha a canção de protesto. 2. ed. Petropolis: Editora Vozes Ltda, 1975.

XANGÔ. **Xangô da Mangueira**: recordações de um velho batuqueiro. Rio de Janeiro: Casa, 2005.

## TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA POESIA DE AUGUSTO MEYER

*Bruno Brizotto\* e Lisana Teresinha Bertussi†*

**Resumo:** As relações entre os conceitos de tradição e modernidade constituem uma das formas de compreender a poesia de Augusto Meyer. Nessa perspectiva, este artigo analisa como os referidos conceitos constroem a poesia desse autor, à luz de poemas selecionados.

**Palavras-chave:** Augusto Meyer, Tradição, Modernidade, Poesia regionalista modernista gauchesca.

**Abstract:** The relationship between the concepts of tradition and modernity is one of the ways to understand the poetry of Augusto Meyer. In this perspective, this article examines how these concepts build the poetry of this author, in the light of selected poems.

**Keywords:** Augusto Meyer, Tradition, Modernity, Gaucho regionalist modernist poetry.

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul. Bolsista da CAPES. E-mail: brunobrizotto@terra.com.br.

† Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Docente e pesquisadora da Universidade de Caxias do Sul. E-mail: zanabertussi@terra.com.br.

## **TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA POESIA DE AUGUSTO MEYER**

*Bruno Brizotto e Lisana Teresinha Bertussi*

Ao examinar a produção poética dos principais representantes da poesia regionalista gauchesca<sup>1</sup> de 1922 a 1932, isto é, aqueles que integraram a primeira fase do Modernismo gaúcho (Augusto Meyer, Manuel do Nascimento Vargas Netto, Tyrteu Rocha Vianna, João Otávio Nogueira Leiria), percebemos que a poética de cada um articula os conceitos de tradição e modernidade, dando nova configuração ao regionalismo sul-rio-grandense, na medida em que o integra ao Modernismo nacional. Essa reconfiguração, conforme assevera Schüller (1987, p. 143), apresenta “a poesia [enveredando-se] por novos rumos sem romper com a tradição.” Portanto, os poetas dessa geração “entraram em processo de renovação sem esquecer o legado local.” (SCHÜLER, 1987, p. 144).

Diante desse panorama, este estudo concentra-se na forma como o poeta porto-alegrense Augusto Meyer (1902-1970) renova o

---

<sup>1</sup> Deve-se a Guilhermino Cesar a denominação poesia regionalista gauchesca, feita na sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956).

regionalismo gaúcho, através do Simbolismo e do Modernismo, estabelecendo um diálogo ímpar entre tradição e modernidade na poesia regionalista gauchesca. Colocam-se, então, as seguintes questões: como configurar os conceitos de tradição e modernidade? E como fazê-lo, levando em conta o percurso histórico da gauchesca em suas diferentes fases: literatura oral, Romantismo e Modernismo?

### **Configurando os conceitos de tradição e modernidade**

De acordo com Lawn (2011, p. 193), “a palavra tradição vem do latim *traditio*, derivada do verbo *tradere*, que significa literalmente ceder ou dar alguma coisa. Portanto, a tradição é literalmente aquilo que é cedido ou dado – ou o processo de ceder ou passar –, de geração a geração.” Elemento importante para a edificação da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), a tradição ganha “nova cidadania” no projeto gadameriano. Tal projeto efetiva-se na obra *Verdade e método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica, sendo publicada originalmente em alemão com o título *Wahrheit und Methode*, em 1960. O objetivo de Gadamer é mostrar que a verdade pode ser atingida por meio de outras formas, e não somente pelo uso do método, como queria a filosofia moderna de Descartes. A estrutura da obra explicita o intento de seu autor, apresentando três experiências básicas da verdade: a arte, a compreensão histórica e a

linguagem.<sup>2</sup> É na segunda parte que Gadamer (2008, pp. 361-378) reabilita três conceitos fundamentais para a hermenêutica, os quais sofreram descrédito no Iluminismo, a saber: preconceito, autoridade e tradição. A tradição, enquanto forma de autoridade, é caracterizada pelo autor da seguinte maneira:

O que é consagrado pela tradição e pela herança histórica possui uma autoridade que se tornou anônima, e nosso ser histórico e finito está determinado pelo fato de que também a autoridade do que foi transmitido, e não somente o que possui fundamentos evidentes, tem poder sobre nossa ação e nosso comportamento. [...] A realidade dos costumes, p. ex., é e continua sendo, em sentido amplo, algo válido a partir da herança histórica e da tradição. Os costumes são adotados livremente, mas não são criados nem fundados em sua validade por um livre discernimento. É isso, precisamente, que denominamos tradição: ter validade sem precisar de fundamentação. [...] A tradição é essencialmente conservação e como tal sempre está atuante nas mudanças históricas. (GADAMER, 2008, pp. 372-373)

A caracterização do conceito de tradição operada por Gadamer (2008) vai ao encontro da essência da tradição da poesia regionalista gauchesca sul-rio-grandense. Primeiro: a tradição

---

<sup>2</sup> A parte 1 é intitulada: “A liberação da questão da verdade a partir da experiência da arte”; a parte 2: “A extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito” e a parte 3: “A virada ontológica da hermenêutica no fio condutor da linguagem”.

“possui uma autoridade que se tornou anônima”, tal como ocorre com a produção poética da literatura oral, que, posteriormente, foi compilada e publicada, graças a João Simões Lopes Neto, Augusto Meyer e Apolinário Porto Alegre. Segundo: o fato de “os costumes [serem] adotados livremente, mas não [serem] criados nem fundados em sua validade por um livre discernimento”, levou a poesia regionalista romântica a fundamentar a figura do gaúcho em duas figuras mitológicas: o “monarca das coxilhas” e o “centauro dos pampas”. E terceiro: já que a “tradição é essencialmente conservação e como tal sempre está atuante nas mudanças históricas”, pode estabelecer diálogo com a modernidade, sem perdas para ambos os lados. Na esteira dessa questão, é apropriada a afirmação de Lawn (2011, p. 172): “A tradição de Gadamer não é o peso apavorante das gerações mortas, mas sim uma interação dialógica incessante entre o passado e o presente.”

O poeta modernista e crítico literário inglês T. S. Eliot (1888-1965) também apresenta uma interessante interpretação para o conceito de tradição. Segundo o autor, a tradição

[...] supõe, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos dizer praticamente indispensável a qualquer um que continue a ser poeta depois dos 25 anos de idade; e o sentido histórico supõe uma percepção, não apenas do que é passado do passado, como também daquilo que permanece dele; o sentido histórico leva um homem a escrever não só com sua própria geração entranhada até a medula, mas ainda com a sensação de que toda a literatura da Europa desde Homero, e



dentro dela toda a literatura de seu país, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. O sentido histórico, que é um sentido tanto do intemporal quanto do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor profundamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu pleno significado sozinho. (ELIOT, 1932, pp. 14-15)<sup>3</sup>

Fica claro que o posicionamento de Eliot (1932) diz respeito à atividade do poeta, do escritor. O fato de a tradição levar em conta o sentido histórico permite a ela articular-se com a modernidade, na medida em que o poeta está consciente “de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.” (ELIOT, 1932, p. 15). Mesmo poetas modernistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Walt

---

<sup>3</sup> No original: “[...] involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within in the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone.”

Whitman, Fernando Pessoa estão inseridos dentro de uma tradição, pois o poeta, o romancista, o contista não possui “seu pleno significado sozinho.” (ELIOT, 1932, p. 15).

Seguindo a estratégia de configurar os conceitos-chave deste estudo, examinam-se os sentidos que o termo modernidade apresenta, ao levar em conta as análises efetuadas por Baudelaire (1996), Benjamin (1975; 2002) e Berman (1986). Tanto Benjamin (1975; 2002) quanto Berman (1986) creditam posição de destaque para o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), que, mesmo tendo vivido e produzido sua poesia na época do Romantismo e se aproximando dos parnasianos e realistas, já antecipa muitos dos traços da vida moderna. Ao lado de sua produção poética, Baudelaire (1996, p. 25) mostra-se um dos maiores críticos acerca da caracterização da modernidade: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” Essa conceituação de modernidade é, de acordo com Benjamin (1975, p. 17), “a melhor”, pois relaciona antiguidade e modernidade: “A modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e que faz com que ela seja parecida com a antigüidade.” (BENJAMIN, 1975, p. 17). O filósofo alemão também afirma que Baudelaire estava consciente de sua tarefa de “dar feição à modernidade” (BENJAMIN, 1975, p. 17), fato que corrobora o papel de destaque do poeta francês para a configuração da modernidade. Escreve Benjamin (1975, p. 17): “na época em que [Baudelaire] vivia, nada se aproxima tanto da ‘tarefa’

do herói antigo, dos ‘trabalhos’ de um Hércules, como a tarefa de que ele próprio se impôs: dar feição à modernidade.” O diálogo entre passado e presente faz-se presente em outro argumento de Baudelaire (1996, p. 8):

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.

Mas quem seria o indivíduo capaz de dar forma à modernidade? Para Baudelaire (1996, p. 16), é o “homem do mundo” o artista capaz de poetizar seu tempo. Observe-se:

Quando finalmente o conheci [o Sr. G.], logo vi que não se tratava precisamente de um *artista*, mas antes de um *homem do mundo*. Entenda-se aqui, por favor, a palavra *artista* num sentido muito restrito, e a expressão *homem do mundo* num sentido muito amplo. *Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; *artista*, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. [grifos do autor]

Assim, é este “homem do mundo” quem colocará em prática o que Baudelaire acredita ser a arte moderna: a valorização da

circunstância, a poetização das coisas aparentemente insignificantes, a paixão insaciável de ver e sentir a multidão, a curiosidade pela vida urbana do homem do mundo, o dandismo, a consideração pela moda e pela mulher, o uso da imaginação como ferramenta para configurar a memória do tempo.

Além de apontar a relevância de Baudelaire para a configuração da modernidade, Benjamin (2002) em seu texto clássico “Paris, capital do século XIX”, editado em 1935, dá a sua contribuição para a caracterização da modernidade, ao tomar a cidade de Paris como exemplo de cidade que cresce e se urbaniza em extensão, como o referido texto descreve em detalhes. Para realizar tal intento, o autor divide o texto em seis seções: “Fourier ou as passagens”, “Daguerre ou os panoramas”, “Grandville ou as exposições universais”, “Luís Felipe ou o interior”, “Baudelaire ou as ruas de Paris” e “Haussmann ou as barricadas”. As passagens, os panoramas, as exposições universais, o interior, as ruas e as barricadas, ao lado de figuras representativas (Fourier, o filósofo socialista criador do Falanstério; Daguerre, o pintor, cenógrafo, físico e inventor francês, que foi, em 1835, autor da primeira patente para um processo fotográfico, o daguerreótipo; Grandville, o caricaturista francês, cujas ilustrações foram utilizadas por Benjamin; Luís Felipe, o último rei da França de 1830 a 1848; Baudelaire, poeta e crítico da modernidade; Haussmann, prefeito de Paris, sendo nomeado por Napoleão III, dono do título de Barão e grande remodelador de Paris, cuidando do planejamento da cidade, durante 17 anos, com a

colaboração de arquitetos e engenheiros renomados de Paris na época) criam um espaço que certamente coloca Walter Benjamin como um dos grandes arquitetos para a edificação do termo modernidade.

Ao lado de Baudelaire e Benjamin, Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade, lançado em 1982, engendra um estimulante e rico estudo sobre o termo modernidade. O título da obra, apesar de partir de uma frase aparentemente banal do *Manifesto Comunista* de Marx e Engels – *Tudo que é sólido desmancha no ar* –, serve de motivo para que Berman construa um painel da modernidade dos séculos XIX e XX. O centro da investigação do autor se concentra nos modernistas do século XIX (Goethe, Marx, Nietzsche, Baudelaire, Dostoievski), pois é a partir deles, modernistas antes da escola, que poderemos compreender os modernistas do século XXI. Escreve Berman (1986, p. 35): “Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã.” Fica claro que a modernidade do século XIX, vista com o olhar de hoje, constitui uma tradição da modernidade, como quer o seu autor: “a modernidade, no curso de cinco séculos, desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias.” (BERMAN, 1986, p. 15). A partir disso, deslinda-se a intenção de Berman (1986, p. 15): “explorar e mapear essas tradições, a fim de compreender de que modo elas podem nutrir e

enriquecer nossa própria modernidade e como podem empobrecer ou obscurecer o nosso senso do que seja ou possa ser a modernidade.”

Quando examina a contribuição de Baudelaire<sup>4</sup> para a constituição da modernidade, Berman (1986, p. 129) afirma sobre o poeta francês que ele “fez mais do que ninguém, no século XIX, para dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos.” Uma das qualidades mais evidentes dos muitos escritos de Baudelaire que Berman (1986) destaca reside justamente na conceituação surpreendentemente vaga, difícil de determinar que o poeta francês imprime à modernidade. Para o filósofo norte-americano essa conceituação é altamente útil, na medida em que serve “romper com as antiquadas fixações clássicas que dominam a cultura francesa.” (BERMAN, 1986, p. 130). Contudo, Berman (1986, p. 131) destaca que o percurso da obra de Baudelaire apresenta “várias visões distintas da modernidade.” E arremata:

Essas visões muitas vezes parecem opor-se violentamente umas às outras, e Baudelaire nem sempre parece estar ciente das tensões entre elas. Mais do que isso, ele sempre as apresenta com verve e brilho e quase sempre as elabora com grande originalidade e profundidade. Mais ainda: todas as modernas visões de Baudelaire e todas as suas contraditórias atitudes críticas em relação à modernidade adquiriram vida

---

<sup>4</sup> Cf. o capítulo III, intitulado “Baudelaire: O Modernismo nas Ruas” (p. 127-165), para maiores detalhes sobre a análise de Berman em relação à Baudelaire.

própria e perduraram por longo tempo após sua morte, até o nosso próprio tempo. (BERMAN, 1986, p. 131)

Apesar das “visões distintas da modernidade” professadas por Baudelaire, o que fica como elemento-chave é o fato de que ele configurou a modernidade como nenhum outro o fez, salvo Benjamin e Marx, e que essa configuração permite que se faça, hoje, toda uma reflexão sobre os verdadeiros sentidos que o termo modernidade pode apresentar, tarefa realizada com muita perspicácia por Berman (1986).

### **Augusto Meyer: inserção no Modernismo gaúcho e perfil poético**

Augusto Meyer (1902-1970) foi poeta, cronista, ensaísta, jornalista, memorialista e folclorista, atividades que o fazem um dos maiores nomes da literatura gaúcha do século XX. Dentre suas várias realizações, pode-se citar: professor de Literatura na Faculdade de Direito de Porto Alegre, diretor da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul (1930 a 1936), diretor do INL (no RJ, de 1938 a 1956), Diretor de Curso sobre Estudos Brasileiros na Alemanha (1955), professor de Teoria da Literatura na Faculdade de Filosofia do RJ, Membro do Conselho Federal de Cultura (desde 1967). Foi membro da Academia Brasileira de Letras (eleito em 12 de maio de 1960) e da Academia Brasileira de Filologia. Em 1947, recebeu o Prêmio Filipe de Oliveira na categoria Memórias e, em 1950, o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo

conjunto de sua obra literária. Como poeta, publicou: *Ilusão querida* (1923); *Coração verde* (1926); *Giraluz* (1928); *Duas orações* (1928); *Poemas de Bilu* (1929); *Sorriso interior* (1930); *Literatura e poesia* - poemas em prosa (1931) e *Poesias – 1922-1955* (1957). Juntamente com Raul Bopp e Mário Quintana, Meyer completa a trindade modernista do Rio Grande do Sul.

A delimitação do início do Modernismo no Rio Grande do Sul apresenta discussões e disparidades<sup>5</sup>, mas é fato incontestável que *Ilusão querida*, *Coração verde* e *Giraluz* estão entre as obras fundadoras do movimento modernista no estado. Segundo Carvalho (1987, 12), “a poesia de Meyer integrava a produção dos ‘novos do Sul.’” Essa denominação, que abarca nomes como Theodemiro Tostes, Ruy Cirne Lima, Vargas Netto, Athos Damasceno Ferreira, Raul Bopp, se deve ao fato de cada um deles ter acolhido “em medidas diferentes e cada um a seu modo o ideário modernista de 22.” (CARVALHAL, 1987, p. 12). No que diz respeito aos críticos gaúchos, estes apontaram com contundência o papel de Meyer para o desenvolvimento do Modernismo em terras gaúchas: Moysés Vellinho (1960, p. 35) afirma que Meyer foi o poeta que “tirou maior partido do movimento”; Regina Zilberman (1982) destaca sobre Meyer: “um dos principais mentores do Modernismo no Rio Grande do Sul.” (p. 52). E em seguida afirma: “Meyer teve papel capital no desenvolvimento do processo poético no âmbito sulino, pelos frutos que gerou.” (p. 55); para Luís Augusto Fischer (2004, p. 78), Meyer

---

<sup>5</sup> Para a discussão desta questão, ver CESAR (1971) e SCHÜLER (1987).



consiste na “figura central do movimento sulino.”; Donaldo Schüller (1987) completa: “Augusto Meyer mostra-se poeta globalizador. Todas as tendências confluem nele e, na centralidade que ocupa, alimenta todas.” (SCHÜLER, 1987, 145). E: “Augusto Meyer move-se no centro do modernismo sul-rio-grandense. Recebe a proclamação do grupo de São Paulo como possibilidade entre outras.” (SCHÜLER, 1987, p. 204); Flávio Loureiro Chaves (1980, apud CARVALHAL, 1987, p. 35) sintetiza os grandes temas de Augusto Meyer:

Os temas que o acompanharam permanecem invariavelmente os mesmos porque fixam as linhas mestras de seu universo psicológico: a recuperação do passado, a volta à natureza, o privilégio da fantasia infantil sobre a racionalidade. No mito da infância perdida, que sempre retorna como preocupação itinerante e obsessiva, se estrutura uma obra poética que tem origem na velha tradição romântica e atinge o paradoxo contemporâneo do indivíduo que indaga sobre a própria identidade. Na família intelectual de Machado, de Proust, de Kafka, de Borges, de Fernando Pessoa, Augusto Meyer é um homem do nosso tempo.

E Guilhermino Cesar (1980, apud CARVALHAL, 1987, p. 36) credita relevância para o poeta, afirmando enfaticamente: “Qualquer que seja, no futuro, a sua fortuna crítica, Augusto Meyer jamais deixará de ser lembrado em nossa literatura.”

Ao lado das considerações de alguns dos mais importantes críticos gaúchos, pode-se, a partir da poesia de Augusto Meyer, configurar um perfil poético, que auxilia o leitor na compreensão das

profundas construções poéticas de seu autor. A constituição de um perfil poético implica necessariamente a leitura e compreensão de um conjunto satisfatório de poemas do autor em questão. No caso de Meyer, tomam-se como *corpus* as poesias compiladas pelo autor e publicadas em *Poesias – 1922-1955*, de 1957.

Pode-se organizar o perfil poético de Augusto Meyer da seguinte maneira: 1º) apesar de inovador, Meyer encontra-se dividido entre Simbolismo e Modernismo; 2º) renova o Regionalismo gaúcho pelo Modernismo, conforme salienta Bertussi (2009, p. 88):

Foi aguda a percepção da crítica de que o poeta pôde renovar o Regionalismo. Moysés Vellinho demonstrou como a tendência precisa alçar-se do ‘pitoresco’, já esgotado, para uma dimensão humana, que Augusto Meyer alcançou, passando pelo processo representado pela visão alegre e pueril de um primeiro momento, em *Coração verde*, para chegar à tradução de inquietações existenciais maiores, em *Giraluz*, sem nunca perder de vista o regional.

3º) reforça o subjetivismo simbolista, pois através do individual busca-se o universal, tornado-se visível a subjetividade do poeta e Bilu, o anti-herói, fato que substitui o tipo gauchesco mitificado; 4º) considera a técnica como importante para a criação poética, juntamente com a inspiração; 5º) de acordo com Schüller (1987, p. 145) a poesia de Meyer pode ser vista como uma poesia ontológica (ontologia: Gr. *ontos* e *logoi*, “conhecimento do ser”): “Por notarmos nele a constante tendência de explorar os fundamentos do que é,

designamos de ontológica a sua poesia.” Aqui, faz-se necessária uma observação fundamental: o eu não chega a se definir em Meyer, como fica claro no poema em prosa “Magali”: “Se eu fosse pintor, pintava os teus olhos, porque eles me vêem como eu não sou. Mas eu não sou, sou uma vontade de ser. Só os teus olhos são fiéis. Só o silêncio não mente.” (MEYER, 1957, p. 197). Decorrente disso é o fato de: a) o eu divide-se no todo, à semelhança de Fernando Pessoa e seu processo de despersonalização, processo criador dos heterônimos, fato que relativiza a verdade, pois ela é vista sob diferentes perspectivas, como fica claro em “Galeria dos espelhos”: “Teto, paredes, chão, tudo, espelho. Minha imagem multiplicou-se tanto que perdi a conta. Era eu, mais eu, mais mil eus e atrás deles, mais outros mil. Fiquei espavorido com a idéia de ter de suportar a companhia suspeita de tantos eus, quando um só, francamente já me enche.” (MEYER, 1957, p. 200). b) pelo fato do mundo repousar no eu e o eu se confundir com o todo, Meyer não experimentará realmente o outro. Isso não constitui um tranquilo ponto de chegada, é a síntese de toda uma inquietação. c) o auto-retrato é sempre impossível. Não se pode concluí-lo, porque não se conhece o modelo: “Onde está o original? Não sei.” (MEYER, 1957, p. 201) Esse “não sei” é “eco de toda a lírica moderna e revela o homem ocidental minado pela dúvida.” (SCHÜLER, 1987, p. 197). O poema “Sanga Funda” é um ótimo exemplo, pois atesta o pertencimento de Meyer ao Simbolismo e revela o mergulho intimista na subjetividade do poeta. Veja-se:

*Vem ver esta sanga funda  
com rermansos de água clara:  
lá embaixo o céu se aprofunda,  
a nuvem passa e não pára.*

*Numa cisma vagabunda,  
olhando-me cara a cara,  
quantas vêzes me abismara:  
água clara... alma profunda...*

*E que estranho era o meu rosto  
no momento em que o sol-pôsto  
punha uns longes na paisagem!*

*Aprendi a ser bem cedo  
segrêdo de algum segrêdo,  
imagem, sombra da imagem...  
(MEYER, 1957, p. 14)*

Importa fazer algumas considerações sobre o poema transcrito. O primeiro verso do primeiro terceto exprime a impossibilidade do auto-retrato. Já, o último verso do segundo terceto e também do poema, demonstra que o poeta busca por um eu “estranho”, que não se constitui em imagem e identidade, pois não pode oferecer mais do que “imagem, sombra de imagem...”. Outro exemplo é “Espelho”: “Quem é êsse que mergulhou no lago liso do espelho / e me encara de frente à claridade crua? [...]” (MEYER, 1957, p. 69); 6º) o poeta valoriza o cotidiano, a infância; 7º) apresenta forte telurismo, isto é, amor à terra, à querência; 8º) dá nova nuance para a

dicotomia campo cidade; 9º) apresenta uma contínua indagação pela condição humana; 10º) vale-se da liberdade formal dos modernistas, ainda que de forma ponderada; 11º) Schüller (1987, p. 199) anota a grande ruptura temática da obra de Augusto Meyer: abrir “fendas nas certezas seculares.” A construção desse perfil poético poderia incorporar outros aspectos, todavia julgamos ser os aqui examinados dignos de dar uma boa visão da poesia de Meyer.

### **A presença da tradição na poesia de Augusto Meyer**

A literatura oral e a literatura regionalista romântica gaúcha também imprimiram em suas produções características que nos ajudam a configurar a tradição na poesia regionalista sul-rio-grandense, das quais se pode citar: (a) o mito do gaúcho: “monarca das coxilhas” e “centauro dos pampas”; (b) apologia ao espaço idealizado; (c) a mulher idealizada; (d) linguagem monárquica; (e) dicotomia campo/cidade [campo = paraíso], [cidade = degradação]; (f) telurismo; (g) otimismo; (h) hospitalidade. A par desses traços, Augusto Meyer construirá a ponte entre tradição e modernidade, dando nova nuance para tais características. Veja-se, como primeiro exemplo, “Sesteada”:

*Lindo recanto! O biri  
amarelo ou encarnado,  
cresce à margem do banhado  
com touças de sarandi*

*Um maricá, retratado  
nas águas, um bem-te-vi,  
tudo é sombra e aceno aqui  
para o viajante cansado.*

*Procuremos um lugar  
onde eu possa descansar  
chegando ao povo bem cedo:*

*E, nos pelegos deitado,  
ver o móbil rendilhado  
que o sol tece no arvoredor.  
(MEYER, 1957, p. 10)*

A própria disposição do poema já fornece indícios de sua filiação à tradição: é um soneto, os versos são heptassílabos, regulares e rimados, como preconizava a poesia romântica gauchesca. Além disso, o uso do soneto leva em conta as influências dos parnasianos e simbolistas. O título do poema já indica um hábito tradicional dos gaúchos: o ato de dormir a sesta, conforme se pode notar pelos dois tercetos. Somado a esse hábito, está a descrição de um espaço alegorizado, idealizado, conforme a tradição romântica, construindo-se uma cena bucólica para o olhar humano, como se nota pela presença do biri, do sarandi, do maricá, do bem-te-vi. O “lindo recanto” aludido pelo poeta é o campo, que dá lugar a esse ambiente cheio de paz, onde “tudo é sombra e aceno”.

“Ó de casa” dá continuidade a essa relação do homem do campo com o seu universo, rerepresentando elementos caros à tradição:

*Ó de casa! vou bradando  
desde a cancela fronteira  
e um guaipeca na porteira  
responde logo ladrando.*

*Morocha conversadeira  
me aparece e vai saudando  
minha vinda e convidando  
para o mate, hospitaleira.*

*Desmonto. De vez em quando  
o cachorrinho ainda late  
ao meu baio, que retouça.*

*E eu negaceio, gozando  
o gosto amargo do mate  
e os doces olhos da moça.  
(MEYER, 1957, p. 13)*

Os elementos cultivados pela tradição oral e romântica são reintroduzidos pelo poeta, tais como: (a) a hospitalidade do gaúcho, temática do poema, verificada no próprio título e na segunda estrofe, assim como o “guaieca”, o “cachorrinho” que recebe o poeta “ladrando” também evidencia a hospitalidade, pois seus latidos não são de defesa, são de acolhimento; (b) a figura do cavalo, componente fundamental da vida do gaúcho, também se faz presente, através das

sentenças “Desmonto.” e “ao meu baio que retouça.” (c) a “morocha”, espanholismo que significa morena introduz a mulher, com os seus “doces olhos de moça”, “conversadeira”, que saúda o visitante com a bebida tradicional do gaúcho: o mate, que, graças aos “doces olhos da moça”, tem o seu “gosto amargo” amenizado; (d) do ponto de vista da linguagem, ocorre o mesmo processo visto em “Sesteada”.

O telurismo, traduzido como o amor à terra, à querência, constitui característica basilar da tradição, sendo utilizado por Meyer em poemas como “Raiz nova” e Mãe alegria”, por exemplo. Do primeiro, são representativos os fragmentos: “Toda a minha alma sorve o minuano doido” [...] Ajoelho, agora, e beijo a terra, / e beijo o céu...” (MEYER, 1957, p. 52). Já, do segundo, tem-se como representativo:

*Eu sou moço, mãezinha, eu sou tão moço,  
quero beber o sol na madrugada,  
as minhas mãos acariciaram profundamente a terra,  
como um seio moreno que eu conheço  
e de onde brota o manancial da minha vida.  
(MEYER, 1957, p. 58)*

Outra característica, a clássica oposição campo/cidade, pode ser descrita da seguinte maneira: “Na realidade, pelo menos desde que existem as cidades, o mundo rural sempre esteve numa relação dialética com o mundo urbano. Isto é, o mundo rural existe numa contraposição com o urbano.” (POZENATO, 2003, p. 93). Tal



relação dialética, tão em voga na poesia romântica gauchesca, receberá nova configuração pelas mãos de Augusto Meyer. Poemas como “Meia hora” e “Noturno porto-alegrense” corroboram essa reconfiguração operada pelo poeta. Do primeiro, passagens como “A cidade mestiça dorme a sesta de janeiro” (MEYER, 1957, p. 40), que sugere a mistura de hábitos do campo e da cidade, e “E a cidade dorme, / pesada, enorme, / sem ver o orgulho reto e bravo das palmeiras.” (MEYER, 1957, p. 40), que simboliza o progresso, o olhar para o alto ainda incipiente, revelam um espaço urbano coabitando naturalmente com o espaço rural, numa espécie de espaço em transição. Do segundo, o excerto abaixo é altamente revelador desse espaço transitório:

*Cidade, esparramada na coxilha  
entre os faróis do canal e o clarão de São João,  
meu amor é uma gaita querendo a querência,  
teu noturno é um dorido dem-dom de violão.*  
(MEYER, 1957, p. 188)

Fica claro pela estrofe transcrita a mescla de valores do universo campeiro com as inovações da cidade, situação ressaltada por Pozenato (2003, p. 93): “Não são dois universos que se desenvolvem em separado, cada um com a sua dinâmica própria. Pelo contrário, tanto a dinâmica urbana quanto a dinâmica rural são influenciadas por um mesmo processo.” Portanto, o que Meyer revela é uma interação entre o campo e a cidade, destoando dos moldes tradicionais, ainda que sugeridos por eles.

## **A presença da modernidade na poesia de Augusto Meyer**

Ao renovar a tendência regionalista gaúcha via Modernismo, Augusto Meyer o faz através da inserção de novos temas: a região como pretexto para o mergulho no eu e a busca filosófica; a instituição de anti-heróis; e o reaproveitamento do popular, levando em conta as propostas nacionalistas do movimento modernista, mas que já nos vêm do Romantismo. Destacaremos também a nova linguagem utilizada por Meyer, a fim de demonstrar as inovações em relação à moldes tradicionais, fato que gera uma nova forma de apreender o mundo, ainda que de alguma forma vinculada à tradição. Em relação ao primeiro tema, o poema “Sanga funda” é um ótimo exemplo, visto que a projeção da divisão do eu utiliza-se da paisagem, a sanga; contudo, esta funciona como mero pretexto para as revelações subjetivas do poeta. “Oração ao Negrinho do Pastoreio” também revela essa perspectiva. Valendo-se de uma das mais populares lendas do folclore sul-rio-grandense, “o poeta articula o drama do Negrinho ao conflito individual.” (CARVALHAL, 1987, p. 11). Segundo a lenda, se a pessoa acender uma vela para o Negrinho ele atenderá ao pedido de encontrar aquilo que o indivíduo perdeu, como fica evidente em

*Negrinho do Pastoreio,  
venho acender a velinha  
que palpita em teu louvor.  
[...]*

*Negrinho do Pastoreio,  
diz que você acha tudo  
se a gente acender um lume  
de velinha em teu louvor.  
(MEYER, 1957, p. 125)*

Na medida em que narra a lenda do Negrinho (eis a região servindo como pretexto), o poeta faz a sua súplica:

*Eu quero achar-me, Negrinho!  
(Diz que você acha tudo)  
Ando tão longe, perdido...  
Eu quero achar-me, Negrinho:  
a luz da vela me mostre  
o caminho do meu amor.  
(MEYER, 1957, p. 126)*

Esse pedido revela a busca filosófica pelo eu, pela própria identidade, pelo significado de sua existência, podendo suas raízes ser encontradas no movimento filosófico e literário conhecido como Existencialismo, efetivando-se em filósofos como Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, e nos escritores Fiódor Dostoiévski, Albert Camus, Boris Vian e o próprio Sarte.<sup>6</sup> Contudo, o próprio poeta acaba por se conformar com a impossibilidade de achar-se:

---

<sup>6</sup> Importa considerar que Camus e Heidegger rejeitaram com veemência o rótulo de existencialistas.

*Ah os caminhos da vida  
ninguém sabe onde é que estão!*

*[...]*

*Negrinho santo, Negrinho,  
quero aprender a não ser!  
Quero ser como a semente  
na falação de Jesus,  
semente que só vivia  
e dava fruto enterrada,  
apodrecendo no chão.*

*(MEYER, 1957, p. 127, grifo nosso)*

Assim, o “aprender a não ser” é o destino do poeta, uma escolha que ele faz intencionalmente. A conhecida ideia de Sartre, “A existência precede a essência”<sup>7</sup>, poderia ser muito bem aplicada a esse caso, pois o poeta quer existir, ser, antes de se dar conta de que ninguém sabe onde estão os caminhos da vida. Tal empreitada, somada às proposições do Existencialismo, encontra respaldo nas palavras de Crowell (2010): “A contribuição fundamental do pensamento existencial reside na ideia de que a identidade é

---

<sup>7</sup> Vale lembrar que essa expressão de Sartre deriva de uma sentença de Heidegger (*Ser e tempo*): “Das ‘Wesen’ des Daseins liegt in seiner Existenz”, que pode ser traduzida por “A ‘essência’ do Dasein reside na sua existência”. Apesar de Heidegger afirmar que Sartre entendeu de forma inadequada o sentido da sentença, pode-se ver aí uma raiz do que Sartre desenvolve em termos de seu pensamento existencialista.

constituída nem pela natureza, nem pela cultura, uma vez que ‘existir’ é precisamente constituir tal identidade.”<sup>8</sup> A culminância desse processo se dá com a ideia que perpassa os cinco últimos versos do poema: “O poeta espera ser reabsorvido pela terra fecunda. A vida retorna ao seu lugar de origem e o ciclo vital se repete indefinidamente.” (SCHÜLER, 1987, p. 202).

Somada à busca filosófica pela existência está a criação de um anti-herói, o “Bilu”. Esse duplo movimento implica uma séria consequência para a tradição: a ausência do gaúcho mitificado, que cede lugar para a subjetividade do poeta e a luta sem trégua de Bilu pela sobrevivência em um mundo urbanizado. Não há mais espaço para homens donos de si, montados em seus cavalos, como legítimos “centauros dos pampas” e “monarcas das coxilhas”. Todavia, Bilu “possui um lado telúrico, que talvez possa, em parte, salvá-lo do vazio, pois tem amor à querência e ‘aspira a força da terra’”. (BERTUSSI, 2009, p. 98).

Em “Bilu” fica clara essa luta do anti-herói, que nada mais é do que um elemento da engrenagem da vida:

*Tu também estás prêso na engrenagem, Bilu,  
tua cabeça trabalha como um jogo de roldanas.*

*Vai tocando: o teu destino foi gravado na areia.*

---

<sup>8</sup> No original: “The fundamental contribution of existential thought lies in the idea that one’s identity is constituted neither by nature nor by culture, since to “exist” is precisely to constitute such an identity.”

*Tudo é poema, criança.  
Você não sabe nada, felizmente:  
saber é saber que não se sabe.  
(MEYER, 1957, p. 134)*

O reforço à desconstrução do mito do gaúcho, do qual Bilu é exemplo, faz-se presente em “Bailada”:

*Ai Bilu de corincho caído,  
Ai Bilu de corincho quebrado,  
Quem te viu tão desenxabido,  
Quem te vê tão desenganado.  
(MEYER, 1957, p. 158)*

Poderíamos retratar o gaúcho tradicional segundo as qualidades acima transcritas? Não, de forma alguma. Além disso, “caído”, “quebrado”, “desenxabido” e “desenganado” podem configurar aquilo que os modernistas chamariam de “belo feio” ou “grotesco”. Assim, Bilu é o oposto da versão clássica do homem gaúcho, apesar de revelar amor pela terra, como fica visível no seguinte verso de “Chewing gum”: “aspira [ele] a força da terra possante e contente.” (MEYER, 1957, p. 138). Os adjetivos “possante” e “contente” revelam uma faceta de Bilu que destoa dos tradicionais anti-heróis “Tatu” e Antônio Chimango: enquanto estes são frutos de uma construção sociológica, aquele é resultado de uma inquietação filosófica do próprio poeta, de modo que a sua miserabilidade não decorre do plano social, mas do humano-existencial, como fica evidente neste trecho de “Chewing gum”: “Depois: / indicativo

presente / caio em mim.” (MEYER, 1957, p. 138), situação que reforça a subjetividade do poeta, pois em Bilu está velada a figura do próprio poeta.

Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dois dos principais mentores do movimento modernista brasileiro, defendiam em suas respectivas plataformas de reforma literária o reaproveitamento do popular, isto é, uma volta às nossas origens, onde deveria ser empregada a verdadeira língua nacional, de onde é sintomática a célebre sentença do Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade: “*Tupy or not tupy, that is the question*”. De forma alguma indiferente a essas ideias, Augusto Meyer as incorpora em sua produção poética, como atestam os poemas “Gaita”, “Puladinho” e “Balada de Bilu”. No primeiro, onde se faz presente a palavra “vida”, figuraria “mulher”, levando em conta a cantiga “Prenda minha”, do cancionário popular, fato que identifica o diálogo intertextual com a cantiga popular.<sup>9</sup> No segundo, temos a presença do mitológico Saci-Pererê: “Salta o Saci como um diabinho, / vira e gira, remexendo o puladinho.” (MEYER, 1957, p. 135). O terceiro, por sua vez, estabelece vínculo com um elemento caro à tradição gaúcha: o contador de histórias.<sup>10</sup> Veja-se:

---

<sup>9</sup> “Eu não tinha mais palavras, / vida minha, / palavras de bem-querer; / eu tinha um campo de mágoas, / vida minha, para colhêr.” (MEYER, 1957, p. 50).

<sup>10</sup> Basta pensar em Blau, o célebre contador dos causos que integram os *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto.

*Bilu, compadre, conte uma história,  
que foi, meu bem, que você viu?  
“Vi Lenine dançando shimmy,  
vi Mlle. Moral, chanteuse,  
vi a estátua da Liberdade  
na corda bamba do bate-bôca,  
vi minha infância brincar de roda  
e a fonte cantar a eterna canção.”  
(MEYER, 1957, p. 143)*

Percebe-se que essa parceria de Bilu com o contador de histórias está imbuída de uma mescla entre uma cultura que mistura o popular e o erudito, como a infância do poeta com figuras históricas como Lenine e a estátua da Liberdade. São situações que aproximam o popular do erudito de forma que ambos saem reconfigurados, expressando novas possibilidades interpretativas.

Ao lado dessas características, está também uma nova forma de uso da linguagem, compatível com as propostas modernistas de então. A nova sintaxe utilizada pelo poeta permite dar forma à deformação e consequente fragmentação metonímica do universo, como se verifica em “Ressolana”:

*O mormaço é a fumaça da macega.  
  
Treme o longe diluído na quentura.  
O boi desce a recosta em busca da sombra,  
mas pára logo, abombado.  
Lá no alto, voando, bebendo o azul,  
subindo sempre – urubu...*



*Feliz...*

*O calor queima a terra, ferve o ar.*

*(Memória de marulhos,  
gôsto de espuma limo areia branca.)*

*A cabeça do alazão é uma chama esbelta  
cortando o campo a trote largo.  
Vejo as orelhas agudas que se movem,  
sinto o corpo fremente do cavalo.*

*Há tanta harmonia entre o choque dos cascos  
e o meu tronco agitado na vibração febril,  
que eu compreendo a glória animal da carreita –*

*Vou!*

*enrolando na força do sol.  
(MEYER, 1957, p. 70)*

O poema apresenta dois planos temporais (presente e passado) que acabam se sobrepondo: ao lado do presente, está a “(Memória de marulhos, / gôsto de espuma limo areia branca.)”, que remete ao passado de outrora. Além disso, o plano externo e o interno também se misturam: o externo, plano visual, da paisagem entra em simbiose com o interno, que representa o sentimento de felicidade do poeta, expresso pela frase elíptica “Feliz...”, seguida de reticências. A própria disposição dos enunciados em frases soltas permite que se crie uma nova lógica para a captação do real: palavras

como “mormaço”, “longe”, “boi”, “urubu” formam esse espaço metonímico, que se vale ainda da “cabeça do alazão”, referência ao cavalo e ao “meu tronco agitado na vibração febril” alude ao cavaleiro. A reunião desses elementos cria uma nova forma de ver o espaço gaúcho, diferente daquela que se edifica na tradição.

### **Considerações finais**

Ao elegermos a poesia de Augusto Meyer como *corpus* para a análise empreendida, surgiu uma questão fundamental: como configurar teoricamente os conceitos de tradição e modernidade? Com o objetivo de encontrar possíveis respostas para essa questão, buscamos autores que discutem tais conceitos, respeitando a matriz teórica de cada um. O conceito de tradição em Gadamer é diferente daquele de Eliot. Enquanto o primeiro localiza-se na esfera filosófica, o segundo localiza-se no campo literário. Sabemos que o diálogo entre essas duas áreas do conhecimento é possível, lembrando da estruturação das teses de Hans Robert Jauss, que devem grande parte de sua constituição à hermenêutica gadameriana. Portanto, uma articulação é possível, desde que se respeite o contexto de cada teórico. Já, na esfera dos autores que discutem a modernidade, verifica-se uma maior interdependência entre eles, visto que tanto Benjamin (2002) quanto Berman (1986) creditam papel relevante para Baudelaire no que toca à definição do espírito moderno.

Assim, a compreensão dos conceitos de tradição e modernidade através dos autores referidos mostrou-se útil para a apreciação crítica da produção poética gauchesca de Augusto Meyer. Tal produção poética pode ser estudada por vários vieses, entre os quais escolhemos a relação entre tradição e modernidade, pelo fato de ser uma temática cara à literatura gaúcha. Se em *O vaqueano*, de Apolinário Porto Alegre, apresenta-se uma visão idealizada do gaúcho, a mesma não estará em *A prole do corvo*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, obra fortemente marcada por uma atitude de releitura da história sul-rio-grandense, especialmente do período entre os anos 1835-1845. Esse não é um exemplo meramente ilustrativo, pois, na medida em que lermos uma obra que retoma a tradição, para resgatá-la ou superá-la em renovação, estaremos refazendo o percurso efetuado por Augusto Meyer. De qualquer forma, Meyer realiza uma releitura transformadora, pois, ao estabelecer relações entre tradição e modernidade, na poesia regionalista gauchesca está trazendo aspectos da tradição que não foram esquecidos na modernidade, ora por estarem enraizados na cultura, ora por revelaram a própria identidade dos indivíduos que compõem essa cultura, no caso, a cultura sul-rio-grandense ao mesmo tempo em que opera mudanças renovadoras modernistas.

## **Referências**

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Paris, capital do século XIX”. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERTUSSI, Lisana Teresinha. **Tradição, modernidade, regionalidade: poesia regionalista gauchesca de 1922 a 1932**. Porto Alegre: Movimento; Caxias do Sul: Educs, 2009.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Augusto Meyer: poesia, prosa e ensaio**. Porto Alegre: IEL, 1987.
- CROWELL, Steven. “Existentialism”. ZALTA, Edward N., **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Winter, 2010 Edition). Disponível em <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/existenti alism/>, acesso em 21/08/2013.
- ELIOT, T. S. **Critical essays**. London: Faber & Faber, 1932.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 2008.

LAWN, Chris. **Compreender Gadamer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

MEYER, Augusto. **Poesias: 1922-1955**. Rio de Janeiro: Livraria São José Editora, 1957.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.

SCHÜLER, Donaldo. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

VELLINHO, Moysés. **Letras da província**. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

## COMMEDIA ALL' ITALIANA CINEMATOGRAFICA: A GRANDE GUERRA

*Celina Vivian Lima Augusto\**

**Resumo:** Neste artigo buscamos tratar temas como Cinema, História e gênero cinematográfico *commedia all'italiana*. Primeiramente, discorreremos em linhas gerais sobre o gênero cinematográfico italiano mais popular na década de 60. Mais especificamente, tratamos da representação ficcional da Primeira Guerra Mundial, abordando como objeto de análise a obra *La Grande Guerra* do diretor Mario Monicelli.

**Palavras-chave:** Cinematografia Contemporânea – História e Crítica; Cinema Italiano – Cultura italiana; Gênero Cinematográfico *Commedia all'italiana*; Filmes.

**Abstract:** The theme chosen for this article was to join "Cinema and History" to the cinematographic genre *commedia all'italiana*. First, there is a general introduction that discusses the italian genre. The second part deals with the historical representation in the *commedia all'italiana*, analyzing the Mario Monicelli's work, the movie *La Grande Guerra*.

**Keywords:** Contemporary Film – History and Criticism; Italian Cinema – Italian Culture; Movies.

---

\*Discente com pesquisa de mestrado sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roberta Barni, vinculada ao Programa de Pós-Graduação na Área de Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo - FFLCH/USP. Contato: celina.augusto@usp.br.

## COMMEDIA ALL' ITALIANA CINEMATOGRAFICA: A GRANDE GUERRA

*Celina Vivian Lima Augusto*

### Introdução

A *commedia all'italiana* surgiu na Itália a partir da década de 1950, tendo seu auge nos anos entre 1960 e 1970, para em seguida conhecer seu ocaso; o gênero figura como um dos mais importantes da cinegrafia italiana após o neorrealismo. Costuma-se delimitar o gênero, no que se refere à cronologia, com início correspondente ao ano de 1958, com a obra *I soliti ignoti* (“Os eternos desconhecidos”) de Mario Monicelli, e em 1980 encerra-se com *La Terrazza* (“O terraço”) de Ettore Scola. Não menos importantes foram as atrizes que figuravam no elenco das *commedie*, só para citar alguns exemplos temos Sophia Loren, Stefania Sandrelli, Claudia Cardinale, Monica Vitti, Virna Lisi e Catherine Spaak, entre outras. Entre os atores, aqueles que se distinguiram no cenário cinematográfico da *commedia* e criaram uma identidade com o público foram, entre outros, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Totò (Antonio de Curtis) e Alberto Sordi, que contribuíram com suas atuações para que a *commedia all'italiana* se consolidasse. Como afirma Bondanella,

*the popular appeal of film comedy depended upon a star system, and directors were fortunate to have at their disposal exceptional comic actors [...]. The mere presence of one or more of these stars was often sufficient for a film to turn a profit.*  
(BONDANELLA: 2001, 144)

No que toca à direção, a maior visibilidade é de Mario Monicelli que, juntamente com Dino Risi, foram os grandes responsáveis pelo sucesso do gênero. O já então conhecido Vittorio De Sica fez algumas incursões na *commedia all'italiana*; outros diretores como Ettore Scola, Luigi Comencini e Pietro Germi também contribuíram para o desenvolvimento e consolidação do gênero. As obras produzidas neste período (1958-80), que tiveram maior êxito e significância são: "*I soliti ignoti*" (1958), "*La grande guerra*" (1959), "*Divorzio all'italiana*" (1962), "*I mostri*" (1963), "*Ieri, oggi, domani*" (1963), "*Matrimonio all'italiana*" (1964), "*L'armata Brancaleone*" (1966), "*Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca*" (1970), "*Polvere di stelle*" (1973), "*C'eravamo tanto amati*" (1974) e "*Amici miei*" (1975), entre outros expressivos da extensa produção.

A característica principal que diferencia a *commedia all'italiana* cinematográfica das demais comédias tradicionais é o tratamento cômico dado a elementos dramáticos da narrativa, os quais devem constar invariavelmente<sup>1</sup>; nesse período das *commedie*

---

<sup>1</sup> Nas palavras do diretor Mario Monicelli, a definição de *commedia all'italiana*: "Ebbene la commedia all'italiana è proprio questo: tratta argomenti che sono



*all'italiana* aquele otimismo das comédias do período conhecido como neorrealismo rosa assume caráter mais sombrio; nas palavras de Bondanella (2001:145):

*the commedia all'italiana lays bare an undercurrent of social malaise and the painful contradictions of a culture. Moreover, the sometimes facile optimistic humanitarianism typical of neorealist comedy is replaced by a darker, more ironic and cynical vision of Italian life.*

Por retratar com comicidade os problemas sociais italianos, de modo diametralmente oposto ao das películas do cinema da era fascista<sup>2</sup>, o gênero foi sendo malvisto e depreciado pelos críticos à época:

---

drammatici, qualche volta tragici, con umorismo, con satira. Usa la satira e il grottesco, ma gli argomenti sono sempre drammatici: è la maniera di trattarli che provoca questa “comicità” che sappiamo fare solo in Italia”. (Entrevista concedida a Daniela Basso, acessada no portal <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=242> no dia 30 de outubro de 2010).

<sup>2</sup> Os filmes da época de 1937 a 1943 ficaram conhecidos pela expressão *telefoni bianchi*, uma designação para as obras de cunho melodramático e romântico da era fascista. Tratava-se de comédias que retratavam a burguesia, sem referências aos problemas sociais. Esses filmes tinham como cenários, luxuosos *halls* de hotéis ou internos residenciais com decorações suntuosas, bem distantes da realidade do italiano médio, e sempre aparecia em cena um telefone branco, em contraste com os aparelhos comuns que eram pretos. Assim, o cinema era totalmente alheio às tensões sociais do período.

*Consistently undervalued by film critics, especially those on the left who believed that comedy's popularity deflects attention from more "serious" social problems, the Italian comic film nevertheless treated such questions quite courageously and ran afoul of the censors as often as films in a strictly dramatic vein (BONDANELLA: 2001,145).*

Se a crítica menosprezava o gênero, a *commedia all'italiana*, no entanto, encontrou seu grande reconhecimento no público. Entre os espectadores, de fato, o gênero foi se tornando cada vez mais popular, já que o público desta vez se reconhecia nas telas:

*tipicamente italiana è per definizione la commedia, genere che riapre il cuore e il riso del pubblico popolare italiano definendosi contestualmente come prodotto di possibile esportazione: un genere, che verso la metà degli anni cinquanta sostituisce progressivamente e poi definitivamente il melodramma (BRUNETTA: 1996, 384).*

Outro fator de suma importância para o crescimento desta popularidade foi o fato de o gênero ter surgido em momento oportuno para a cinematografia italiana, a chamada “era dourada”, pois a crise econômica na indústria fílmica americana ajudou a “década decisiva” (1958-68) do cinema da península. As estatísticas demonstram que o público americano estava abandonando o cinema (cf. tabela abaixo<sup>3</sup>) e a renda dos vários setores da indústria interna

---

<sup>3</sup> Esta tabela encontra-se na página 147 da obra *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, de Gian Piero Brunetta, 1996.

estava em rápida queda. Conforme o mercado dos Estados Unidos diminuía, aquele da Europa continental crescia. (BRUNETTA: 1996, 147).

**Tabela - Número de bilhetes vendidos, 1946-1960 (valor em milhões de unidades)**

	1946	1955	1960
<b>Estados Unidos</b>	4.400	2.340	2.129
<b>Grã-Bretanha</b>	1.635	1.182	501
<b>Itália</b>	411	819	745
<b>França</b>	417	373	419

Fonte: EDGERTON, G. R. . *American Film Exhibition and Analysis of the Motion Picture Industry's Market Structure 1963-80*. New York, London: Garland, 1983. Traduzido pelos editores.

## O Filme “La Grande Guerra”

*“Quando os ricos fazem a guerra,  
são sempre os pobres que morrem.”*

Jean-Paul Sartre

Sabemos que o panorama da época da Primeira Grande Guerra Mundial era complexo, as nações se encontravam cada qual em circunstâncias particulares, onde nacionalismos, disputas coloniais e militarismos geravam grandes tensões entre as potências européias; naquele contexto, várias causas contribuíram para o início do combate. Não é nosso objetivo levantar uma discussão sobre o primeiro grande conflito que inaugura a era dos massacres, mas nos interessa especificamente a Campanha Italiana no conflito. A Itália,

que estava ligada à Alemanha e à Áustria-Hungria por um acordo firmado em 1882, nos anos imediatamente anteriores ao conflito se aproximou ao Reino Unido e à França, particularmente por se dar conta de que a participação da Tríplice Aliança não lhe garantiria, como pensava, os territórios italianos de fronteira, ao norte, ainda separados da nação. Além disso, a anexação da Bósnia-Herzegovina pela Áustria-Hungria em 1908 foi percebido pela Itália como uma violação do tratado. Assim que a guerra eclodiu, a Itália declarou sua condição de neutralidade, mas acabou assinando o Pacto de Londres, que lhe garantia os territórios de fronteira do norte, para depois entrar no conflito em 1915, lutando ao lado da França e da Inglaterra.

A Campanha Italiana na Primeira Guerra durou de maio de 1915 a novembro de 1918, em combate contra o exército austro-húngaro e posteriormente também o alemão. O governo italiano buscava o ganho de territórios ao norte, onde se situa a região de Trentino (geograficamente, a região dos Alpes dificultou as tropas italianas, pois suas altas montanhas exigiam muito mais esforço). Para esta guerra, foram mobilizados cerca de 2 milhões de soldados italianos; as consequências, para além dos mortos que haviam se engajado na desastrosa guerra de trincheiras, não foram positivas para a Itália que, apesar de estar do lado vencedor da guerra, não se sentia satisfeita:

a Itália saíra da guerra com consideráveis ganhos territoriais nos Alpes, no Adriático e até mesmo no mar Egeu, mas não

era aquele butim prometido ao Estado pelos aliados em troca da entrada ao lado deles em 1915. (HOBSBAWM: 2002, 44)

Para além de todo o horror da guerra (os italianos haviam perdido por volta de 460.000 *figli*<sup>4</sup>, excetuando-se os inválidos que retornaram ao país), a impressão geral para a maioria dos italianos era de que aquelas baixas poderiam ter sido evitadas, pois, além de tudo, as ações italianas foram mal planeadas. Ficara patente que as Forças Armadas Italianas assumiram tarefas para as quais não estavam preparadas; a Itália havia tentado uma política de grande potência econômica e militar sem sê-lo, impondo, deste modo, um sacrifício impossível para uma nação atrasada e pobre. Sintomático da falta de preparação e planejamento, o governo da Itália convocara aqueles que ficaram conhecidos como *Ragazzi del 99* (Meninos de 99), ou seja, todos os nascidos no ano de 1899 que haviam acabado de completar dezoito anos, devido ao enorme número de baixas ao longo do conflito.

Foi tarefa do cinema fascista criar uma imagem positiva para a Primeira Grande Guerra Mundial, retratada de modo heróico, fabuloso e mítico, na qual os soldados italianos eram vistos sempre como vencedores e corajosos, dispostos a sacrificar-se pela pátria, sem titubear ao defender a honra italiana. Era uma espécie de

---

<sup>4</sup> “Os mortos eram renovados apenas aumentando-se os efetivos, o que revela o estilo do chefe do Estado Maior, o general Luigi Cadorna, e a tendência de muitos oficiais italianos a ver em seus soldados de origem camponesa, mera carne de canhão a ser consumida”. (BERTONHA: 2005, 165)

legitimização da guerra que passava por uma romantização do horror bélico, tão fundamental ao regime fascista e sua retórica patriótica, que consolidava assim uma afirmação nacional e nacionalista fundamentada na moderna disciplina militar, agora necessária ao regime. Além disso, é fundamental sublinhar que nestas películas as mortes ocorriam somente nas fileiras do exército adversário, uma visão que será contrastada na obra de Monicelli. O cinema, como sabemos, historicamente foi utilizado como instrumento de propaganda de regimes políticos, como forma de convencimento da população e, no caso da ultradireita italiana, não foi diferente.

Mais adiante, houve a experiência do neorrealismo, pela qual Mario Monicelli e seus colaboradores não passaram incólumes; foi neste movimento que se viu um modo diferente de se registrar a realidade vigente. No imaginário coletivo italiano havia este heroísmo enfático em relação à Primeira Guerra, Mario Monicelli foi o primeiro diretor italiano a ousar tratar o tema em chave diferente, em representação diversa daquela da propaganda propagada pelo discurso fascista. Neste ponto reside uma característica fundamental da *commedia all'italiana*, que expõe e traduz criticamente - com a comicidade que o gênero propõe - os problemas e tabus inerentes à realidade social italiana.

Rompe-se a retórica estabelecida pelo fascismo com relação a este tema. A obra - e este é um dos pontos altos do filme *La grande guerra* - se estabelece como uma ruptura, como a quebra de um padrão até então consolidado. Como seu tom crítico e anti-heróico

causou polêmica desde o processo de produção das filmagens, os nacionalistas se manifestaram e se fizeram ouvir e, quando do lançamento do filme, ele foi censurado e proibido em alguns circuitos. No entanto, o sucesso de público o consagraria. A constituição de uma identidade nacional gloriosa por meio da visão patriótica e romântica elaborada pelo fascismo dá agora lugar a uma visão mais realista daquele conflito, das condições miseráveis de sobrevivência do exército e da carnificina que varreu os soldados italianos. A partir desses dados, salta aos olhos a importância de se retratar na tela um tema como a Primeira Guerra Mundial, e podemos compreender o registro proposto, o olhar lançado por Monicelli. Em 1959, na memória italiana ainda ecoava a destruição causada pela Segunda Grande Guerra, ou seja, a guerra ainda era um tema delicado na Itália que acabara de sair de uma fase de reconstrução e adentrava em uma era de milagre econômico, decorrente precisamente da destruição causada pela própria Guerra e do subsequente plano Marshall.

O filme inicia com imagens em close sobre momentos de vida no exército<sup>5</sup>: o coturno, a sopa (um caldo ralo) sendo servida, o pão repartido, o cantil de água, o fumo picado, a felicitação de aniversário

---

<sup>5</sup> Tais momentos são aqueles nunca registrados, pois as guerras, para a historiografia clássica anterior àquela proposta pela *École des Annales*, em geral são feitos heróicos, nos moldes do cinema fascista. Aqui, Monicelli retrata, logo de início, aspectos do cotidiano, propondo uma nova abordagem, mais real, mais pobre, no entanto, mais humana.

vinda do front, o coser da farda. O acompanhamento sonoro dos closes já nos direciona a um tom melancólico, que logo em seguida dá lugar à *canzonetta* (com os dizeres: “*Ho lasciato la mamma mia per venire a fare il soldà*”) que abre o primeiro episódio. Essas *canzonette* trazem em si uma divisão como que em capítulos, como veremos ao longo do filme, onde cada canção já anuncia o suceder, resume o tema a ser tratado nas cenas seguintes. E aqui se insere outra ironia do diretor: as canções do exército sempre valorizam a coragem, a valentia e/ou feitos épicos; Monicelli, contudo, os utiliza como um prenúncio das desgraças, um arauto dos infortúnios que antecipa o desfecho da narrativa.

Então entram em cena os dois personagens principais, primeiramente Giovanni Busacca (Gassman) que, na fila para o alistamento militar, em sua primeira fala deixa clara sua opinião com relação à guerra, quando então a câmera, em rápido movimento, registra a presença do soldado Oreste Jacovacci (Sordi).

O encontro entre os dois reflete claramente as diferenças que havia dentro do exército, entre os seus componentes. Diferenças estas constituídas não apenas pela proveniência dos soldados, com a presença dos respectivos regionalismos, mas que se reproduziam também nas relações de poder (embora hierarquicamente os dois se equiparassem na baixa patente): quem de fato vai ao front são os italianos pobres, ao passo que as instituições de comando e de poder do país (que mais tarde foram vistas como as principais responsáveis pelo desastre da guerra) não lutaram nas trincheiras, mas tomavam



as decisões, as impunham de cima, daí a fala de Busacca: *L'italiano in fanteria e il romano in fureria*.<sup>6</sup> A esse respeito, há outro elemento a ser notado: em contraposição à rebeldia de Busacca, configurada na tentativa de forjar uma reforma por motivos médicos, há a obediência ao exército do personagem Jacovacci, anunciando que “*Io uso ubbedire tacendo e tacendo morire*”.

O soldado Giovanni Busacca, um valentão, um anarquista que cita Bakunin em seus discursos, em contraposição ao soldado Oreste Jacovacci, covarde, mas ao mesmo tempo ingênuo e obediente aos preceitos da caserna. Ambos representam um personagem coletivo<sup>7</sup>, toda a tropa italiana. Esta é outra característica do gênero, um personagem é todo um coletivo, o retrato de uma história individual que ao mesmo tempo representa toda uma parcela da sociedade.

---

<sup>6</sup> O filme é repleto de expressões irônicas, essa fala satiriza a Roma do governo central, administradora, enfim, os poderosos da política, e o resto do país que vá à luta. É uma ironia sobre o romano.

<sup>7</sup> Em geral, os personagens da *commedia all'italiana* têm essa função de representar todo um grupo da população. Por exemplo no filme *I soliti ignoti* (Os eternos desconhecidos) de Mario Monicelli (1958), os personagens retratam uma parcela dos que viviam à margem da sociedade, sobrevivendo à base de pequenos furtos, ou da venda ilegal de cigarros, etc. Ainda, os personagens da obra *Brutti, sporchi e cattivi* (Feios, sujos e malvados) de Ettore Scola (1976), retratam os moradores dos subúrbios de Roma sufocados de ambições pequeno burguesas, induzidas pela publicidade e pela sociedade do bemestar social. Esse ideário de ambições varreu a sociedade italiana durante o *boom* do milagre econômico.

Ainda na primeira cena entre os protagonistas, Busacca tenta um adiamento de seu alistamento com o auxílio do soldado Jacovacci (que ocupava um cargo insignificante junto ao departamento médico do exército, mas que Busacca, com certa inocência, julgava ser capaz de decisões), ou seja, uma dispensa, alegando estar com a saúde comprometida; diz ainda que, com os ladrões, o governo havia sido *manica larga*, ou seja, indulgente, tolerante, concedendo anistia àqueles que se encontravam presos em troca de servirem a pátria na guerra - mais um aspecto de relevância explicitado por Monicelli: como podem ser transformados em heróis aqueles a quem outrora se imputou a pecha de inimigos da sociedade? Negociam um preço para essa dispensa; no entanto, Jacovacci lhe prega uma peça, e o equívoco causa o primeiro efeito cômico da película: ao ver Jacovacci dialogar com um superior e apontar em sua direção (na verdade Jacovacci aponta para uma janela), enquanto esperava na fila do exame médico, Busacca (e o espectador) acredita ser ele o alvo daquela conversa, e se cria a expectativa da dispensa. A seguir Jacovacci passa a seu lado, e lhe diz: *sei a cavallo*<sup>8</sup>, reforçando assim a expectativa. Corte. A cena seguinte mostra Busacca na situação oposta à esperada: ele está em pleno campo de treinamento (e o som tem cadência militar). Este é um dos modos de obtenção do efeito cômico, cria-se uma expectativa e a cena posterior mostra justamente o resultado oposto. Busacca treina juntamente com o restante da

---

<sup>8</sup> *essere a cavallo*: (fig.) aver superato la parte più ardua; essere certo di raggiungere lo scopo desiderato. Fonte: Dizionario Garzanti Linguistica (versão *on line*).

tropa, e ao dialogar com seu colega de exército que era de origem siciliana (*provincia di Catania*), diz: *da Parma in giù, tutti romani e camorristi*. Monicelli introduz aqui um elemento da realidade, o preconceito nortista em relação ao sul do país; mas o faz com um comentário irônico, pois enquanto Busacca faz essa afirmação, vai roubando um cigarro da mochila do colega distraído. Em outro momento ele diz: *quello che vi frega, a voi popoli non ancora emancipati che mangiate il sapone, è il fatalismo rinunciatario*. Havia, para piorar as adversidades de convivência dos soldados, a chamada *Questione Meridionale*<sup>9</sup>, o contraste socioeconômico e político, historicamente constituído, entre o norte e o sul da península; era pungente essa oposição entre norte industrializado e sul agrário, entre operários e camponeses. Agora a guerra obrigava à convivência esses diferentes regionalismos e provincialismos. A despeito da economia de guerra requisitar a potencialidade produtiva de toda a nação, o sul agrícola foi quem mais sentiu o impacto do escoamento de sua riqueza para o norte.

---

<sup>9</sup> Antonio Gramsci tratou do tema em sua obra *La questione Meridionale*: “*Il Mezzogiorno non ha bisogno di leggi speciali e di trattamenti speciali. Ha bisogno di una politica generale, estera ed interna, che sia ispirata al rispetto dei bisogni generali del paese, e non di particolari tendenze politiche o regionali. [...] Bisogna impedire che la guerra per la così detta libertà politica abbia per risultato la tirannia economica aduggiatrice delle forze produttive, e che non colpisca quella parte d'Italia che a parole si dice sempre di voler redimere e sollevare*”. (GRAMSCI, 2008)

A Itália, que teve sua unificação tardiamente, só em 1861, com o *Risorgimento*, agora convocava cidadãos de toda parte da nação para combater naquele conflito. Outro fator correlacionado, que se nota em toda sua evidência no filme, é a questão da língua italiana. Àquela época ainda praticamente inexistente entre o povo, são muitas as situações mostradas pelo filme em que os soldados não se compreendem, pois cada qual fala em seu dialeto. O italiano *standard* só passará a ser realidade com o advento dos meios de comunicação de massa - o cinema falado, o rádio e principalmente a televisão -, e naquele momento o analfabetismo<sup>10</sup> grassava entre as camadas subalternas. A este respeito, é simbólico no filme o personagem soldado Giacomazzi, que sempre solicita ao tenente Gallina que leia e responda às cartas escritas por sua amada Tereza que, por sua vez, pede ao pároco do vilarejo que leia e escreva por ela. No front se misturam soldados vindos do *Vêneto*, da *Sicília*, da *Emilia Romanha*, da *Lombardia*, do *Lácio*, da *Toscana* etc:

---

<sup>10</sup> É Monicelli quem declara que: “*Alcuni milioni di giovani, di ragazzi analfabeti – perché l’Italia del 1915 era per il 70% fatta di analfabeti – furono trascinati sotto la neve, sotto la pioggia, sotto il sole cocente, sotto le bombe, malnutriti, male armati, mal equipaggiati, mal guidati e sono rimasti lì. Ebbene, quando milioni di giovani stanno insieme, anche se c’è la guerra, nascono delle cose: o giocano o pensano alle fidanzate... ma comunque nascono delle cose che sono divertenti e tenere. È così che volevo raccontare la guerra e così, alla peggio, siamo riusciti a fare.*” (Entrevista concedida a Daniela Basso, acessada no portal <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=242> no dia 30 de outubro de 2010).

o plano da Itália de abrir outra frente contra a Áustria-Hungria nos Alpes falhou, sobretudo porque muitos soldados italianos não viam motivos para lutar pelo governo de um Estado que não consideravam seu e *cuja língua poucos sabiam falar*. (HOBSBAWM: 2002, 34, grifo nosso)

Busacca demonstra sua ousadia ao tratar o coronel com o pronome *tu* (você) e não com *Lei* (senhor, modo de tratamento formal), mostrando assim que não considera a autoridade militar digna de respeito. É nesta mesma cena que ele recomenda aos demais soldados a leitura de Bakunin: *ragazzi, leggete il Bakunin e prendete esempio da Busacca Giovanni*. Depois completa com o provérbio: *se non capisci niente, o fai l'avvocato o fai il sergente*. Veja que Busacca, como nortista, diz: “il” Bakunin, e não simplesmente Bakunin. Fato este que, além de ser um regionalismo, também denota certa ‘intimidade’ com o escritor.

Estamos no segundo capítulo: “*Non ti ricordi quel mese d'aprile, quel lungo treno che andava al confine*”. O registro sonoro se torna mais funesto, vemos as cenas de despedida dos soldados que se dirigem ao front, e os protagonistas, separados desde a tentativa de “deserção” de Busacca, vão se reencontrar em um comboio em direção à fronteira. Após um estranhamento, os dois se dão conta de que estão na mesma situação, eis o diálogo:

Busacca: (...) potresti rompere un braccio o una gamba.

Jacovacci: E certo!

Busacca: Sì, sarebbe poco!Ti rimanderebbero a casa. Se la faccio io questa porca guerra, vacca Eva, la devi fare anche te!

Jacovacci: Tutti la dovemo fa' la guera, tutti dovemo fa'- er sacro dovere.

Busacca: Sì, e te com'è che lo facevi il sacro dovere? Stando imboscato al distretto, no?

Jacovacci: Sì, e che sto a fa' io qua, ahò? Volontario ce so' venuto io, sa'?

Busacca: Senti bene bambino, con me, il discorso patriottico lo devi lasciare proprio da parte perché non funziona mica. Hai capito? Tanto per cominciare, guarda, questa guerra non è mica la guerra mia.

Jacovacci: No?

Busacca: No, la mia guerra è contro i pescecani imboscati figli di una vacca, e quelli non stanno mica soltanto in Germania o in Austria, stanno dappertutto. E io bambino mio, di morire per loro, non ce n'ho mica tanta voglia, sai?

Jacovacci: E certo, la patria ha bisogno di opere, mica di morti. (...)

Segue a cena da chegada de um trem que difere dos demais por ser branco e possuir uma cruz, ou seja, trata-se de um “trem hospital”, que, pressupomos, trazia feridos, inválidos e até cadáveres, cadáveres dos quais, como Jacovacci acabara de salientar, a pátria não

necessitava. E se tratava de um trem inteiro, não um vagão de enfermaria. Os protagonistas se entreolham em silêncio, e a próxima cena contrapõe os dois trens: à esquerda os mortos, chegados do front, e à direita, o trem lotado de soldados que contemplam em silêncio - como num ritual fúnebre - o trem branco, do qual possivelmente farão parte em breve, pois logo partirão para a guerra.

O batalhão dos protagonistas já está em um vilarejo quando outros soldados italianos, vindos da frente de batalha, se juntam a ele. Ao chegarem, são tomados pelos próprios camaradas por prisioneiros de guerra e são insultados de feios, de sujos; desfeita a confusão, Jacovacci pergunta o motivo pelo qual retornaram do front, e outro soldado responde que voltaram para se desinfestar dos piolhos (*si spidocchiano*) e para se unirem ao contingente novo, ou seja, para que novos soldados reponham as baixas do front. Aqui podemos verificar também que cada um possui um sotaque diferente em sua fala.

No funcionamento de todo o aparato beligerante italiano, incluía-se a tradicional estrutura burocrático-administrativa. Prova disto é a necessidade de um documento carimbado para poder retirar do depósito do regimento as vassouras para a limpeza – e o encarregado explica que mesmo para retirar um botão, seria necessário tal documento, com carimbo e assinatura; ou ainda, a prostituta do lugar, Costantina, necessitar de uma licença com carimbo para poder trabalhar, caso contrário, ela não poderá exercer sua atividade nem no lugarejo, nem em nenhuma outra localidade

que seja zona de guerra. Hobsbawm, em sua obra já citada, faz um apontamento referindo-se ao exército americano na Segunda Guerra (um contexto diferente, mas de possível aproximação), que caberia também ao exército italiano neste primeiro grande conflito; diz ele: “fiéis à tradição burocrática, num único ano (1943), encomendou 4,4 milhões de tesouras e 6,2 milhões de almofadas de carimbos para os departamentos militares”. (HOBBSAWM: 2002, 52)

*“Il terzo giorno ci fu l’avanzata e la colonna dovette partir”* é o terceiro episódio. Aqui, na marcha do destacamento em direção ao front, já se ouvem os tiros dos canhões e os bombardeamentos. É neste episódio que há a primeira morte, a execução de um espião austríaco: a cena é crua e a tônica vai se tornando dramática; há ainda o close de uma mão semienterrada, igualmente funesta. As imagens reiteram que, como foi observado anteriormente, na comédia se inserem elementos dramáticos, como nessas cenas em que a guerra é mostrada em toda sua crueza e violência, apesar de toda a autocrítica de que essas cenas estão imbuídas.

Ao personagem Giuseppe Bordin é dado maior destaque neste episódio. Ele sempre se oferece, em troca de dinheiro, para substituir os colegas nas missões delegadas e em qualquer atividade que lhe possa render algum capital (como, por exemplo, em outro momento do filme, deixar Jacovacci, que era barbeiro, cortar seu cabelo em troca de algumas moedas) para ajudar financeiramente sua



mulher e cinco filhos. Os soldados eram mal equipados<sup>11</sup>, não raro os que se recusavam a ir à linha de frente eram punidos, e isso gerava revoltas e motins. O exército italiano era deficiente em diversos departamentos, entre eles, a artilharia, os transportes e as reservas de munição, como comprova o diálogo:

Major: Devo portare i miei uomini al macello senza artiglieria?

Coronel: Basta maggiore. Anche noi abbiamo sperato come lei che ci fosse l'artiglieria. Ma non c'è e bisogna prendere ugualmente il ponte. È per questo che siamo qui.

Major: Noi siamo qui, signore. (grifo nosso)

A sequência é de confronto, é quando vemos o horror da guerra e o massacre nefasto. Então o general tenta contatar o major para ter informações, o tenente Gallina informa-o sobre a morte do major, e o general não busca saber das baixas da tropa, apenas se a ponte foi tomada. O tenente responde: *Il ponte? E' nelle nostre mani, completamente distrutto*. Eis que a câmera abre o plano, do tenente até a ponte ao fundo, e mostra em primeiro plano os soldados

---

<sup>11</sup> A artilharia, já em 1914, tinha canhões obsoletos, aquém das necessidades, além de poucas metralhadoras. Faltavam 7.500 oficiais nos quadros, roupas para os convocados e todo o tipo de suprimentos, e os estoques de munição se resumiam a 1.200 tiros por canhão e setecentos cartuchos por fuzil. Também havia falta generalizada de matérias-primas e de capacidade de produção bélica. (BERTONHA: 2005, 183, nota 23)

mortos; não só a ponte está destruída, o exército italiano também, o objetivo fora alcançado, mas com o custo de muitas baixas.

O quarto capítulo “*con la testa pien de peoci senza rancio de consumà*” inicia com os soldados amontoados em uma barraca, se abrigando da chuva, em contraste ao que é retratado no jornal que está em suas mãos. Jacovacci mostra aos outros a imagem da capa e diz:

Jacovacci: Lo vedi? Questi siamo noi. Stamo dentro a un villino, siamo tutti contenti. Senti che dice: “Stretti intorno alle stufe da campo, i nostri soldati ingannano con musiche e canti le lunghe ore di attesa in questo periodo di stasi delle... delle operazioni”. Ahò, a questi je dispiace che c’è er periodo di stasi. [...]

L’-ultima volta che hanno portato er rancio caldo era giovedì.

Bordin: Ecco! Queste xe le cose che dovrebbero scrivere. Noi siamo qua e quei che scrive i sta a casa.

Giacomazzi: Stiano pure a casa, basta che non continua a scrivere balle sui giornali, non parlo per me, ma per quei poveracci che sanno legge. [...]

Busacca: Son secoli che la gente si scanna con le guerre e non è mai servito niente. Un uomo, dico io, c’ha mica il diritto di ordinare a un altro uomo di andare a crepare.

Fica patente para os soldados o tipo de cobertura feita pelos meios de comunicação à época. E talvez essa tenha sido a imagem

que se cristalizou na memória dos italianos que não presenciaram de fato as trincheiras. Para aqueles que lá estavam, no entanto, era óbvio que aquelas matérias sobre a guerra não correspondiam à realidade.

Com relação à alimentação, vê-se que era rala, sem gordura e com pouca massa. Busacca foi escolhido para reclamar com o general, mas, dada sua covardia, acaba por elogiar a comida. O general dá ordens para melhorar o rancho e depois, longe dos soldados, diz saber que não há condições de melhorar a alimentação, mas que por vezes é necessário dar alguma satisfação aos soldados, pois se contentam com pouco.

Quinto episódio: *“Trenta mesi che faccio il soldato na letterina me vedo arrivà”*. Uma das poucas alegrias dos soldados era a correspondência recebida dos familiares. A carta de Busacca é uma intimação do tribunal de justiça, informando-o sobre a apelação. Confirma-se assim a informação inicial, de que ele era um infrator e que recebera a anistia em troca do alistamento. Já Bordin Giuseppe havia recebido uma carta com a notícia que seu filho nascido em 1896 também fora convocado para a guerra; a sequência é de uma tristeza absoluta e reveladora: um mensageiro (com pouca idade, como o filho de Bordin), tenta trazer uma mensagem sob uma saraivada de tiros, da qual ele se protege; Bordin pede-lhe que aguarde anoitecer para trazer a mensagem, pois do contrário acabaria sendo atingido. Contudo o superior repreende Bordin e ordena ao mensageiro que prossiga, mesmo sob o risco de levar um tiro, pois a mensagem poderia ser importante. O garoto obedece, é atingido, e

acaba morrendo, em possível prenúncio do destino daqueles jovens soldados como o filho de Bordin. A mensagem, por parte do comando do regimento, era apenas de felicitações de Natal e ordenava a distribuição de chocolate e *grappa*.

É neste capítulo que o soldado Giacomazzi recebe uma carta do pároco que escrevia as correspondências por sua namorada Teresa. O tenente Gallina, que as lia e respondia por Giacomazzi, não tem coragem de lhe dizer o que de fato estava escrito na carta, que ela havia ficado noiva de um velho rico; Teresa, também analfabeta, trocara Giacomazzi por outro homem, mais rico. Ainda neste episódio, é interessante notar que a mediação do relacionamento entre um soldado raso analfabeto e a garota pobre, também analfabeta, se dá entre duas instâncias de poder na sociedade italiana: o padre e o tenente, ou seja, a Igreja e o Exército (Estado).

*“Come porti i capelli bella bionda tu li porti alla bella marinara”* é o penúltimo episódio. Busacca aproveita para reencontrar Costantina, a prostituta do vilarejo, para reaver sua carteira. À noite, retorna ao depósito para ajudar Jacovacci a pegar madeira e arame farpado. De longe, percebem que os austríacos já estão atacando seu alojamento, então postergam propositalmente a volta e só retornam na manhã seguinte. Esta pequena deserção de ambos, que, ao perceberem o ataque inimigo, resolvem se esconder, expõe o sentimento de pertença que os dois personagens tinham em relação ao exército todo: como uma inserção incompleta, que se realiza de modo insatisfatório, que está lá ao mesmo tempo em que

falta; este episódio significativo pode também ser desdobrado para uma associação à relação de pertencimento ao sentimento nacional italiano, materializado naquele campo de batalha. Na manhã seguinte, o cenário é de total destruição e morte, corpos enfileirados, feridos, o registro sonoro é fúnebre. Temos o close nos corpos do tenente Gallina e do soldado Giacomazzi; Rosario Nicotra recebe a foto autografada por Francesca Bertini<sup>12</sup> e a joga fora; Busacca vê a latinha de moedas de Bordin, também morto, e a dramaticidade atinge seu ápice. Até o sargento se pergunta onde está Cristo, e o padre responde: *Sta qua con noi, sergente. Se è vero che ha 33 anni è dell' 84*. Monicelli insere aqui também uma crítica à Igreja, que apóia os interesses do Estado, como pudemos verificar anteriormente, em relação à correspondência entre o soldado raso e sua namorada mantida, na verdade, pelo pároco e pelo tenente.

O último capítulo: *“di qua, di là dal Piave ci stava un’osteria”*. O que restou do batalhão se dirige à hospedaria Zanin, onde se encontra o capitão Castelli; este, por sua vez, pede que sejam escolhidos os menos “eficientes” para levar uma mensagem a outro batalhão. Busacca e Jacovacci são designados para a tarefa. No caminho da volta, resolvem parar para descansar, uma vez que “er

---

<sup>12</sup> Monicelli realiza metacinema ao introduzir a figura da diva Francesca Bertini (Elena Seracini Vitiello, 1892-1985, atriz da era do cinema silencioso) em diversos momentos no filme. O personagem do soldado Rosario Nicotra era fascinado pela atriz, a mais famosa da era dourada do divismo, juntamente com Pina Menichelli e Lyda Borelli, entre outras.

*dovere nostro l'abbiamo fatto, no?"*, diz Jacovacci. Nesta cena vemos mais uma pequena deserção, uma sabotagem em benefício próprio, em contraposição ao ideal de coletividade do combalido exército.

Busacca e Jacovacci adormecem em um estábulo e quando acordam percebem que o exército austríaco estava atacando a estalagem e havia ocupado o casebre onde estavam. Tentam escapular disfarçados, usando casacos do exército austríaco, no entanto, ambos são capturados pelos austríacos, que os tomam por espiões. Jacovacci, apavorado, deixa escapar, espontânea e inocentemente, sobre a ponte flutuante que o exército italiano está construindo. Busacca, ao perceber que Jacovacci havia falado demais, articula para dissimular a informação. O general austríaco tenta extrair a informação da localização da ponte, ameaçando-os de fuzilamento, por estarem vestidos com a farda austríaca. Os dois se apartam para tomar uma decisão: Jacovacci se propõe a falar, ao passo que Busacca, de início reticente, acaba aceitando revelar a informação. Novamente diante do oficial, está para falar quando percebe que estavam sendo alvo de uma aposta entre os oficiais inimigos, céticos quanto à coragem deles. Busacca não vai falar, e isso lhe custará a vida. Foi fuzilado por não aceitar a afronta, o ultraje proferido pelo arrogante oficial austríaco, que despreza os italianos:

*Capitão austríaco:* Mi sono sbagliato, li credevo più di fegato<sup>13</sup>. Specie questo qui alto<sup>14</sup>.

*Tenente austríaco:* ...Corage...

*Capitão:*“Fegato” dicono. Quelli conoscono soltanto fegato alla veneziana con cipolla, e presto mangeremo anche noi quello!

*Busacca:* (...) e allora, senti un po', visto che parli così, mi te disi proprio un bel nient'. Hai capito? Faccia di merda.

Jacovacci também morre fuzilado, dizendo: *Io non so niente!* [...] *Io sono un vigliacco, lo sanno tutti!* (*Não sei de nada, [...], sou um covarde, todos sabem!*).

Os soldados que, para evitar o front, aceitavam qualquer outra tarefa são fuzilados, morrerão sem glórias, anonimamente. O final é trágico e abrupto, porém não conclusivo. Suas covardias se transformaram em honra? Será o espírito patriótico que teve vez sobre o egoísmo? Morreram por orgulho ou para não delatar a localização dos companheiros?

De qualquer modo, morrem com dignidade e coragem. O paradoxo é que, nesse cenário trágico, o que desencadeia essa ‘nobreza’ dos protagonistas (Jacovacci se diz covarde, mas também

---

<sup>13</sup> (fig.) audacia, ardimento, coraggio: avere del fegato; ci vuole un bel fegato!; un uomo di fegato. Fonte: Dizionario Garzanti Linguistica (on line).

<sup>14</sup> Esta fala no filme encontra-se em alemão.

não conta onde estão os botes) no fundo é uma ofensa pessoal, ou seja, uma questão mínima perante a guerra.

O exército italiano venceu a batalha do rio Piave, no entanto, ninguém terá conhecimento da morte dos protagonistas; são vistos pelo tenente como desertores, mesmo na vitória do exército italiano. O que fica é a dualidade, o ambíguo, o complexo.

### **Considerações finais**

*“A guerra é um massacre entre gente que não se conhece,  
para proveito de pessoas que se conhecem,  
mas não se massacram”.*

*Paul Valéry*

Mario Monicelli foi pioneiro e corajoso ao tomar frente deste tema tão delicado e polêmico na sociedade italiana. *La grande guerra* não havia sido retratada nessa perspectiva pelo cinema italiano, ainda mais em registro cômico, e uma mescla de crítica histórica e de comédia fundamenta a obra. A temática de guerra, em princípio, é sempre dramática, contudo, Monicelli a trata com uma alternância de cenas cômicas - especialmente no dia a dia da tropa - e de cenas dramáticas. A obra se situa entre o cômico e a construção de uma visão funesta sobre o massacre, um tragicômico antiheróico. Com bom humor, o filme é definitivamente contrário à guerra, antimilitarista, antinacionalista e, acima de tudo, reflexivo.



A opção de Monicelli por essa temática (e ele estava ciente do que seria tratar do assunto naquele momento) deveu-se à sua inquietude diante de sua representação pela retórica fascista; a imagem tendenciosa sobre o Grande Conflito que o cinema fascista havia criado o incomodava. Mario Monicelli cresceu durante o regime, contudo, sempre teve uma formação antifascista; seu pai, Tommaso Monicelli, foi jornalista, escrevera diversos artigos contra o fascismo quando começou a ser perseguido e acabou expulso injustamente do jornal. Em 1946 se suicidou<sup>15</sup>.

As filmagens foram realizadas em locações sempre externas, em um tom que se assemelha ao do estilo neorrealista. Não há sequências em cores, é todo em preto e branco, não apenas para retratar a época, mas também para dramatizar os momentos da vida beligerante. Com grandes planos-sequências, o filme é de simplicidade no estilo, não usa efeitos ou outros recursos (como fazem as produções de Hollywood quando tratam de temas bélicos) para contar a história de homens simples na guerra, o dia a dia nos

---

<sup>15</sup> Monicelli, em uma de suas entrevistas, falando sobre o suicídio de seu pai: "Ho capito il suo gesto. Era stato tagliato fuori ingiustamente dal suo lavoro, anche la guerra era finita, e sentiva di non avere più niente da fare qua. La vita non è sempre degna di essere vissuta; se smette di essere vera e dignitosa non ne vale la pena. Il cadavere di mio padre lo ho trovato io. Verso le sei del mattino ho sentito un colpo di rivoltella, mi sono alzato e ho forzato la porta del bagno. Tra l'altro un bagno molto modesto". (Artigo acessado no portal <http://www.editoriaragazzi.com/dettaglio.php?numerostoricoscrittore=17&pagina=34>, acesso em 21/08/2013).

acampamentos de soldados: o frio, a fome, a precariedade das condições (piolhos e ratos), a morte iminente etc. Monicelli evita longas cenas de confronto entre os exércitos (não obstante, insere momentos pontuais de fuzilamento), datas ou referências diretas a nomes de coronéis. Contudo, o público italiano sabe, conhece, se identifica, é seu povo, são seus dialetos, são suas memórias e seus traumas não superados. A revisitação dos eventos, mediante a reconstrução histórica, transmite mensagens, sentimentos e denúncia por meio do entretenimento. Uma das reflexões, consoante a afirmação de Hobsbawm é:

se um dos grandes ministros ou diplomatas do passado, um Tayllerand ou um Bismarck, se levantasse da cova para observar a Primeira Guerra Mundial, certamente se perguntaria por que estadistas sensatos não tinham decidido resolver a guerra por meio de algum acordo, antes que ela destruísse o mundo de 1914. É o que também devemos nos perguntar. (HOBSBAWM: 2002, 37)

Além da crítica histórica, política, a obra trata de amizade, amor, medo, ou seja, sentimentos comuns naquele momento a italianos de diferentes culturas regionais. Ao tratar o tabu na chave cômica, Monicelli introduz o riso como uma liberação, um exorcismo. E assim *“la comicità diventa il nucleo forte per raccontare la coesistenza di vecchio e nuovo nell'identità dell'italiano. [...] Il riso di fronte a molti di questi film ha un valore liberatorio ed esorcistico”* (BRUNETTA: 1996, 55).

Com *La Grande Guerra*, Monicelli, além de iniciar a renovação do gênero cômico na cinematografia da península, produziu a primeira união entre a *commedia all'italiana* e a História. Não se trata de paródia ou caricatura, mas de uma representação séria das problemáticas caras à sociedade italiana, tratadas com sátira inteligente, mordaz e incisiva, ancoradas em valores verdadeiros, um riso *all'italiana*. A crítica feita de modo irônico torna-se mais contundente, o humor reforça a função crítica, em vez de amainá-la.

\* \* \*

No dia 29 de novembro de 2010, o último grande *maestro* do cinema italiano e pai da *commedia all'italiana*, Mario Monicelli, suicidou-se atirando-se do quinto andar do hospital *San Giovanni* em Roma. Contava 95 anos de idade e sofria de um tumor na próstata. Não deixou nenhuma carta, mas por suas próprias palavras a respeito do suicídio do pai, podemos entender o seu gesto: “*Achava que não havia mais nada que fazer aqui. A vida não é sempre digna de ser vivida; se deixa de ser verdadeira e digna, não vale mais a pena viver*”.

## **Referências bibliográficas**

- BRUNETTA, Gian Piero (Org.). **Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico**. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli. 1996.
- BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. História da Itália. São Paulo: Contexto, 2005.
- BONDANELLA, Peter. **Italian cinema: from neorealism to the present**. New York - London: The Continuum International Publishing Group, 3<sup>rd</sup> ed., 2004.
- GIACOVELLI, Enrico. **La commedia all'italiana**. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film. Roma: Gremese Editore, nuova edizione illustrata, riveduta e aggiornata, 1995.
- GRAMSCI, Antonio. **La Questione Meridionale**. A cura di Stefania Calleda. Cagliari: Davide Zedda Editore, 2008.
- HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. O breve século XX, 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LANZONI, Rémi Fournier. **Comedy Italian Style**. The golden age of italian film comedies. New York - London: The Continuum International Publishing Group, 2008.

## **Sítios**

<http://www.cinecitta.com/holding/storia/grandifilm.asp> (acessado em 15/04/11)

<http://www.comedieitalienne.com> (acessado em 15/04/11)

<http://www.editoriaragazzi.com/dettaglio.php?numerostoricoscrittore=17&pagina=34> (acessado no dia 30/10/10)

<http://www.italica.rai.it/cinema/commedia/index.htm> (acessado em 22/04/11)

<http://www.mariomonicelli.it> (acessado em 07/05/11)

<http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=242> (acessado em 30/10/10)

## ILUMINISMO OU ILUMINISMOS?

*Flávio Renato de Aguiar Lopes\**

**Resumo:** O presente artigo propõe que o Iluminismo não foi um movimento homogêneo, ocorrido somente na França, conforme defendem alguns historiadores e grande parte do material didático disponível. A perspectiva dominante no ensino limita o conhecimento dos estudantes de história, pois desconsidera a possibilidade de se conhecer como o Iluminismo se originou em outras nações. Em um primeiro momento, estabelecemos uma relação entre ensino e Iluminismo, mostrando a partir da análise de um livro didático e de questões extraídas de vestibulares como esse assunto é tratado no âmbito da educação básica. Na sequência, trazemos à discussão o conceito de Iluminismo, focando as características comuns de todas as tendências desse movimento intelectual. Encerrado esse debate, apresentamos as novas correntes que defendem a existência de uma pluralidade de Iluminismos e destacamos o Português para dar suporte a essa análise. Com esse trabalho, pretendemos mostrar que existiram diferentes tendências no âmbito do Iluminismo, bem como apontar possíveis melhorias da discussão desse assunto em sala de aula.

**Palavras-chave:** Iluminismo; ensino; Iluminismo Português.

**Abstract:** This article argues that the Enlightenment was not a homogeneous movement, occurred only in France, as some historians argue, and much of the teaching material available. The dominant perspective on teaching limits students' knowledge of history, because it ignores the possibility of knowing how the Enlightenment originated in other nations. At first, we establish a relationship between education and Enlightenment, showing the analysis of a textbook and

---

\* Graduando em História pela Universidade de Brasília (UnB).

vestibular issues as extracted from the subject is treated as part of basic education. Following, we bring to the discussion the concept of Enlightenment, focusing on the common characteristics of all the intellectual trends of this movement. Ended this debate, we present the new trends that advocate the existence of a plurality of Enlightenment and highlight the Portuguese to support this analysis. With this work, we intend to show that there were different tendencies within the Enlightenment, and to identify possible improvements of the discussion of this subject in the classroom.

**Keywords:** Enlightenment; teaching; Portuguese Enlightenment.

## **ILUMINISMO OU ILUMINISMOS?**

*Flávio Renato de Aguiar Lopes*

### **1. Introdução**

Neste trabalho, pretendemos mostrar que o Iluminismo não foi um movimento de ideias únicas, homogêneo, que ocorreu somente na França, conforme defendem alguns historiadores e grande parte do material didático disponível. A perspectiva que domina o ensino limita o conhecimento dos estudantes de história, pois não leva em consideração a possibilidade de se conhecer como se formou o Iluminismo em outras nações, bem como suas particularidades.

Assim, iniciamos o presente estudo estabelecendo uma relação entre escola e Iluminismo, mostrando a partir da análise de um livro didático e de questões extraídas de vestibulares como o assunto Iluminismo é tratado no âmbito da educação básica. Na sequência, trazemos à discussão o conceito de Iluminismo (mesmo sabendo da existência de outros movimentos iluministas, procuramos conceituar de uma maneira geral o Iluminismo), focando as características comuns de todas as tendências desse movimento intelectual. Encerrado esse debate, apresentamos as novas correntes que defendem a existência de uma pluralidade de



Iluminismos e destacamos o Português para dar suporte a essa análise.

A nossa intenção com essa proposta de trabalho é mostrar que existiram diferentes tendências no âmbito do Iluminismo, bem como apontar possíveis melhorias da discussão desse assunto em sala de aula.

## **2. Relação Escola X Iluminismo**

O ensino sobre o Iluminismo, de um modo geral, é feito nas escolas de maneira simplista, genérica e, até mesmo, equivocada. Isso se reflete em alguns livros didáticos que dão pouquíssimo destaque ao Iluminismo em suas páginas. Geralmente, apresentam-se, em poucas páginas, detalhes escassos sobre as suas características e seus principais pensadores.

Além disso, o ensino tradicional tende a transmitir que somente existiu um tipo de Iluminismo na Europa, o francês. Com isso, os autores de livros didáticos ignoram as diferentes expressões do pensamento Iluminista em outros países europeus, como na Alemanha, na Itália, em Portugal, por exemplo.

Para exemplificar, analisamos o livro didático “História da Civilização Ocidental” (PEDRO & LIMA, 2004), o qual afirma que os ideais iluministas influenciaram diretamente algumas Revoluções, o que tem sido questionado por alguns historiadores, mais

recentemente.<sup>135</sup> Segundo os autores, “A revolução intelectual fazia parte do processo de transformações por que passavam as sociedades europeia e americana.” (PEDRO & LIMA, 2004, p. 242)

Os pensadores do Iluminismo contribuíram para os fundamentos teóricos e práticos das revoluções que já estavam acontecendo ou iriam acontecer, como a Revolução Americana, que resultou na independência dos Estados Unidos, e a Revolução Francesa, que resultou na derrubada violenta do absolutismo e da nobreza. (PEDRO & LIMA, 2004, p. 242 – grifos meus).

Nesse mesmo livro didático, os autores consideraram a obra Enciclopédia, apresentada como o marco das ideias iluministas na França (novamente a “exclusividade” da França), desprezando a importância de obras como “Do espírito das leis” (1748), de Montesquieu; “Émile” e “Do contrato social” (1762), de Rousseau. Por conta disso, os estudantes adquirem uma interpretação limitada do Iluminismo: “o maior veículo de difusão das ideias iluministas na França foi a Enciclopédia, obra que pretendia abranger todo o conhecimento filosófico e científico da época. Com cerca de trezentos colaboradores, reunia a elite intelectual francesa do século XVIII.” (2003, p. 240)

Por causa dessas – e outras – limitações teóricas dos livros didáticos e também dos professores do Ensino Médio, os estudantes

---

<sup>135</sup> Ver DARTON, 2005; OUTRAM, 1995.

saem da escola com um conhecimento escasso acerca desse importante movimento filosófico-intelectual.

Uma das razões para essa discussão simplificada nas escolas pode estar relacionada ao tempo limitado do professor para ensinar um conteúdo tão vasto. Além disso, as provas para vestibulares também tendem a abordar o Iluminismo como um movimento único, como podemos perceber nas questões abaixo:

(URCA/CE) Questão 3: O Iluminismo produziu ideias que serviram de base ideológica para as Revoluções Burguesas dos séculos XVIII e XIX. Seus pensadores escreveram tratados filosóficos, econômicos e políticos. Entre eles, o Barão de la Brède e de Montesquieu (1689 – 1755), mais conhecido somente por Montesquieu. Assinale a alternativa que diz respeito ao seu pensamento político.

(UFF/RJ) Questão 11: A Revolução Francesa foi obra coletiva com a participação de todos os setores da sociedade francesa, de nobres a camponeses, passando por burgueses e operários. Essa dimensão coletiva também esteve presente nas ideias que deram base à revolução, como o Iluminismo, sistema de pensamento oriundo das reflexões dos intelectuais franceses. Esses dois aspectos estão presentes numa obra que junta todos os conhecimentos novos, práticos e teóricos.

Assinale a alternativa que indica a obra que denota o caráter renovador da Revolução Francesa.

A - A Enciclopédia dirigida por Voltaire e Rousseau, que estabelecia as regras de organização da nova sociedade francesa, com destaque especial para o elogio aos modos de vida da nobreza, no que diz respeito à educação e aos costumes refinados.

B - A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que anunciava a possibilidade da revolução resultar de um acordo entre os filósofos das Luzes e o Antigo Regime, com o intuito de manter a ordem nos campos e nas cidades.

C - A Declaração Civil do Clero, que cortava radicalmente as ligações com o feudalismo e introduzia um novo estatuto para os trabalhadores rurais, garantindo-lhes a propriedade das terras da nobreza.

D - A Enciclopédia dirigida por Diderot e D'Alembert, que condensava todas as novas visões sobre o mundo, o homem e a sociedade. Servia de guia para a oposição aos valores do Antigo Regime.

E - A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que preconizava a manutenção da autoridade da nobreza sobre todas as terras da França e dos burgueses sobre as cidades, dividindo o território em duas grandes partes para manter os ideais da Revolução.

Gabarito: D

Nos próprios Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) – um dos documentos norteadores da educação brasileira – não há

uma abordagem clara de como o(s) Iluminismo(s) devem ser discutidos em sala. Uma referência – ainda assim superficial – sobre o conteúdo é feito nas Orientações Curriculares para o Ensino Médio (BRASIL, 2006):

O recurso à Filosofia, por sua vez, enriquece e amplia o conceito, especialmente no que se refere à idéia de cultura como formação advinda da “paidéia” (ligada à educação) e da cultura humanista, renascentista e iluminista. Na articulação dessas abordagens (histórica, antropológica e filosófica), o conceito de cultura pode alcançar maior abrangência e significado.

Como apresentado, o ensino traz de maneira genérica e superficial as importantes contribuições iluministas para a sociedade ocidental, o que não leva o aluno a refletir acerca dessas contribuições para o seu dia a dia.

Esse quadro precisa, pois, mudar. E o primeiro passo é mostrar que o que é tradicionalmente considerado “Iluminismo” se configura, na verdade, como uma variedade de movimentos intelectuais e internos e debates que ocorreram na Europa. Nesse sentido, a França não seria mais vista como o único Estado a abarcar os ideais iluministas, mas, sim, como o melhor exemplo de onde essas ideias foram desenvolvidas e divulgadas.

Antes de refletirmos mais acerca do ensino, vamos expor, na próxima seção, algumas linhas gerais do que foi o “Iluminismo”, e por que defendemos um ensino plural desse movimento.

### **3. O Movimento Iluminista**

O significado do nome “Iluminismo” não é algo fácil de definir para os historiadores e filósofos, pois essa palavra contém várias interpretações e sentidos diferentes, variando conforme o campo do conhecimento em que ela é aplicada. Numa acepção mística, por exemplo, ela se refere à revelação divina; já no racionalismo, ela remete à valorização da iluminação das ideias, nacionais contrapondo os séculos anteriores que seriam as “trevas”, com a iluminação trazida pelos pensadores do século XVIII.

O historiador Francisco José Falcon (2009) também defende que não existe um consenso entre os especialistas sobre o significado do nome do Iluminismo:

O problema do vocabulário das “Luzes” é ainda uma questão em aberto. Não basta estudar cada palavra em si mesma; é preciso situá-la filológica e historicamente, nacionalmente e internacionalmente. A rede de significações que constituem o seu campo semântico não é mera reprodução ou reflexo de uma realidade histórica, mas é uma reação a essa realidade. Entre uma coisa e outra há um espaço mental, maior ou menor, tendente à contestação da própria realidade. Tal é o caso francês, por isso mesmo considerado “clássico”: distancia e reação convertem-se aí em crítica violenta ao existente.

Quer na filosofia, com o platonismo e o neoplatonismo, quer na esfera religiosa, com o judaísmo e o cristianismo, a luz é sempre imagem ou símbolo que significa verdade ou conhecimento verdadeiro. A iluminação mística cristão,

baseada na revelação divina, foi relida e secularizada pelo pensamento das “Luzes”.

Tal apropriação da metáfora das “Luzes” pelos iluministas, opondo as “Luzes” às “Trevas” das superstições, dos erros e da ignorância dos séculos precedentes, possuía também seus riscos. Pretendendo veicular novos sentidos através da antiga metáfora, os “filósofos” não podiam impedir que, entretanto, para muitos, o sentido tradicional se mantivesse vivo.

Sabemos agora que o Iluminismo tanto pode significar a doutrina dos que acreditam na “iluminação interior” ou mística, a qual para outros constituía uma espécie de manifestação “irracionalista”, quanto, justo o oposto, Iluminismo é sinônimo de “filosofia das luzes”, isto é, da chamada “iluminação racional”. (FALCON, 2009, p.15-17, *passim*)

Os estudiosos concordam que o Iluminismo foi um movimento intelectual europeu do século XVIII, que reuniu os maiores pensadores e filósofos da época em diversos países.

Os racionalistas influenciaram os pensadores iluministas no que se refere à valorização da razão, pois se utilizavam da razão e da ciência para explicar praticamente todos os acontecimentos do homem. Esse preceito será muito utilizado por boa parte dos pensadores iluministas, que criticaram as explicações de mundo com base na religião.

Os filósofos tinham como objetivos gerais para o movimento:

1) a luta contra qualquer tipo de limitação ao conhecimento humano,

como o que era feito pela Igreja cristã (embora os iluministas, em sua maioria, não se consideravam ateus, acreditando, inclusive, na Divina Providência, que está relacionada à intervenção de Deus na Terra como um castigo); 2) a busca incessante pela felicidade terrena, que explica o fato de alguns pensadores iluministas valorizarem as cortes, e o luxo; 3) a valorização da razão, pois, para os iluministas, ela traria o progresso para a humanidade; 4) o questionamento da Natureza humana: boa ou ruim? uniforme e imutável? quais seriam as “leis” que a governavam?

Estes aspectos são legados deixados pelos iluministas para os séculos posteriores. A felicidade terrena, para exemplificar, de tão relevante está colocada na Declaração de Independência dos Estados Unidos, de 1776:

Consideramos estas verdades autoevidentes: que todos os homens são criados iguais, dotados pelo seu Criador de certos Direitos inalienáveis, que entre estes estão a Vida, a Liberdade e a busca da Felicidade. – Que para assegurar esses direitos, Governos são instituídos entre os Homens, derivando seus justos poderes do consentimento dos governadores. – Que, sempre que qualquer Forma de Governo se torne destrutiva desses fins, é Direito do Povo alterá-la ou aboli-la, e instituir novo Governo, assentando sua fundação nesses princípios e organizando os seus poderes da forma que lhe pareça mais conveniente para a realização da sua Segurança e Felicidade. (HUNT, 2010, p. 219-220)



Por sua vez, o destaque à racionalidade humana foi muito bem aceita pelas comunidades acadêmicas científicas do século XIX, pois valorizava a ciência, e descobertas nas diversas áreas do conhecimento humano.

Em resumo, embora haja uma aparente unidade nas características gerais, o Iluminismo ocorreu em vários países da Europa e quase que ao mesmo tempo em todos, de formas variadas. Essa vasta expansão tem provocado recentemente muitos questionamentos recentemente sobre, por exemplo, a delimitação geográfica e cronológica (o movimento foi restrito a alguns poucos países europeus? começou e terminou no século XVIII?); as origens ideológicas; etc.

Os trechos abaixo ilustram essa diversidade de perguntas e teorias sobre o(s) Iluminismo(s):

Mas só foi quando os herdeiros intelectuais, os philosophes, ocuparam o terreno e lançaram-se à campanha que o Iluminismo emergiu como a causa, com militantes e um programa. Seus partidários forjaram sua identidade coletiva em Paris durante as primeiras décadas do século XVIII. À medida que o movimento ganhou força, ele se espalhou, e à medida que se espalhou, sofreu mudanças, adaptando-se a outras condições e incorporando outras idéias. Mas não chegou a toda, nem cobriu todo o espectro da vida intelectual. (DARNTON, 2005, p. 20 e 21).

O Iluminismo surgiu de uma grande crise durante os últimos anos do reinado de Luís XIV. (DARNTON, 2005, p. 23)

A única resposta possível é que o Iluminismo é uma invenção. Uma invenção de intelectuais, sobre intelectuais, para intelectuais, um conceito criado por intelectuais do século XVIII que é mantido vivo por sucessivas gerações de intelectuais. (COSTA, 1990, p. 34).

E o Iluminismo, seria uma tendência transepocal, uma tendência que, certamente, teve na Ilustração a sua realização histórica mais rica, mas que não começou no século XVIII, nem terminou no século XVIII. O Iluminismo, nesse sentido, seria definido como uma tendência de contestação da existência, através da razão e da crítica. Uma crítica racional do poder, dos dogmas e superstições que estão a serviço do poder. (...). Começou com os Gregos. (ROUANET, 1992, p.14)

O absolutismo e as condições de produção do período mercantilista já não atendiam às exigências provocadas pelas novas forças produtivas da Revolução Industrial. O Iluminismo (ou Ilustração) vinha ao encontro dos novos anseios, criticando o absolutismo, a religião e o mercantilismo como elementos limitados do avanço da sociedade como um todo. Teve intensa repercussão em toda a Europa e nas Américas, inspirando a independência das colônias inglesas na América do Norte (os Estados Unidos) e as rebeliões anticoloniais no Brasil (Inconfidência Mineira, Revolta dos Alfaiates). (PEDRO & LIMA, 2004, p. 239 e 240).

Mas, por quais motivos o Iluminismo foi um movimento basicamente europeu, e não aconteceu um movimento de intelectuais em outras localidades, como nas próprias colônias europeias?

Para alguns estudiosos, o Iluminismo não conseguiu se desenvolver fora da Europa, pois nesses lugares os pensadores e filósofos não tinham uma infraestrutura de qualidade para desenvolver as suas ideias (bibliotecas, imprensa), e também esses pensadores tinham um público bem menor em relação ao europeu. Esses fatores limitavam ainda mais o desenvolvimento de seus trabalhos intelectuais. Esses problemas foram detectados nas colônias europeias, e em países que não passaram pelos processos de transformações sociais e econômicas, pelos quais muitos países da Europa passaram:

Nesses países, os intelectuais não apenas tinham um público menor: também lhes faltava o aparato intelectual (ou se quiserem infra-estrutura) – dinheiro, biblioteca, impressas, livraria etc. –, que os intelectuais franceses e ingleses tinham ao seu dispor. Isso explica o papel secundário como propagandistas de idéias que os intelectuais das áreas menos desenvolvidas do mundo tiveram de desempenhar. Evidentemente, pode-se encontrar nas colônias da Espanha e de Portugal, indivíduos com competência para extrair de sua própria experiência conclusões semelhantes às dos filósofos. Mas eles encontravam um limite nas suas sociedades: no pequeno tamanho do público, na escassez de bibliotecas, escolas, livrarias etc. Faltando-lhes as condições que na Europa estavam criando possibilidades de profissionalização, eles estavam condenados a depender dos mercados europeus de idéias. Seu ponto de referência estava inevitavelmente deslocado (residia fora), mesmo nos momentos de mais ardente nacionalismo. No entanto é tanto correto dizer que

eles viam a realidade à sua volta através das lentes da Ilustração através das lentes da sua experiência cotidiana. E como suas experiências diferiam consideravelmente, eles criaram muitas leituras da Ilustração. (COSTA, 1990, p.38).

Na próxima seção, aprofundamos o debate acerca da pluralidade de iluminismos.

#### **4. Iluminismo ou Iluminismos?**

Durante boa parte dos séculos XIX e XX, até aproximadamente 1970, o Iluminismo foi interpretado por historiadores do porte de Gay (1966), Hazard (1946) e Cassirer (1932) como um movimento restrito à França e homogêneo em seu conjunto de ideias. Os especialistas dos séculos XIX e XX fundamentavam os argumentos utilizados pelos movimentos pós-Revolução Francesa e pelos movimentos liberais do século XIX com base nas ideias do Iluminismo. Essa adaptação causou algumas interpretações errôneas, como a tradução equivocada de *Aufklärung*, o Iluminismo alemão, na perspectiva de Kant, cujo sentido remete a uma ação em processo; para um sentido de ideia já acabada. Carvalho (2008) nos mostra que:

Esta é a maneira como Gay iniciou o livro *The Enlightenment*, apresentando o Iluminismo como uma unidade, como um conjunto de idéias harmoniosas, elaboradas por grupo de grandes pensadores, no qual as

pequenas divergências não chegaram a afetar a unidade. A explicação do autor, muito utilizada entre os anos 1960 e 1970, não foi pioneira nesse tipo de abordagem acerca do Iluminismo, tendo apenas dado continuidade a uma tradição historiográfica oitocentista, que, no século XX, teve no filósofo Ernst Cassirer e no historiador francês Paul Hazard duas grandes referências (Chaunu, 1995: 277; Outram, 1995: 3-4).

Tanto na síntese de Cassirer quanto na de Hazard, o pensamento Iluminista não foi visto em uma perspectiva plural, isto é, considerando-se as especificidades, os debates, as diferenças e as tensões inerentes a esse movimento de idéias. O Iluminismo foi concebido como uma tendência intelectual do Setecentos baseada em conjunto de idéias – aparentemente harmônicas – desenvolvido por grupo de grandes pensadores – em sua maioria franceses – uniformizado, metonimicamente, como padrão para a Europa setentista. Esse ponto de vista pode ser inferido da seguinte colocação de Cassirer: “O pensamento do século XVIII (...) corresponde em suma ao desenvolvimento analítico que é, sobretudo, um fenômeno francês” (1997: 50).

O conceito de Iluminismo presente no pensamento de alguns filósofos setecentistas, entretanto, não foi o mesmo divulgado nas sínteses históricas realizadas no decurso do século XX. Nesse interregno, a noção original sofreu revisões e reelaborações, sendo ideológicos dos intelectuais dos contextos pós-Revolução Francesa e liberal do século XIX. De acordo com Dorinda Outram, as discussões em torno do significado do Iluminismo, iniciadas em pleno ambiente

intelectual do Setecentos, permanecem sem esmorecimento até a atualidade. Alguns filósofos contemporâneos às Luzes, como Moses Mendelssohn (1729-1786) e Immanuel Kant (1724-1804), entenderam o Iluminismo – denominado *Aufklärung* no idioma alemão – diferentemente da forma como esse movimento de idéias foi interpretado em algumas obras filosófico-históricas clássicas do século XX, associando-o mais a noção de “processo” do que à de “projeto acabado” (Outram, 1995: 1-2). (CARVALHO, 2008, p. 30-32, *passim*)

Apesar de as críticas ao Iluminismo como movimento único e centrado na França terem se iniciado por volta de 1970, ainda hoje encontramos os livros didáticos se limitando a afirmar que se trata de um movimento homogêneo.

#### **4.1. Quando e por que as interpretações sobre o Iluminismo começaram a se modificar?**

As modificações sobre as interpretações do Iluminismo começaram a partir de 1970, no momento em que os historiadores iniciaram uma nova leitura sobre a historiografia do Iluminismo. Isso aconteceu devido às pesquisas realizadas no âmbito do estudo das ideias da sociedade do século XVIII, que tinha o objetivo de pesquisar como os ideais iluministas foram difundidos e recebidos pela população de sua época. Ademais, as interpretações e traduções de termos passaram pelas análises de fontes da época antes de passarem pelas traduções.

As consequências dessas alterações foram sentidas pelos próprios especialistas, que passaram a entender o Iluminismo não mais como um movimento homogêneo, um bloco único de ideias iguais, sem ramificações, centrado quase que exclusivamente na França; agora passava a ser interpretado como um movimento heterogêneo, com várias ramificações com algumas ideias em comum, mas longe de serem uniformes.

São exemplos de historiadores que se utilizaram dessa busca das fontes mais confiáveis para realizar essas modificações no movimento iluminista: Robert Darton, Dorinda Outram.

Essas reformulações no estudo do Iluminismo, ocorridas no final do século XX, foram importantes, trazendo muitas consequências para o mundo acadêmico, como demonstra os historiadores Flávio Carvalho (2008) e Tereza Kirschner (2009):

A dilatação da área geográfica do Iluminismo foi, na concepção de Dorinda Outram, um processo decorrente do revisionismo historiográfico iniciado a partir dos anos 1970. Nessa época, os historiadores começaram a se dedicar ao estudo social das idéias, procurando descobrir a maneira como os conhecimentos de cunho iluminista foram difundidos e acolhidos pela sociedade. Os pesquisadores passaram a analisar o impacto desses saberes nas várias regiões do globo, assim como nas várias camadas sociais (Outram, 1995: 6-8). Isso suscitou uma série de questões novas aos historiadores do Iluminismo, extrapolando o horizonte das Luzes até então deslumbrado por intermédio dos modelos interpretativos de Cassirer, Hazard e Gay. De

acordo com o historiador norte-americano Franklin Le Van Baummer, essas investigações recentes, baseadas em novas abordagens e em novos problemas, transformaram o Iluminismo em um “alvo móvel”, permeado por dúvidas, mudanças de espírito, divisões internas, temporalidades distintas e por características peculiares, conforme o contexto dos vários países (Baumer, 1990: 164).

Essa guinada historiográfica desequilibrou, gradualmente, a coerência interna da síntese Iluminista, até então bastante aceita entre os historiadores, de modo que a balança da consciência historiográfica começou a pender em favor da sua reavaliação. Assim, as pesquisas acerca do Iluminismo, até então focadas na imagem homogêneo, harmônica, coesa e unilateral das Luzes, passaram a considerar a pluralidade de nuances com as quais o ideário iluminista se manifestou nos diferentes contextos cultural e geográfico. (CARVALHO, 2008, p. 31)

A partir da década de 1970, pesquisadores começaram a dar maior atenção às diferenças e às tensões existentes no âmbito do pensamento do século XVIII. Desde então, tem sido publicado vários estudos sobre as especificidades do movimento iluminista em diversos contextos culturais. É significativo o relativo abandono de um tipo de interpretação que privilegia o contexto francês. O historiador norte-americano questiona a associação do Iluminismo aos homens de letras de Paris. (KIRSCHNER, 2009, p. 292)



#### **4.2. O caso do Iluminismo português**

Nesta subseção, focaremos um exemplo claro que, em estudos futuros mais aprofundados, pode vir a comprovar a existência da pluralidade de iluminismos: o Iluminismo português, o qual, assim como o Iluminismo alemão, foi interpretado de forma equivocada.

O Iluminismo português foi um movimento tardio em relação a outras manifestações iluministas, por causa da predominância do ensino jesuítico nas universidades e nas escolas, tendo o tomismo como a base ideológica da educação (equilíbrio entre razão e fé).

Por isso, havia uma forte resistência por parte de alguns intelectuais portugueses em relação às novas ideias filosóficas que estavam surgindo na Europa e penetravam em Portugal no final do século XVII. Essas ideias eram contrárias à e diferentes da tradição jesuítica. Além disso, algumas ideias eram consideradas subversivas pela Igreja Católica e, assim, criticadas pelos intelectuais. A formação do Iluminismo português foi, portanto, diferente do de outros países, como a França, em que as ideias racionalistas e da filosofia moderna já tinham se disseminado em alguns grupos. Conforme Kirschner (2009):

a filosofia moderna que já circulava na Europa desde fim do século XVII, ao alcançar Portugal, encontrou uma reação por parte dos defensores da tradição jurídica e filosófica fundamentada no tomismo. Enquanto os demais países europeus se abriam para novas formas de pensar a realidade

natural e moral, Portugal permaneceu sob o domínio de um ensino jesuítico avesso a especulações filosóficas estranhas à tradição. Tudo que pudesse ser considerado ofensivo à fé católica não encontrava boa acolhida. (KIRSCHNER, 2009, p. 296).

Por isso, o movimento iluminista português começou de uma maneira significativa tardiamente, somente a partir de 1772, com a reforma da Universidade de Coimbra, feita pelo Marquês de Pombal. Kirschner (2009) considera que a reforma oficializou a entrada das ideias ilustradas em Portugal e tinha como principal objetivo garantir a educação iluminista para os futuros funcionários régios. Para isso, o Marquês de Pombal diminuiu o campo de influência da Igreja Católica na administração do Estado e aumentou o poder administrativo do rei. Nas palavras de Kirschner:

embora o ambiente intelectual português tenha se renovado a partir do início do século XVIII e o impacto da obra de Antonio Verney tenha sido importante em pequenos grupos da sociedade, foi a reforma da Universidade de Coimbra, em 1772, que, por assim dizer, oficializou a entrada das idéias ilustradas em Portugal. Concebida no âmbito de um projeto de governo que pretendia fortalecer a autoridade régia e enfraquecer a interferência da Igreja em assuntos temporais, a reforma do ensino universitário tinha como objetivo assegurar uma formação ilustrada para futuros funcionários régios. (2009, p. 298)

Entretanto, a reforma não teve um caráter anticatólico, diferentemente do que ocorreu em outros países europeus em que foram feitas inúmeras críticas à Instituição católica. Nesses países, os pensadores consideravam que a Igreja não se utilizava de elementos racionais para explicar os acontecimentos ocorridos no passado e no presente. Os pensadores estrangeiros avaliaram os valores da Igreja como um limitador do conhecimento humano e da razão humana, dois temas que estavam em voga na época.

Uma das características marcantes do Iluminismo português, e que difere dos demais movimentos iluministas europeus, é a relação harmônica entre a razão e fé, ou seja, os intelectuais ligaram e complementaram duas ideias opostas: a razão moderna e o princípio da origem. Kirschner (2009) propõe as seguintes hipóteses:

O iluminismo português não adquiriu uma feição anti-religiosa e Portugal permaneceu fiel à defesa da fé e da Revelação.

Embora os estatutos da universidade tenham retirado o ensino da filosofia moral da Faculdade de Teologia, isto não traduziu uma ruptura com a tradição tomista. Tratava-se apenas de reconhecer a validade de cada plano naquilo que lhe era próprio. Tanto no que se refere ao direito natural, quanto à ética, reconheciam-se os limites do racionalismo. Ambos necessitavam do apoio, ou do complemento, da Revelação para suprir a falibilidade da razão humana.

O Iluminismo em Portugal articulou a razão moderna, a filosofia experimental e o princípio da origem e do fundamento divinos do direito natural. A lei era promulgada diretamente por Deus, e a lei natural, em última análise, também de natureza divina, consistia naquilo que os homens podiam acessar por meio da razão e, assim, conhecer o bem.

O princípio sobre o qual se assentava o iluminismo português – a complementaridade entre fé e razão –, foi defendido também, sob distintas perspectivas, por filósofos católicos e protestantes em toda a Europa, e constituiria o núcleo da apologética cristão.

A base do tomismo – a harmonia entre a razão e a fé – permaneceu intocada. Uma peculiar articulação das novas idéias à antiga tradição caracteriza o iluminismo português. Questões como a natureza intrinsecamente social do homem, a necessidade da Revelação para complementar as limitações da razão humana e a origem e fundamento divinos do direito natural eram aceitas sem questionamentos em Portugal setecentista. (KIRSCHNER, 2009, p. 198-299)

Além dessa característica marcante do Iluminismo português, este movimento também apresentou outros aspectos que divergiam dos demais movimentos iluministas da época, como o distanciamento das questões sobre o deísmo, feita por Voltaire, e o ceticismo, feita por David Hume, pois os pensadores portugueses enxergavam falhas existentes nas ideias sobre o deísmo e o ceticismo. Por isso, em Portugal, esses temas religiosos sobre o deísmo, ateísmo

e ceticismo não tiveram a mesma repercussão e polêmica que foi gerada na França, no século XVIII. Para Kirschner (2009):

Em Portugal, o ambiente intelectual da segunda metade do século XVIII não se caracterizou pela existência de fortes polêmicas intelectuais como na França. Passadas as reações provocadas pelas idéias de Antonio Verney e à própria reforma da universidade, não havia dúvidas, para a maior dos ilustrados portugueses, quanto à inconsistência das idéias deístas e da religião natural.

Se o deísmo de Voltaire, o ateísmo de Holbach e de Helvetius, ou o ceticismo de David Hume forem tomados como parâmetros do pensamento filosófico europeu do século XVIII, o panorama intelectual português da segunda metade do século XVIII parece muito distante das Luzes. Entretanto, esses autores não poderiam ser considerados representativos do movimento intelectual europeu com um todo. A crise do pensamento europeu não foi tão demolidora da tradição. (KIRSCHNER, 2009, p. 299)

Devido a esses fatores apresentados, não podemos afirmar que o Iluminismo português teve as suas características iguais aos outros movimentos iluministas. Como também, não podemos afirmar que os iluministas portugueses não apresentaram nenhuma peculiaridade e singularidade em relação aos franceses, pois o movimento português tinha um objetivo em comum com o Iluminismo francês, que era a valorização da razão.

Por fim, com início da Revolução Francesa, em 1789, começaram a surgir correntes de pensamentos contra o movimento iluminista, os chamados contra revolucionários, e em Portugal a presença deles foi mais acentuada, pois vários teóricos da época associaram, de forma equivocada, o Iluminismo com a Revolução Francesa. Os teóricos afirmavam que os iluministas, de uma maneira geral, tinham o conhecimento que a Revolução Francesa aconteceria, e nada fizeram para “evitar” a Revolução. Com isso, os contrarrevolucionários criticaram com veemência o Iluminismo e as suas respectivas ideologias, relacionando-as ao movimento jacobino francês. E também, os contrarrevolucionários consideravam que os adeptos da Revolução Francesa, os deístas, dentre outros, seriam traidores que alvejavam tomar o trono português. Esse movimento anti-iluminista é relatado por Kirschner (2009):

A eclosão da Revolução Francesa alteraria esse quadro, consistindo um fator decisivo para a radicalização dos debates no ambiente intelectual europeu, ao associar, difusamente, os filósofos à Revolução. A “tragédia revolucionária” seria uma prova dos perigos que podiam advir da imprensa filosófica.

O discurso contra-revolucionário suscitou uma reinterpretção do passado, radicalizou a crítica aos filósofos e atribuiu-lhes a responsabilidade pelo terror desencadeado pela revolução. Abade Barruel, chegou a afirmar que a revolução fora previamente meditada e prevista pelos “filósofos” e ficou conhecido como teórico do “complô”. Embora reducionista e superficial, essa representação que

associou o Iluminismo à Revolução foi poderosa e conveniente. Não é o caso de apontar aqui as incorreções de interpretações e simplificações nelas contidas. O que importa é que ela foi vivenciada pela maior parte das elites europeias como uma verdade praticamente indiscutível. Os adeptos da Revolução, por sua vez, também reinterpretaram o passado, e nele os filósofos ocuparam um lugar positivo de destaque. Ambas as representações tiveram seus porta-vozes na República das letras, repercutiram em tendências historiográficas e produziram efeitos sobre as práticas políticas no fim do século XVIII e ao longo do século XIX.

Para os contra-revolucionários em geral, o termo “filósofo” passou a ser identificado com jacobino, o que contribuiu para a elaboração de uma das correntes historiográficas sobre as causas da Revolução.

A idéia do Iluminismo como causa da revolução teve ampla acolhida em Portugal. Voltaire, Rousseau, Raynal e Mably foram considerados autores perigosos e a circulação de suas obras foi proibida.

Deístas, defensores da religião natural e, agora, simpatizantes da Revolução, formavam uma legião de traidores que ameaçavam o trono e o altar. A palavra filósofo sinalizava perigo. (KIRSCHNER, 2009, p. 300-301)

A partir do movimento anti-iluminista e do movimento que igualava o Iluminismo com a Revolução Francesa do final do século XVIII e início do século XIX, teremos novas formas de historiografia e de administração política no decorrer do século XIX e XX, como

Kirschner (2009) relatou. E umas das consequências trazidas pela associação do Iluminismo com a Revolução Francesa foi a homogeneidade do movimento iluminista, centrado na França e nos filósofos franceses, ou seja, o assunto que permeou esse trabalho nasceu dessa relação entre o Iluminismo e a Revolução Francesa.

## **5. Conclusão**

Com esse trabalho tentamos desmistificar a existência de um conceito singular do Iluminismo, cujo foco está voltado para a França e para os pensadores franceses. Para isso, utilizamos do Iluminismo português com o objetivo de demonstrar que existiu mais tipo de movimento intelectual do século XIII.

Além disso, fizemos uma análise do conteúdo do Iluminismo em um livro didático para termos uma noção de como o tema é ensinado nas salas de aula. Deparamo-nos com um conteúdo falho e limitado para a verdadeira contribuição do conhecimento do século XVIII e as suas manifestações intelectuais para o século XXI. Essa limitação também foi percebida em duas questões de vestibular.

Depois da análise do ensino do Iluminismo no ensino médio, tentamos definir o que foi o movimento iluminista e as suas consequências para o mundo. Mesmo sabendo que existiu mais de um tipo de Iluminismo, fizemos um apanhado geral das características gerais presentes nos movimentos intelectuais, principalmente no francês e no português.



Esperamos que, com esse trabalho, que de modo algum se encerra aqui, ter mostrado que o Iluminismo é um tema extremamente rico e que deve ser tratado com mais profundidade nas escolas e no material didático.

Para o futuro, pretendemos ampliar ainda mais esse debate, levando-o, na prática, para a sala de aula e, quem sabe, despertar nos alunos o gosto pelo estudo dos movimentos iluministas.

### **Referências bibliográficas**

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais** : história, geografia / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília :MEC/SEF, 1997. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro051.pdf>, com acesso em 26/08/2013.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. **Ciências humanas e suas tecnologias** / Secretaria de Educação Básica. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. Disponível em [http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book\\_volume\\_03\\_internet.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_03_internet.pdf), com acesso em 26/08/2013. (Orientações curriculares para o ensino médio ; volume 3)

- CARVALHO, F. R. **Um Iluminismo português?** A reforma da Universidade de Coimbra (1772). São Paulo: Annablume, 2008.
- CASSIRER, E. **A filosofia do Iluminismo.** Campinas: Unicamp, 1997.
- COSTA, E. V. A invenção do Iluminismo. In: COGGIOLA, O. (org.). **A Revolução Francesa e seu impacto na América Latina.** São Paulo: Nova Stella Editorial, 1990.
- DARTON, R. **Os dentes falsos de George Washington: Um guia não convencional para o século XVIII.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- FALCON, F. J. C. **Iluminismo.** São Paulo: Ática, 2009.
- HUNT, L. **A invenção dos direitos humanos: Uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KIRSCHNER, T. C. **Itinerários de um ilustrado luso-brasileiro.** São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009.
- ROUANET, S. P. Razões do Neo-Iluminismo. In: Cornelius Castoriadis *et ali*. **A criação histórica.** Porto Alegre: Oficinas, 1992.
- PEDRO, A.; LIMA, L. de S.. **História da civilização ocidental.** São Paulo: FTD, 2004.

## **UM ESTUDO DE CASO SOBRE A CONDUÇÃO DO PRIMEIRO DE MAIO NO ESTADO NOVO. (1938-1945)**

*Valéria Dal Cim Fernandes*<sup>\*</sup>

**Resumo:** Esse estudo tem como objetivo analisar a organização e apresentação dos programas cerimoniais do Primeiro de Maio realizados ao longo do Estado Novo. A hipótese norteadora é de que a condução dessa data pelo regime varguista foi um instrumento comunicacional muito eficiente na construção das relações entre classe trabalhadora e legislação social trabalhista por construir um universo simbólico capaz de garantir a adesão dessa camada social ao projeto governamental. Procuraremos reconstituir as imagens específicas ligadas à nova cultura política brasileira que eram difundidas a partir dessas festividades, atentando principalmente para as vicissitudes dos significados construídos.

**Palavras-chave:** Primeiro de Maio; Estado Novo; Cultura Política.

---

<sup>\*</sup> Graduanda em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

## UM ESTUDO DE CASO SOBRE A CONDUÇÃO DO PRIMEIRO DE MAIO NO ESTADO NOVO. (1938-1945)

*Valéria Dal Cim Fernandes*

*A festa é uma dócil maquinaria, pronta para ser montada e  
desmontada num abrir e fechar de olhos, tendo em vista as  
necessidades da causa.<sup>1</sup>*

O permanente uso da festa como instrumento comunicacional nas mais diversas sociedades, converte-a em um curioso modelo de investigação. A ideia é de que a celebração, a evocação de alegorias pelos ritos, com seus efeitos pedagógicos, permite não só entender certos processos históricos, em contexto mundial, mas também o imaginário por trás desses. Por sua vez, os imaginários sociais e políticos podem fornecer chaves de leitura imprescindíveis para entender como determinados contextos foram produzidos e interpretados.

A partir desse pressuposto básico é que podemos falar da importância particular que a festa assume nos diferentes regimes políticos, em especial nos ditatoriais, servindo como estratégia de propaganda política. Como estudo de caso, apresentaremos a

---

<sup>1</sup> OZOUF, Mona. “A festa: sob a Revolução Francesa”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História**: Novos objetivos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 224.

condução do Primeiro de Maio pelo Estado Novo. Nesse sentido, a data será pensada como uma estrutura de comunicação capaz de afirmar e reafirmar as crenças e as regras inerentes à cultura política do regime ao público trabalhador.

O objetivo central será compreender as mensagens e ideias propostas pela ditadura varguista na festa do Dia do Trabalho, que visavam construir um discurso com significações específicas, favorecendo a consolidação de um imaginário político homogêneo. Assim, iniciaremos nossa discussão apresentando uma breve apresentação do contexto histórico que se inaugurava a partir da instauração do Estado Novo em 1937. Posteriormente, através de uma breve história do Primeiro de Maio, veremos como o significado original do Dia do Trabalho foi esvaziado pelo regime varguista assumindo novos contornos, que visavam uma aproximação com o público trabalhador. As edições da festa serão minuciosamente descritas, revelando alguns detalhes da organização e apresentação do programa cerimonial. Por fim, os diversos momentos do cerimonial serão analisados sob o viés da cultura política inerente à ditadura varguista, buscando revelar algumas das imagens específicas transmitidas aos trabalhadores.

### **A cultura política do Estado Novo.**

O momento de criação do Estado Novo foi determinante para a redefinição da cultura política do país, tornando-a muito peculiar.

De modo conciso duas particularidades vivenciadas durante o regime varguista, a centralização política e ideológica, impuseram aos membros da nação a comunhão de certos valores e significados.

A partir desse ponto de vista, interessa-nos a cultura política estabelecida nesse contexto ideológico específico, atentando principalmente para as vicissitudes dos significados construídos com base num conjunto de atributos culturais e políticos inter-relacionados.

Esse trabalho parte da concepção de cultura política proposta por Serge Berstein, que a definiu como cultura que “se exprime por um sistema de referências em que se reconhecem todos os membros de uma mesma família política, lembranças históricas comuns, heróis consagrados, documentos fundamentais [...] símbolos, bandeiras, festas”.<sup>2</sup> Assim, aqueles que participam de uma cultura política específica compartilham diversas manifestações, “como a linguagem simplificada [...] dos membros de uma formação, que [...] fazem profissão dessa ideologia sem precisar necessariamente exprimi-la explicitamente, mas com a certeza de serem compreendidos por todos os membros do grupo”.<sup>3</sup>

No caso do Estado Novo, o contexto político que se inaugurava em 1937, caracterizado pela ampliação e fortalecimento da intervenção estatal, favoreceu uma cultura política específica. Isso

---

<sup>2</sup> BERSTEIN, Serge. “Os partidos”. In: RÉMOND, René. (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 88-89.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 89.

porque os ideólogos do governo perceberam a necessidade de elaborar e difundir um poderoso discurso de legitimação e construíram um significativo universo simbólico. O objetivo era criar o máximo de identificação possível entre representantes e chefe de governo, mesmo que no contexto de golpe e de garantias constitucionais suspensas.

De acordo com Georges Balandier, o fenômeno político é atravessado a todo o momento pelo imaginário, sendo a política um dispositivo destinado a produzir efeitos aos governados. Assim, nenhum governante se conserva no poder se não manipular símbolos do imaginário social:

O poder estabelecido unicamente sobre a força ou sobre a violência controlada teria uma existência constantemente ameaçada; o poder exposto debaixo da iluminação exclusiva da razão teria pouca credibilidade [...] Ele só se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial.<sup>4</sup>

Semelhante a essa lógica, concomitantemente à instituição formal da ditadura, com uma forte onda repressiva dirigida contra os militantes esquerdistas, o Estado Novo utilizou de todas as possibilidades oferecidas pela propaganda, a fim de criar um imaginário oficial e despertar adesão ao regime estabelecido.

---

<sup>4</sup> BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: UnB, 1982, p. 7.

Uma política de moldagem da opinião pública foi sistematizada pela ditadura varguista usando duas frentes principais. A primeira consistia na tentativa de controle de todas as informações relativas ao país. Assim, além da repressão física, a censura foi muito importante no Estado Novo, atentando para qualquer publicação contrária a ordem estabelecida. Além disso, a produção e difusão de um discurso que ajudava a construir uma determinada imagem do regime e do chefe de governo, com o intuito de provocar uma identificação entre o povo e o aparelho governamental instituído, foi igualmente importante.<sup>5</sup> Assim, todos os meios de comunicação eram obrigados a publicar conteúdos de cunho oficial em seus números.

A orientação das imagens veiculadas pelos meios de comunicação da época ficou ainda mais centralizada a partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939. O órgão estatal passou a controlar todo esse trabalho de centralização ideológica:

De acordo com o decreto que lhe deu origem, tinha como principais objetivos centralizar e coordenar a propaganda nacional, interna e externa; e servir como elemento auxiliar

---

<sup>5</sup> Alcir Lenharo caracteriza o investimento na pessoa física e simbólica do Presidente em “Getulização do regime”. A onipresença de Vargas era garantida pelos meios de comunicação, que lhes atribuíam toda a concretização das obras reformadoras do Estado Novo. Ver LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas: Papirus, 1986.



dos ministérios [...] fazer censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura social e política e da imprensa.<sup>6</sup>

O pressuposto é de que o órgão governamental difundiu valores ligados a dois eixos principais: a manutenção da ordem ou controle dos indivíduos; e, ainda, a função educativa e coercitiva da propaganda.

De certo modo, a cultura política do Estado Novo estava pautada pela manutenção da ordem e pelo controle dos indivíduos. Nesse sentido, a ordem seria garantida através de um discurso que procurava produzir a imagem de uma nação unidade, sem luta de classes. Em que patrões e proletários viviam harmoniosamente. Por outro lado, a manutenção dessa ordem dependia da remoção dos “subversivos” comunistas que permaneciam semeando a discórdia entre a população. Os comunistas eram os responsáveis pelo imaginário de conspiração do Estado Novo, os causadores de temores de desintegração da sociedade. De acordo com Elizabeth Cancelli:

Os comunistas representavam o inimigo a combater, a fim de servirem como elemento capaz de justificar a coesão em função da presença de um agente nocivo. Ao mesmo tempo

---

<sup>6</sup> ARAÚJO, Rejane. **DIP** - Departamento de Imprensa e Propaganda - CPDOC. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>, acesso em 02 de setembro de 2013.

em que deveriam ser mantidos pelo governo para sustentar o mito da conspiração, sua eliminação também era necessária.<sup>7</sup>

Para Maria Helena Capelato a função simbólica reveste-se de uma importância particular nos regimes ditatoriais pela força com que a propaganda política catalisa os sentimentos:

O signo fascina os olhares, mobiliza as energias, compensa as frustrações e infla as vaidades. Por um jogo de identificações, ele encadeia a sorte dos amigos do líder e, ao mesmo tempo, catalisa a violência, permitindo descarrega-la sobre os inimigos, “bodes expiatórios” do momento.<sup>8</sup>

A cultura política do Estado Novo também estava pautada em uma função educativa e coercitiva, o objetivo era criar uma nova relação entre a população e as esferas de poder. Para tanto, a propaganda oficial se valeu de um vasto material de louvor ao chefe do governo e ao próprio regime. Muitas fotos do presidente Vargas foram distribuídas para a população. Todas as aparições públicas do ditador eram filmadas ou gravadas e exibidas repetidamente durante o ano. O ministro do trabalho Marcondes Filho utilizava semanalmente um programa de rádio chamado “Hora do Brasil” para falar sobre as novas iniciativas governamentais para os

---

<sup>7</sup> CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência**: a polícia da Era Vargas. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993, p. 82.

<sup>8</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena**. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998, p. 52.

trabalhadores nacionais. E, principalmente, foi planejado um novo calendário cívico pelo governo.

Entre os anos de 1936 e 1938 o quadro cerimonial foi reestruturado, passando a privilegiar as seguintes datas: o aniversário do presidente da República, 19 de abril; o 1º de Maio, dia do trabalhador; o dia da Independência Nacional, 7 de setembro; e o aniversário do Estado Novo, 10 de novembro.

De modo geral, as datas nacionais eram comemoradas e realizadas a partir de jogos de imagens e discursos elaborados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda e o Ministério de Educação e Saúde. Cada uma delas tinha um programa cerimonial específico, com seu público, seus símbolos e ritos. Através das festas nacionais, o governo nacional alimentava o imaginário lhe sentido à cultura política do Estado Novo.

Mauricio B. Parada apontou que a manutenção de um calendário cívico comemorado através de cerimônias públicas tinha o objetivo principal produzir de significados e valores cívicos, contribuindo para a construção de uma memória coletiva individual e coletiva. De acordo com ele:

O novo calendário pode ser analisado como uma ação que pretende fixar um significado para a comunidade nacional, significado este que devia ser guardado na memória coletiva e vivenciado por meio de intensas ações físicas nas cerimônias públicas [...] Ao mesmo tempo o novo calendário pretendia

construir parâmetros que serviriam de guia para Nação na direção da modernidade, soberania e ordem.<sup>9</sup>

Os rituais das festas visavam então legitimar certo universo simbólico que estava em voga no Estado Novo, indicando quais elementos, significados e sentidos mereciam ser perpetuados, e assim, quais deviam passar ao esquecimento.

### **Estudo de caso: o Primeiro de Maio.**

Tendo em vista esse quadro de disseminação de uma cultura política através de todos os meios, em especial através da ampliação do quadro cerimonial, avançaremos através de um estudo de caso, o Primeiro de Maio. A hipótese é de que a data de expressiva significação para o proletariado mundial foi reformulada pelo governo na tentativa de oferecer certo destaque à figura do trabalhador. Buscando incentivar um processo de construção da identidade política da classe trabalhadora além de estabelecer uma relação entre a classe e a legislação trabalhista, o Primeiro de Maio passou a ser objeto de grande atenção política.

Em suma, o significado do Dia do Trabalho, que originalmente remeteu a protestos de cunho operário, passou por uma “domesticação” de sentido a partir da ideologia do Estado Novo,

---

<sup>9</sup> PARADA, Maurício Barreto Alvarez. “Cultura cívica e memória no Estado Novo Brasileiro”. **Diálogos**, DHI/ PPH/UEM, v. 13, n. 2, p. 401-4012, 2009, p. 9.

passando a ser uma “festa” de exaltação aos trabalhadores, aos direitos concedidos a eles, e, por conseguinte, ao chefe da nação e ao regime que outorgaram tais benesses.

### **Uma breve história do Primeiro de Maio.**

No dia 1º de maio de 1886, em Chicago, Estados Unidos, a reivindicação por melhores condições de trabalho levou milhares de trabalhadores às ruas. O movimento grevista de Chicago foi massacrado e os líderes foram condenados à morte.

Em 1889, reuniu-se em Paris um congresso marxista que tinha a iniciativa de internacionalizar a luta dos trabalhadores. Em referência ao episódio de Chicago, foi instituído o Primeiro de Maio como a data máxima dos trabalhadores. O objetivo da comemoração seria então refletir sobre a condição dos trabalhadores enquanto se rememorava os Mártires de Chicago. As entidades operárias traçaram um plano de celebração que estabelecesse moldes universais para a manifestação.

Ao estudar o primeiro de todos os Primeiros de Maio na França (1890), Michelle Perrot apontou o esforço apresentado pelas organizações operárias e socialistas em promover uma simbologia em torno do rito proletário. De acordo com ela, instaurou-se minimamente uma tradição envolvendo o Primeiro de Maio, com um código de percursos, trajes, cores, slogans, bandeiras unificadas, práticas gestuais, cenas simbólicas e lugares simbólicos. A definição de uma

data fixa, a marcação de uma hora, limitação do tempo de duração, a fixação dos objetivos, a realização de gestos idênticos, aspiração à universalidade, enfim, a organização de um ritual unitário em prol da encenação da identidade operária. Nesse sentido, Perrot apontou certa mescla de fórmulas políticas com formas religiosas no ritual para impressionar a opinião pública. Há, segundo a autora, um forte desejo de sincretismo:

O rito operário se inscreve nas mais antigas tradições religiosas: a da comunhão dos Santos, a da comemoração sacrificial. Fazer a mesma coisa ao mesmo tempo: esse grande princípio da prática religiosa encontra-se aqui, por um rasgo de gênio, transferido para o movimento operário, novo Moisés de uma nova Terra Prometida. Exaltação de um povo unido por uma celebração comum, o Primeiro de Maio é em suma uma Missa Cantada operária.<sup>10</sup>

No cenário nacional, a capacidade organizativa dos operários nesse período não podia ser comparada a de nenhuma potência internacional. A razão principal é que no Brasil o processo de industrialização foi lento e esporádico, ganhando maior impulso apenas durante a Primeira Guerra Mundial. Além disso, a industrialização não se difundiu igualmente por todo o Brasil, concentrando-se em São Paulo, e, um pouco mais tarde, no Rio de Janeiro. Assim, de acordo com Cláudio Batalha, o trabalho em

---

<sup>10</sup> PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 138.

indústrias modernas e mecanizadas representava uma experiência vivida por uma minoria, cerca de 72% das manufaturas na Primeira República eram pequenas e médias empresas.<sup>11</sup>

Ângela da Castro Gomes faz um importante estudo sobre o movimento operário na Primeira República, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Para ela, aconteceu um relativo aumento associativo de trabalhadores durante o período e até mesmo algumas reações grevistas, mas o contingente de trabalhadores era ainda muito pequeno e com pouca expressão política.<sup>12</sup>

Eram diversas as propostas de organização da classe trabalhadora durante a República, entre elas destacam-se as de cunho socialista e anarquista. As diferentes doutrinas muito discutiram sobre o melhor método de organização dos trabalhadores, mas não chegaram ao um consenso. Esse debate dentro do movimento operário brasileiro possivelmente contribuiu para que os

---

<sup>11</sup> Ver BATALHA, Cláudio. “Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva”. In: **O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930**. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucélia de Almeida Neves (orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

<sup>12</sup> No livro “a invenção do trabalhismo”, Ângela de Castro Gomes se dedica especialmente às origens do movimento operário no país e como se desenvolveu a consciência de classe entre os trabalhadores brasileiros. Para ela, nesse processo de criação de uma identidade coletiva entre os trabalhadores, a intervenção estatal feita no governo Vargas foi preponderante. CASTRO GOMES, Ângela. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Iuperj/Vértice, 1988.

trabalhadores permanecessem como um conglomerado heterogêneo e disperso durante a Primeira República.

Mesmo com essa indiscutível fraqueza numérica e organizativa do movimento na República, desde 1891 há relatos no Brasil de manifestações operárias no dia Primeiro de Maio. Seguindo o molde internacional de organização da data operária, trabalhadores brasileiros se organizaram na tentativa de legitimar suas reivindicações sociais. Mas, de acordo com Lindericy Francisco Tomé de Souza, as comemorações de Primeiro de Maio no Brasil, em fins do século XIX, restringiram-se a discretas sessões solenes. Segundo Lins

Os primeiros registros de comemorações de Primeiro de Maio, nos noticiosos brasileiros, são datados de 1891, evento realizado pelo Centro do Partido Operário de São Paulo, presumidamente socialista. No ano seguinte, a imprensa divulgou mais notícias sobre os atos de Primeiro de Maio. Nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, foram registradas manifestações políticas.<sup>13</sup>

No início do século XX, os trabalhadores brasileiros passaram a ir às ruas reivindicar suas demandas. De modo geral, as manifestações operárias do Primeiro de Maio permaneceram atreladas às intenções peculiares a cada grupo organizador. De

---

13 LINS, Lindericy Francisco Tomé de Souza. **Um dia, muitas histórias...** Trajetória e concepções do Primeiro de Maio em fortaleza da Primeira República ao Estado Novo. Dissertação de Mestrado, UFC, s/d., p. 48.



acordo com Lins, os anarquistas radicais defendiam as celebrações revolucionárias, e os reformistas defendiam os atos festivos/funerários. Já os socialistas defendiam que o Primeiro de Maio deveria ser comemorado com reivindicações direcionadas ao Estado.

Em 1925, por decreto do presidente Artur Bernardes, o 1º de maio foi instituído feriado nacional no Brasil. O Dia do Trabalhador permaneceu como um momento de protesto operário no país até a ditadura varguista (1937-1945).

### **A condução do Primeiro de Maio pelo regime varguista.**

No Estado Novo, o projeto trabalhista de Getúlio Vargas, sutilmente, transformou a data em um dia para celebrar o trabalhador brasileiro, além de exaltar o regime e o líder.<sup>14</sup>

Na tentativa de construir um universo simbólico específico, o Estado Novo apropriou-se do Primeiro de Maio e o transformou na “festa do trabalho”:

Nesse momento, o Primeiro de Maio se transformou numa festa, onde o presidente e os trabalhadores se encontravam e se comunicavam pessoalmente, fechando simbolicamente um grande conjunto de práticas centradas na elaboração e implementação de uma legislação trabalhista para o país. Por isso, nessas oportunidades, os trabalhadores não estavam nas ruas, nem faziam reivindicações como antes, mas recebiam o

---

<sup>14</sup> CAPELATO, *op. cit.* .

anúncio de novas leis, o que efetivamente causava impacto, não sendo apenas efeito retórico.<sup>15</sup>

A partir de 1938 o 1º de maio passou a ser conduzido pelo governo, com a apresentação de um novo conteúdo simbólico.

No ano de 1938 foi organizada no Palácio Guanabara uma comemoração relativamente tímida, dando início a uma nova fase da relação do governo com a data. Ainda sob organização do DNP, órgão de propaganda oficial antecessor do DIP, a solenidade contou com a presença de ministros de Estado, de autoridades civis e militares e de representantes patronais e de trabalhadores. Reunidos no Salão Rosa do Palácio Guanabara, os convidados presenciaram a assinatura de dois decretos. Esses eram referentes ao estabelecimento de 22 comissões responsáveis por avaliar a implantação do salário mínimo, e, outro decreto referente à isenção de impostos de transmissão para a compra de terreno e construção de casas de operários. Depois do término da parte burocrática do cerimonial, usou da palavra o Ministro do Trabalho, seguido do Sr. Luis Augusto França, presidente da União dos Sindicatos dos Empregados do Distrito Federal, que falou em nome dos trabalhadores brasileiros. Por fim, falou o presidente Getúlio Vargas.

A assinatura dos dois decretos sinalizou um compromisso do governo de todos os anos brindar os trabalhadores com iniciativas

---

<sup>15</sup> CASTRO GOMES, **Primeiro de Maio** - CPDOC. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/PrimeiroMaio>, acesso em 02 de setembro de 2013.

governamentais no campo social. De acordo com Ângela de Castro Gomes, o Primeiro de Maio firmou-se durante o Estado Novo como “uma data que passou a ser aguardada pelos trabalhadores, já que era ocasião em que se anunciava mais uma iniciativa governamental [...] no campo do direito social: o presente da festa.”<sup>16</sup>

Em 1939, a solenidade, também sob a direção do DNP, assumiu forma de desfile operário. A comemoração foi feita em frente ao Palácio do Trabalho. O presidente, através da sacada do terceiro andar, acompanhou o desfile do qual participaram numerosos sindicatos, com suas diretorias e grupos de associados. Findo o desfile, o povo se concentrou em frente ao Palácio do Trabalho, para melhor ouvir os discursos. Em primeiro lugar falou o Sr. Valdemar Falcão, ministro do Trabalho, posteriormente o presidente Getúlio Vargas. Por fim, foi assinado o decreto criando a Justiça do Trabalho.

Com a criação do DIP, em 1939, a organização e apresentação dos programas cerimoniais do Primeiro de Maio ganharam certo brilhantismo. A partir de 1940 as comemorações passaram a ser realizadas nos grandes estádios desportivos. A festividade passou a ser comemorada no estádio de São Januário, o campo do Vasco da Gama. As exceções foram os anos de 1943, em que foi realizada no Palácio da Esplanada, e, 1944, em que foi transferida para o estádio paulista do Pacaembu.

---

<sup>16</sup> CASTRO GOMES. **A invenção do trabalhismo.**

Além disso, fora pequenas variações, os programas cerimoniais seguiam praticamente um mesmo protocolo: os comportamentos simbólicos eram padronizados; as estruturas de legitimação e autoridade eram muito repetidas; a linguagem era específica; os modos de argumentação eram autênticos; os discursos teatralizavam a ideia de uma sociedade coletiva; o lugar de destaque do líder favorecia a sua sacralização cultural; e a grandeza da decoração e ostentação cerimonial demonstrava a força e a autoridade do regime.

A comemoração do Dia do Trabalho de 1940 ocorreu no estádio do Vasco da Gama, com o ingresso franco e gratuito a todos os que desejarem assistir às festividades. Na semana anterior ao evento, o programa da festa foi amplamente divulgado pela imprensa, criando-se um clima de expectativas em torno do dia.

O programa cerimonial incluiu a entrega do diploma de honra que o ministro do trabalho conferiu ao industrial Dr. Paulo Seabra, por manter refeitório e serviço de alimentação considerado modelo para seus empregados, assim como, a entrega das medalhas comemorativas à União Geral do Sindicato de Empregados do Distrito Federal, representante da classe operária, e à Confederação Nacional da Indústria, representante da classe patronal. Encerrando a cerimônia, teve início o tão aguardado discurso do presidente da República, e a assinatura do decreto-lei estabelecendo o salário mínimo em todo o país.

Na comemoração de 1941 foi declarada instalada a Justiça do Trabalho. Com isso, foi assinalado o início de uma nova etapa no grande trabalho de recuperação humana empreendido pelo Chefe do Governo.

Um dos eixos do programa cerimonial de 1941 foi o disciplinamento dos cidadãos através do controle do corpo e da mente. Para tanto, foram organizados números de Educação Física: primeiramente, com a demonstração de educação física pelos operários da Fábrica do exército do Itajubá; depois, a exibição da Escola de Educação Física do 3º Regimento de Infantaria; posteriormente, ginástica musicada por moças operárias; e, por fim, apoteose à Bandeira, pelo corpo de bailados do Teatro Municipal. Claudia Schemes vinculou a tentativa de manipulação política através do incentivo a melhoria das qualidades físicas e morais do homem. De acordo com ela

as festas esportivas [...] mostravam a preocupação do regime em controlar o corpo e a mente dos cidadãos. Entendia-se que o aperfeiçoamento das qualidades físicas e morais dos cidadãos transformaria a sociedade.<sup>17</sup>

Em 1942, a festividade do Primeiro de Maio foi destacada pelo seu caráter “cívico-militar”. A comemoração contou com os

---

<sup>17</sup> SCHEMES, Claudia. **Festas Cívicas e esportivas**: Um estudo comparativo dos governos Vargas (1937-1945) e Perón (1946-1955). Novo Hamburgo: Feevale, 2004, p. 118.

desfiles de milhares de trabalhadores brasileiros: primeiramente os operários da Companhia Siderúrgica Nacional, depois os trabalhadores da Imprensa Nacional, assim como, os operários da Fábrica de Bangu.

O caráter militar da data foi acentuado, principalmente em virtude do contexto da entrada do Brasil Segunda Guerra Mundial. Assim, o programa cerimonial contou com manifestações das forças mecanizadas do Exército, das Forças de Artilharia e Corpo de Bombeiros, e com evoluções de Esquadras da Força Aérea Brasileira. Outro ponto alto do programa foi o desfile dos trabalhadores militarizados, especialmente formados por trabalhadores que faziam parte do Tiro de Guerra e Escolas de Instrução Militar. Também houve a apoteose à Bandeira Nacional por elementos do Exército, Armada e Aeronáutica.

De modo geral, procurou-se reforçar durante todo o programa cerimonial as ideias de disciplina, hierarquia, ordem, pátria em guerra, e soldados da pátria. A entrada do Brasil na Segunda Guerra personalizou a temática do Primeiro de Maio de 1943. De acordo com Ângela de Castro Gomes, a figura do soldado e a imagem dos pelotões dos trabalhadores, integrados na defesa da pátria, foram amplamente usadas nesse ano na fala de Vargas com o intuito de unir forças para lutar contra os inimigos de guerra. <sup>18</sup>Este trecho do discurso do presidente Vargas exemplifica o caráter da festa:

---

<sup>18</sup> CASTRO GOMES, **A invenção do trabalhismo**.

Soldados, afinal, somos todos, a serviço do Brasil, e é nosso dever enfrentar a gravidade da hora presente para merecermos que as gerações vindouras se lembrar de nós com orgulho, porque trabalhamos cheios de fé, sem duvidar um só momento do destino imortal da Pátria brasileira.<sup>19</sup>

Em 1943, a comemoração foi realizada na Esplanada do Castelo. A festa foi chamada “espetáculo cívico-trabalhista”. Os jornais noticiavam que o “Dia do Trabalho” seria comemorado com a mesma grandiosidade dos tempos de paz. Na alameda em frente, no primeiro plano, os operários da Usina de Volta Redonda, conduziam o seguinte dístico: “Volta Redonda, a maior realização do Brasil: Getúlio Vargas seu idealizador e construtor.” Todos os presidentes das Federações e Sindicatos traziam bandeiras, tomando lugar numa longa fila em frente ao Palácio do Trabalho. Da sacada o presidente assistiu a concentração.

A Folha da Manhã ao cobrir a comemoração desse ano inovou ao comparar a festividade do Primeiro de Maio com uma amistosa conversa entre governo varguista e proletariado brasileiro:

As reivindicações trabalhistas custaram, em todos os países, muito sangue e muitas lágrimas. [...] Foi certamente inspirado por um sentimento de reconhecimento que os trabalhadores brasileiros se acostumaram a essa amistosa conversação anual com o chefe do Governo, da qual, em meio à espontânea e

---

<sup>19</sup> Para o discurso de Getúlio Vargas e os demais discursos proferidos na festividade de 1943, ver FOLHA DE MANHÃ, 2 de maio de 1943, p. 3.

carinhosa aclamação, recebe a palavra de ordem, a orientação segura, um encorajamento amigo, a diretriz certa.<sup>20</sup>

Em 1944, a imprensa registrou a passagem do Primeiro de Maio como uma imponente vibração patriótica. A festividade foi chamada pelos jornais de “Dia do Trabalhador”. A comemoração ocorreu pela primeira vez fora do Rio de Janeiro, mais precisamente em São Paulo, no estádio Municipal do Pacaembu. Além da homenagem clássica ao chefe da Nação, a data também foi um dia de exaltação do povo brasileiro, que teria emprestado o seu apoio caloroso e a sua colaboração entusiástica a festividade, contribuindo para o brilhantismo da festa.

Em 1945, no estádio do Vasco da Gama, a cerimônia foi organizada sob o formato “cívico- artístico-desportivo.” Todos os discursos já sinalizavam o tom de despedida que se encontrava o governo. O discurso do presidente Getúlio Vargas foi basicamente um balanço dos quinze anos que esteve em frente ao governo nacional, principalmente o período compreendido como Estado Novo. Eis um trecho da oração do Chefe da Nação:

E essa é a nossa obra, trabalhadores; e são os nossos títulos de confiança pública; essa é a situação excepcional que criamos para a nossa pátria e que ninguém pode ter a ousadia, o desprazo de menosprezar e denegrir. Mas, essa obra é também do Estado Nacional. Refletindo com serenidade,

---

<sup>20</sup> *Idem, ibidem.*



sobre esse período tão malsinado de vigência da Constituição de 10 de Novembro.<sup>21</sup>

### **A construção de um imaginário político homogêneo.**

Tendo em vista esse quadro de mudanças na organização dos festejos do Dia do Trabalhador durante o Estado Novo deve-se haver a noção de que elas não são obras do acaso. O pressuposto é de que a condução do Dia do Trabalho na ditadura varguista deve ser analisada como a peça de um amplo conjunto de iniciativas empreendidas pelo Estado com intuito de consolidar um universo simbólico específico.

Considerando que a constituição da identidade política da classe trabalhadora e a construção das relações entre classe trabalhadora e legislação social trabalhista foram se estabelecendo através do acionamento de conteúdos simbólicos, a festa possibilitou uma importante ocasião de afirmação e reafirmação das crenças e regras. Através da ritualização de uma série de situações e circunstâncias, o Primeiro de Maio pôde contribuir para a sistematização de um discurso legitimador. De acordo com Claudia Schemes:

---

<sup>21</sup> Para o discurso de Getúlio Vargas e os demais discursos proferidos na festividade de 1945, ver FOLHA DE MANHÃ, 3 de maio de 1945, p. 5.

O caráter pedagógico da festa é que possibilita a transmissão dos valores dos novos regimes, ou seja, as festas são responsáveis pela manutenção da lembrança e, como tal, representam instrumentos adequados para incutir, na massa, os ideais que os regimes querem perpetuar.<sup>22</sup>

### *Unificação da Nação*

Uma dos grandes efeitos criados durante a festividade que favorecem o convencimento é a efervescência que ela desperta no público presente. Os elementos presentes na festa, como a ornamentação e os efeitos têm a capacidade de mudar as situações da atividade psíquica, tornando as paixões mais vivas. Logo a energia individual é posta a serviço da comunidade criando uma “comunhão delirante”.

De acordo com Georges Balandier, na festa o mito da unidade mobiliza o imaginário do público presente e “transforma um povo inteiro em uma multidão de fascinados pelo drama em que os envolve o senhor absoluto do poder”.<sup>23</sup> Assim, a festejarem o poder de remodelar os atores sociais subordinando-os ao coletivo de modo absoluto.

---

<sup>22</sup> SCHEMES, *op. cit.*, p. 32.

<sup>23</sup> BALANDIER, *op. cit.*, p. 9.

Segundo Claudia Schemes, a festa era imprescindível para provocar o sentimento capaz de levar à comunhão nacional. De acordo com ela:

A festa era um ritual necessário para legitimar uma determinada situação. Era através da emoção, do movimento dos símbolos e dos gestos que procurava unir a sociedade, provocando a sensação de felicidade geral.<sup>24</sup>

O mito da unidade reforçado pelo clima da festa foi extremamente importante na constituição do imaginário político oficial por remeter a alegorias amplamente empregadas desde a criação do Estado Novo.

A utilização de símbolos ligados a comunidade nacional foi um dos grandes eixos temáticos das mensagens veiculadas pelos meios de comunicação da época, sob orientação do Departamento de Imprensa e Propaganda. Segundo Alcir Lenharo, a nação era frequentemente associada a uma totalidade orgânica, ou seja, um corpo uno, indivisível e harmonioso. O corpo humano era usado como metáfora para usar de imagens específicas, como a de que todas as partes da sociedade funcionam apenas integradas, como os órgãos, que são tecnicamente associados. As classes sociais eram assim comparadas aos órgãos, ou seja, eram necessárias umas as outras para que funcionassem eficientemente. E o governante, a cabeça dirigente do corpo, comandaria toda a organicidade da sociedade. O nome do

---

<sup>24</sup> SCHEMES, *op. cit.*, p. 55.

projeto responsável por todo esse reordenamento da sociedade foi chamado de corporativismo.<sup>25</sup>

Assim, ao integrar todo o cidadão à “comunhão nacional”, o Estado Novo deslegitimava o conceito de luta de classes, supostamente causadora de conflitos sociais, e consagrava o conceito de colaboração de classes.

Nesse sentido, o Primeiro de Maio colaborou para a legitimação do discurso oficial. O objetivo dos efeitos da festa era dissolver o indivíduo no grupo, com a destruição das diferenças entre os indivíduos, fundindo-se identificando-os com o país, o regime e o chefe da nação.

De acordo com Schemes:

A festa provoca emoção, trazendo consigo um sentimento de exaltação, de engrandecimento que leva à comunhão de todos. Como espetáculo cívico, ela torna todos os seus participantes ‘iguais’, criando em cada pessoa a figura do cidadão como membro de uma comunidade.<sup>26</sup>

### *O chefe da Nação como condutor das coletividades*

Tudo se relaciona ao soberano, se simboliza e se dramatiza por ele: relações com o universo, no mundo exterior, no território

---

<sup>25</sup> LENHARO, *op. cit.* .

<sup>26</sup> SCHEMES, *op. cit.*, p. 62-63.

político, no passado e portanto na história, na sociedade e em suas obras. Ele está no centro da representação: palácio, cortesãos, desdobramento de força, cerimonial e festa, marcas de diferenciação e comportamentos codificados.<sup>27</sup>

A festa é, sobretudo, uma encenação da hierarquia. Isso porque, mesmo que constantemente destacado com apenas mais um entre tantos cidadãos, o chefe de governo detém lugar de destaque na festividade.

No Primeiro de Maio, além do lugar de destaque que ele ocupava no local da festa, que favorecia a sua sacralização cultural, os programas cerimoniais sempre conferiam grande evidência ao presidente Getúlio Vargas. Um dos momentos mais esperados do dia era a chegada de Vargas ao evento, momento em que o ditador cumprimentava o público presente. Este é um dos anos em que o *Jornal do Brasil* narrou o momento em que Getúlio chegava à festividade:

Foi em meio de delirantes aclamações que o Presidente Getúlio Vargas transpôs, às 15 horas, as divisas do campo e passou pelas arquibancadas. Então a multidão, de pé e, demoradamente, por espaço de cinco minutos, aplaudiu o Chefe do Governo, numa ovação comovedora, que contagiou a todos os presentes.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> BALANDIER, *op. cit.*, p. 17.

<sup>28</sup> JORNAL DO BRASIL, 3 de maio de 1941, p. 6.

Além disso, em todas as festividades, o momento mais esperado pelo público presente era o discurso proferido pelo presidente. Através da retórica o governante costumava explorar sensações e emoções propícias ao envolvimento do público participante. Este é um trecho do Jornal do Brasil em que percebe-se a euforia do público trabalhador no momento do discurso do presidente:

Vargas pronunciou o seu esperado discurso que foi aplaudidíssimo por toda a compacta massa trabalhista que enchia as dependências do estádio do Vasco da Gama. Terminado o seu discurso, o Sr. Presidente da República assinou o decreto-lei que estabelece o salário mínimo em todo o país[...] os aplausos foram imediatos e, no ar, ecoava o nome do Presidente Getúlio Vargas.<sup>29</sup>

A ideia da hierarquia também perpassava a construção do discurso ideológico difundido na ocasião. Em todas as festividades a ideia de outorga dos direitos dos trabalhadores pelo Estado transcorria pelas falas. Assim, a ideia de que a legislação trabalhista não era uma conquista dos operários brasileiros, mas sim uma demonstração da proteção amável e desinteressada oferecida pelo chefe da nação era recorrente. O presidente Getúlio Vargas era idealizado como o condutor clarividente da nação. Essa ideia era

---

<sup>29</sup>JORNAL DO BRASIL, 3 de maio de 1940, p. 9.

reiterada pelos meios de comunicação, como na publicação do Jornal do Brasil, data de 1940:

O Chefe da Nação, que baixou a legislação trabalhista, que outorgou aos trabalhadores uma existência digna do seu esforço e pelo engrandecimento econômico da pátria, receberá, hoje, uma memorável manifestação popular que expressará o reconhecimento das famílias dos operários à benemerência do Governo.<sup>30</sup>

Portanto, a imagem de um chefe onipotente, mas, que, ao mesmo tempo, permitia a identificação dos subalternos com sua autoridade era assegurada através dos rituais do Primeiro de Maio.

### **Considerações finais**

Chegando ao tempo de concluir, é interessante pensar como a organização das festividades do Primeiro de Maio buscaram, e até que ponto tiveram êxito, no projeto que tinha como objetivo a divulgação de um discurso buscou construir uma determinada imagem do regime e do chefe do governo.

A tese do artigo é de que o esforço de centralização ideológica comandado pelo DIP resultou na construção de um universo simbólico capaz de legitimar o novo regime frente à população.

---

<sup>30</sup> JORNAL DO BRASIL, 1 de maio de 1940, p. 6.

Através da utilização de efeitos que viabilizaram a exploração de mensagens relativas ao discurso oficial do Estado Novo, como as referentes à comunhão nacional e a personificação do Estado na figura do presidente Getúlio Vargas, o programa cerimonial do Primeiro de Maio foi capaz de atuar como peça importante do regime. A partir dessas festividades, conceitos como nação, trabalho, progresso, disciplina e unidade deixavam de ser abstratos para representarem coisas compreensíveis, maleáveis.

Em suma, acredito que é nessa homogeneização do imaginário político por parte do Poder Público que está a chave de compreensão das relações entre classe trabalhadora e o Estado Novo no período posterior à ascensão de Getúlio Vargas ao poder nacional. A celebração, a evocação de alegorias pelos ritos, com seus efeitos pedagógicos, permite entender a cultura política de uma sociedade que, por sua vez, pode fornecer chaves de leitura imprescindíveis para entender como determinados discursos foram legitimados. Destarte, não se pode compreender profundamente as vicissitudes da sociedade do Estado Novo sem entender a importância que a função simbólica reveste-se nela.

### **Fontes citadas**

FOLHA DA MANHÃ, 2 de maio de 1943.

\_\_\_\_\_. 3 de maio de 1945.



JORNAL DO BRASIL, 1 de maio de 1940.

\_\_\_\_\_. 3 de maio de 1940.

\_\_\_\_\_. 3 de maio de 1941.

### **Referências bibliográficas**

ARAÚJO, Rejane. **DIP** - Departamento de Imprensa e Propaganda - CPDOC. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>, acesso em 2 de agosto de 2013.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: UNB, 1982.

BATALHA, Cláudio. “Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva”. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucélia de Almeida Neves (orgs.). **O tempo do liberalismo excludente**: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BERSTEIN, Serge. “Os partidos”. In: RÉMOND, René. (org.) **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena**. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.

CASTRO GOMES, Ângela. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Iuperj/Vértice, 1988.

- \_\_\_\_\_. **Primeiro de Maio** - CPDOC. Disponível em [http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Primeiro Maio](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/PrimeiroMaio), acesso em 02 de setembro de 2013.
- CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência**: a polícia da Era Vargas. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas São Paulo: Papirus, 1986.
- LINS, Lindercy Francisco Tomé de Souza. **Um dia, muitas histórias...** Trajetória e concepções do Primeiro de Maio em fortaleza da Primeira República ao Estado Novo. Dissertação de Mestrado, UFC, s/d.
- PARADA, Maurício Barreto Alvarez. “Cultura cívica e memória no Estado Novo Brasileiro”. **Diálogos**, DHI/ PPH/UEM, v. 13, n. 2, p. 401-4012, 2009.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da historia**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- OZOUF, Mona. “A festa: sob a Revolução Francesa”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História**: Novos objetivos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCHEMES, Claudia. **Festas Cívicas e esportivas:** Um estudo comparativo dos governos Vargas (1937-1945) e Perón (1946-1955). Novo Hamburgo: Feevale, 2004.

---

# Impressões de leitura

**A RECEPÇÃO DA ERUDIÇÃO ISLÂMICA NA *DIVINA*  
COMÉDIA SOB A PERSPECTIVA DE MIGUEL ASÍN PALACIOS  
(1871-1944)**

*Elaine Cristina Senko\**

**ASÍN PALACIOS, Miguel. *Islam and The Divine Comedy*.**

Tradução de Harold Sunderland. New Delhi: Goodword Books, 2a.  
ed., 2002.

Miguel Asín Palacios (1871-1944), renomado arabista espanhol, dedicou mais de vinte e cinco anos de sua vida em investigar a filosofia e a religiosidade no pensamento islâmico medieval, em especial sobre a cultura desenvolvida em *Al-Andaluz*. Asín Palacios iniciou seus estudos em Letras no meio eclesiástico, mas depois entrou em contato com as leituras da vertente Oriental com o mestre de estudos arábicos da Espanha, Julián Ribera. Essa aproximação foi essencial na carreira de Asín Palacios, pois a partir desse momento ele revela uma busca por compreender as pesquisas sobre o Oriente e se interessa pelos métodos de pesquisa histórica.

---

\* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História UFPR. Membro discente do Núcleo de Estudos Mediterrânicos. Orientadora: Professora Doutora Marcella Lopes Guimarães.

Destarte, Asín Palacios se dedicou principalmente a entender a filosofia árabe, ou seja, a *falsafa* e sua relação com textos de autores cristãos. E foi por essa via que o pesquisador espanhol encontrou importantes conexões filosóficas, por exemplo: a teologia de Averroés nos escritos de Santo Tomás de Aquino, de Ibn Arabi de Murcia em Raimundo Lull, somente para citar alguns. Além disso, foi atraído pelas pesquisas sobre Ibn Massara, Ibn Hazm e pelo sufismo.

Nesta obra, *Islam and The Divine Comedy*, Asín Palacios analisa a influência de modelos de pensamento islâmico na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321). O paralelo traçado pelo pesquisador é estabelecido entre as *ahadiths*, sobre a elaboração de Ibn Arabi e o cruzamento de informações com a obra do poeta florentino. Essa experiência inclusive despertou a curiosidade de críticos da literatura da história. Os chamados “dantistas italianos”, quando da publicação da obra de Asín Palacios, tiveram muita dificuldade em reconhecer que estudos islâmicos poderiam estar presentes na composição da *Divina Comédia*, produção simbólica da cultura cristã medieval.

A tese principal apresentada neste livro de Asín Palacios se baseia nas duas influências presentes na *Divina Comédia* de Dante Alighieri: a inspiração na *hadith*, na qual são relatados fatos sobre a vida do Profeta Muhammad e sua ascensão (*mi'raj*) e as visões de cunho espiritual de Ibn Al-Arabi. É esta pesquisa que causou tanta movimentação de críticas entre italianos nacionalistas, clérigos da Igreja Romana e de outros estudiosos que não admitiam a inspiração

islâmica nessa obra de Dante. Asín Palacios, entretanto, enfrentou toda essa tormenta e, enfim, obteve o apoio da maioria dos estudiosos da Europa e da América.

A obra *Islam and The Divine Comedy* possui quatro partes, a primeira é sobre a viagem noturna e a ascensão do Profeta na qual se pode conectar isso com os dados da *Divina Comédia*, por exemplo, quando das similaridades entre Virgílio em Dante com a aparição de Gabriel ao Profeta Muhammad. O essencial é que as figuras de Virgílio e Gabriel negam as futilidades do mundo terreno. Esse conceito moral para Asín Palacios é oriundo do pensamento sufi, em particular de Murcian Ibn Arabi. A comparação entre a *Divina Comédia* e o pensamento islâmico possui o seguinte panorama: a arquitetura geral e a estrutura étnica do inferno e do paraíso; a descrição das torturas e recompensas; as linhas gerais da ação dramática; a significação alegórica; e o intrínseco valor literário.

Na segunda parte da obra abordada nessa resenha, Asín Palacios examina as comparações da *Divina Comédia* com outras fontes islâmicas além das *ahadiths*. Nesse momento foi necessário analisar o poema de Dante em cinco partes – *limbo*, *inferno*, *purgatório*, *paraíso terreno* e o *paraíso celestial*. O limbo de Dante era habitado por crianças que morrem inocentemente sem que fossem batizadas, homens e mulheres da época pagã, seguidores de Muhammad, famosos poetas, filósofos (onde se encontra Avicena e Averroés) e heróis míticos. O limbo islâmico, atestado pela autoridade dos estudos de Algazel, demonstra uma aproximação com

as divisões postas por Dante em sua obra. O inferno em Dante (onde se encontraria o próprio Profeta Muhammad) e nas concepções islâmicas está intrinsecamente relacionado com a queda de Lúcifer e a propagação da revolta por sua parte. As almas que perpassam pelo purgatório, tanto no caso islâmico quanto cristão, são julgadas por seus pecados. No entanto, o que é típico no relato de purgatório islâmico é a tristeza e a dor advinda da moral, essa descrição se encontra tanto nas *hadiths* quanto em diversos escritos de pensadores muçulmanos. A provável localização para o chamado paraíso terreno, na concepção de Dante, seria em uma alta montanha, surgindo no meio de uma ilha (talvez próximo à Jerusalém). Por outro lado, de acordo com o Islã, o paraíso terrestre seria também em uma alta montanha, na parte central de uma ilha, mas no Oceano Índico. O paraíso celestial necessita para Asín Palacios de uma explicação advinda da cosmologia desenvolvida por Ibn Arabi, pois como na parte do inferno islâmico e dantesco, aqui também se verifica a série de círculos e esperas concêntricas (no caso do paraíso islâmico, círculos de condução da terra até o Divino Trono).

O paraíso escolhido por Ibn Arabi se situa entre o céu das estrelas fixas e o que podemos chamar de *primum mobile*. Aqui, outras oito esferas concêntricas, crescem uma debaixo da outra, representando as oito mansões do paraíso celestial. Essas aparecem na seguinte ordem: 1. O lugar da graça; 2. A mansão da perseverança; 3. O lugar da paz; 4. O jardim da eternidade; 5. O jardim do refúgio;



6. O jardim da iluminação; 7. O jardim do paraíso; 8. O Jardim do Éden. Cada uma dessas oito esferas é dividida em vários portões, isso também corresponde ao que aparece na *Divina Comédia*.

A terceira parte da obra de Asín Palacios nos apresenta as influências do pensamento islâmico na literatura cristã precursora da *Divina Comédia*. A crença na imortalidade da alma, do desejo natural do homem em conhecer os segredos pós-morte e sobre a jornada fantástica entre a morte e o além são temas do pensamento cristão medieval. Os estudiosos de Dante fundamentam, segundo Asín Palacios, que essas são as bases para que Dante criasse seu grandioso poema. Um dos exemplos citados pelo arabista espanhol é a Visão de Alberico, nesta o monge protagonista é o homônimo que narra sua jornada para além da vida por meio de seu inconsciente. Essa é uma das principais “visões” que os estudiosos de Dante afirmam ser a base de inspiração para a criação da *Divina Comédia*. Todavia, Asín Palacios infere a questão da possibilidade de Dante conhecer que na própria visão do referido monge haveria elementos de pertencimento ao mundo religioso islâmico.

As lendas sobre o paraíso antes da criação do poema dantesco representavam um local permeado pelo materialismo. Dante, portanto, recriou um ambiente de traços espirituais e etéreos, além da assimilação, conforme Asín Palacios, do paradigma islâmico. Assim sendo, outros são os modelos das lendas inspiradoras da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, que pertencem ao estilo de “contos de viagens”. Essas lendas possuem características que as

identificam e podem ser agrupadas: são contos de viagens maravilhosas em terras fantásticas; os protagonistas são aventureiros/conquistadores ou santos, que são invariavelmente muito mais míticos do que históricos. Essas “viagens”, afirma Asín Palacios, se deparam em algum momento com o paraíso na terra ou com a famosa lenda da *fonte da juventude*. Aproximadamente na mesma época de produção desses relatos de viagens no Ocidente, cerca do século X, também estava acontecendo o florescimento da cultura no Oriente próximo ao Golfo Pérsico e ao Oceano Índico. Essa produção de caráter islâmico estava encontrando grande popularidade, e conforme Asín Palacios, poderia ter ocorrido uma transmissão dessa sabedoria para o Ocidente, porque as lendas orientais desse momento possuíam as mesmas características daquelas produzidas em território cristão. As histórias orientais possuíam as aventuras em terras fabulosas, os protagonistas raramente eram indivíduos históricos (como os heróis das lendas cristãs).

Na quarta parte da obra de Asín Palacios podemos conferir as probabilidades de transmissão de modelos islâmicos especificamente para a *Divina Comédia*. Asín Palacios apresenta três questões pertinentes a serem levantadas: primeiro, é possível alegar cópia de modelos e ocorre tal conexão numa pesquisa comum? A prioridade seria a imitação ou cópia? E poderia acontecer a cópia dos escritos de Ibn Arabi por Dante Alighieri? Segundo Asín Palacios o que importa são as duas primeiras perguntas, a que menos interessa é a terceira...

A resposta para essas questões poderia ser primeiro entender a via de acesso ao conhecimento que chegou até Dante. A evidência de tal recepção poderia se encontrar na sociedade medieval cristã, pelo seu contato com os muçulmanos, adquirindo dessa maneira conhecimento e concepções orientais. Assim, Dante poderia ter direta ou indiretamente pesquisado materiais de fontes islâmicas e as colocado no poema.

Deste modo podemos compreender que as trocas políticas e culturais entre muçulmanos e cristãos tiveram um caminho especial até chegar ao tempo de Dante Alighieri. Se nos voltarmos, tal como Asín Palacios, para a educação recebida por Dante podemos encontrar canais que podem verificar a influência islâmica. Dante recebeu treinamento literário de Brunetto Latini, um mestre em conhecimento enciclopédico e membro notário de Florença. Esse mestre de Dante utilizava fontes de Averroés e Avicena, por exemplo, e este último sábio árabe traduziu a *Ética a Nicômaco* de Aristóteles. Além disso, Latini muitas vezes, ministrava aulas que não possuíam embasamento teórico em estudos cristãos ou clássicos, mas sim ligados aos estudos orientais. Para se ter uma idéia do prestígio da cultura islâmica no tempo de Dante, um contemporâneo seu, o pensador Roger Bacon indicava que os defeitos dos cristãos estavam precisamente em sua ignorância sobre as línguas semíticas e a respeito da ampla ciência desenvolvida por mestres islâmicos.

O resultado dessa miscigenação cultural na obra-prima de Dante Alighieri, *Divina Comédia*, sob esse olhar inovador de Miguel

Asín Palacios amplia o entendimento das relações das trocas da forma erudita entre o universo cristão e o islâmico. Nisso pautado, concordamos com o arabista espanhol quando afirma que Dante possuía respeito pelos sábios árabes e os utilizava em seus trabalhos, tais como: os astrônomos (Albumazar, Alfraganius e Alpetragius) e os grandes filósofos (Alfarabius, Avicena, Algazel e Averróis). Acrescenta-se a isso o modo especial de Dante quando retrata homens como o próprio Saladino.

A conexão intermitente estabelecida por Asín Palacios entre a *Divina Comédia* e a filosofia islâmica envolve os escritos de Ibn Arabi. Em *Vita Nuova* e na *Divina Comédia* também se verificam descrições feitas por Dante sobre a interpretação de sonhos, tal como Ibn Arabi analisava a ocorrência deles. Dante Alighieri, portanto, era um homem de seu tempo, pertencia a uma sociedade rica em cultura que era resultado de vários caminhos da erudição, e um deles era a herança cultural islâmica. Essa recepção da erudição em Florença e no caso de Dante era um paradigma próprio, e isso passou a ser revelado pela percepção dos estudos realizados por Miguel Asín Palacios. Estudos esses que devem ser retomados por aqueles que se interessam pelo saber islâmico e pela pesquisa histórica.

## **EXPEDIENTE**

A *Revista Vernáculo* é um periódico acadêmico voltado a publicação de textos produzidos pelo corpo discentes das instituições superiores de ensino e é mantida por alunos de História da Universidade Federal do Paraná. Sua publicação é on-line, com periodicidade semestral. Demais informações podem ser obtidas através de nosso sítio: <http://www.ser.ufpr.br/vernaculo>.

### **ISSN**

2317-4021

### **Editores**

Hilton Costa

Leonardo Brandão Barleta

Créditos da capa: *Operários*, de Tarsila do Amaral.

Diagramação e capa: Leonardo Brandão Barleta

Revisão: Hilton Costa

### **Curitiba**

**Setembro – 2013**

Esta publicação foi composta em tipografia Minion Pro e editorada para meio digital em tamanho A5.

Buscou-se respeitar as diagramações proposta pelos autores.