



Lighthouse/123RF



CRENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP
COMISSÃO DE CRENCIAMENTO

Revista USP / Superintendência de Comunicação Social
da Universidade de São Paulo. – N. 1 (mar./maio 1989) -
- São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Superintendência
de Comunicação Social, 1989-

Trimestral.

Continuação de: Revista da Universidade de São Paulo

Descrição baseada em: N. 93 (2012)

ISSN 0103-9989

1. Ensaio acadêmico. I. Universidade de São Paulo.
Superintendência de Comunicação Social

CDD-080

dossiê histórias culturais transatlânticas

5 Editorial

9 Apresentação *Gabriela Pellegrino Soares, Anaïs Fléchet e Olivier Compagnon*

13 As três eras do Atlântico Sul *Luiz Felipe de Alencastro*

29 Fernando Ortiz e a rede transatlântica de intercâmbios *José Luis Bendicho Beired*

45 Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas *Marcos Napolitano*

59 Música de concerto no Brasil: o modernismo musical e suas circulações transatlânticas *André Egg*

69 Sarah Maldoror: uma cineasta na diáspora *Alexsandro de Sousa e Silva*

85 O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais
Eduardo Morettin

textos

107 A sociedade disruptiva – fazendo das máquinas, humanos e dos humanos, máquinas
Alvair Silveira Torres Junior

119 Darwin e os darwinistas *Lilian Al-Chueyr Pereira Martins*

arte

132 Uma história aberta à memória do “outro” *Alecsandra Matias de Oliveira*

livros

155 Dobram os sinos; afrouxam os sisos *Jean Pierre Chauvin*

A **revistausp** é uma publicação trimestral da Superintendência de Comunicação Social (SCS) da USP. Os artigos encomendados pela revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente poderão ser publicados caso sejam aprovados pelo Conselho Editorial. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor VAHAN AGOPYAN
Vice-reitor ANTONIO CARLOS HERNANDES

SUPERINTENDÊNCIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Superintendente LUIZ ROBERTO SERRANO

revistausp

Editor JURANDIR RENO VATO
Editora de arte LEONOR TESHIMA SHIROMA
Revisão MARIA ANGELA DE CONTI ORTEGA
SILVIA SANTOS VIEIRA
Secretária MARIA CATARINA LIMA DUARTE
Colaborador MARCOS SANTOS (fotografia)

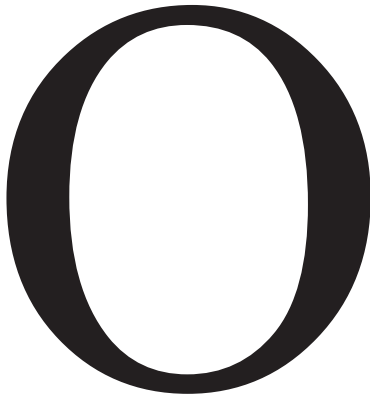
Conselho Editorial

ALBÉRICO BORGES FERREIRA DA SILVA
BELMIRO MENDES DE CASTRO FILHO
CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO
EDUARDO VICTORIO MORETTIN
LUIZ ROBERTO SERRANO (membro nato)
FERNANDO LUIS MEDINA MANTELATTO
FLÁVIA CAMARGO TONI
FRANCO MARIA LAJOLO
JOSÉ ANTONIO MARIN-NETO
OSCAR JOSÉ PINTO ÉBOLI

Ctp, impressão e acabamento
Gráfica CS

USP

Rua da Praça do Relógio, 109 – Bloco L – 4º andar
CEP 05508-050 – Cidade Universitária – Butantã – São Paulo/SP
Telefax: (11) 3091-4403
www.usp.br/revistausp
e-mail: revisusp@edu.usp.br



espaço atlântico se configura como uma vasta e imensa área por sobre a qual se entreolham três continentes: o americano, o africano e o europeu. A partir do século XVI, com as grandes navegações, passou a designar também um universo ainda mais amplo e diversificado, compreendendo não só as distâncias geográficas que separam esses continentes, mas sobretudo as aproximações

humanas e culturais que os unem, em constante trânsito a se fazer – como diria o protagonista do romance *A relíquia*, de Eça de Queirós – daquém e dalém mar. Tais aproximações, no entanto, nem sempre foram tranquilas ou afirmativas, quase nunca isentas de conflito, mas sempre e indiscutivelmente transformadoras.

É nesse espaço de múltiplas transformações, cujos mecanismos funcionam não necessariamente no sentido convencional (muito pelo contrário!), do centro para a periferia ou do norte para o sul, que navegam os autores dos artigos deste dossiê “Histórias Culturais Transatlânticas”, organizado por dois franceses e uma brasileira: Anaïs Fléchet, professora do Departamento de História da Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines; Olivier Compagnon, professor do Institut des Hautes Etudes d’Amérique Latine da Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3; e Gabriela Pellegrino Soares, professora do Departamento de História da Universidade de São Paulo e uma das coordenadoras do projeto Fapesp/ANR Transatlantic Cultures, do qual os seis textos aqui apresentados fazem parte.

Esta edição da **Revista USP** traz ainda, na seção Arte, uma reflexão de Alecsandra Matias de Oliveira sobre o painel *Etnias – do primeiro e sempre Brasil*, da artista plástica Maria Bonomi, exposto desde 2006 no Memorial da América Latina, em São Paulo. Já na seção Textos, é oportuno o ensaio de Lilian Al-Chueyr Pereira Martins, da USP em Ribeirão Preto, onde são revistas as origens do pensamento luminoso de Charles Darwin, agora em que se comemoram 210 anos de seu nascimento e 160 da publicação de sua obra mais famosa e fundamental, *A origem das espécies*.

Por último, e não menos importante, gostaria de aproveitar para fazer os agradecimentos em nome de toda a equipe a José Francisco Carvalho Costa, jornalista que, com extrema diligência, *expertise* e cordialidade, esteve à frente desta publicação desde seu nascimento, 30 anos atrás, e que, a partir deste número, deixa a **Revista USP** para cuidar de outros projetos. Um brinde, portanto, a você, caro Chico Costa!

Jurandir Renovato



histórias culturais transatlânticas

Apresentação

O dossiê que organizamos para a **Revista USP** traz alguns resultados do projeto de cooperação internacional Transatlantic Cultures. Cultural Histories of the Atlantic World 18th – 21st Centuries, financiado pelas agências Fapesp e ANR (Agence Nationale de la Recherche)¹. O projeto volta-se à construção de uma plataforma digital, de livre acesso, reunindo narrativas sobre as dinâmicas de circulação cultural que, na época contemporânea, entrelaçaram regiões do espaço atlântico. A plataforma, em fase de experimentação, está baseada na Digital Humanities open platform – TGIR Huma-Num –

vinculada ao CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), na França. Ao lado das equipes brasileira e francesa que compõem o Comitê Editorial, contamos com uma extensa rede de colaboradores, de diferentes países e instituições, convidados a escrever sobre seus temas de pesquisa em uma perspectiva que ilumine a importância dos intercâmbios transnacionais na própria constituição do objeto.

As abordagens desenvolvidas dialogam com correntes hoje em voga no campo da história – as chamadas histórias conectadas, a história transnacional, a história global – que compartilham a crítica aos tradicionais enquadramentos eurocêntricos e desafiam o historiador a explorar novos ângulos de análise e a observar, em meio a tramas de poder profundamente desiguais, as relações multidirecionais constitutivas da modernidade².

Nesse projeto, quisemos fazer da observação do espaço atlântico, a partir de fins do

1 O projeto também recebeu o apoio do France Berkeley Fund (2015-2016), do Idex Paris Saclay (2017) e da Maison des Sciences de l'Homme Paris Saclay (2018). Informações adicionais podem ser encontradas no blog <https://tracs.hypotheses.org>.

2 Olivier Compagnon, Anaïs Fléchet e Gabriela Pellegrino Soares, "Écrire une histoire culturelle transatlantique (XVIIIe-XXIe siècles): enjeux, défis et méthodes", in *Diogenes*, n. 258-259-260, Paris, PUF, 2017.

século XVIII, um laboratório para capturar processos de mundialização e globalização cultural³. Processos de mundialização e globalização marcados por linhas de força econômicas e políticas, mas nos quais a Europa e, em seguida, os Estados Unidos, não são vistos como locomotiva de transformações em escala universal. A descentralização do olhar sobre esses processos tem permitido aos historiadores colocar em xeque a ideia dicotômica de centro e periferia, em que à periferia se reserva o lugar da “sala de espera” do progresso, refém de uma concepção unívoca da história, para sublinhar o papel dos diferentes espaços que, sincronicamente articulados, conformam as múltiplas temporalidades modernas⁴.

Os resultados dessa empresa coletiva são apresentados na forma de ensaios analíticos relativos aos saberes, às práticas, aos atores e aos objetos culturais que circularam ou nasceram no seio do espaço atlântico. Nosso objetivo não é traçar um panorama exaustivo desses intercâmbios – o que, naturalmente, seria impossível –, mas propor uma reflexão crítica sobre as circulações e a mundialização cultural, assim como sobre os processos identitários e as fronteiras (políticas, linguísticas, culturais e simbólicas) que contribuíram para o estabelecimento e a renovação dos grandes ares culturais no transcorrer dos últimos séculos.

3 Serge Gruzinski, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004; Edmundo O'Gorman, *La invención de la América: el universalismo de la cultura de Occidente*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1958.

4 Dispech Chakrabarty, *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000. Registramos ainda a referência do importante livro de Gilbert Joseph, Catherine Legrand e Ricardo D. Salvatore, *Close Encounters of Empire: writing the Cultural History of U.S. – Latin American Relations* (Durham, Duke University Press, 1998), que postula deslocamentos do olhar para o tema imperialismo nas relações interamericanas.

Com as abordagens desenvolvidas, é também uma ampliação da história atlântica que almejamos contemplar. Uma ampliação no tempo, em primeiro lugar, contra a visão dominante de uma história atlântica que se limita à época moderna, centrada na colonização das Américas. Em segundo lugar, uma ampliação no espaço, contra um recorte tradicional que privilegia o Hemisfério Norte. Pois é a totalidade do espaço atlântico que temos como horizonte, com seus múltiplos espaços de circulação: o Atlântico Norte, o Atlântico Sul, o *carrefour* caribenho e o espaço euro-latino-americano, entre outros eixos de análise.

Os ensaios reunidos assumem a crítica ao conceito de influência e a opção pelo conceito de “apropriação” cultural, reconhecendo os exercícios ativos de filtro, ressignificação e reelaboração nas instâncias de recepção de ideias, de concepções e linguagens culturais, mesmo em contextos de profundas assimetrias políticas e econômicas e em relações marcadas pelo imperialismo cultural. Por fim, os ensaios voltam-se à atuação dos mediadores culturais, os *passeurs*, que, inseridos em seu tempo e em correlações de poder mais amplas, delineiam caminhos de apropriação e de projeção cultural a partir de diferentes pontos da trama⁵.

Neste dossiê, contamos com seis artigos de pesquisadores brasileiros, membros da equipe ou colaboradores do projeto. Procuramos lançar luz sobre parte dos domínios

5 Scarlett O'Phelan Godoy e Carmen Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005. Essa reflexão foi desenvolvida também em: Gabriela Pellegrino Soares, *Escrita e edição em fronteiras permeáveis. Mediadores culturais na formação da nação e da modernidade na América Latina, século XIX e primeiras décadas do XX*, São Paulo, Intermeios, 2017.

temáticos que a plataforma engloba – os *frameworks*, voltado às nossas ferramentas conceituais de trabalho, ao lado das seções Intelectuais, Música e Cinema.

O dossiê abre-se com a contribuição de Luiz Felipe de Alencastro, “As três eras do Atlântico Sul”. Escrito originalmente em francês e traduzido por Mariana de Moraes Silveira, o texto discute as especificidades históricas do espaço sul-atlântico com base em três períodos. O primeiro deles inicia-se com a chegada de Pedro Álvares Cabral à costa sul-americana, em 1500, e se estende até meados do século XIX, com o fim do tráfico bilateral de escravos entre o Brasil e a África (1850) e a abertura do Canal de Suez (1869). A inauguração de Suez impactou as rotas de navegação e afirmou a “supremacia do Atlântico Norte sobre o conjunto do oceano, levando ao desaparecimento do sistema sul-atlântico”. Esse ambiente configura o segundo período analisado. Um terceiro período é observado a partir das independências das nações africanas e, ainda, do fim do *apartheid* na África do Sul (1991-1994), acontecimentos que favorecem a reemergência dos laços sul-sul no Atlântico, “em um cenário internacional radicalmente modificado pela afirmação política e econômica dos países da África Subsaariana”. Alencastro lança luz, nessa época recente, sobre os laços com o continente africano fomentados, no Brasil, pelos governos do PT. O artigo explora a dimensão cultural das conexões sul-atlânticas, embora se centre, fundamentalmente, na construção do conceito espaço-temporal.

Na sequência, encontramos o texto de José Luis Bendicho Beired, “Fernando Ortiz e a rede transatlântica de intercâmbios”. Intelectual cubano de extraordinária relevância, Fernando Ortiz (1881-1969) é especialmente co-

nhecido pelo conceito de “transculturação”, que cunhou no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado pela primeira vez em 1940. José Luis Beired enfoca a trajetória do pesquisador, iluminando suas contribuições pioneiras para o estudo da população negra em Cuba, no campo da história e da cultura. A obra e as redes acadêmicas cultivadas por Ortiz transbordaram, em muito, o espaço cubano.

Passamos ao ensaio de Marcos Napolitano, “Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas”, produzido como um instigante texto piloto para o projeto franco-brasileiro. O texto percorre territórios da história da música popular em que se captura a circulação e a reinvenção de instrumentos, ritmos e sonoridades. Em particular, o autor coloca em evidência apropriações musicais africanas e europeias (sobretudo ibéricas) nas Américas.

Em “Música de concerto no Brasil: o modernismo musical e suas circulações transatlânticas”, André Egg aborda o movimento de caráter vanguardista associado a duas grandes figuras da Semana de Arte Moderna: Mário de Andrade (1893-1945) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Embora a ideia de brasilidade estivesse no cerne do movimento e da memória que se construiu sobre o mesmo, o artigo objetiva demonstrar a importância da circulação internacional “de ideias e pessoas” no processo que deu corpo, a partir dos anos 1920, ao projeto modernista no universo da música.

“Sarah Maldoror, uma cineasta na diáspora”, de Alessandro de Sousa e Silva, analisa a obra da diretora nascida em Guadalupe, nas Antilhas, no ano de 1939. Embora tenha estudado na Rússia e sua carreira se desenrolasse na França, Maldoror fez da África, da denúncia à violência colonial em meio às guerras de

independência e da afirmação da negritude, dimensões fundamentais de sua produção. Seus documentários voltaram-se também ao retrato da vida de pensadores e artistas, como do poeta como ela franco-caribenho, mas nascido na Martinica, Aimé Césaire (1913-2008).

Encerramos o dossiê com o artigo “O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais”, de Eduardo Morettin, no qual se identificam dimensões que conformam a circulação transnacional do cinema. Pelo prisma das exposições universais, o autor desdobra a narrativa sobre diferentes vetores de mediação envolvidos no processo – da circulação de filmes, textos e teorias aos intercâmbios institucionais, ao papel dos agentes e aos es-

paços de sociabilidade e consumo. No primeiro plano, a narrativa se detém na circulação das representações que inundam a tela, os olhos e, na esteira dos avanços técnicos, tão logo os ouvidos do público.

Esperamos que o dossiê desperte nos leitores o interesse em explorar, no futuro próximo, outras rotas de navegação na plataforma Transatlantic Cultures.

Gabriela Pellegrino Soares
(Universidade de São Paulo)

Anais Fléchet
(Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines)

Olivier Compagnon
(Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)



Lighthwise/123RF

As três eras do Atlântico Sul

Luiz Felipe de Alencastro

Tradução do francês de Mariana de Moraes Silveira



resumo

O texto discute as especificidades históricas do espaço sul-atlântico com base em três períodos a partir da chegada de Pedro Álvares Cabral, em 1500, passando pela abertura do Canal de Suez (1869), até o fim do *apartheid* na África do Sul (1991-1994), acontecimentos que favorecem a reemergência dos laços sul-sul no Atlântico. Assim, o artigo explora a dimensão cultural das conexões sul-atlânticas, embora se centre, fundamentalmente, na construção do conceito espaço-temporal.

Palavras-chave: espaço sul-atlântico; África Subsaariana; laços sul-sul no Atlântico.

abstract

The text discusses the historical specificities of the South Atlantic area based on three periods since the arrival of Pedro Álvares Cabral in 1500, passing through the opening of the Suez Canal (1869), until the end of the apartheid in South Africa (1991-1994), events that support the reemergence of south-south bonds in the Atlantic Ocean. Thus, this article explores the cultural dimension of South Atlantic connections, although it focuses primarily on the construction of the space-temporal concept.

Keywords: south-Atlantic area; Sub-Saharan Africa; south-south bonds in the Atlantic.

M

uitas vezes ignorado em sua especificidade histórica, o Atlântico Sul é geralmente incorporado ao Atlântico Norte. Todavia, o espaço sul-atlântico possui características históricas, náuticas, geopolíticas e culturais pró-

próprias, destacadas por um número crescente de pesquisadores ao longo das duas últimas décadas (Bystrom & Slaughter, 2017).

Tais elementos constitutivos se afirmaram ao longo de três períodos distintos do Atlântico Sul. O primeiro, o de sua emergência, se inicia em 1500, quando a frota do almirante português Álvares Cabral, em rota para a Índia, toca a costa sul-americana na região do atual estado da Bahia, no Brasil. Suas embarcações retomam, em seguida, o mar em direção à Cidade do Cabo e ao Oceano Índico, efetuando a primeira travessia latitudinal do Atlântico Sul. Esse período

se encerra em meados do século XIX, com o fim do tráfico bilateral de escravos entre o Brasil e a África (1850), mas também com a abertura do Canal de Suez (1869). Concebido para a navegação a vapor, este canal põe um termo à era da navegação a vela, reduzindo o percurso entre o Ocidente e o Oriente. É nessa época que se afirma a supremacia do Atlântico Norte sobre o conjunto do oceano, levando ao desaparecimento do sistema sul-atlântico. As independências das nações africanas, em particular, aquelas das antigas colônias portuguesas, e depois o fim do *apartheid* na África do Sul (1991-94) iniciam um terceiro período, em que se vê a reemergência dos laços sul-sul no Atlântico na passagem do século XX ao XXI, em um cenário internacional radicalmente modificado pela afirmação política e econômica dos países da África Subsaariana.

LUIZ FELIPE DE ALENCASTRO é coordenador do Centro de Estudos do Atlântico Sul e professor titular da EESP-FGV.

O PRIMEIRO ATLÂNTICO SUL: O OCEANO ETIÓPICO 1500-1850

Durante a era da navegação a vela, o sistema náutico engendrado pelos ventos e correntes do giro do Atlântico Sul facilita as ligações entre os portos sul-americanos e africanos¹. Formado pelo anticiclone de Santa Helena e com seu limite setentrional no equador meteorológico, situado entre 5 e 10 graus ao norte do equador terrestre, esse sistema se distingue do antilhano e, mais geralmente, do Atlântico Norte, como veremos a seguir.

Juntamente com a navegação entre os portos ibéricos e a América do Sul, embarcações da Bahia, do Recife, do Rio de Janeiro e, com menor frequência, de Buenos Aires mantêm intercâmbios diretos com os portos atlânticos africanos.

Paralelamente, as embarcações da rota Lisboa-Goa-Macau, que devem tomar a grande rota oceânica ao oeste, a Volta, fazem escala no porto de Salvador na Bahia. Assim, pela primeira vez na história, interligaram-se as culturas tropicais da América, da África e da Ásia, e as zonas equatoriais contendo os mais ricos biomas do planeta, a saber, a bacia amazônica, a bacia do Congo e a Insulíndia. Essa globalização dos biomas tropicais explica a forte alta do número de plantas repertoriadas pelos botânicos europeus, que passa, no século XVI, de mil a cerca de 6 mil (Phaf-Rheinberger, 2013, p. 53).

1 O giro do Atlântico Sul é formado por um sistema de correntes oceânicas que se movem num esquema circular englobando a corrente do Brasil, a corrente sul-atlântica, a corrente de Benguela e a corrente sul-equatorial.

No âmbito das migrações interoceânicas e da deportação massiva de africanos para as Américas, a agricultura de exportação (cana-de-açúcar, tabaco, algodão, café) se estende na América atlântica, enquanto a mandioca (ou macaxeira), o milho e o amendoim são transplantados para a Ilha de São Tomé, Elmina (atualmente em Gana) e Mpinda (ao sul da embocadura do Congo), de onde sua cultura se espalha para o Golfo da Guiné e a África Central. Adaptada aos solos pobres, sem predadores naturais na África, a mandioca é atualmente cultivada do Sahel até o sul de Angola e de Moçambique. Mesmo sendo mais dependente de irrigação, a cultura do milho se espalhou igualmente na África, em razão de sua forte produtividade. Hoje em dia, a mandioca aparece como a mais importante fonte primária de calorias das populações subsaarianas, enquanto o milho, muito à frente do trigo, se tornou o cereal mais consumido na África. Notemos ainda que São Tomé aparece como uma verdadeira plataforma de transferência de plantas alimentícias tropicais de diversos continentes. É a partir de sua aclimação nessa ilha e de seu transplante a outras terras que o coqueiro (Oceania), a banana (Ásia/África) e o cacau (América), entre outros, tornam-se culturas verdadeiramente pantropicais.

No sentido África-América, observa-se o transplante de cereais como o sorgo, de frutas como a melancia, de legumes e leguminosas como o quiabo (*okra*, *gombo*) e um tipo de feijão chamado *niébé* (jalofo) na África francófona e feijão-fradinho ou mucunha (do macua *nkuny*) no Brasil. Para além da esfera alimentar, a culinária transposta e adaptada às regiões americanas representa também uma afirmação

identitária, servindo de oferenda aos deuses do panteão afro-americano. Paralelamente à difusão das religiões afro-americanas, inicia-se, ao fim do século XVIII, na rota tomada pelos africanos e pelos colonos que se dirigiam do Rio de Janeiro para as minas de ouro, o culto da imagem de rosto negro de Nossa Senhora Aparecida. Tornada posteriormente santa padroeira do Brasil, a devoção a N. S. Aparecida sublinha o papel dos afro-brasileiros na formação da sociedade, contrastando, assim, com o culto existente nos outros países latino-americanos, nos quais a Mãe Mediadora assumia um rosto ameríndio, como é o caso da Virgem de Guadalupe no México, de N. S. de Guadalupe no Equador, de N. S. de Copacabana no Peru e na Bolívia, da Virgem Santa de Luján na Argentina e de N. S. de Caacupe no Paraguai.

Face à preeminência portuguesa nas duas margens do Atlântico Sul, a Espanha reagiu criando o vice-reinado do Rio da Prata (1776). Além da região mineira de Potosí, na atual Bolívia, da Patagônia, de uma parte da costa do Pacífico e do Rio da Prata e seu *hinterland*, o novo vice-reinado, cuja capital era Buenos Aires, incluía as ilhas africanas de Fernando Pó e Annobón, assim como feitorias negreiras do litoral do Camarões e do Gabão. Em vão, Madri tenta quebrar o quase monopólio luso-brasileiro sobre o tráfico negreiro sul-atlântico.

Além disso, as autoridades espanholas são confrontadas com a navegação crescente dos rivais europeus em direção ao Pacífico pela rota do Cabo Horn. Nasce então as disputas navais e diplomáticas entre franceses, ingleses e espanhóis que dão origem à primeira crise das Malvinas (1764-76). Situado em frente ao Estreito de Magalhães,

o arquipélago das Malvinas protege, com efeito, a Passagem de Drake, entre o Cabo Horn e a Terra de Graham, vias marítimas privilegiadas de acesso ao Pacífico até a abertura do Canal do Panamá (1914).

É ainda no final do século XVIII que baleeiros franceses, mas sobretudo americanos e ingleses, percorrem as águas das Malvinas e do sul do Rio da Prata pescando cachalotes, para responder à demanda em alta de espermacete. Substância cerosa encontrada na cabeça dos cachalotes, o espermacete era utilizado na fabricação de velas e de cosméticos. Navegando ao sabor das correntes e dos percursos das baleias ao longo do oceano, os capitães de Massachusetts e da Europa fornecem aos geógrafos e cartógrafos conhecimentos mais precisos sobre o Atlântico Sul. Assim, graças às informações recolhidas junto aos baleeiros de Nantucket, em Massachusetts, que o oceanógrafo britânico James Rennel cartografa em 1832, pela primeira vez, as correntes de superfície do Atlântico Sul (Rennel, 1832, pp. 166, 174 e 225). Seguindo o mapa publicado em 1763 em Londres por William Herbert, Rennel fixa os limites setentrionais do Atlântico Sul entre 5 e 10 graus ao norte do equador terrestre, na zona de convergência intertropical que define o equador meteorológico. O espaço assim delimitado, que incorpora o sul da Senegâmbia e o Golfo da Guiné, é denominado, notadamente nos guias marítimos anglo-americanos, “Oceano Etiópico”, para bem marcar sua diferença em relação ao sistema náutico do Atlântico Norte. Enquanto a navegação a vela ainda predominava, a edição de 1855 de *The American Cyclopaedia*, obra de divulgação científica popular nos Estados Unidos e no Reino Unido, estabelece uma clara

separação entre o Atlântico Norte, considerado como “o verdadeiro Atlântico” e o “Oceano Etiópico”, isto é, o espaço marítimo e o sistema náutico situados ao sul do equador meteorológico (Ripley & Dana, 1879, v. 2, p. 69).

No começo do século XIX, no contexto das guerras napoleônicas e da Batalha de Trafalgar (1805), que oferece à Inglaterra a supremacia oceânica global durante um século, assiste-se à ofensiva da Royal Navy sobre o conjunto do Atlântico Sul. No extremo sul do continente africano, a Cidade do Cabo é tomada em 1806 dos holandeses, enquanto, na outra margem do oceano, os britânicos atacam as forças espanholas e hispano-americanas em Buenos Aires (1806 e 1807) e Montevidéu (1807). Por seu turno, as ilhas de Ascensão, Santa Helena e Tristão da Cunha são ocupadas pela Inglaterra. Uma base naval (1815-1922) e mais tarde uma base aérea (1942) fizeram de Ascensão um ponto-chave do controle britânico da rota do Cabo. Completando o bloqueio do Atlântico Sul, Londres impõe em 1833 sua soberania sobre as Malvinas/Falkland, expulsando a guarnição argentina e gerando um contencioso ainda não resolvido com o governo de Buenos Aires.

Sob influência britânica, a Corte portuguesa é transferida de Lisboa para o Rio de Janeiro quando as tropas francesas comandadas por Junot invadem Portugal. Rio de Janeiro se torna, assim, a capital do Império Lusitano (1808-1821). Embaixador inglês perante o governo português entre 1806 e 1815, lorde Strangford organizou a partida da Corte em direção ao Rio de Janeiro e foi o intermediário das negociações em Buenos Aires que culminaram na independência da Argentina (1816).

Proibido a partir de 1812 nos portos do Rio da Prata, o tráfico negreiro se intensifica no Brasil, que se tornou, depois de sua independência (1822), a mais importante nação exportadora de produtos tropicais. O prosseguimento do tráfico bilateral, que faz do Rio de Janeiro o maior porto negreiro das Américas, colide com a campanha naval e diplomática desenvolvida por Londres para fazer cessar o comércio atlântico de africanos. É somente em 1850 que a Inglaterra consegue romper os laços tecidos ao longo de três séculos entre os portos sul-americanos e os portos africanos.

Paralelamente, a Argentina (1853), o Brasil (1854) e mais tarde o Uruguai estabelecem políticas de incitação à imigração europeia. Em Angola, o fim do tráfico de escravos em direção à América do Sul marca o começo do “segundo período colonial” (1850-1974), segundo a periodização proposta pelos historiadores portugueses. Lisboa estimula as plantações de café, de sisal, de milho e a extração de diamantes, a fim de fazer de Angola um “novo Brasil”. Essas mutações intensificam as ligações norte-sul, colocando fim ao primeiro Atlântico Sul.

Diferentemente de outras redes marítimas transcontinentais, como as das Antilhas ou do Oceano Índico, onde os intercâmbios não se interrompem com a entrada em jogo de novos agentes comerciais e de novas mercadorias, a navegação bilateral no Atlântico Sul cessou bruscamente, e por muito tempo, em 1850. Sublinhando a vacuidade comercial dessa parte do oceano na sequência do término do tráfico de africanos, um renomado guia náutico britânico introduz em 1883 uma observação sobre o Atlântico Sul que não existia em suas edições

precedentes: “(...) uma grande porção da costa que se estende aos trópicos meridionais e a natureza totalmente estéril de sua vertente oriental (o litoral africano) fazem com que o comércio dessa vasta zona de água seja pouco importante, comparativamente a outras partes do oceano de igual magnitude” (Findlay, 1883, p. 1). O avanço dos barcos a vapor unifica o oceano sob a hegemonia do Atlântico Norte, tornando obsoleto o nome de Oceano Etiópico que servia até então para designar o sistema náutico e o espaço sul-atlântico, na época do comércio bilateral e da navegação a vela.

O SEGUNDO ATLÂNTICO SUL - 1850-1975

O segundo Atlântico Sul marca a divergência entre a evolução da margem sul-americana e a da margem africana do oceano. Durante esse período, acentua-se a ocidentalização da vertente sul-americana. Ao mesmo tempo, a colonização europeia na África subequatorial e principalmente em Angola e na África do Sul se desenvolve antes de declinar frente à emancipação política das nações africanas.

A navegação pela costa sul-atlântica e no Cabo Horn cresce com a corrida pelo ouro na Califórnia (1849) e a colonização britânica na Austrália e na Nova Zelândia. A partir de 1849, uma linha de transatlânticos a vapor é inaugurada entre Liverpool, Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires. A rapidez e a regularidade da navegação a vapor aceleraram a integração dos portos da região à praça de Londres, transformando a economia e a cultura das capitais sul-americanas. No Rio de Janeiro, os transatlânticos

de Liverpool, chamados de *paquetes* (do inglês, *packet boat*), ostentavam geralmente nomes de mulheres e chegavam a cada 28 dias, de maneira tão pontual que a menstruação começou a ser chamada de *paquete*.

A extensão das linhas de transmissões telegráficas, primeiramente de alcance regional, depois transoceânico, teve consequências distintas no Atlântico Sul. O quase monopólio de que desfrutava a agência de notícias francesa Havas sobre o sistema telegráfico do Brasil e do Cone Sul, incluindo o Chile, reforçou a francofilia e o franco-centrismo na região. Redigidas em francês, partindo de Paris, via Londres, Lisboa, Ilha da Madeira e Pernambuco, as notícias da Havas eram transmitidas aos ramais telegráficos regionais da costa sul-atlântica, alongando-se nos anos 1880 em direção ao Paraguai e à Bolívia. Em contrapartida, a Cidade do Cabo e a rede sul-africana foram conectadas à agência de notícias inglesa Reuters, cujos cabos ligavam Londres à Índia britânica e ao restante da Ásia. A inserção sul-africana nos circuitos associados ao Reino Unido é tão mais forte que, tornado independente a partir de 1910, o país permanece membro do Commonwealth até 1961, quando se torna uma república. Dessa maneira, a navegação a vapor e o telégrafo acentuam as ligações norte-sul, consolidando a separação geopolítica das duas margens sul-atlânticas.

Resta que a evolução da África do Sul guarda semelhanças com a da Argentina, como assinalou Philip D. Curtin (1999) em um estudo pioneiro. Assim, a conexão da Cidade do Cabo e de Buenos Aires às redes telegráficas e ao transporte marítimo a vapor foi completada pela expansão das estradas de ferro e pela conquista armada

do *hinterland* dos dois países. Na Argentina, esse movimento suscitou a campanha militar da “conquista del desierto” (1878), que resultou no massacre e na deportação de milhares de mapuches e de membros de outros povos indígenas do Pampa e da Patagônia, abrindo o acesso a novas terras aos grandes criadores de gado, fazendeiros e imigrantes. Com a introdução de navios a vapor frigoríficos, geralmente controlados por empresas inglesas, a Argentina se torna uma grande exportadora de carne para a Europa.

Na África do Sul, a descoberta das minas de diamantes de Kimberley (1867) e de ouro em Witwatersrand (1888) acendeu a cobiça dos europeus e dos colonos, desembocando em conflitos entre os ingleses, os zulus e os africâneres. No curso das duas guerras dos bôeres, a opinião pública das repúblicas atlânticas sul-americanas foi geralmente favorável às duas repúblicas que se enfrentavam contra o colonialismo da Coroa britânica. Foi particularmente o caso em Buenos Aires (Pineau, 1996). Desse modo, em seguida à vitória britânica, quase 800 famílias bôeres foram acolhidas pelo governo argentino do general Roca, antigo comandante da “conquista del desierto”, e se instalaram na Patagônia. Apesar de seu fraco peso demográfico, a presença bôer impulsionou a criação em Buenos Aires do primeiro consulado-geral sul-africano na América do Sul (1939), com jurisdição sobre o Uruguai e o Brasil. Em seu relato de viagem *In Patagonia*, o escritor Bruce Chatwin (1977, pp. 92-4) chama a atenção para o destino dos argentinos de origem sul-africana. O porto de Buenos Aires prossegue em seu crescimento, ultrapassando o do Rio de Janeiro na virada do século XIX. A região se torna o destino de dezenas

de milhares de europeus, sobretudo italianos e espanhóis, que fazem da Argentina, atrás dos Estados Unidos, o segundo país do mundo com mais imigrantes nos anos 1930. Pelo porto de Valparaíso, tropas de mulas e depois a estrada de ferro transandina ligando Santiago a Mendoza, ativa entre 1910 e 1980, conectavam o Pacífico e o Chile à Argentina.

Completamente diferente é a evolução do Brasil. Única monarquia americana de 1822 a 1889, o Brasil, sobretudo sob o governo do imperador Pedro II, valia-se de seus laços dinásticos e diplomáticos com os tronos europeus para exibir sua distinção e singularidade perante as repúblicas latino-americanas. Entretanto, apesar de seus empréstimos institucionais e simbólicos ocidentais, o país permaneceu fortemente marcado pela escravidão e pela cultura afro-brasileira. No Rio de Janeiro, a Corte de Pedro II possuía em 1850 a maior concentração urbana de escravos das Américas, com os cativos representando 42% de sua população (Alencastro, 1988). Registrada nas litografias de Jean-Baptiste Debret a partir de 1834, e depois nos daguerreótipos e nas primeiras fotografias, a escravidão urbana forma a tela de fundo dos escritos de viajantes e dos grandes escritores brasileiros, de Machado de Assis a Aluísio Azevedo. A chegada dos imigrantes portugueses após o fim do tráfico de africanos muda o sotaque dos cariocas, tornando-o mais lusitanizado, mas não chega a modificar a marca linguística afro-brasileira distintiva do português do Brasil (Castro, 1983). Ironizando esse distanciamento linguístico que, na época, e até a difusão das novelas brasileiras pelos canais lisboetas, soava mal nos ouvidos

lusitanos, na primeira viagem de Pedro II a Portugal (1872), Raphael Bordalo Pinheiro (1996, p. 2) publicou uma caricatura em que o imperador trazia em sua mão um *Guia de conversação brasileiro/português*.

O espanhol da Argentina e do Uruguai foi, a seu turno, influenciado pelos dialetos italianos que deram origem ao lunfardo. Mistura de dialetos lombardos e do espanhol colonial, o lunfardo aparece como a gíria dos ambientes do submundo de Rosário, Buenos Aires e Montevideu. Desses portos, ele se difunde no entreguerras a Santos e ao Rio de Janeiro, tanto pelo vocabulário dos marinheiros quanto pelas letras dos tangos².

O movimento de ocidentalização também foi impulsionado pela música europeia e pelos pianos. Fabricados a partir de meados do século XIX com cordas de aço da melhor qualidade e tampos harmônicos de ferro fundido, em lugar dos tradicionais quadros em madeira que se alteravam nos climas quentes, os pianos passam a conservar todas as suas propriedades musicais nos trópicos. Signo social ostentatório, o piano se torna a vedete das reuniões musicais familiares ou públicas. Desembarcados nos portos, os pianos eram transportados para toda a região no lombo de mulas, apelidadas de “*mulas pianeras*” no Rio da Prata e no Chile. O entusiasmo pelo piano declinou com a introdução dos fonógrafos e, depois, do rádio e da indústria fonográfica, nos anos 1920. Nesse meio tempo, a música afro-latina tocada em Buenos Aires, em Montevideu ou no Rio de Janeiro conhece um franco sucesso e se impõe como um

dos principais marcadores culturais e identitários sul-atlânticos no resto do mundo.

Com a queda da monarquia e a Proclamação da República em 1889, o Brasil se aproxima das repúblicas vizinhas. Em 1900, pela primeira vez desde a Independência, um chefe de Estado brasileiro, o presidente Campos Salles, faz uma viagem oficial à Argentina. Sob a égide de Washington, são organizadas conferências pan-americanas com o intuito de harmonizar o direito marítimo e comercial dos países do continente. Como a Argentina, o Brasil se dota de um regime presidencialista e federativo calcado no modelo americano. Depois de reuniões em Washington e na Cidade do México, o Rio de Janeiro e Buenos Aires sediam conferências pan-americanas (1906 e 1910) e congressos de juristas americanos. É em Buenos Aires que se cria, em 1910, a União Pan-Americana, que se torna em 1948 a Organização dos Estados Americanos, cuja sede fica em Washington. Paralelamente à influência dos Estados Unidos, emerge no Brasil o sentimento de pertencimento latino-americano e, em 1900, pela primeira vez, um chefe de Estado brasileiro é recebido em visita oficial em Buenos Aires. Em realidade, o desenvolvimento econômico da Argentina, e sobretudo de Buenos Aires, faz nascer um novo polo de atração para os capitais e os imigrantes europeus no Atlântico Sul, fazendo sombra ao Brasil. Buenos Aires, cuja população passa de 780 mil habitantes em 1895 a 2,34 milhões em 1914, torna-se a mais populosa e a mais rica metrópole latino-americana. Desde essa época, Buenos Aires é considerada como a mais europeia das capitais latino-americanas. A maioria das pesquisas sobre a modernização urbana do Rio de Janeiro no

2 Cf. reportagem da BBC acessada em 5/10/2019, <https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra-42138987>

começo do século XX acentuou a influência das reformas de Haussmann em Paris, estudadas de perto por Pereira Passos, prefeito da capital brasileira (1902-1906). A concorrência crescente do porto de Buenos Aires desempenhou, todavia, seu papel na decisão governamental de modernizar e sanear o porto e a cidade do Rio de Janeiro, mas também o de Santos, onde desembarca a maior parte dos imigrantes europeus, do Oriente Médio e japoneses que chegam ao Brasil a partir do fim do século XIX. A abertura do Canal do Panamá (1914) reduz a navegação que faz escala nos portos do Brasil e do Cone Sul, reforçando a predominância dos portos do Atlântico Norte em todo o oceano.

Detentor da mais longa costa atlântica, o Brasil se revestia de um interesse estratégico de primeiro plano para as potências norte-atlânticas na ocasião dos dois conflitos mundiais. No curso da Primeira Guerra Mundial, o país se juntou ao campo dos Aliados em novembro de 1917 e participou da Conferência de Paz de Paris e do Tratado de Versalhes em 1919, enquanto a Argentina permaneceu neutra ao longo do conflito. Durante a Segunda Guerra Mundial, o distanciamento entre os dois países é ainda mais acentuado. De fato, o Brasil foi o único país da região a entrar em guerra ao lado dos Aliados. O exército estadunidense construiu, em Natal, uma base aeronaval que foi utilizada em conexão com as operações aliadas na África Ocidental entre 1943 e 1945. Tendo declarado guerra à Alemanha e à Itália em 1942, o Brasil enviou um corpo de 27.500 soldados que combateu em 1944 na campanha da Itália, enquanto a Argentina permanecia neutra até o mês de março de 1945. Ainda

neutra em julho de 1944, a Argentina foi, portanto, a única nação latino-americana a não ser convidada pelos Aliados para participar da Conferência de Bretton Woods, que criou a ordem financeira e monetária internacional do pós-guerra.

Em contrapartida, graças à notoriedade de sua delegação, dirigida pelo economista Raul Prebisch, a Argentina teve um papel de primeiro plano no estabelecimento da Comissão Econômica para a América Latina (Cepal) em Santiago do Chile, em 1948. Enquanto o primeiro latino-americanismo do Brasil e dos países do Cone Sul era sobretudo obra de juristas, em uma época em que o direito internacional conhecia uma grande voga, a Cepal formou economistas e sociólogos que formularam políticas governamentais inovadoras. Pela ação de alguns desses pesquisadores, que se tornaram governantes ou altos funcionários dos países da região (como os brasileiros Fernando Henrique Cardoso e Celso Furtado, ou o argentino Aldo Ferrer), e por intermédio de dirigentes afiliados à sua doutrina de integração latino-americana, a Cepal teve sua parte de influência nas negociações que levaram à criação do Mercosul (1985-95).

No meio século que separa o nascimento da Cepal da criação do Mercosul, o contexto geopolítico se alterou profundamente. O Atlântico Sul foi sacudido por ditaduras e guerrilhas na América do Sul e pelas guerras de independência em Angola e na Namíbia, assim como pela luta contra o *apartheid* na África do Sul. Esse contexto suscitou contatos diplomáticos e um início de colaboração militar de extrema-direita entre as ditaduras sul-americanas, a ditadura salazarista e o regime do *apartheid*.

A ideia de um pacto entre a Argentina, o Brasil, o Chile, o Reino Unido, o Uruguai, os Estados Unidos e a África do Sul foi, dessa forma, evocada em diversas ocasiões na segunda metade do século XX.

Enquanto isso, as insurreições nacionalistas nas colônias da África Austral levaram a África do Sul a tomar medidas mais concretas. Os diplomatas e o alto comando da marinha sul-africanos entraram em contato em 1969 com os comandantes navais do Brasil e da Argentina, a fim de criar um tratado militar do Atlântico Sul, similar à Otan. Após a visita ao Brasil de Marcelo Caetano, chefe do governo português, em julho de 1969, jornais da Cidade do Cabo e de Johannesburgo anunciaram a participação de Portugal na criação de um Pacto de Defesa do Atlântico Sul. Em outro registro, a partir do começo dos anos 1960, o regime salazarista português se apropriou da teoria luso-tropicalista de Gilberto Freyre, alegando assim uma pretensa vocação portuguesa para estabelecer relações não conflitivas com os povos ultramarinos e, em particular, com os africanos, para fazer dessa teoria a ideologia justificadora de sua colonização na África.

O projeto de um Pacto de Defesa do Atlântico Sul no contexto da Guerra Fria não teve sucesso, em razão do litígio entre a Argentina e o Chile sobre a fronteira dos Andes meridionais, do contencioso anglo-argentino sobre as Malvinas e da oposição de diplomatas brasileiros e argentinos. Os diplomatas brasileiros também fizeram fracassar os projetos concebidos nessa mesma época, de colaboração entre as marinhas do Brasil e de Portugal, prevendo manobras navais conjuntas ao largo da costa angolana a fim de fazer pressão sobre os

movimentos nacionalistas. Prosseguindo seu distanciamento da política colonial portuguesa, o Brasil, ainda submetido à ditadura militar, foi o primeiro país não africano a reconhecer a independência de Angola, sob o regime pró-soviético e pró-castrista dirigido por Agostinho Neto, em novembro de 1974. Na realidade, desde o começo dos anos 1960, sob a presidência de Quadros e de Goulart (1961-64), a diplomacia brasileira antecipava as vantagens das relações comerciais diretas com Angola e preconizava uma aproximação com os nacionalistas angolanos.

Em 1982, a Guerra das Malvinas colocou a aliança entre as ditaduras do Cone Sul e do Brasil em dificuldade. Enquanto o Brasil exhibe sua neutralidade perante os beligerantes, o Chile apoia abertamente o Reino Unido. Desde então, o Brasil, assim como o Uruguai, mantém sua política tradicional, definida no século XIX, reconhecendo a soberania da Argentina sobre as Malvinas. Em 2018, o Chile também declarou o seu apoio à Argentina.

A democratização dos países sul-americanos, a independência de Angola e da Namíbia e o fim do *apartheid* na África do Sul (1994) modificam novamente as regras do jogo no Atlântico Sul.

O TERCEIRO ATLÂNTICO SUL

A partir dos anos 1980, os regimes ditatoriais terminam: em 1983 na Argentina, em 1985 no Brasil, em 1986 no Uruguai e em 1992 no Paraguai. Já em liberdade, Nelson Mandela visita o Brasil em 1991. Calorosamente recebido no Rio de Janeiro e em Salvador, onde os afro-brasileiros formam a maioria da população, Mandela

confirma sua intenção de ser candidato à Presidência da África do Sul, posto para o qual é eleito em 1994, colocando fim ao *apartheid*. Um clima de otimismo e de confiança se instala então entre os governos democraticamente eleitos. O retorno dos exilados e emigrantes políticos sul-americanos, alguns dos quais haviam se conhecido no Chile de Allende, na Cidade do México, em Havana ou em Paris, aproxima uma parte dos intelectuais e dos quadros dirigentes do Brasil e do Cone Sul.

Durante uma visita oficial a Buenos Aires, em 1987, o presidente José Sarney é convidado por seu anfitrião, o presidente Raúl Alfonsín, para conhecer as instalações de enriquecimento de urânio argentinas. No ano seguinte, Sarney retribui de forma idêntica, levando o presidente argentino numa visita à usina de urânio brasileira. Discussões bilaterais levam os dois países a aderirem em 1994 ao Tratado de Tlatelolco, que proíbe as armas nucleares na América Latina. Em seguida, Buenos Aires e Brasília também ratificaram o Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares. O bom entendimento militar e diplomático entre os dois países consolidou os avanços do Mercosul.

Paralelamente, a diplomacia brasileira, apoiada pela Argentina, tomava a iniciativa de criar a Zona de Paz e de Cooperação do Atlântico Sul (Zopacas), referendada pela ONU em 1986 e completada por uma declaração de desnuclearização do Atlântico Sul, assinada em Brasília em 1994. Até o momento, além da Argentina, do Brasil e do Uruguai, 21 países da costa atlântica africana, indo de Cabo Verde à África do Sul, aderiram à Zopacas. Em 2003, uma iniciativa diplomática mais ampla ocorreu com a criação de um Fórum de Diálogo

entre a África do Sul, o Brasil e a Índia (Ibas), definido como um mecanismo de coordenação “entre os três países emergentes, que comungam a característica de serem democracias multiétnicas e multiculturais”, determinados a “contribuir para a construção de uma nova arquitetura internacional”³.

Formado em 2006, o grupo do Bric (Brasil, China e Índia) se tornou Brics em 2010 com a adesão da África do Sul, reunindo, dessa maneira, os dirigentes sul-africanos e brasileiros nesse fórum de grandes países emergentes.

Apesar dos tratados e dos fóruns de entendimento, a atualização das grandes reservas de hidrocarbonetos no espaço sul-atlântico fez surgir novas questões geopolíticas na região. Em 2018, Angola se tornou o segundo produtor mais importante de petróleo da África, depois da Nigéria. Perfurações promissoras estão também em curso na costa da Namíbia e da África do Sul. Paralelamente, grandes reservas de hidrocarbonetos foram descobertas no pré-sal, ao longo das costas brasileiras, e reservas de petróleo e de gás de xisto nas jazidas de Vaca Muerta, na Argentina centro-ocidental, assim como importantes depósitos submarinos de petróleo ao largo das Malvinas.

É nesse contexto que os Estados Unidos tomaram a iniciativa de reintroduzir a Quarta Frota no Atlântico Sul. Estabelecida durante a Segunda Guerra Mundial, a Quarta Frota operava nas Antilhas e nos oceanos Atlântico e Pacífico em torno da

3 Ministério da Defesa, Ibas: Índia, Brasil e África do Sul. Disponível em: <https://www.defesa.gov.br/relacoes-internacionais/foruns-internacionais/ibas-india-brasil-e-africa-do-sul>. Acesso em: 25/8/2019.

América Central e da América do Sul. Em 1947, ela foi dissolvida e suas embarcações, integradas a outras unidades navais americanas. Em 2008, para surpresa dos países do Atlântico Sul, o governo de George W. Bush decidiu restabelecê-la. Vivas reações ocorreram na Argentina e no Brasil, onde a presidente Cristina Kirchner e o presidente Lula manifestaram sua insatisfação. Lula foi o mais incisivo, denunciando o fato de que a Quarta Frota iria operar na zona marítima das reservas do pré-sal que o Brasil acabava de descobrir. Além disso, as perfurações efetuadas por firmas britânicas ao largo das Malvinas reavivaram as tensões entre Buenos Aires e Londres, levando o Mercosul a se solidarizar com a Argentina. Um outro conflito diplomático opôs o Brasil aos Estados Unidos, na sequência das revelações de Edward Snowden sobre os programas americanos e britânicos de escuta na internet. Descobrimos que suas mensagens pessoais haviam sido grampeadas, a presidente Dilma Rousseff cancelou uma visita oficial a Washington em outubro de 2013, programada a convite do presidente Obama. Nessa ocasião, a imprensa americana e a brasileira chamaram a atenção para o fato de que a espionagem americana na região visava essencialmente aos cabos submarinos de fibra óptica de transmissão de internet que margeiam a costa brasileira. Entre estes, encontram-se os quatro únicos cabos que conectam a África Subsaariana e uma parte do Oceano Índico às Américas, que convergem ao largo de Natal e Fortaleza, na costa do Nordeste do Brasil.

Desde a ascensão de Mauricio Macri à Presidência da Argentina e de Jair Bolsonaro à Presidência do Brasil, os dois países viraram as costas à política de abertura

em direção à África para se alinharem à diplomacia americana. Essa virada é particularmente nítida no Brasil, onde, sob as presidências de Lula e de Dilma Rousseff, o número de embaixadas brasileiras na África (37) ultrapassou em 2013 o das embaixadas na América Latina (32).

Entretanto, para além das eleições e das mudanças políticas, tendências de longo prazo aproximam inelutavelmente as culturas sul-atlânticas. Mesmo que ainda não tenha sido ratificado pelos parlamentos e pelos congressos nacionais, o acordo entre a União Europeia e o Mercosul, negociado há 20 anos, foi assinado em junho de 2019, dando uma nova dinâmica à integração dos países sul-atlânticos e do Paraguai. No plano cultural, o ensino da língua portuguesa se tornou obrigatório nas escolas argentinas e uruguaias. No Brasil, a situação é mais incerta depois da destituição da presidente Rousseff e da implementação em 2017 de uma reforma do ensino secundário. Porém, pais de alunos e diretores de escolas, residindo sobretudo nas cidades fronteiriças do sul do país, querem que o ensino do espanhol volte a ser obrigatório. Essa mesma reforma de 2017 suprimiu o ensino da história e da cultura afro-brasileiras e africanas, que havia se tornado obrigatório por uma lei de 2003 editada pelo governo Lula.

Esses recuos não devem esconder os movimentos de fundo que estão dando uma nova dimensão ao Atlântico Sul no século XXI. Em primeiro lugar, há a demografia contrastada dessa parte do mundo. Enquanto na Argentina a taxa de fecundidade permanece mais ou menos estável em torno de 2,25 nascimentos por ano, ela diminuiu regularmente no Brasil e desceu a 1,7 em 2018. Contudo, a composição da sociedade brasi-

leira mudou consideravelmente. Na ocasião do censo geral de 2010, verificou-se que 52% da população nacional se autoidentificava como afrodescendente. Essa porcentagem aumentou ainda mais nos anos seguintes, fazendo do Brasil o país com a mais forte população afrodescendente fora da África. Paralelamente, os países lusófonos africanos, assim como os dois de toda a África Subsaariana, experimentam um forte crescimento demográfico. Seguindo as projeções do censo mundial realizado pela ONU em 2012 e concluído em 2015, por volta do final do século XXI a língua portuguesa será mais falada na África que no conjunto da população do Brasil e de Portugal. Voos diretos entre o Brasil e Angola e, em menor medida, Moçambique já transportam pequenos comerciantes, homens de negócios, missionários evangélicos

brasileiros em direção a Luanda e Maputo. O sucesso das telenovelas é inegável nos países lusófonos africanos, enquanto a maré das igrejas evangélicas brasileiras, sobretudo da Igreja Universal do Reino de Deus, ultrapassa as fronteiras desses países e conhece um crescimento importante na África do Sul. No sentido inverso, os sacoleiros angolanos, no mais das vezes mulheres, fazem todos os meses idas e voltas entre Luanda e São Paulo, a fim de fazer compras na Rua 25 de Março, levando produtos de fabricação brasileira, geralmente roupas *prêt-à-porter*, que são em seguida escoados pelas lojas e feiras angolanas. Perfila-se no horizonte uma corrente migratória africana em direção ao Brasil e ao Cone Sul. O século XXI assiste a um novo encontro entre as duas margens do Atlântico Sul.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1870", in *Novos Estudos Cebrap*, 1988, n. 21, pp. 30-56.
- _____ (ed.). "The South Atlantic, past and present", in *Portuguese Literary and Cultural Studies*, v. 27, 2014.
- ANDREWS, George Reid. "Afro-World: african-diaspora thought and practice in Montevideo, Uruguay y 1830-2000", in *The Americas*, v. 67 (1), 2010, pp. 83-107.
- ARAUJO, Ana Lucia (ed.). *African heritage and memories of slavery in Brazil and the South Atlantic World*. N.Y./Amherst, Cambria Press, 2015.
- ARMITAGE David, "The Atlantic Ocean", in David Armitage; Alison Bashford; Sujit Sivasundaram (eds.). *Oceanic Histories*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 85-110.
- BETHELL, Leslie. "Brazil and Latin America", in *Journal of Latin American Studies*, v. 42 (3), 2010, pp. 457-85.

- BRAUDEL Fernand. "Y a-t-il une Amérique latine?", in *Annales. E.S.C.*, v. 3 (4), 1948, pp. 467-71.
- BRIDGING THE ATLANTIC: *Brazil and Sub-Saharan Africa: South-South Partnering for Growth*. World Bank and Institute for Applied Economic Research (IPEA), Washington, D.C, 2011.
- BRITTON, John A. *Cables, crises and the press: the geopolitics of the new information system in the Americas, 1866-1903*. UNM Press, 2013.
- BYSTROM, Kerry; SLAUGHTER, Joseph R. (eds.). *The Global South Atlantic*. New York, Fordham University Press, 2017.
- CAIMARI, Lila. "News from around the world: the newspapers of Buenos Aires in the age of the submarine cable, 1866-1900", in *Hispanic American Historical Review*, v. 96 (4), 2016, pp. 607-40.
- CARMODY, Pádraig. "Globalising solidarity or legitimating accumulation? Brazilian strategies and interests in Africa", in *Irish Studies in International Affairs*, v. 24, 2013, pp. 81-99.
- CASTRO Yeda Pessoa de. "Das línguas africanas ao português brasileiro", in *Afro-Asia*, v. 14, 1983, pp. 81-106.
- CHAMOSA, Oscar. "'To honor the ashes of their forebears': the rise and crisis of African Nations in the Post-Independence State of Buenos Aires, 1820-1860", in *The Americas*, v. 59 (3), 2003, pp. 347-78.
- CHATWIN, Bruce. *In Patagonia*. London, Jonathan Cape, 1977.
- CURTIN, Philip D. "Location in History: Argentina and South Africa in the Nineteenth Century", in *Journal of World History*, v. 10 (1), 1999, pp. 41-92.
- DUARTE, Érico; BARROS, Manuel Correia de (eds.). *Maritime Security Challenges in the South Atlantic*. New York, Palgrave Macmillan, 2018.
- FINDLAY, Alexander G. *A sailing directory for the Ethiopic or South Atlantic Ocean*. London, R. H. Laurie, 1883.
- HAWTHORNE, Walter. *From Africa to Brazil - culture, identity and an atlantic slave trade, 1600-1830*. New York, Cambridge University Press, 2010.
- LOVISOLO, Hugo Rodolfo. *Positivismo na Argentina e no Brasil: influências e interpretações*. Rio de Janeiro, CPDOC, 1991.
- NEEDELL, Jeffrey D. "Rio de Janeiro and Buenos Aires: public space and public consciousness in fin-de-siècle Latin America", in *Comparative Studies in Society and History*, v. 37 (3), 1995, pp. 519-40.
- PEREIRA, Amílcar Araujo; VITTORIO, Paolo. "A luta pela descolonização e as experiências de alfabetização na Guiné-Bissau: Amílcar Cabral e Paulo Freire", in *Estudos Históricos*, v. 25 (50), 2012, pp. 291-311.
- PHAF-RHEINBERGER, Ineke. "'Vision' and the representation of africans: on historical encounters between science and art", in *History and Philosophy of the Life Sciences*, vol. 35 (1), 2013, pp. 51-9.
- PINEAU, Marisa. "Los sudafricanos miraron al Atlántico. La migración boer a Argentina", in *A dimensão atlântica da África. Atas da II Reunião Internacional de História da África*. São Paulo, CEA-USP/SDG-Marinha, 1996, pp. 273-8.
- PINHEIRO, Raphel Bordallo. *Apontamentos de Raphel Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa (1872)*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1996.

- RENNEL, James. *An investigation of the currents of the Atlantic Ocean, and of those which prevail between the Indian Ocean and the Atlantic*. London, J. G. & F. Rivington, 1832.
- RICHARDSON, David; SILVA, Filipa Ribeiro da (eds.). *Networks and transcultural exchange: slave trading in the South Atlantic, 1590-1867*. Leyde, Brill, 2015.
- RIPLEY, George; DANA, Charles A. *The American Cyclopaedia*. New York, D. Appleton, 1879, v. 2.
- VIDAL, Dominique. "De l'écart entre la fiction et la réalité. La démocratie à l'épreuve de la race en Afrique du Sud et au Brésil", in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, v. 127 (2), 2009, pp. 199-222.



Lighthouse/123RF

Fernando Ortiz e a rede transatlântica de intercâmbios

José Luis Bendicho Beired

resumo

O cubano Fernando Ortiz desenvolveu um conjunto de iniciativas que o consagrou como um personagem de proa da vida intelectual latino-americana. Abriu novas perspectivas para o estudo do negro e das relações interétnicas ao propor temáticas e interpretações inéditas, a exemplo do conceito de “transculturização”. Neste texto analisamos como a perspectiva transcultural marca tanto a sua obra quanto a sua ação como intelectual público. Para tanto nos deteremos sobre suas pesquisas a respeito do negro e da transculturização, assim como sobre sua atuação para combater o racismo e promover a solidariedade política e o intercâmbio intelectual no espaço atlântico.

Palavras-chave: Cuba; transculturização; negro; racismo; exílio republicano espanhol.

abstract

The Cuban Fernando Ortiz developed a set of initiatives that consecrated him as a leading character of Latin American intellectual life. Fernando Ortiz opened new perspectives for the study of black people and interethnic relations by proposing unprecedented themes and interpretations, such as the concept of “transculturation.” In this text, we analyze how the cross-cultural perspective marks both his work and his action as a public intellectual. To do so, we will focus on his research on black people and transculturation, as well as on his action to combat racism and promote political solidarity and intellectual exchange in the Atlantic area.

Keywords: Cuba; transculturation; black; racism; Spanish Republican exile.

S

em sombra de dúvida, Fernando Ortiz (1881-1969) foi o intelectual cubano mais importante do século XX, quer por suas pesquisas sobre as relações interétnicas, quer por suas atividades como personalidade pública. Desenvolveu uma obra pioneira que estabeleceu os fundamentos para o estudo sistemático do papel da população negra na história de Cuba, sobretudo no campo das relações raciais e das manifestações culturais. Para explicar o complexo entroncamento de diferentes povos do mundo no território cubano, Ortiz lançou mão do conceito de “transculturação” no livro *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*, de 1940, cuja formulação original consagrou-o no campo da antropologia acadêmica internacional.

Pertencente a uma próspera família de origem espanhola, Ortiz passou da infância à juventude entre dois mundos, o da sua Cuba natal e o da Espanha. Com um ano,

foi levado pela mãe à ilha de Menorca, onde cresceu falando o *lemosín*, dialeto catalão de um lugar intercultural por excelência em vista do cruzamento de povos e civilizações do Mediterrâneo. Precozmente manifestou sua vocação etnográfica, ao publicar ali seu primeiro livro, *Principi i prostes*, isto é, entradas e sobremesas, a respeito do folclore e da literatura *costumbrista* local (Ortiz, 1915).

Aos 14 anos retornou à América para cursar direito na Universidade de Havana, justamente no início da definitiva guerra de independência de Cuba (1895-98), voltando à Espanha no final do conflito para concluir o bacharelado na Universidade de Barcelona. Em seguida, durante o doutorado em direito na Universidade de Madri, na área de criminologia, tomou o primeiro contato com a temática à qual devotou os seus estudos – decifrar o enigma do papel

JOSÉ LUIS BENDICHO BEIRED é professor do Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp/Assis.

do negro na história cubana. Seu retorno a Cuba, em 1902, coincidiu com o fim da intervenção militar norte-americana e o estabelecimento do primeiro governo cubano eleito. Realizou então um segundo doutorado na Universidade de Havana e em seguida partiu para a Europa, onde trabalhou como cônsul do serviço diplomático em La Coruña, Gênova, Marselha e finalmente como secretário da legação de Paris. Essa estadia permitiu-lhe não só dividir as obrigações profissionais com suas pesquisas como também ampliar seus contatos acadêmicos e relações pessoais, a exemplo da amizade travada com dois expoentes da criminologia italiana, Cesare Lombroso e Enrico Ferri.

Ao estabelecer-se definitivamente em Cuba, em 1905, trabalhou como procurador da Audiência de Havana (Corte Suprema da República) e em seguida como professor de direito na Universidade de Havana, tornando-se uma destacada figura dos círculos acadêmicos, culturais e políticos da ilha. Tanto a sua original produção sobre o negro quanto as suas inúmeras atividades em prol da cultura, da educação, da democracia, da igualdade social e da soberania política de Cuba explicam a sua projeção como intelectual e homem público dentro e fora da ilha. Reativou e dirigiu a centenária *Revista Bimestre Cubana*, presidiu a prestigiosa Sociedad Económica de Amigos del País (Seap), colaborou permanentemente na imprensa, atuou como deputado do Partido Liberal, representou o país diplomaticamente, fundou inúmeras publicações e entidades dedicadas à ciência e à cultura, e interveio permanentemente na vida pública, mesmo depois de abandonar a política em 1927.

OS ESTUDOS AFRO-CUBANOS

No início do século XX, com cerca de 1,5 milhão de habitantes, Cuba era um país recém-independente da Espanha e sob a tutela dos Estados Unidos. A base econômica agroexportadora havia moldado a estrutura social da ilha, composta de uma maioria de origem europeia que formava dois terços da população, de um terço de afrodescendentes cujos ancestrais haviam sido escravos e um por cento de chineses. Apesar da ativa participação dos afrodescendentes no processo de independência de Cuba, tal segmento da população continuava sendo o mais pobre e objeto do preconceito e da discriminação racial. Receosos da africanização do país, as autoridades cubanas restringiam a entrada de trabalhadores negros provenientes do Caribe, ao mesmo tempo em que estimulavam a imigração europeia, especialmente espanhóis provenientes da Península Ibérica e das Ilhas Canárias. Formando a camada mais pobre da população, os afrodescendentes eram alvo de preconceito dos brancos tanto pelas suas tradições culturais e religiosas quanto por serem associados a práticas delitivas. Mais do que isso, essa população representava um fator que colocava em xeque a própria identidade nacional, concebida como essencialmente branca e hispânica pelos grupos dirigentes. Foi sob tal contexto de divisão racial que Fernando Ortiz iniciou os seus estudos a respeito da população negra.

Em 1906, Ortiz publicou em Madri *Los negros brujos*, autodefinido como um estudo de etnologia criminal e primeiro livro de uma coleção intitulada *Hampa Afrocubana*. Com um elogioso prefácio de Cesare Lombroso, o estudo buscava descrever os tipos

humanos da chamada *mala vida* – má vida – cubana e desvendar os fatores psíquicos que inclinariam a comunidade negra na direção do crime e das práticas antissociais. Com base nos conceitos positivistas e racialistas da antropologia criminal da época, os negros eram tratados como inferiores em termos morais, psíquicos e intelectuais, condição que se refletia em um conjunto de deficiências: na religião, nos hábitos, na linguagem, nas artes, nas relações sexuais e familiares. A obra concebia ainda esses grupos como vítimas de um primitivismo ancestral herdado – o chamado atavismo – do qual não conseguiam libertar-se. Foram pesquisadas e conectadas as raízes africanas, ibéricas e cubanas do comportamento dos negros, em especial dos bruxos, dos *curros* (nome dado aos delinquentes) e do *ñañiguismo* ou *Abakuá* – sociedade criminosa secreta de origem africana. Ao identificar os males que afligiam a sociedade cubana, Ortiz pretendia contribuir para a regeneração do tecido social e o progresso moral da nação, a realizar-se por meio de políticas governamentais. Uma das suas referências era o médico brasileiro Nina Rodrigues, cujos estudos visavam a explicar o comportamento do negro no Brasil por meio do fetichismo e do atavismo.

Nos anos seguintes Ortiz tornou-se a principal autoridade sobre os afrodescendentes na América Latina ao promover investigações inovadoras que aliavam o exame de temas e fontes inéditas a uma surpreendente erudição e atualização científica. Em termos teóricos – mas não sem ambiguidades –, abandonou o positivismo evolucionista e o determinismo biológico, em favor da perspectiva cultural desenvolvida no âmbito da antropologia norte-americana, especial-

mente por Franz Boas, Melville Herskovits e Bronislaw Malinowski. Nas duas décadas seguintes publicou inúmeros trabalhos, dos quais se destacam: *Las rebeliones de los afrocubanos* (1910), *Hampa afrocubana: los negros esclavos* (1916), *La fiesta afrocubana del Dia de Reyes* (1920), *Los cabildos afrocubanos* (1921), *Historia de la arqueologia indocubana* (1922), *Un catauro de cubanismo, apuntes lexicográficos* (1923), *Glosario de afronegrismos* (1924). Tais estudos eram baseados em fontes primárias inéditas e vasta bibliografia internacional, de modo a reconstruir a trama de fios que uniam a história da ilha aos demais lugares do mundo.

A adoção do paradigma cultural por Ortiz levou ao abandono da tese da inferioridade biológica, psíquica e cultural dos afro-cubanos. A história dos escravos e da população livre deixou de ser tratada negativamente, passando a ser considerada em termos da sua contribuição cultural, econômica e social para a construção da nação. Um passo nessa direção foi dado com a criação da Sociedad del Folklore Cubano e a revista *Archivos del Folklore*, em 1924, no âmbito da Seap. Na década seguinte, um novo impulso foi dado com a inauguração da Sociedad de Estudios Afrocubanos, em 1937. Presidida por Ortiz, tinha a missão de estudar os diversos fenômenos produzidos durante a história de Cuba pela convivência de diferentes grupos étnicos, de modo a explicar suas causas, fatos e consequências, assim como estimular a integração nacional cubana.

As suas pesquisas a respeito da população negra materializaram-se sob a forma de livros publicados nos anos 1950, os quais constituem uma obra monumental para o entendimento das manifestações culturais

cubanas. Os dois primeiros livros intitulavam-se *La africanía de la musica folklórica de Cuba* e *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Amparavam-se em uma ampla gama de fontes, tais como relatos de viajantes e missionários, estudos de antropólogos, etnógrafos e musicólogos, pentagramas, desenhos e fotografias, assim como observações diretas tomadas por Ortiz, de modo a documentar os aportes africanos e afro-cubanos ao folclore. Os demais livros formavam um tratado de cinco volumes dedicado ao estudo etnográfico da música, com o título de *Los instrumentos de la música afrocubana*. Divididos de acordo com suas características sonoras, os instrumentos foram examinados minuciosamente tanto em termos das suas raízes africanas, influências europeias e recriações cubanas quanto dos seus múltiplos usos no passado e no presente.

Como Ortiz entendia a música folclórica cubana? Era essencialmente uma manifestação dos grupos negros da sociedade cubana: “música característica do *stratum* básico de uma dada sociedade”, por criação própria ou por adaptação da alheia e incorporada ao costume (Ortiz, 1951, p. XV). O seu juízo a respeito da sociabilidade da música africana e afro-cubana rompia o senso comum que a confundia com a desordem, a ignorância e a irracionalidade. Definindo-a como democrática e comunitária – conjuntamente com o canto, o baile e a pantomima –, era mais do que um elemento de distração típico da música dos brancos. Com base na antropologia e nas suas observações, atribuía-lhe uma função essencial para a manutenção da coletividade: “[...] é música para o trabalho e o prazer coletivos, para a produção econômica e a distribuição, para o governo e

a guerra, para o templo e a magia, para a família e a escola, para o amor e a morte” (Ortiz, 1951, p. 3). Em suma, a música e demais expressões culturais afro-cubanas eram elementos estruturantes da organização social da comunidade negra.

Segundo Ortiz, poucos anos antes teria sido escandaloso reconhecer a contribuição positiva da cultura negra para a formação da nacionalidade cubana. Mas considerava que os tempos eram outros, oferecendo abertura para a compreensão desse fato. Em seu balanço do folclore afro-cubano, via uma arte original com positivas contribuições humanas e estéticas capazes de serem vertidas na arte universal. Olhando para o futuro com otimismo, Ortiz acreditava que estava em curso no mundo uma revolução que poderia propiciar a compenetração de todos os valores musicais dos povos sob a forma de uma progressiva *panmixia* de artes, de cores e de culturas. Em suas palavras: “*La mulatez va más ala de los cruces de los pigmentos, alcanza la mixtura de las ideas, las emociones, las artes y los costumbres*” (Ortiz, 1951, p. 453; 1952-55, v. 1, p. 10).

TRANSCULTURAÇÃO

O conceito de transculturação é central na obra mais difundida de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, cuja amplitude de objetivos era sugerida pelo subtítulo – *Advertencia de sus contrastes agrários, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Na introdução à primeira edição, o antropólogo Bronislaw Malinowski refere-se ao encontro com Ortiz em Havana em 1929, no qual o autor cubano disse estar preparando um livro com

um novo vocábulo técnico para substituir as várias expressões correntes – mudança cultural, aculturação, difusão, migração ou osmose de culturas – que considerava imperfeitas. O neologismo foi acolhido com entusiasmo por Malinowski, que redigiu um texto a respeito do conceito de transculturação como introdução ao livro. As elogiosas palavras emitidas por um dos mais renomados antropólogos da época decerto contribuíram para a feliz fortuna acadêmica internacional da nova formulação do estudioso cubano.

Ortiz objetivava superar as limitações do conceito de aculturação corrente na antropologia anglo-saxônica, uma vez que ela concebia a mudança em um só sentido, ou seja, como aquisição integral de uma cultura diferente, processo no qual uma cultura menos potente seria assimilada pela mais potente. Em contrapartida, o cubano entendia que a perda de uma cultura era um fenômeno de parcial desculturação das diversas partes envolvidas, assim como a mescla resultante do contato gerava um novo fenômeno, a neoculturação. Em suma, o resultado do contato de uma ou mais culturas não era um processo unívoco, mas uma interação que originava algo inédito e diferente dos elementos originais em jogo.

“A verdadeira história de Cuba é a história de suas intrincadíssimas transculturações.” Por meio dessa frase lapidar, Ortiz sintetizava o escopo do livro: explicar os variados e incessantes fenômenos de transmigração de povos e de transmutação de culturas, tarefa imprescindível para a compreensão da sociedade cubana nos seus mais diversos aspectos – econômicos, institucionais, éticos, religiosos, artísticos, linguísticos, psicológicos e sexuais. O processo histórico da ilha é caracterizado no livro

como uma corrente incessante de imigrantes – por vontade própria ou pela força – sempre desterrados pela perda das suas referências culturais originais e em conflito com as condições da sociedade receptora. Tratava-se de um drama violento, uma epopeia que envolvia todos os personagens históricos, pois, nas suas palavras, “acima ou abaixo, todos dividiram um mesmo ambiente de terror e de força: terror do oprimido pelo castigo, terror do opressor pela revanche; todos em processo doloroso de transculturação em direção a um novo ambiente cultural”. O livro demonstra ademais que os componentes humanos participantes de tal processo não podiam ser reduzidos meramente a três entidades genéricas tais como índios, brancos e negros, pois estas categorias subdividiam-se em uma miríade de subgrupos étnicos e culturais provenientes da América, do Mediterrâneo, da África Subsaariana, da Europa continental, da Grã-Bretanha e mesmo do Extremo Oriente (Ortiz, 1987, pp. 95-6).

As duas atividades econômicas principais, a produção de tabaco e de açúcar, são analisadas em termos das técnicas, mão de obra e comercialização e como formadoras de dois universos contrastantes e ao mesmo tempo paralelos. O tabaco nativo é associado ao trabalho livre, à pequena propriedade, ao artesanato, à autonomia e à liberdade. Ao passo que o açúcar, um produto estrangeiro, é associado à escravidão, ao latifúndio, ao absentismo, à opressão, à produção em massa e ao capitalismo internacional. Por meio de uma argumentação histórica, Ortiz demonstra como a produção do tabaco e do açúcar para exportação moldou de forma única a sociedade cubana, entrelaçando-a com o restante do mundo por meio de um

fluxo de trocas que incidiram tanto sobre Cuba quanto sobre diversos povos que de algum modo mantiveram contato com a ilha. Por um lado, a produção para exportação havia causado a radical mudança da composição demográfica e das formas de trabalho em Cuba, assim como a formação de novos hábitos e expressões culturais resultantes da interação das populações de origem europeia, africana e americana. Por outro lado, a difusão mundial do açúcar e do tabaco cubano impulsionou o nascente capitalismo e introduziu novos hábitos de consumo. O tabaco, por exemplo, adquiriu diferentes usos e significados além-mar. Transformado em um bem mercantil, a função coletiva e religiosa desempenhada pelo tabaco entre os indígenas foi abandonada pelos europeus, passando a ter um uso preponderantemente lúdico e individual. O seu consumo foi condenado pela Igreja Católica e a Inquisição, que o associava aos heréticos rituais dos índios, ao passo que encontrou ardorosos defensores entre poetas, filósofos e comerciantes, que no final das contas venceram a contenda e contribuíram para a difusão do seu consumo em massa.

Diferentemente da maioria dos demais outros trabalhos, voltada aos aspectos culturais do negro, *Contrapunteo* sobressai pela perspectiva ampla, ao tratar a transculturação como fato total que articula a história das relações interétnicas aos fenômenos econômicos, políticos, sociais e culturais. A vitalidade da abordagem reside em tratar os fenômenos derivados do contato cultural de diferentes povos sem as limitações impostas pelo etnocentrismo e a perspectiva teleológica. O conceito ganhou tanto mais força quanto maior a crítica ao colonialismo, ao imperialismo e aos padrões

homogeneizadores difundidos pelos países desenvolvidos depois da Segunda Guerra Mundial. Primeiramente foi utilizado pelo mexicano Mariano Picón-Salas, em uma obra clássica a respeito da história cultural hispano-americana colonial, publicada em 1944, para tratar os fenômenos de fusão dos elementos indígenas e europeus que levaram à criação de uma arte mestiça.

Apesar de reconhecido internacionalmente por especialistas de vários campos, o conceito de transculturação não foi adequadamente valorizado pelas ciências sociais do mundo anglo-saxão, as quais têm privilegiado o conceito de aculturação e de sincretismo (Ibarra, 1990, p. 1.349). Apesar disso, os aportes do cubano foram aclamados por uma série de especialistas internacionais. Como reconhecimento de sua obra, Fernando Ortiz recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade de Columbia nas comemorações do seu bicentenário, em 1954. Para o antropólogo estadunidense Sidney Mintz, Ortiz foi o decano dos estudos afro-americanos por ter se antecipado aos antropólogos norte-americanos nesse tipo de estudos; e para o etnólogo francês Roger Bastide, o cubano não apenas foi o pioneiro, mas o “mestre”.

A inovadora noção de transculturação permaneceu relegada a segundo plano no mundo acadêmico durante anos até que reaparecesse com força. Em 1982, Ángel Rama publicou o livro *Transculturación narrativa en América Latina*; em 1990, o mexicano Néstor García Canclini propôs a expressão “culturas híbridas” para analisar a dinâmica multicultural latino-americana; e em 1992, a norte-americana Mary Louyse Pratt analisou os fenômenos de transculturação no que ela chamava “zonas de contato”, espaços

sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam e se entrelaçam umas com as outras. Nos anos recentes, com o avanço da globalização, a noção de transculturação tem sido uma fecunda fonte de inspiração para os estudos históricos, antropológicos e culturais internacionais. No caso da América Latina, a tese inscrita na noção de transculturação, de que a sua história é fruto de um complexo cruzamento de populações, ideias, religiões e costumes originários de várias partes do mundo, tem alargado os paradigmas acadêmicos, ao apontar o papel dos fatores transnacionais sobre o que convencionalmente é definido como histórias e culturas nacionais.

INTERCÂMBIOS

Fernando Ortiz notabilizou-se por suas iniciativas para a promoção do conhecimento acadêmico e a difusão cultural, as quais concorreram para a formação de uma rede transatlântica de intercâmbios sob a sua coordenação. A vivência na Europa durante a juventude contribuiu para que construísse uma visão de mundo cosmopolita e um conjunto de relações intelectuais e profissionais que o acompanharam em toda sua trajetória. Imbuído de um espírito modernizador, lamentava o quadro de isolamento e de atraso de Cuba em relação à Europa e aos Estados Unidos. A superação da “modorra tropical” e da herança colonial dependia do estreitamento de laços de Cuba com as nações mais adiantadas de modo a colocá-la em dia com as conquistas dos diversos campos da técnica, da cultura e da ciência.

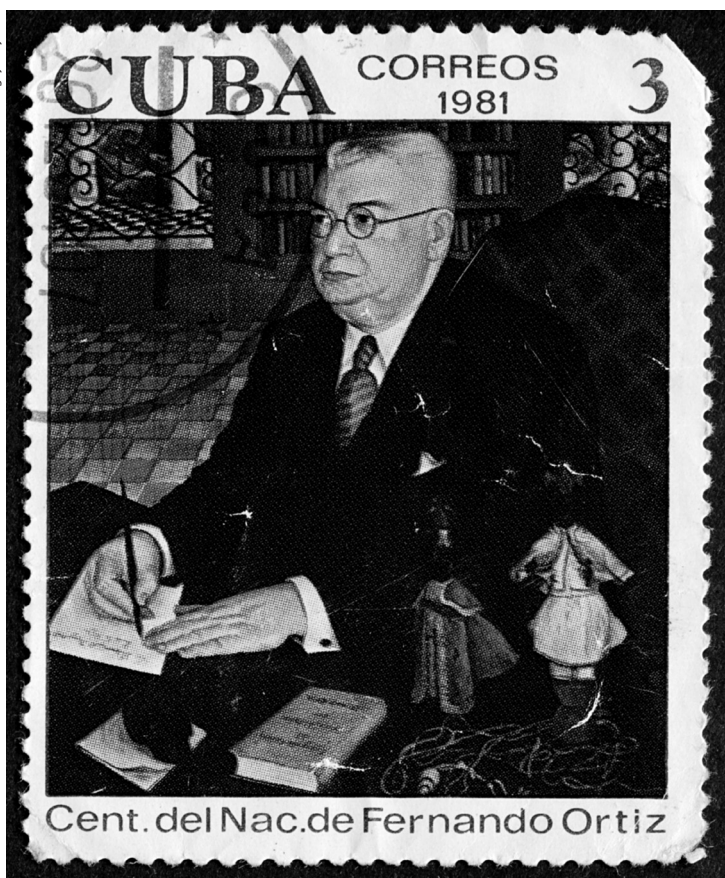
Seu empenho foi fundamental para a promoção das relações culturais e científicas de

Cuba, Espanha e Estados Unidos. Em 1926, Ortiz assume a presidência da Institución Hispano Cubana de Cultura, fundada com o apoio de empresários e personalidades do cenário cultural e intelectual da ilha. Também conhecida como Hispanocubana, a entidade juntava-se a outras existentes na Argentina, México e Uruguai, com o objetivo de estreitar as relações no âmbito hispano-americano por meio do intercâmbio de homens de ciência, artistas e estudantes, assim como pela manutenção de cátedras e a difusão cultural. A iniciativa representava uma tentativa de resistir às pressões da influência norte-americana sobre Cuba por meio da valorização dos laços históricos e dos interesses comuns entre a ilha, a Espanha e os países da América Latina.

Apesar dos laços familiares e acadêmicos com a Espanha, Ortiz repudiava o movimento pan-hispanista por sua propaganda do passado imperial e a retórica tutelar em relação às antigas possessões americanas. No entanto, admirava as forças progressistas e modernizadoras da sociedade espanhola, com as quais os cubanos poderiam firmar compromissos em torno do conhecimento, da arte e do trabalho. Por trás da iniciativa havia uma inspiração “regeneracionista”, que evocava o movimento intelectual de mesmo nome formado na Espanha no final do século XIX, cujo espírito reformista, Ortiz acreditava, poderia colaborar para o progresso da nação cubana.

Uma série de ações de intercâmbio acadêmico foi organizada entre a Hispanocubana e a Junta para la Ampliación de Estudios (JAE). Criada em 1907 pelo governo espanhol e presidida pelo Prêmio Nobel em Medicina Santiago Ramón y Cajal, a JAE dedicava-se à formação de quadros cientí-

123RF/Sergey Galyamin



Selo cubano comemorativo do centenário de nascimento de Fernando Ortiz

ficos e intelectuais por meio do intercâmbio internacional de professores e bolsas para estudantes. Ortiz dedicou-se a organizar uma ampla rede para vincular diversas instituições das Américas, de modo a possibilitar a circulação de professores por vários países. Graças a tal empreendimento, cientistas, escritores e artistas espanhóis integraram essa rede acadêmica, transitando não só pelo Caribe e a América Latina, mas também os Estados Unidos. Foram realizadas, por exemplo, atividades conjuntas com o Instituto Hispânico da Universidade de Columbia, com a Universidade de Porto Rico e com a Institución Hispano Mexicana de Intercambio Universitário. Nessa primeira fase da Hispanocubana inúmeros nomes da ciência e da cultura espanhola participaram das atividades sob o seu patrocínio, a

exemplo de Federico García Lorca, Ramón Menéndez Pidal, Claudio Sánchez Albornoz, Fernando de los Ríos, María de Maeztu, Luis de Zulueta, Gregorio Marañón, Luis Araquistain, Américo Castro, Blas Carreras, Gustavo Pittaluga, Fabra Rivas, José Casares Gil, entre muitos outros. Duas publicações também foram criadas para divulgar as atividades da instituição: *Mensajes de la Institución Hispanocubana de Cultura* (1928-31) e *Surco* (1930-31).

A participação de Ortiz em uma série de eventos acadêmicos internacionais foi outra dimensão da sua atividade voltada para a troca de conhecimentos científicos, a construção de redes intelectuais e a defesa de bandeiras progressistas. Em 1922, vai ao Congresso de Americanistas, em Roma; em 1928, integra a delegação cubana junto

à Sexta Conferência Panamericana, ocasião na qual Ortiz intervém para a criação do Instituto Panamericano de Geografia e História; em 1930, participa do congresso da American Historical Association, em Boston; em 1943, representa seu país no Primeiro Congresso Demográfico Interamericano, realizado no México; em 1945, participa do Congresso Internacional de Arqueologia do Caribe; em 1949, concorre ao Congresso Indigenista Interamericano de Cuzco; em 1952, ao Congresso de Americanistas em Oxford, e ao de Antropologia e Etnologia em Viena.

Em 1954, Ortiz participa no Brasil de dois eventos promovidos no âmbito das comemorações do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo. Um deles foi o I Congresso Internacional de Folclore, cuja Comissão de Folclore e Educação, presidida pelo cubano, aprovou uma recomendação aos governos e universidades para apoiarem iniciativas de preservação, pesquisa e ensino das manifestações da cultura popular. O outro foi o XXXI Congresso Internacional de Americanistas, que, sob a presidência de honra do sertanista brasileiro general Cândido Rondon, congregou representantes de 35 países, cabendo a Ortiz uma das vice-presidências e a coordenação da sessão de estudos afro-americanos.

SOLIDARIEDADE INTERNACIONAL

As atividades da Hispanocubana foram interrompidas pelos sobressaltos da vida política da ilha, abalada pela ditadura imposta pelo presidente Gerardo Machado, que levaram Fernando Ortiz ao autoexílio nos Estados Unidos, em 1931. Residindo em Washington, atuou como embaixador da

revolução antimachadista até a sua queda em 1933. Superada a ditadura, a retomada das atividades da Hispanocubana foi marcada pela eclosão da Guerra Civil Espanhola. O evento repercutiu intensamente em Cuba em vista da enorme colônia de imigrantes espanhóis e dividiu a opinião pública em torno dos dois grupos conflagrados, os republicanos e os rebeldes nacionalistas. Comitês de solidariedade foram organizados para o envio de ajuda material e financeira aos republicanos e cerca de mil voluntários partiram para juntarem-se às Brigadas Internacionalistas contra os rebeldes.

Sob a direção de Ortiz, a Hispanocubana transformou-se em um centro de apoio aos exilados espanhóis que atuava em conexão com outras instituições latino-americanas, norte-americanas e europeias. A fixação dos exilados em Cuba deparou-se com dificuldades em vista do seu reduzido mercado de trabalho e da legislação trabalhista restritiva para os estrangeiros, obrigando a que uma parte dos exilados buscasse melhores condições em outros países das Américas. Por tais motivos, as instituições cubanas de solidariedade foram essenciais. Formaram uma rede de acolhimento que permitiu a manutenção dos exilados por meio de bolsas e subvenções para a realização de atividades acadêmicas, tais como ciclos de conferências e pesquisas em instituições culturais e universidades. Foram mantidas conexões com o México, onde uma instituição de ensino e pesquisa foi criada pelo governo de Lázaro Cárdenas para acolher os exilados, a Casa de España, convertendo-se posteriormente no atual Colegio de México. Para divulgar as atividades da Hispanocubana, Ortiz novamente criou uma revista para a publicação das ações da entidade,

Ultra (1936-47), contendo os resumos das conferências, resenhas de livros, novidades científicas e atividades culturais cubanas, pois, para Ortiz, “*ser cultos era la única manera de ser libres*” (Puig-Samper & Naranjo, 1990, p. 808).

A maior parte dos exilados possuía curso superior e era integrada por profissionais, docentes e pesquisadores universitários, artistas, intelectuais e jornalistas. Para sua manutenção, a Hispanocubana promoveu várias atividades, a exemplo da criação da Escuela Hispanocubana Libre de La Habana e dos ciclos de conferências dos quais participaram três centenas de palestrantes, entre 1936 e 1947. Com o tempo, os exilados integraram-se como profissionais e na universidade, desempenhando importantíssimo papel no desenvolvimento de áreas científicas ainda incipientes em Cuba, tais como a medicina, a exemplo de Gustavo Pittaluga, renomado pesquisador de hematologia e doenças tropicais que se radicou definitivamente na ilha. Na condição de presidente da Unión de Profesores Universitarios Españoles Emigrados, entidade fundada anteriormente em Paris, Pittaluga levou a cabo o seu primeiro encontro em 1943, de modo a congregar docentes espalhados por vários países. Reunidos para discutir os problemas da realidade espanhola e propor ideias para reconstruir a Espanha democrática, redigiram ao final um documento, a *Declaración de La Habana*, que ratificava o papel da ilha como um local da resistência internacional à ditadura franquista.

De antiga província ultramarina, mera fornecedora de tabaco e açúcar, Cuba havia se convertido em um dos principais locais de peregrinação dos exilados da hecatombe espanhola. Um espaço além-mar onde eles

punderam encontrar apoio político, suporte material, vínculos intelectuais e de amizade para reiniciarem suas vidas.

O COMBATE AO RACISMO

A crítica à noção de raça e as iniciativas antirracistas fizeram de Ortiz um dos pioneiros nesse campo na América Latina. Suas primeiras críticas vieram à tona em 1910 na polêmica contra o pan-hispanismo, ao questionar a existência de uma “raça hispânica”, sob o argumento de que raça não era um conceito biologicamente consistente, mas antes um artefato intelectual.

Posteriormente, seus estudos e manifestações públicas a respeito da condição do negro apenas reforçaram os seus argumentos antirracistas e seu protagonismo como intelectual público em favor da igualdade do gênero humano. Em 1929, em uma homenagem recebida em Madri, discursou condenando não só a tese da raça hispânica, assim como todo conceito de raça, afirmando seu caráter falso, estático e dissociador, em contraste com a noção de cultura, definida como dinâmica, universal e capaz de agregar os povos.

Nos anos 30, a criação da Sociedad de Estudios Afrocubanos contribuiu não só para o estudo do negro, mas também para formular propostas para a sua integração. Como resultado, a Constituição Cubana de 1940 passou a declarar ilegal e punível toda discriminação por motivo de sexo, raça, cor ou classe. No mesmo ano, uma resolução foi aprovada pelo VIII Congresso Científico Panamericano, celebrado em Washington, por sugestão de Fernando Ortiz, na condição de delegado de Cuba, declarando que

a antropologia negava apoio científico à discriminação de qualquer grupo social, linguístico, religioso ou político, sob pretexto de ser um grupo racialmente inferior.

Por sua vez, no já citado Primeiro Congresso Demográfico Interamericano, foi acatada sua proposta de resolução de banir o vocábulo “raça” dos documentos oficiais governamentais. Para incrementar o estudo das populações afro-americanas e a defesa da igualdade étnica, foi ainda aprovada a criação do Instituto Internacional de Estudos Afroamericanos. Com sede no México e sob a direção de Fernando Ortiz, teve a participação de personalidades científicas de diversos países americanos. Tais decisões em favor da igualdade acabaram por repercutir na conferência de criação da Organização das Nações Unidas, em 1945, entidade que, entre outros objetivos, buscava fomentar o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais de todos, sem distinção de raça, sexo, idioma e religião.

A obra mais sistemática de crítica ao racismo veio à luz em 1946, com a publicação de *El engaño de las razas*. Escrito no calor do fim da Segunda Guerra Mundial e da denúncia do Holocausto, o livro representava uma resposta aos efeitos deletérios da noção de raça para o bem-estar da humanidade. Era um manifesto de defesa da igualdade humana em que Ortiz rebatia os argumentos das teorias raciais de base biológica, psicológica e antropológica, mostrando que eram frutos do racismo contemporâneo a serviço da opressão de determinados grupos e interesses. Afirmando o caráter universal da mestiçagem, assinalava que ela era essencial para a compreensão da história do conjunto dos países americanos em termos

dos seus componentes étnicos e da sua recíproca transculturação. A obra constituiu tanto uma crítica aos supostos fundamentos científicos do conceito de raça quanto uma defesa ética e moral da dimensão universal do ser humano. A veemente condenação do racismo e a defesa do que chamava a “desracialização da humanidade” outorgaram ao livro um lugar de destaque internacional em um contexto histórico em que o preconceito racial, todavia, encontrava respaldo legal em várias partes do mundo. Não por acaso o livro foi saudado pelos setores que combatiam o racismo nos Estados Unidos, ressaltando a solidez dos seus argumentos e sua contribuição para superar o flagelo do ódio e da segregação racial.

O LEGADO

A vida e a obra de Fernando Ortiz deixaram um inestimável legado tanto para a compreensão das sociedades americanas quanto para a defesa da igualdade humana e da liberdade política. Cosmopolita por vocação, foi responsável por iniciativas que visaram ao conhecimento recíproco dos diferentes grupos étnicos, à solidariedade internacional e à troca de experiências entre personalidades de diversas nacionalidades, tendo como aspiração a concórdia e a integração. Como jornalista e intelectual insurgiu-se contra o racismo, o neocolonialismo e a submissão aos esquemas mentais importados. Por meio das inúmeras entidades e revistas que criou e dirigiu, Ortiz interveio em favor do desenvolvimento da cidadania, da educação, da ciência e da cultura.

Tendo iniciado suas pesquisas com premissas racialistas herdadas do ambiente intelectual europeu, soube evoluir em

direção a uma abordagem crítica que se tornou uma referência para os estudiosos dos fenômenos étnico-raciais americanos. Por meio das suas pesquisas a respeito da história, dos hábitos e da cultura do negro, contribuiu para mostrar o seu papel como um dos pilares da sociedade de seu país e da sua identidade nacional, que ele chamava de *cubanidad*.

O estudo do negro e das raízes culturais cubanas desdobrou-se na formulação de uma nova perspectiva sintetizada no conceito de transculturação. Ortiz entendia que os fenômenos históricos cubanos não podiam ser adequadamente compreendidos nos limites do Estado nacional, pois ao longo do tempo a ilha havia sido povoada por fluxos migratórios europeus, africanos e asiáticos que se

amalgamaram formando uma nova sociedade. Mais do que um fenômeno exclusivamente cubano, pensava as fusões ou mestiçagens como a marca de todas as sociedades americanas: de corpos, ideias e produtos; de línguas, costumes e culturas; de valores, vícios e paixões. Ao elaborar o conceito de transculturação e materializá-lo em um conjunto de obras, Ortiz foi um precursor da “história atlântica”: os fenômenos culturais, políticos, econômicos e sociais deviam ser estudados nas conexões concretas que uniam o processo histórico dos povos da América, da África e da Europa. Talvez não seja exagero afirmar que a transculturação se confundia com a própria biografia de Ortiz, cubano de origem espanhola que havia transitado entre os dois lados do Atlântico.

BIBLIOGRAFIA

- ALTED VIGIL, Alicia; GONZALEZ MARTELL, Roger. “Científicos españoles exiliados en Cuba”, in *Revista de Indias*, vol. LXII, n. 2, 2002, pp. 173-94.
- CUBAS HERNANDEZ, Pedro Alexander. *O Brasil e Cuba, 1889/1902-1929. O debate intelectual sobre as relações raciais*. Tese de doutorado. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2011.
- DE LA FUENTE, Alejandro. *A nation for all: race, inequality, and politics in Twentieth Century Cuba*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.
- DIAZ, Maria del Rosário. “La iniciación intelectual de Fernando Ortiz”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 641, 2003, pp. 43-8.
- HELG, Aline. “Race in Argentina and Cuba, 1880-1930”, in Richard Graham (ed.). *The idea of race in Latin America, 1870-1940*. Austin, University of Texas, 1994.
- IBARRA, Jorge. “La herencia científica de Fernando Ortiz”, in *Revista Iberoamericana*, LVI, n. 152-3, 1990, pp. 1.339-451.

- LE RIVEREND, Julio. "Ortiz y su Contrapunteo", in Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, pp. IX-XXXII.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- MOULIN-CIVIL, Françoise. "El Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar, o el nacimiento de un paradigma", in *Cahiers du CRICCAL*, n. 33, 2005, pp. 143-50.
- MYERS, Jorge. "Uma 'atlantic history' *avant la lettre*. Transcultações atlânticas e caribenhas em Fernando Ortiz", in *Sociologia & Antropologia*, v. 5, 3. Rio de Janeiro, 2015, pp. 745-70.
- NARANJO, Consuelo. "Los Caminos de la JAE en América Latina: redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos", in *Revista de Indias*, v. 67, n. 239, 2007, pp. 283-306.
- _____. *Cuba, otro escenario de lucha. La Guerra Civil y el exilio republicano español*. Madrid, CSIC, 1988.
- _____. "Hispanización y defensa de la integridad nacional en Cuba, 1868-1898", in *Tiempo de Américas*, n. 2, 1988, pp. 71-91.
- NARANJO, Consuelo; PUIG-SAMPER, Miguel Angel. "Fernando Ortiz y las relaciones científicas hispano-cubanas, 1900-1940", in *Revista de Indias*, n. 219, 2000, pp. 502-3.
- _____. "El legado hispano y la conciencia nacional en Cuba", in *Revista de Indias*, v. 50, n. 190, 1990, pp. 789-808.
- ORTIZ, Fernando. "Cubanidad y cubanía", in *Islas*, VI, n. 2, Santa Clara, 1964, pp. 91-6.
- _____. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana, Ediciones Cárdenas, 1951.
- _____. *Hampa afrocubana: los negros esclavos*. La Habana, Revista Bimestre Cubana, 1916.
- _____. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- _____. *El engano de las razas*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- _____. *Entre cubanos (psicología tropical)*. Paris, Paul Ollendorff, 1913.
- _____. *Glosario de afronegrismos*. La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1924.
- _____. *Hampa afrocubana: Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906.
- _____. *Historia de la arqueología indocubana*. La Habana, El Siglo XXI, 1922.
- _____. *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. Universidad de las Villas, 1959.
- _____. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana, Ediciones Cárdenas, 1950.
- _____. *La Reconquista de América. Reflexiones sobre el panhispanismo*. Paris, Librería Paul Ollendorff, 1910.
- _____. *Los cabildos y la fiesta afrocubana del Día de Reyes*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1992.
- _____. *Los instrumentos de la música afrocubana*. 5 tomos. La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952-55.
- _____. *Martí y las razas*. La Habana, Molina, 1942.
- _____. "Ni racismos ni xenofobias", in *Revista Bimestre Cubana*, vol. XXIV, n. 1, La Habana, 1929, pp. 6-19.

- _____. *Principi i prostes: folleto de artículos de costumbres en dialecto menorquín*. Ciudadela de Menorca, Imprenta Fábregas, 1895.
- _____. "The relations between Black and Whites in Cuba", in *Phylon*, v. 5, n. 1, Clark Atlanta University, 1944, pp. 15-29.
- _____. *Un catauro de cubanismos; apuntes lexicográficos*. La Habana, 1923.
- PICÓN-SALAS, Mariano. *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- PRATT, Mary Louyse. *Os olhos do império. Relatos de viagem e transculturação*. Bauru, Edusc, 1999.
- ROJAS, Rafael. "Contra el homo cubensis: transculturación y nacionalismo en la obra de Fernando Ortiz", in *Cuban Studies*, 2004, v. 35, pp. 1-23.
- SERRANO, Carlos; UNAMUNO, Miguel de; ORTIZ, Fernando. "Un caso de regeneracionismo transatlántico", in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 35, n. 1, 1987, pp. 299-310.
- SIMÕES, João Francisco de Oliveira. *Os projetos intelectuais de Fernando Ortiz e de Gilberto Freyre*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2017.



Lighthouse/123RF

Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas

Marcos Napolitano

resumo

A música popular é frequentemente analisada a partir de “gêneros musicais” nacionais. Basta lembrarmos dos mais tradicionais gêneros musicais do continente americano, como o samba, o jazz, a rumba, bolero e tango, para que nossa memória cultural os relacione aos seus países de “origem”: Brasil, Estados Unidos, Cuba, México e Argentina, respectivamente. A historiografia da música, já há algum tempo, vem problematizando essa abordagem pautada pelo recorte nacional. Nessa linha, propomos uma cartografia centrada nas trocas musicais entrecruzadas entre Europa, Américas e África.

Palavras-chave: música nas Américas; história; gêneros musicais: séculos XIX e XX; música popular: conexões atlânticas.

abstract

Popular music is often analyzed from national “musical genres.” We just need to recollect the most traditional musical genres of the American continent, such as samba, jazz, rumba, bolero and tango, so that our cultural memory relates them to their countries of “origin”: Brazil, the United States, Cuba, Mexico, and Argentina, respectively. The historiography of music has been problematizing this approach based on the national panorama for some time. In this line, we propose a mapping focused on the musical exchange between Europe, Americas, and Africa.

Keywords: *music in Americas: history; musical genres: 19th and 20th centuries; popular music: Atlantic connections.*

A música popular é frequentemente analisada a partir de “gêneros musicais” nacionais, consagrados a partir de convenções estéticas e socioculturais próprias, via de regra, elaboradas ao longo de várias décadas. Basta lembrarmos dos mais tradicionais gêneros musicais do continente americano, como o samba, o jazz, a rumba, o bolero e o tango, para que nossa memória cultural os relacione aos seus países de “origem”: Brasil, Estados Unidos, Cuba, México e Argentina, respectivamente. A historiografia da música, já há algum tempo, vem problematizando esta abordagem pautada pelo recorte nacional, mas na memória social e na cultura de massa a identificação entre gêneros musicais e certas identidades nacionais ainda é muito forte. Não por acaso, a história desses grandes gêneros se confunde com o processo de modernização e massificação cultural dos países que estão na sua origem.

Seria possível construir uma outra cartografia das músicas populares americanas?

Se a literatura ou as belas-artes são formas artísticas mais fáceis de serem controladas e inseridas em uma hierarquia sociocultural determinada, exigindo habilidades e recursos específicos de artistas formados, críticos e fruidores, a música sempre esteve mais aberta a uma circulação imprevista e incontrolável de sons, timbres e ritmos. Em seus processos iniciais de formação e consolidação, como gêneros *mainstream* já consagrados do sistema musical dos seus respectivos países, nenhuma forma ou gênero de dança, música instrumental ou canção esteve isenta de entrecruzamentos e transferências culturais transnacionais e transoceânicas. Muitas vezes, essas trocas ocorrem às margens dos circuitos socioculturais chancelados pelas elites, pelo mercado estabelecido ou por instituições artísticas oficiais. Em quase todas as formações nacionais, nas Américas e na

MARCOS NAPOLITANO é professor do Departamento de História da FFLCH-USP.

Europa, principalmente ao longo do século XIX, houve uma grande separação entre uma cultura considerada legítima representante dos países, sob o signo da civilização e do progresso, e uma cultura considerada “popular”, que esteve pensada entre o recalque puro e simples e a apropriação exótica pelas elites letradas. A música não escapou dessa luta cultural que, frequentemente, foi perpassada por preconceitos de classe e de raça.

Esta pluralidade de conexões e hibridismos, multidirecionais e polifônicos, não impede que tentemos mapear esses processos históricos e sugerir parâmetros de análise, ainda que sob o risco de algumas generalizações serem cotejadas e problematizadas em futuras pesquisas. Este é um dos objetivos desta cartografia, centrada nas trocas musicais entrecruzadas entre Europa, Américas e África, responsável pela formação das principais matrizes musicais do continente americano.

O fenômeno musical que chamamos de “música popular” no contexto cultural do continente americano pode ser pensado em dois formatos históricos básicos: um formato voltado para a dança (nas ruas e nos salões, em grupo ou em pares) e um outro formato, para a audição individual ou coletiva, sem apelo direto à dança, que se caracteriza pela combinação entre música e “palavra cantada” (*letra, parole, lyrics*), interpretada pela voz humana. Historicamente, os dois formatos coexistiram e se afirmaram, mas não seria exagerado dizer que a “canção”, exemplo mais acabado do segundo formato que a música popular assumiu, se afirmou no século XX e se mesclou aos muitos gêneros de música instrumental que estavam voltados sobretudo para a dança. Em outras palavras,

qualquer classificação que tome por base uma dicotomia entre música para dançar e música para ouvir é meramente didática, e não pode ser superdimensionada para uma análise mais ampla e dialética da história da música.

A circulação dos vários sons musicais pelas Américas, ou entre as Américas, África e a Europa, é mais antiga do que a colonização do continente. Não se trata de analisar a música ameríndia pré-colonial como “autóctone” ou “estática” no tempo e no espaço da América pré-colombiana. Os povos ameríndios tinham redes complexas de trocas culturais ao menos dentro das macrorregiões andina e mesoamericana, bem como nas regiões costeiras de Atlântico e Pacífico, nos pampas e nos confins árticos e patagônicos.

Seria mais apropriado dizer que a colonização instituiu outros padrões e materiais de transferências culturais, fazendo com que as músicas europeias e africanas estabelecessem uma forma de hibridismo rítmico e timbrístico até então inusitada, fenômeno que está na origem das músicas populares modernas de vários países americanos.

No caso da América hispânica e portuguesa, a presença da Igreja Católica, particularmente dos jesuítas, constituiu a base de uma das primeiras experiências socio-musicais transatlânticas, que oscilou entre a imposição dos padrões harmônicos europeus e a assimilação seletiva desses padrões por comunidades ameríndias.

Ao que parece, a relação entre música e catequese nos primórdios da colonização foi mais bem estruturada na América espanhola do que na portuguesa, como atesta o padre João Daniel (apud Holler, 2005) em meados do século XVIII:

“[...] Desta sorte não se podem insinar os mininos, e muito menos os adultos a música, nem instrumentos músicos, porque é trabalho perdido: Que vale cansar-se um missionário a insinar os seus neófitos a cantar ûa missa, a celebrar um ofício, a tocar alguns instrumentos se eles chegando a ser capazes de oficiarem nas igrejas se obrigam a ir remar canoas, e trabalhar para os brancos? [...] Não assim nas missões castelhanas, onde os índios são estáveis, bem como qualquer povoação de brancos da Europa, e por isso os insinam os seus missionários, aprendem solfa, aprendem instrumentos músicos, celebram nas igrejas com muita solenidade os Ofícios Divinos aproveitam-se nas artes mecânicas, e finalmente bem logra-se, o que se lhes insinam”.

Em que pese a importância dessas primeiras trocas musicais transatlânticas que remontam ao século XVI, sobretudo para a música ameríndia que se fará nos séculos seguintes, para o recorte deste texto vamos focar os intercâmbios surgidos a partir do final do século XVIII e ao longo dos séculos XIX e XX. Foram esses intercâmbios que moldaram uma cartografia musical dinâmica e mutável, mas com padrões identificáveis e agenciamentos de diversos grupos étnicos e sociais, que moldou gêneros musicais matrizes.

Como regra geral, pode-se afirmar que entre o século XVIII e início do século XX, os intercâmbios entre mediadores intelectualizados (viajantes, artistas, escritores) e os deslocamentos populacionais em massa, seja de africanos traficados e europeus emigrados, foram centrais na afirmação desses intercâmbios musicais e na assimilação de gêneros musicais que chamaríamos de “matrizes” em contextos locais.

A partir de meados do século XX, a circulação de produtos culturais de natureza radiofônica, fonográfica ou audiovisual, produzidos sob a chancela da cultura de massa e veiculados por mídias eletrônicas, dentro de uma estrutura de consumo cultural mercantilizado, passou a ser o principal formato de difusão musical entre os países, mesmo que os deslocamentos físicos de mediadores e populações ainda possam ser significativos. Já no início do século XXI, as mídias e produtos digitais, distribuídos ou formata-dos por grandes corporações multinacionais, assumiram o protagonismo principal desse sistema de trocas culturais e musicais. Em outras palavras, partimos da premissa que as experiências de trocas musicais do século XXI, em princípio, dependem menos dos deslocamentos físicos dos agentes culturais autorais ou anônimos do que as experiências dos séculos XVIII e XIX. Entretanto, vale lembrar que esses deslocamentos físicos atuaram no século XX e atuam neste início de século XXI, constituindo experiências peculiares e formas musicais específicas, ainda que pouco visíveis no mercado musical.

Por outro lado, ainda na fase histórica em que os deslocamentos populacionais eram determinantes para a constituição de experiências musicais transculturais, não podemos menosprezar a circulação de impressos e a atuação de instituições culturais ligadas às elites nacionais em formação como elementos instituintes da cartografia musical das Américas. Ainda no século XVIII, a modinha e o lundu, considerados por grande parte da historiografia musical brasileira como “gêneros matrizes”, são exemplos dessa complexa rede de migrações de pessoas e de impressos entre África e Brasil, Brasil e Portugal, Península Ibérica e América.

Livro de canções de Domingos Caldas Barbosa (Manuscritos de Antonio Ribeiro dos Santos e *Viola de Lerenó*, Lisboa, 1798)



A modinha de salão, trazida de volta ao Brasil pela Corte de D. João VI, reprocessada e nacionalizada pela geração romântica, tinha como centro a tipografia de Paula Brito (Tinhorão, 1991, p. 20).

O caso do lundu, cujas primeiras referências datam de 1760, é muito paradigmático desse padrão de trocas e hibridismos culturais, e revela o que talvez sejam as primeiras grandes ondas de migração musical para a

América, vindas da Península Ibérica e da África. O lundu brasileiro era dançado ao som da percussão africana por mestiços que imitavam a coreografia do fandango ibérico, na qual o dançarino punha “uma mão na testa e outra na ilharga” (apud Tinhorão, 1991, p. 52). De Portugal, conforme Vasco Martins, o lundu teria chegado a Cabo Verde (África) ainda no século XVIII, dando origem ao gênero nacional do país, a morna.

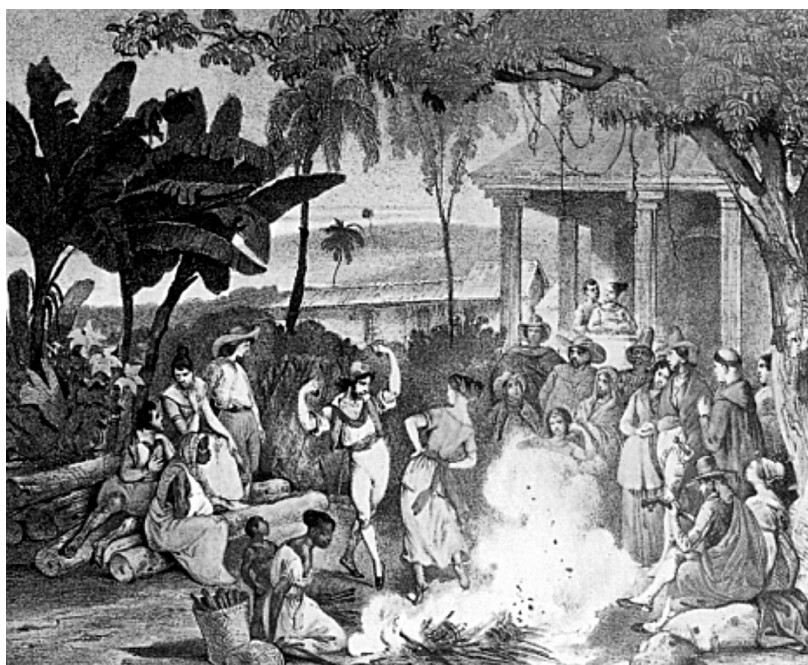


Ilustração do lundu, por J. M. Rugendas, 1835

Na América hispânica, o formato musical mais influente do século XVIII e começo do XIX era a habanera (ou havanera), cuja história revela uma das mais complexas e influentes migrações musicais e transferências culturais transatlânticas na área musical. Como nos casos de outros gêneros musicais matrizes, não há consenso entre os pesquisadores para explicar a “origem” dessa forma, o que, aliás, não é mais uma questão para a historiografia e para a musicologia contemporâneas. Ainda assim, as duas explicações mais aceitas para explicar a chegada desse ritmo à Cuba remetem às experiências transculturais transatlânticas. Para Alejo Carpentier (*La música en Cuba*, 1946), a habanera cubana deriva da contradance francesa, trazida para a ilha por franceses que fugiram da revolução haitiana na virada do século XVIII para o XIX. Para Natalio Galan, a contradanza chegou diretamente da Espanha, depois de ser formatada nas cortes inglesas e francesas do *ancien régime*.

Até meados do século XIX, a habanera foi a principal forma musical, cantada e dançada, de Cuba. Retornou à Espanha pela mão dos marinheiros e, além de se tornar popular em algumas regiões do país, como a Andaluzia, foi adotada como dança de salão e motivo para compositores de música erudita, como Maurice Ravel, Bizet e Camille Saint-Saens.

Se não há consenso quanto às rotas de chegada da *contradanza* à Cuba, todos os pesquisadores concordam que houve uma peculiar assimilação da dança europeia no novo ambiente cultural e racial cubano, com a introdução do tresillo (considerada pelos musicólogos como célula rítmica básica da África Subsaariana) e do contratempo (marcação do tempo fraco do compasso musical).

Mas a viagem musical da habanera e seu tresillo não foi apenas na direção da Europa. Mesmo formalizada inicialmente em Cuba, onde o tresillo se transformou em ritmo de habanera, esteve presente em Nova Orleans, Rio de Janeiro e Buenos Aires, fazendo nascer as primeiras formas musicais dançadas e tocadas que estão na base do jazz (cakewalk, ragtime), do samba (maxixe), da milonga platina e do tango porteño.

O tresillo pode não caracterizar apenas um caso de migração, mas também de simultaneidade, conforme defende Carlos Sandroni. Para o musicólogo brasileiro, o tresillo apareceu simultaneamente “na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil” (Sandroni, 2012, p. 28). Nessa linha de argumentação, onde houve a presença africana maciça ocorreu uma sobreposição entre métrica (estrutura regular dos tempos musicais) e ritmo (as diferentes articulações temporais da música ouvida a partir de uma dada estrutura métrica). Esse ponto é importante, pois boa parte das formações musicais americanas, ou ao menos naquelas onde o ouvido eurocêntrico identificou uma “síncope” ou um “contratempo” dominante, é fruto deste encontro entre uma prática musical de tradição oral e as imposições de um mercado de partituras que precisavam ser escritas conforme os cânones europeus.

Em meados do século XIX, um novo gênero de dança iria sair da Europa central, cruzar o Atlântico e causar furor nas Américas: a polca. Vale lembrar que a valsa, uma das matrizes da dança de salão em pares, já tinha aportado na América, ganhando gosto nos salões aristocráticos do Novo Continente a partir de sua assimilação pelas cortes vieneses e pela aristocracia inglesa, no começo

do século XIX. Mas a “febre da polca” parecer ter sido mais abrangente e influenciadora das matrizes musicais americanas.

Entre 1835 e 1840, a polca saiu da região da Boêmia, chegou a Praga e, finalmente, a Viena, Paris e Londres, formatada como dança de salão. Em 1844, chegou à América. A grande imigração europeia para os Estados Unidos difundiu o gênero entre as camadas mais pobres da população, ao lado de outras danças europeias. Na verdade, a polca talvez tenha se constituído na mais bem disseminada das danças de salão europeias que aportaram nas Américas no século XIX, como as quadrilhas inglesas, o scottish e a mazurca.

A polca se espalhou pela América Latina. Há registros do gênero se afirmando como parte importante da cena musical no México, Argentina, Uruguai, Chile, Colômbia e Paraguai. Via de regra, o mapa de disseminação social da polca segue o mesmo roteiro de outros gêneros: chegou pelos salões mais refinados e pelo teatro musical, para ser assimilada pelas camadas populares no último quartel do século XIX. Na América do Sul, a popularidade da polca se deveu às apresentações em teatros por músicos e dançarinos profissionais que abraçaram a nova moda musical. No Brasil, em 1845, a polca foi executada pela primeira vez, sendo assimilada por vários grupos sociais de maneira diferenciada. Nas camadas mais ricas, foi assumida como dança da moda. Conforme Sandroni (2012, p. 65):

“As danças de par enlaçado apareceram no Brasil nos anos 1840, com a valsa e a polca. Como novidades modernas, foram adotadas entusiasticamente pelas famílias ricas das

principais cidades do litoral, mas custaram muito a ser aceitas no interior, nas cidades pequenas e pelo povo em geral [...]. O problema, parece-me, é que a partir dos anos 1870 a questão das danças populares no Rio de Janeiro vai se colocar em condições completamente novas. Criam-se novas formas musicais que já não são as danças importadas prontas da Europa, assim como não correspondem mais aos divertimentos populares herdados da época colonial”.

Portanto, nas camadas populares, mesmo das cidades maiores do litoral, a polca teria demorado cerca de 20 a 30 anos para ser assimilada. Por volta de 1880, a polca dançada em pares com movimentos saltitantes dos pés dava lugar a uma dança que tinha no quadril seu movimento básico: o maxixe. Um pouco antes, como música instrumental de improviso, tocada de maneira sincopada por músicos de rua à base de flauta, cavaquinho e violão, ela deu origem ao famoso choro carioca. O par choro e maxixe inaugurou a moderna música urbana brasileira, em uma longa caminhada errática e nada linear que levaria ao samba, ao se encontrar com as tradições afro-brasileiras que se mantiveram ativas ao longo do século XIX.

No começo do século XX, o maxixe atravessou o Atlântico e conheceu algum sucesso como dança em Paris (Flechet, 2015).

Uma variável da polca, o scottish, também se disseminou pela mesma época, a partir dos salões da Europa Central e Ocidental, sobretudo nos Estados Unidos, norte do México, interior da Argentina (chamamé) e Nordeste do Brasil (xote).

Em que pese a importância da migração musical europeia para as matrizes musicais americanas, a migração musical africana é

300^e MILLE LE GRAND SUCCÈS PARISIEN DE 1905

LA MATTCHICHE
(LA MAXICE)

Ch. Borel-Clerc



Dansée à l'ALCAZAR D'ÉTÉ
par M^{mes} DERMINY et PAULE MORLY
dans la Revue "ÇA MOUSSE"
et Chantée par MAYOL

PARIS, LIBRAIRIE HACHETTE & C^e, 79, Boulevard Saint-Germain

O maxice em Paris
(<http://www.ernestonazareth150anos.com.br>)

que foi determinante para a formação final das músicas populares no continente, ao menos em gêneros que se tornaram o *mainstream* musical em vários países, como o jazz, o samba e a rumba. As sonoridades musicais vindas da África Subsaariana deram uma contribuição essencial ao hibridismo musical americano (Pitre, 2002).

No mapa da Afro-América musical, três grandes regiões se destacam: a grande costa atlântica da América do Sul, incluindo quase todo o litoral brasileiro e a foz do Rio da Prata; a região do Caribe e Antilhas; o Sul dos Estados Unidos. Estas foram as macrorregiões onde a música afro-americana formatou suas primeiras sonoridades, entre os séculos XVII e XIX, gerando vários gêneros modernos no século XX. Obviamente, a história musical da Afro-América é inseparável do tráfico negreiro transatlântico

e das várias sociedades escravistas que se formaram no continente.

O Brasil, incluindo tanto sua fase colonial quanto o período pós-independência até 1850, recebeu cerca de 4 milhões de escravos africanos, sobretudo da África Central. O Caribe como um todo, compreendido por todas as suas colônias inglesas, francesas, espanholas e holandesas, recebeu cerca de 6 milhões de escravos. A América espanhola continental recebeu cerca de 1,6 milhão e a região dos Estados Unidos (colonial e independente), cerca de 500 mil. A maior parte desse tráfico se concentrou entre os séculos XVIII (60%) e meados do século XIX (30%).

Os traumas da travessia atlântica, bem como a violência real e simbólica da escravidão, não conseguiram destruir as matrizes culturais africanas de muitos escravizados instalados nas Américas, que serviram de base para muitas fusões, assimilações, hibridismos, sincretismos e mestiçagens com a cultura ameríndia e europeia. A combinação desses elementos culturais africanos, em suas várias etnias, com as outras etnias europeias e “autóctones” variou de região para região. Não seria exagerado dizer que, nas matrizes da música popular que se afirmaram em vários países da costa atlântica do continente a partir do começo do século XX, o elemento africano foi primordial.

A exceção a essa preponderância africana fica por conta da vasta zona mesoamericana e andina onde a música de base ameríndia foi predominante: carnavalito, taquirari, huayno. Essas danças tradicionais ameríndias, ao lado de outras danças e gêneros com influências ibéricas e africanas (zamacueca, cueca chilena, zamba, vals peruano), foram importantes na formação do patrimônio musical popular da região andina e

pacífica, recorte que foge ao escopo deste artigo. Estes gêneros presentes no vasto *hinterland* sul-americano, dos pampas argentinos aos altiplanos andinos, receberam atenção especial dos folcloristas engajados dos anos 1950, constituindo-se na base musical da Nueva Canción latino-americana, de forte sentido político, uma das matrizes da canção de protesto no continente.

A percussão de base, sobretudo os tambores de diversos timbres e alturas, o conceito de “música-evento” (Wa Mukuna, 2016), a estrutura de canto-resposta (em complexa interação entre o solo e o coro), elementos marcadamente africanos, se mantiveram como legado do continente de origem, perdido para sempre, mas evocado enquanto memória ancestral, e atuaram nas várias assimilações e fusões musicais afro-americanas. O intercâmbio de instrumentos de percussão entre a África e a América também foi muito intenso (Galante, 2014). Vale lembrar que em várias partes da América inglesa colonial, como a Georgia e a Carolina do Sul, conforme o *Negro Act* de 1740, e a Jamaica (1696), os tambores africanos foram declarados ilegais e proibidos por estarem relacionados a estratégias de comunicação em momentos de rebelião escrava (Zhao, 2017). O banimento dos tambores conheceu uma efetividade variável nas diversas regiões escravistas das Américas, e foi mais forte no sul das Treze Colônias que originariam os Estados Unidos da América. Apenas na Louisiana católica e com uma grande população *créole* (mestiça), que tinha alçado estratos sociais superiores, a percussão corria solta pelas ruas. As matrizes musicais acompanham o amadurecimento histórico das sociedades escravistas coloniais americanas, marcada pela grande

importação de escravos da África (com pico entre 1750 e 1860) e o surgimento de uma elite local que construiu os novos países independentes a partir dessa base societária. A marca escravista estruturante foi mais forte no Brasil, Cuba e Estados Unidos, não por acaso, três importantes usinas musicais da “Afro-América”.

O incremento do tráfico ao longo da primeira metade do século XIX, sobretudo no Brasil e em Cuba, teve profundo impacto na vida musical americana. Nessa linha de investigação, podemos dizer que até cerca de 1880 a presença da cultura musical africana (não necessariamente afro-americana e mestiça) foi determinante como ponto de fusão de experiências musicais que foram a base da música urbana e dos gêneros nacionais formatados no início do século XX. Entretanto, as mudanças no tratamento da “questão africana” em vários países americanos reprimiram as sonoridades que lembravam o continente, sobretudo em relação aos timbres de percussão. Se a proibição dos “tambores” no século XVIII tinha um caráter pragmático e político, visando a evitar rebeliões, o recalque dos “bataques” no final do século XIX pela cultura musical das camadas médias e pelas elites brancas, que procuravam construir uma identidade nacional eurocêntrica, era de ordem mais propriamente cultural.

Entre o final do século XVIII e início do século XX, esse processo de criação de uma música afro-americana parece ter se tornado mais identificável e delineado, estética e culturalmente falando. Além da já citada habanera, matriz convencional rítmica fundamental para várias músicas americanas, surgem configurações musicais que podem ser convencionalmente agrupadas em

gêneros: o spirituals (com primeira datação de 1860), o jongo do centro-sul brasileiro e o candombe platino (ambos identificados por cronistas no começo do século XIX). A bem da verdade, não se pode separar a formatação de muitos desses gêneros matrizes das suas funções festivas religiosas ou profanas, exercitadas em rituais coletivos que vinham sendo praticados ao longo dos séculos. Por exemplo, no Brasil, as congadas e o bumba meu boi, chamados de “danças dramáticas” por Mário de Andrade, embora possuam elementos culturais ibéricos e ameríndios, foram catalisados pelas tradições musicais africanas.

A música africana praticada na América, embora não tenha sido objeto de notação cuidadosa no século XIX e tenha desaparecido das partituras e fonogramas até o começo do século XX, estava presente no dia a dia da sociedade, ainda que de maneira oblíqua e recalcada. Era chamada genericamente, pela imprensa e por viajantes cronistas, de “batuque”. Mas vale lembrar também que há uma forte linhagem de expressões musicais afro-americanas que não tem no “batuque” de tambores de percussão o centro de sua expressividade. As várias canções de trabalho, muito praticadas sobretudo nas *plantations*, bem como as ladainhas e cantos de natureza religiosa, tiveram um papel fundamental como matrizes musicais de vários gêneros modernos, como o spirituals e o blues norte-americanos.

A grande armadilha nesta nomenclatura genérica é que, sobretudo nas crônicas eurocêntricas que se disseminaram pelo olhar dos viajantes ilustrados do século XIX, as palavras que designavam os sons musicais tinham contornos pouco precisos, sobretudo

em relação às danças populares. No caso dos sons que vinham da África, a dificuldade era maior ainda, dado o preconceito da escuta e as dificuldades técnicas de captar as formas rítmicas pelo ouvido eurocêntrico de cronistas e viajantes.

Se não há registros em partituras, há uma abundante documentação na forma de crônicas e de iconografia que permite ao pesquisador analisar tipos de instrumentos, sua genealogia, sua maneira de tocar, sua função social.

A indústria de partituras impressas, a partir do último quartel do século XIX sobretudo, consagrou a obsessão pela classificação dos gêneros musicais populares a partir de convenções que tinham no “ritmo” seu ponto central. Assim, as partituras indicavam ao intérprete, via de regra um pianista, a “levada” e a divisão rítmica da melodia, já sugerida no nome da composição. A indústria do disco em sua fase inicial continuou esta verdadeira obsessão classificatória da música popular, colaborando para a construção de convenções de *performance* e escuta que contribuiriam para a definição dos gêneros nacionais americanos. Este processo de invenção de uma música urbana voltada para o mercado coincidiu com o silenciamento dos sons africanos ancestrais nos países onde essa presença era fundamental, como no Brasil. No final do século XIX, mesmo nas regiões em que a africanidade era muito presente e os sons africanos tolerados, como Brasil, Cuba e Louisiana, a percussão foi recalcada na música consumida pelas camadas médias, tal como formatado na indústria de partituras e da fonografia, mas isso não quer dizer que esse silenciamento tenha existido de fato nas experiências musicais dos

afrodescendentes nas suas comunidades e sociabilidades festivas.

No Brasil, a percussão só voltaria com força total no mundo fonográfico brasileiro entre fins dos anos 1930 e início dos anos 1950, apesar de ter sido gravada desde o final dos anos 1920 pelo Bando dos Tangarás (*Na Pavuna*, 1929). Entretanto, até meados dos anos 1940, quando o samba já estava sendo formatado como “música típica brasileira” e as sonoridades africanas já estavam bem diluídas nos gêneros nacionais, ainda havia forte preconceito contra o excesso de percussão na música popular, sinônimo de “africanidade atávica”.

Nesse processo, muitas matrizes musicais foram sendo esquecidas, assimiladas, diluídas ou reiteradas, formando a cartografia moderna da música popular americana na primeira metade do século XX. Formas ancestrais, como a habanera, a modinha, o lundu, praticamente desapareceram do mapa musical do século XX. Outras, como o choro e maxixe brasileiros, conheceram períodos alternados de *revival* e ostracismo, incorporando-se ao campo genérico do samba, principal gênero nacional brasileiro ao longo do século XX. O tango argentino, plenamente delineado como dança e canção por volta de 1920, tornou-se um *mainstream* musical da região portenha, ao mesmo tempo em que o candombe passava por um processo de guetificação que só foi questionado depois dos anos 1980. No Caribe, a rumba (Cuba), mambo (Cuba), cha-cha-cha, calipso (Trinidad), merengue (Dominicana), entre outros, constituíram a base da música dançante da região, amplamente difundida a partir de meados do século XX pela indústria fonográfica dos Estados Unidos. Nesse país, a partir do proto-jazz de Nova

Orleans, como o cakewalk, o ragtime e os blues do Delta do Mississippi, surgiu toda uma linhagem de música popular moderna, como o próprio jazz, o fox-trot, o bebop, swing, rythim'n blues e o rock'n roll. Ao lado das canções de operetas, das danças europeias e do *music hall*, constituíram a base da indústria fonográfica norte-americana, com ampla difusão pelo mundo todo. Entre os anos 1920 e 1930, as trocas musicais foram especialmente importantes nas cidades portuárias, que acabaram influenciando o surgimento dos gêneros musicais modernos que operavam entre a afirmação da nacionalidade e as trocas culturais internacionais (Denning, 2015).

Finalmente, cabe lembrar que as migrações musicais que estão na base da música americana não se deram em uma via de mão única. Pela força da indústria fonográfica (sobretudo norte-americana, mas não apenas), a segunda metade do século XX conheceu um movimento reverso. A música popular americana (sobretudo estadunidense) atravessou o Atlântico de volta para a África e para a Europa, polinizando os continentes com música estadunidense (pop, soul e jazz), jamaicana e cubana, sobretudo, mas também brasileira.

Obviamente, não podemos esquecer que bem antes disso, entre os anos 1910 e 1920, as danças de salão americanas, como o fox-trot, o charleston, o tango e o maxixe, conheceram grande sucesso na Europa, sobretudo em Paris e Berlim da República de Weimar.

Mas é inegável que a migração musical de retorno, a partir dos anos 1950 e 1960, acabou gerando mais do que um frenesi dos salões de baile. Na África, gerou um vigoroso movimento no campo em diá-

logo com o pop, caribbean music e o jazz (por exemplo, jazz etíope, Mulato Astatke, Miriam Makeba, Salif Keita). Na Europa, discos de blues e o rythim'n blues norte-americano, levados muitas vezes por marinheiros e soldados *off-market* e adquiridos para os jovens das cidades industriais britânicas, estão na base do *blues revival* inglês, sem o qual não existiria o rock britânico que mudou para sempre a história do gênero a partir dos anos 1960. Mesmo o Brasil, país de tradições musicais sofisticadas, mas sem capacidade de formatar mercados fonográficos em escala mundial,

exportou sua música popular, principalmente o samba e a bossa nova, para a Europa e para a África, entre os anos 1960 e 1970, gerando uma série de transferências culturais a serem melhor pesquisadas. A Nueva Canción latino-americana e a Nueva Trova cubana igualmente atravessaram o Atlântico, conhecendo grande sucesso na Espanha, na França e na Itália, sobretudo.

Como uma cartografia, este texto é apenas uma provocação, um convite para realizar um mergulho, uma “viagem” no território musical americano, um dos mais instigantes produtos da história cultural transatlântica.

BIBLIOGRAFIA

- CARPENTIER, Alejo. *Music in Cuba*. University of Minnesota Press, 2002.
- DENNING, Michael. *Noise Uprising. The audiopolitics of world musical Revolution*. London, Verso, 2015.
- FLECHET, Anais. *Si tu vas à Rio. La musique populaire brésilienne en France au XXe. siècle*. Paris, Armand Colin, 2013.
- GALAN, Natalio. *Cuba y sus sonos. Pre-textos (música)*. Valencia, 1983.
- GALANTE, Rafael B. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (sécs. XIX e XX)*. Dissertação de mestrado em História Social. São Paulo, FFLCH/USP, 2014.
- HOLLER, Marcos. *A música na atuação jesuíta na América portuguesa*. XV Congresso da ANPPOM, 2005.
- KUBIK, Gerhard. *Africa and the Blues*. Jackson, University Press of Mississippi, 1999.
- MARTINS, Vasco. *Música tradicional cabo-verdiana. Vol. I — A morna*. Praia, ICLD, 1989.
- PITRE, Edwin. *A música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-caribenho e afro-brasileiro*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA/USP, 2002.

- ROBERTS, John Storm. *The latin tinge: the impact of Latin American music on the United States*. Oxford, Oxford University Press, 1979.
- _____. *Black music of two worlds. African, Caribbean, Latin and African-American traditions*. New York, Schirmer, 1998.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular. Da modinha à lambada*. São Paulo, Art Editora, 1991.
- WA MUKUNA, Kazadi. "Aspectos panorâmicos da música tradicional no Zaire", in *África, Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, 8, pp. 77-87, 1985.
- _____. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 3ª ed. São Paulo, Terceira Margem, 2006.
- ZHAO, DJ. *No drums allowed*. Disponível em: <https://thisisafrica.me/lifestyle/drums-allowed-afro-rhythmic-mutations-america>. Acesso em: 11/3/2017.



Lighthwise/123RF

Música de concerto no Brasil: o modernismo musical e suas circulações transatlânticas

André Egg

resumo

O texto analisa o modernismo musical brasileiro nas décadas de 1920 a 1940, focando na circulação de músicos, obras musicais e ideias estéticas entre o Brasil e outros países como França, Estados Unidos, Argentina e Uruguai. Pretende-se demonstrar a importância da circulação internacional para a consolidação da carreira dos músicos modernistas e para a criação de uma definição de música brasileira que se tornaria referência na cultura nacional.

Palavras-chave: modernismo; música; nacionalismo.

abstract

This text analyzes the Brazilian musical modernism in the 1920s and 1940s, focusing on the circulation of musicians, musical works and aesthetic ideas between Brazil and countries such as France, the United States, Argentina, and Uruguay. We intended to show the importance of international circulation to consolidate the career of modernist musicians and create a definition of Brazilian music that would become a reference in national culture.

Keywords: *modernism; music; Nationalism.*

M

odernismo musical é um conceito que pode ter diferentes significados. No Brasil o termo “modernismo” assumiu uma conotação muito específica a partir da ligação com o movimento que se organizou em torno da Semana

de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922. Pode-se dizer que o modernismo teve duas conotações complementares e contrastantes – uma ideia de atualização estética, calcada na percepção da necessidade de colocar o Brasil a par dos movimentos de vanguarda que aconteciam na Europa, e outra ideia de expressão da nacionalidade, baseada no discurso de que o Brasil tinha vivido até então de reproduzir os modelos culturais europeus, e era chegado o momento de produzir um próprio, autóctone. Na memória coletiva e no senso comum o modernismo musical no

Brasil tem sido avaliado erroneamente como um movimento predominantemente nacionalista ou fechado às circulações internacionais, o que será problematizado neste texto.

O modernismo musical brasileiro foi sendo construído principalmente em torno de dois nomes, que foram participantes ativos na Semana de Arte Moderna: Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. Mário de Andrade participou como poeta e conferencista, tendo sido um dos idealizadores e organizadores do evento. Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a ter obras apresentadas. O discurso mais forte em torno do modernismo musical brasileiro era ligado à noção de nacionalismo musical. Durante a ação do movimento modernista, e na memória que legou à posteridade, a ideia de brasilidade se tornou a principal chave. Mas vamos observar que a questão da circulação internacional de ideias e pessoas representou um papel muito importante.

ANDRÉ EGG é professor de História da Música da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

Desde antes da Semana de Arte Moderna, o modernismo musical no Brasil recebeu impulso inicial com a presença de músicos europeus, como Ernest Ansermet, Arthur Rubinstein e Darius Milhaud. Além do repertório moderno que trouxeram em suas apresentações, Ansermet e Rubinstein intuíram o valor de Villa-Lobos. O Brasil carecia de instituições capazes de dar formação e reconhecimento a compositores, com conservatórios voltados à formação de instrumentistas e mercado de concertos dominado por música europeia do século XIX. O interesse de Ansermet e Rubinstein ajudou Villa-Lobos a superar o repúdio da crítica musical incipiente no Brasil, deu impulso à carreira do compositor e atraiu patrocinadores e intelectuais interessados em promover a música brasileira.

No início do século XX o Rio de Janeiro era praticamente a única cidade brasileira que tinha uma imprensa diversificada e uma crítica musical profissional. O principal crítico em atividade era Oscar Guanabarro, que tinha trabalhado no jornal *O País* nas últimas décadas do século XIX e que agora mantinha sua coluna no *Jornal do Comércio*. As tentativas iniciais de Villa-Lobos de se estabelecer como compositor esbarravam na vigilância dura de Guanabarro, um crítico atento principalmente ao nível técnico de execução e ao padrão europeu de gosto¹. A presença de modernistas europeus no Brasil favoreceu Villa-Lobos ao valorizar outros aspectos, não reconhecidos por Guanabarro, como a originalidade ou mesmo um certo exotismo.

1 Conferir alguns exemplos do papel de Guanabarro como crítico em: Egg (2013).

Darius Milhaud morou no Rio de Janeiro por alguns anos, na década de 1910, e conheceu a música popular e o Carnaval. O compositor francês utilizou maxixes cariocas em obras como *Saudades do Brasil*, o que instigou compositores brasileiros a fazerem o mesmo. Em Paris, Milhaud também colaborou para atrair o interesse francês pela música brasileira. Arthur Rubinstein era um pianista muito ativo na cena parisiense e, como vários músicos europeus, fazia turnês de concerto pela América do Sul. Nos períodos em que esteve no Rio de Janeiro ou em São Paulo, conversou com pessoas influentes e mecenas, convencendo-os da importância de Villa-Lobos e de como seria acertado apoiar financeiramente sua ida à Europa. Rubinstein também foi o primeiro músico a incluir composições de Villa-Lobos nos programas de concertos em Paris².

Enquanto Guanabarro era a principal referência da crítica musical do início do século XX, Mário de Andrade iria se consolidar como o nome mais importante da nova geração. Sua atuação como crítico musical e como professor de música a partir da década de 1920 seria muito importante para a consolidação do modernismo musical. Em 1927 assumiu uma coluna no jornal *Diário Nacional*, em São Paulo. Ali comentou, divulgou e defendeu a obra dos novos compositores nacionais: além de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandes. Além da crítica, Mário de Andrade foi estudioso

2 Rubinstein continuou mantendo obras de Villa-Lobos em seu repertório nas décadas seguintes. Por exemplo, o ciclo *Prole do bebê* foi incluído em seus concertos no Carnegie Hall na década de 1960. Ver gravação realizada ao vivo, disponível em: <https://archive.org/details/Villa-lobosProleDoBebeBooklrubinstein>.

da cultura brasileira e exerceu cargos públicos. Foi interlocutor de artistas e músicos, por cartas ou em parcerias artísticas, pois forneceu argumento para óperas, bailados e poemas sinfônicos dos compositores que havia estimulado. Entre os vários livros que publicou em vida ou deixou organizados para publicação posterior, um exerceu maior influência em várias gerações de compositores e musicólogos – o *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928. Nesse livro Mário de Andrade forneceu um receituário de quais elementos os compositores brasileiros deveriam estudar e conhecer na cultura popular, a fim de elaborar uma música nacional autêntica.

Embora essa ênfase na defesa de uma produção nacional seja o aspecto mais ressaltado nas ideias de Mário de Andrade, ele foi um intelectual muito conectado com ideias que circulavam fora do país. Mesmo sem sair do Brasil, Mário de Andrade acompanhava os debates intelectuais na Europa pela leitura de livros e revistas importados. Em sua biblioteca (hoje no IEB-USP) há partituras de compositores modernos europeus, além de outros materiais, como os manuais de harmonia e fuga em francês, de autoria de Charles Koechlin.

As estadias de Villa-Lobos em Paris na década de 1920 foram a principal experiência de trânsito do modernismo musical brasileiro com a Europa. Lá absorveu experiências das vanguardas musicais e recebeu apoio de orquestras, intérpretes, editoras e críticos, e viu suas obras estreadas e publicadas. A consagração de Villa-Lobos substituiu o modelo anterior – Carlos Gomes – e estimulou jovens que tentavam se consolidar como compositores. O compositor Carlos Gomes saiu de Campinas, região produtora

de café no estado de São Paulo, para chegar à capital do Império em 1859. Destacando-se rapidamente no Rio de Janeiro, logo foi enviado à Europa como bolsista, chegando ao sucesso na ópera italiana com a estreia de *Il Guarany* em Milão, em 1870. Nas décadas seguintes, Carlos Gomes se tornou muito reconhecido como maior compositor brasileiro, mas para o modernismo ele se tornou quase um antimodelo. Em sua principal ópera, índios guaranis eram representados pelo *bel canto* em italiano, algo que o modernismo considerava completamente fora de contexto e usava como um exemplo da subserviência da cultura nacional aos modelos europeus. Não por acaso, uma das obras mais marcantes de Villa-Lobos, *Choros nº 10*, ressignificava a presença indígena na música brasileira fazendo o coral cantar em língua não europeia e assimilando uma suposta irregularidade rítmica da música indígena. Embora Villa-Lobos não fosse verdadeiro conhecedor da música indígena, o que importa é que sua obra causava essa impressão³.

A luta contra essa subserviência ao modelo da ópera italiana foi uma marca do modernismo, e o papel de Villa-Lobos faz pensar que o movimento fosse livre de estrangeirismos. Na verdade São Paulo, berço do modernismo, teve marcante presença de músicos italianos ou filhos de italianos. O professor e compositor Agostino Cantú e o maestro Lamberto Baldi vieram da Itália. Eram filhos de italianos os compositores Francisco Mignone e Camargo Guarnieri e o músico e regente Armando Belardi. Era

3 Há uma gravação da obra com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e coro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VZjv4l9IUuw>.

italiano o professor Luigi Chiaffarelli, responsável por formar pianistas que se destacaram no mercado internacional de concertos, como Guiomar Novaes, Antonieta Rudge e João de Souza Lima.

Lamberto Baldi teve papel central na formação do compositor Camargo Guarnieri, dando-lhe aulas de harmonia, contraponto, fuga, orquestração e composição (Egg, 2018). Camargo Guarnieri se tornaria ao longo da década de 1930 o principal protegido de Mário de Andrade, à medida que o crítico musical modernista passava cada vez mais a considerar a atuação de Villa-Lobos irregular. Em 1932 o maestro Baldi se mudou para Montevideu para assumir a regência da orquestra do Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre), órgão recém-criado pelo governo do Uruguai. A mudança de seu professor deixou Camargo Guarnieri inseguro para escrever, principalmente obras orquestrais. Guarnieri pretendeu completar sua formação com uma temporada em Paris, estudando com Charles Koechlin. Chegou em 1938, mas a iminente invasão nazista o fez retornar ao Brasil no ano seguinte, interrompendo os estudos.

Embora tenha parecido um fracasso, a estadia de Guarnieri em Paris foi estratégica para sua posterior entrada no mercado de concertos nos Estados Unidos. Apresentadas em concerto, suas obras chamaram a atenção da professora Nadia Boulanger, que seria ponto de contato com o compositor norte-americano Aaron Copland, seu aluno⁴. Copland indicou Camargo Guarnieri para

ser apoiado nas instâncias da política de boa vizinhança, e ambos trocaram correspondência a propósito da viagem de Guarnieri para os EUA em 1942-43. A correspondência de Copland a Guarnieri está depositada no arquivo do compositor no IEB-USP. Em várias cartas trocadas em francês no início da década de 1940, a professora Nadia Boulanger é mencionada como amiga comum a ambos. No período da estadia de Camargo Guarnieri nos EUA ela também estava residindo no país norte-americano, em decorrência da guerra na Europa.

Além do compositor, o musicólogo e professor Carleton Sprague Smith também esteve no Brasil trabalhando vários anos a serviço do Departamento de Estado e encontrou em Camargo Guarnieri um interlocutor privilegiado. As cartas enviadas por Sprague Smith a Guarnieri também se encontram no arquivo do IEB, e são analisadas no livro *A formação de um compositor sinfônico* (Egg, 2018).

A política de boa vizinhança⁵ foi uma iniciativa da geopolítica norte-americana, decorrente da preocupação com a influência nazifascista na América do Sul, especialmente na região do Cone Sul, onde era forte a presença de comunidades de imigrantes italianos e alemães. Os norte-americanos investiram em iniciativas de *soft power*, como a concessão de bolsas e financiamentos a artistas sul-americanos, entre outras. Os aspectos mais conhecidos da política de boa vizinhança referem-se à presença da cantora brasileira Carmen Miranda no cinema

4 Sobre a importância de Boulanger na formação de Copland, ver o verbete sobre o compositor no site da Library of Congress, disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200182578>.

5 Ver o verbete no *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*, da Fundação Getúlio Vargas, disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/politica-de-boa-vizinhanca>.

norte-americano e à criação do personagem Zé Carioca pelos estúdios Disney. Mas o modernismo no Brasil teve impacto dessas políticas, com maior destaque nas conexões estabelecidas pelo escritor Erico Verissimo e os músicos Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Embora a presença de Villa-Lobos nos Estados Unidos tenha tido mais impacto pela importância do compositor carioca na cena pública, Camargo Guarnieri estabeleceu laços de cooperação muito mais profundos e frutíferos.

O laço de Camargo Guarnieri com os Estados Unidos foi reforçado pela presença de Luiz Heitor Correa de Azevedo no escritório da Divisão de Música da União Pan-Americana. O musicólogo carioca já era um importante apoiador da música de Camargo Guarnieri, e vinha assumindo importância institucional ainda maior que a de Mário de Andrade, principalmente a partir do final dos anos 1930. Luiz Heitor tinha sido bibliotecário do Instituto Nacional de Música, onde se tornou professor de folclore. Foi diretor executivo da *Revista Brasileira de Música* e exerceu importantes cargos no governo de Getúlio Vargas, tendo sido responsável pela seção de música da revista *Cultura Política* e do programa radiofônico *Hora do Brasil*. Luiz Heitor se tornou o principal representante brasileiro em órgãos internacionais para assuntos de música, trabalhando um curto período na União Pan-Americana em Washington e posteriormente atuando por várias décadas na Unesco, em Paris.

No período em que trabalhou com Charles Seeger na Divisão de Música da União Pan-Americana, Luiz Heitor reforçou a importância de Camargo Guarnieri como o mais promissor compositor brasileiro. Charles Seeger encomendou ao compositor

uma obra para ser executada por bandas de colégios e foi o interlocutor que anunciou a bolsa para uma estadia de seis meses nos Estados Unidos entre 1942 e 1943. As obras de Guarnieri foram apresentadas por orquestras e publicadas por editoras norte-americanas. Entre as composições de Camargo Guarnieri mais marcadas pela cooperação com os parceiros norte-americanos estão as obras orquestrais *Encantamento*, *Abertura concertante*, *Concerto n. 1 para violino e orquestra* e *Sinfonia n. 1*.

Como já tinha acontecido com Villa-Lobos em Paris, a ida de Camargo Guarnieri aos EUA foi o diferencial em sua profissionalização como compositor. Lá manteve a amizade e a colaboração com Aaron Copland, e iniciou uma parceria frutífera com o então estudante de regência Leonard Bernstein, que seria responsável pelo sucesso fonográfico de Camargo Guarnieri com a gravação da *Dança brasileira* com a Filarmônica de Nova York⁶.

O trânsito de músicos brasileiros na França ou nos Estados Unidos é lembrado pelo impulso internacional às carreiras dos compositores. Mas a circulação de pessoas, ideias musicais e obras ocorreu tanto daqueles países para o Brasil quanto daqui para lá. Villa-Lobos incluiu obras de modernistas franceses quando regeu no Rio de Janeiro e em São Paulo, como Florent Schmitt e Arthur Honegger. Camargo Guarnieri regeu a estreia brasileira de várias obras de Aaron Copland. O intercâmbio facilitava o acesso dos brasileiros a mercados mais maduros de música de concerto, mas havia também o interesse

6 A gravação realizada em 1963, e relançada em CD, pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=EYU79npDhF0>.

de compositores franceses e estadunidenses ainda pouco conhecidos em ampliar sua presença no repertório de concertos no Brasil.

Os intercâmbios não ficaram limitados ao trânsito de compositores e obras. Houve colaboração entre intelectuais e burocratas envolvidos em atividades institucionais e órgãos governamentais: Mário de Andrade, Luiz Heitor, Curt Lange, Carleton Sprague Smith, Alan Lomax⁷. O trabalho destes musicólogos, professores e críticos construiu interpretações históricas e atribuiu valor artístico aos compositores modernistas. Diversas foram as colaborações entre esses personagens e as instituições e publicações por eles desenvolvidas. Curt Lange estabeleceu parcerias no Brasil e trocou correspondência com vários deles. Organizou o *Boletín Latino-Americano de Música*, cujo volume VI foi inteiramente dedicado ao Brasil. Publicou partituras de compositores brasileiros pela Editorial Cooperativa Interamericana de Música, fundada e dirigida por ele, e residiu no Brasil por um curto período realizando pesquisas pioneiras sobre a música em Minas Gerais no século XVIII e no Rio de Janeiro no século XIX.

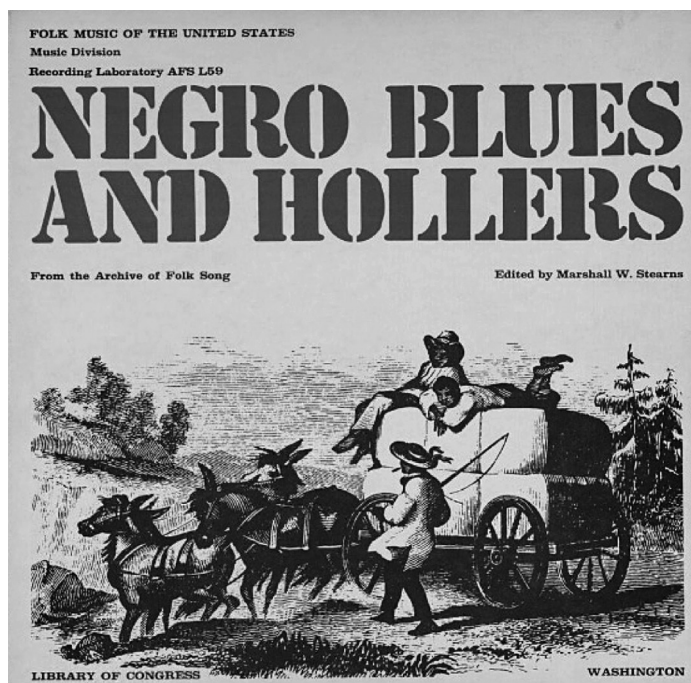
Luiz Heitor Correa de Azevedo trabalhou em parceria com Alan Lomax em projetos de gravação de discos de música folk. Enquanto Lomax realizou gravações nos EUA, Luiz Heitor fez expedições com essa finalidade ao Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Goiás e Ceará. As coleções de gravações foram trocadas entre o Centro de Pesquisas Folclóricas, no Rio de Janeiro, e a Library of Congress, em Washington. Os projetos usaram a tecnologia de gravação em disco para perpetuar a música de tradição oral dos inte-

riores de ambos os países, considerada sob ameaça de extinção pela rápida expansão da indústria fonográfica.

Também foi importante a vinda do alemão Hans Joachim Koellreutter ao Brasil no final da década de 1930. Ele se tornou referência para as novas gerações de compositores, que consideravam os nomes já consagrados como excessivamente conservadores e atrelados aos interesses do governo ditatorial de Getúlio Vargas. O grupo Música Viva, com seus alunos Claudio Santoro e Guerra-Peixe, promoveu uma segunda onda modernista no Brasil. Os novos compositores obtiveram destaque com o uso polêmico da técnica dodecafônica – com produções experimentais, entre 1944 e 1948, eles conseguiram obter atenção no Brasil e em outros países (Egg, 2004).

Koellreutter tornou-se uma referência importante para as novas gerações, principalmente por seu amplo conhecimento e formação humanística e pela capacidade de discutir profundamente questões de arte e de estética. Enquanto Mário de Andrade foi essa importante referência intelectual para vários músicos nas décadas de 1920 e 1930, para as novas gerações, a partir da década de 1940 esse papel seria em grande parte exercido por Koellreutter. Compositores jovens como Claudio Santoro e César Guerra-Peixe encontraram maiores possibilidades de formação profissional como compositores estudando no Rio de Janeiro, o que não foi possível para Villa-Lobos. Mas ambos os compositores tenderam a considerar a formação recebida muito escolástica ou engessada. A interlocução com Koellreutter seria estratégica principalmente pela defesa que o professor alemão fazia de um aprendizado livre de composição, onde o domínio da escrita musical não deveria ficar subju-

7 Sobre esta colaboração, ver: Egg (2013).



Capa de um disco gravado para a coleção Archive of Folk Song, projeto de Alan Lomax. *Archive of Folk Culture*, Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/afslp.afsl59/?sp=1>

gado pelo peso da tradição clássica, cujo conhecimento era considerado obrigatório nos cursos de composição. Guerra-Peixe chegou a afirmar em textos da época que tinha aprendido a compor como Beethoven, mas que tais habilidades eram inúteis no mundo do seu tempo. Seria Koellreutter quem o ajudaria a enfrentar esse dilema.

Os contatos internacionais de Koellreutter contribuíram na difusão da música de seus alunos. O regente Hermann Scherchen, seu professor na Europa, executou obras dodecafônicas de Guerra-Peixe. Em 1949 Koellreutter proferiu conferência nos cursos de férias de Darmstadt sobre música dodecafônica do Brasil⁸.

Santoro mudou-se para a Europa para estudar composição, depois que foi impedido

de ir aos EUA por sua ligação com o Partido Comunista. O compositor testemunhou a apresentação da doutrina do realismo socialista por Zdanov no Congresso de Compositores Progressistas em Praga, 1948. Santoro repercutiu a doutrina comunista no Brasil em artigos para o *Boletim Música Viva* e para a revista comunista *Fundamentos* (Santoro, 1948), e a estética do partido aproximou os jovens compositores do movimento folclorista, até então de matriz conservadora e associado à direita política.

O longo ciclo do modernismo musical, iniciado na década de 1920, com Mário de Andrade e Villa-Lobos, se fecharia com essa aliança folclorista, simbolizada na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, documento divulgado por Camargo Guarnieri, em 1950⁹, que atacava o dodecafonismo

8 Palestra com exemplos musicais, proferida em 28 de junho de 1949. Conforme livro de programação do ano de 1949, p. 23. Disponível em: https://issuu.com/internationales-musikinstitut/docs/darmstaedter_ferienkurse_1946-1966/23.

9 O documento foi publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* de 17 de novembro de 1950, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19501117-23164-nac-0004-999-4-not>.

e defendia a música nacional. Com a adesão de Santoro e Guerra-Peixe à estética do realismo socialista, a ideia de uma música nacional calcada no folclore se tornaria tão forte que essa memória nacionalista supera-

ria outros aspectos do desenvolvimento do modernismo musical no Brasil. O modernismo musical brasileiro sempre foi muito mais diversificado e internacional do que fez parecer esse discurso folclorista.

BIBLIOGRAFIA

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado, DEHIS-UFPR, 2004. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/32773>.

_____. "Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical", in Allan de Paula Oliveira et al. (orgs.). *Anais do I Congresso de Música, História e Política*. Curitiba, Faculdade de Artes do Paraná, 2013, pp. 42-58. Disponível em: <https://musicahistoriaepolitica.files.wordpress.com/2013/06/andrc3a9-egg-mc3a1rio-de-andrade-no-dic3a1rio-nacional.pdf>.

_____. "Modernismo musical e colaboração internacional na política de boa vizinhança", in *Baleia na Rede*, vol. 1, n. 10, 2013, pp. 62-81. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/3356/2582>.

_____. *A formação de um compositor sinfônico: Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança*. São Paulo, Alameda, 2018.

FLECHET, Anais. *Villa-Lobos a Paris: un écho musical du Brésil*. Paris, L'Harmattan, 2004.

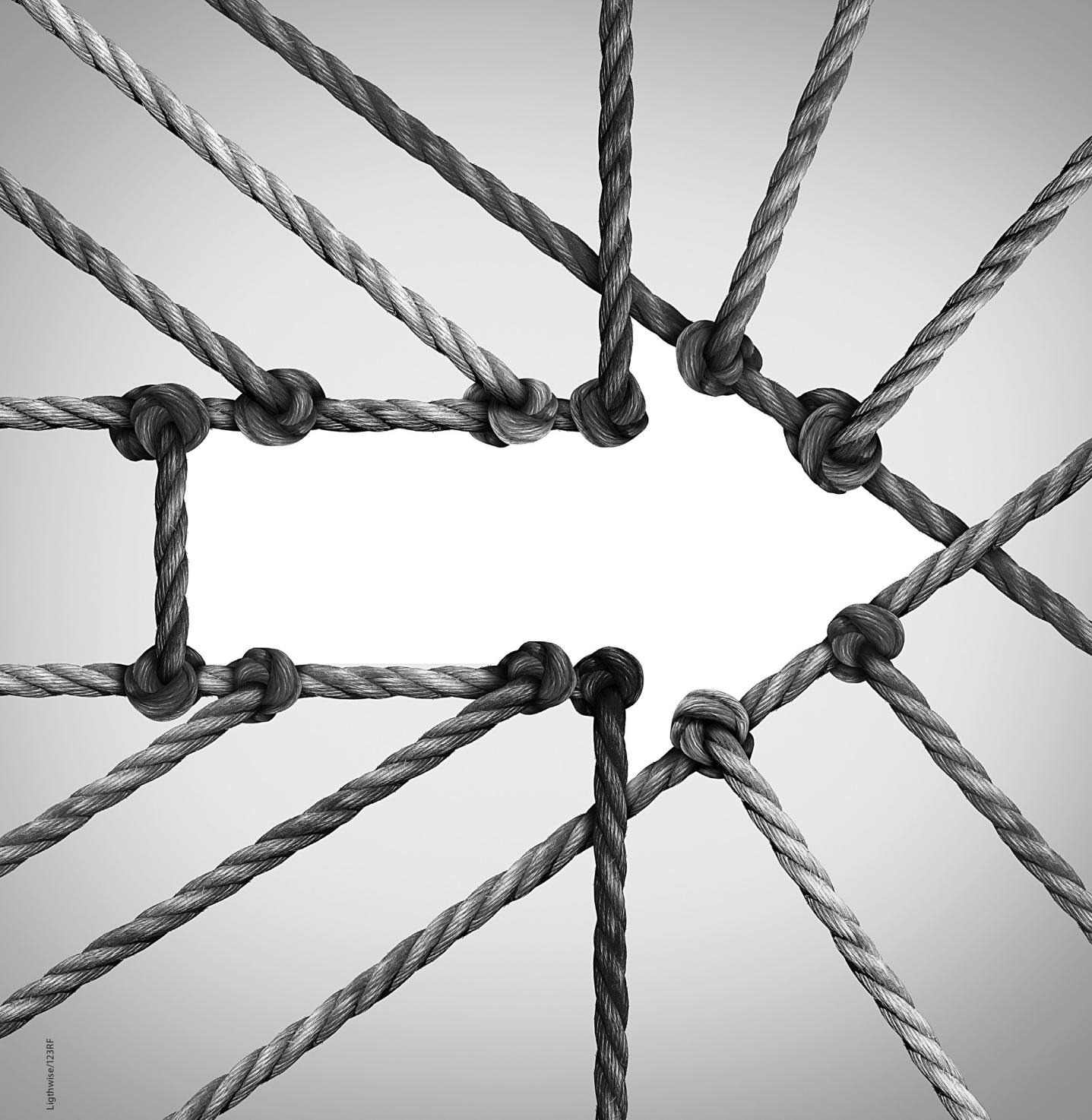
GUÉRIOS, Paulo. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, FGV, 2003.

JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra*. Rio de Janeiro, Edições de Janeiro, 2015.

KATER, Carlos. *H. J. Koellreutter e o grupo Música Viva: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa/Atravez, 2001.

LAGO, Manoel Aranha Correa do. *O círculo dos Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro, Rele, 2011.

SANTORO, Claudio. "Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga", in *Fundamentos*, n. 3, agosto de 1948, pp. 232-40. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/102725/240>.



Lighthouse/123RF

Sarah Maldoror: uma cineasta na diáspora

Alexsandro de Sousa e Silva



resumo

O artigo tem como objetivo fazer uma síntese biográfica e filmográfica sobre a cineasta Sarah Maldoror (1939-). A cineasta construiu a base de sua carreira na França, onde seguiu dirigindo filmes, trabalhando na televisão e atuando no espaço público em favor da imigração, da comunidade negra e das mulheres. Uma característica marcante em suas obras filmicas é o diálogo com a literatura, entre contos, romances e poesia, e as artes em geral.

Palavras-chave: Sarah Maldoror; cinema; política; artes.

abstract

This article aims to produce a biographical and filmography synthesis about the filmmaker Sarah Maldoror (1939-). This filmmaker built the basis of her career in France, where she continued directing films, working on television and acting in public space to support immigration, the black community and women. A remarkable feature in her films is the dialogue with literature, among short stories, novels and poetry, and the arts in general.

Keywords: Sarah Maldoror; cinema; policy; Arts.

S

arah Ducados, conhecida como Sarah Maldoror, é considerada a primeira mulher negra a fazer cinema na África nos anos 1960, ainda que outras diretoras, como a documentarista Thérèse Sita-Bella, dos Camarões, fossem contemporâneas. O longa-metragem mais conhecido da sua carreira, *Sambizanga* (1972), fora

igualmente marcante na história do cinema de Angola, uma vez que a narrativa, adaptada de um livro do escritor angolano Luandino Vieira, trata de um episódio da luta clandestina pela independência do país frente ao colonialismo português. A cineasta construiu a base de sua carreira na França, onde seguiu dirigindo filmes, trabalhando na televisão e atuando no espaço público em favor da imigração, da comunidade negra e das mulheres. Uma característica marcante em suas obras fílmicas é o diálogo com a literatura, entre contos, romances e poesias, e as artes em geral.

Sarah Maldoror não reivindica nenhuma nacionalidade, porém afirma-se africana em diversas entrevistas: “Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhenses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que não nasci no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles” (Maldoror apud Andrade, 2016, p. 84). Sua trajetória pessoal e profissional evidencia um intenso trânsito internacional, que entrelaça diferentes cinematografias nacionais e experiências políticas.

Nasceu no ano de 1939, filha de mãe francesa e pai imigrante das ilhas de Guadalupe, no Caribe. Na fortuna crítica dedicada à cineasta, não existe um consenso sobre onde a diretora tenha nascido, oscilando entre Condom, em Gers, na França, mais crível a nosso ver, e a mesma pátria de

ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA é doutorando em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

seu pai. Em uma página virtual, chegou-se a afirmar uma nacionalidade (França) e outra (Guadalupe) em um quadro ao lado¹. O nome artístico da diretora foi inspirado em *Os cantos de Maldoror* (1869), livro de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont.

O início de sua carreira artística ocorreu no teatro. Em 1956, Sarah Maldoror ajudou a fundar a Compagnie d'Art Dramatique des Griots, conhecida como Les Griots, e a presidiu nos primeiros anos de existência. O núcleo do coletivo era formado pela cantora haitiana Toto Bissainthe, o imigrante da Costa do Ouro Timité Bassori e o senegalês Ababacar Samb Makharam, além de Maldoror e, posteriormente, Robert Liensol, de Guadalupe. Todos participavam dos eventos organizados pela *Présence Africaine* em Paris e reconheciam-se seguidores de Alioune Diop, diretor da instituição, e próximos do movimento intelectual Negritude, cujos expoentes eram Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas e Leopoldo Sendar Ségongor. A falta de representatividade negra nos palcos parisienses e a criação de um teatro moderno e de uma escola de teatro para negros e negras foram os principais objetivos para a formação da companhia.

O grupo aprendeu noções de encenação teatral no Centre d'Apprentissage d'Art Dramatique e no teatro do Foyer de l'École de Médecine, e montou diversas peças, como *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, *Don Juan*, de Molière, *L'ombre de la ravine*, de Synge John Millington, *L'invite*, de Pierre de Pouchkine, *La fille des dieux*, de Abdou Anta Ka, e *Les paravents*, de Jean Genet, além de

recitais de poesia de autores negros publicados pela revista *Présence Africaine*, sempre com o apoio do diretor Roger Blin. A companhia Les Griots atuou em diversos espaços europeus e, com a encenação de *Les nègres*, também de Genet, obteve reconhecimento nos meios teatrais. O grupo se desfez em 1964 após controvérsias sobre a montagem de uma peça de Aimé Césaire recém-escrita, *La tragédie du Roi Christophe*, que ficou a cargo de outra companhia teatral. A experiência no teatro aproximou Sarah Maldoror do universo dos intelectuais e artistas imigrantes africanos e antilhanos, e muitos deles atuaram ou foram tema em seus filmes anos depois.

A jovem artista, encorajada por pessoas próximas, como o documentarista Chris Marker, pleiteou e conseguiu uma bolsa para estudar cinema em Moscou. As bolsas fizeram parte da estratégia diplomática do regime soviético de aproximação com os países africanos, movimento iniciado nos anos finais da década de 1950. A formação ocorreu entre 1961 e 1962, ao lado do senegalês Ousmane Sembene, no prestigiado Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética (VGIK), tendo como principais referências os soviéticos Sergei Gerassimov e, principalmente, Mark Donskoi. Ambos os estudantes acompanharam a produção de *Hello children* (1962), de Donskoi. Após o curso soviético e ao lado do companheiro Mário Pinto de Andrade, intelectual e um dos fundadores do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA) em 1956, Sarah Maldoror transitou por França, Guiné-Conacri, Marrocos, Tunísia e, sobretudo, Argélia. Nesse último país, Maldoror prestou assistência, como “uma espécie de estagiária”, segundo

1 Cf. “Sarah Maldoror”, in Wikipedia en français. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Sarah_Maldoror. Acesso em: 6/8/2018.

ela, ao diretor italiano Gillo Pontecorvo nas filmagens do premiado *A batalha de Argel* (1966). Sarah também colaborou na realização do documentário argelino *Elles* (1966), de Ahmed Lalle, filme dedicado às jovens argelinas pós-revolução. Vale observar que ambas as produções deram destaque às mulheres no processo de combate ao colonialismo e à organização da nação no pós-independência.

O primeiro filme dirigido por Sarah Maldoror foi *Monangambée* (1968), adaptação do conto “O fato completo de Lucas Matesso”, de Luandino Vieira, com a ajuda de Mário Pinto de Andrade e Serge Michel. O texto foi escrito em Angola enquanto Vieira esteve em prisão, pois foi condenado por crime político pelo regime salazarista em 1961. O título do filme faz referência à

expressão utilizada para referir-se aos camponeses nas colônias portuguesas na África, bem como ao poema de António Jacinto, *Monangamba*, escrito no mesmo ano que o conto. A narrativa refere-se ao caso de tortura a um jovem preso pelas forças de ordem do colonialismo lusitano. A companheira do jovem o visita e promete-lhe trazer um “completo” que, na cultura local, referia-se a um prato de comida com peixe, conforme explicado no breve letrero que abre o filme. Um dos torturadores escuta a mensagem e, junto a outro português, agride Matesso para que revelasse alguma informação referente a grupos de oposição, pois associaram o termo com algum segredo ou tipo de ajuda a ele. O torturado, sem forças após as sessões de maus-tratos, comemora sua frágil sobrevivência, no leito da prisão.



Sarah Maldoror, no alto, acompanha as filmagens de *A batalha de Argel*, em 1966

O enredo expõe a brutalidade do colonialismo sobre o corpo do jovem. Os escritos sobre o filme o associam como um marco na história de Angola, devido às referências literárias que lhe deram origem e ao fato de representar, em festivais, a então colônia. No entanto, não aparecem ao longo do enredo menções explícitas ao território ou ao MPLA, e o retrato do ditador António de Oliveira Salazar na sala de tortura busca abranger o caso como paradigmático para entender o colonialismo lusitano. Segundo a cineasta, o filme retrata a incompreensão entre diferentes culturas: “Os portugueses não compreendem o significado de ‘completo’ porque desconhecem o valor das palavras. Não conhecem o valor das palavras na língua do outro” (Maldoror apud Schefer, 2015, p. 145).

As filmagens ocorreram próximo à cidade de Argel, capital da Argélia, país que financiou a produção do curta-metragem. A cineasta recrutou atores e atrizes não profissionais, como a economista cabo-verdiana Elisa Andrade, filiada ao Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC); apenas o ator Mohamed Zinet trabalhava no ramo, pois havia atuado em *A batalha de Argel*. A trilha musical ficou a cargo do Art Ensemble of Chicago, que a cineasta conheceu quando o conjunto tocava pelas ruas de Paris. As fotografias de soldados negros ao final do filme são de Augusta Conchiglia, que, ao lado de Stefano di Stefani, realizou um documentário sobre a guerrilha do MPLA intitulado *A propósito de Angola* (1973). Jacqueline Meppiel, montadora francesa, intermediou o contato entre Maldoror e a fotógrafa.

Sobre a escolha do elenco, a diretora enfrentou opiniões negativas sobre a beleza

da atriz negra Elisa Andrade, defendida por Sarah, pois “quando a heroína de um filme francês ou americano é bonita, não há qualquer problema, mas, se a heroína for africana, não pode ser bela... Tinha encontrado uma mulher de grande sensibilidade e, além disso, bonita. Deveria ter abdicado dela só porque era negra? É claro que não” (Maldoror apud Schefer, 2015, p. 146). *Monangambee* fora exibido em 1970 na XIIIe Journées Internationales de Court Métrage de Tours e premiado no 2ème Festival International du Film d’Expression Française em Dinard, no 3ème Festival International des Journées Cinématographiques de Cartago (Prêmio da Crítica), no Festival Panafricaine du Cinéma de Ougadougou (Tanit de Bronze, categoria Curtas-metragens) e exibido em 1971 na Quinzena dos Realizadores no Festival de Cannes, representando Angola.



Sarah Maldoror, à direita, durante as filmagens de *Monangambee*, 1968

Em 1969, Sarah Maldoror seguiu atuando na Argélia e trabalhou nas filmagens de *Festival Panafricain d'Alger* (1969), de William Klein. O documentário retrata o evento, considerado importante por reunir distintos grupos políticos e militares que enfrentavam o colonialismo e as ingerências por parte dos países ricos nas nações recém-independentes. Como *assistants*, consta o nome de Maldoror, além de Ahmed Lalleem e Jacqueline Meppiel, figuras dos cinemas argelino e francês próximas à cineasta.



Fotograma do Festival Panafricain d'Alger (1969), de William Klein. Nome de Sarah Maldoror na equipe de filmagem

Fuzis para Banta (1971) foi o projeto de longa-metragem produzido em zonas libertadas pelo PAIGC e na Ilha Bijagos de Guiné-Bissau em 1970, encomendado pela Agência Nacional do Comércio e da Indústria Cinematográfica da Argélia (Oncic). Após as filmagens, as películas foram apreendidas pelo exército argelino, por desavenças dos oficiais com a diretora: “Tive a ousadia de dizer a um coronel que o exército argelino não valia nada” (Maldoror apud Schefer, 2015, p. 149).

Há relatos dando conta da clara censura contra o filme, pois os militares esperavam uma obra mais militante. Os rolos de película apreendidos estão desaparecidos. Em entrevista ao diretor Mathieu Abonnenc, a cineasta afirma:

“[...] estava ali para fazer um filme, e não para me integrar ao exército. Tratavam-me como um soldado e não queria ser um. Sobretudo a montagem devia ser feita com eles, e não queria isso porque queria preservar a minha liberdade e sabia que não seria livre. Queria fazer a montagem em Paris, e não seria livre de fazê-la com eles. Isso ficou claro” (Maldoror apud Piçarra, 2017, p. 21).



Sarah Maldoror em fotografia de Suzanne Lipinska durante filmagem de *Fuzis para Banta*, em 1970

O enredo fílmico narraria a trajetória da guerrilheira Awa, que representaria a primeira mulher na Guiné portuguesa a morrer com armas nas mãos, constituindo-se um mito fundador da guerrilha local, ainda que conste nas memórias de militantes a história de Canhe Na N'Tuguê, que teria sido torturada e assassinada por portugueses. Destaca-se, portanto, o protagonismo feminino nos combates armados, território considerado como proeminentemente masculino, o que talvez tenha incomodado os censores. Novamente, os atores e atrizes não eram profissionais e a equipe técnica era argelina. Amiga de Sarah Maldoror, a fotógrafa Suzanne Lipinska registrou algumas imagens das filmagens, que ocorreram no primeiro semestre de 1970, em meio a bombardeamentos dos colonialistas a aldeias. O arquivo de Mário Pinto de Andrade guarda algumas correspondências que dão indícios dos problemas vividos pela companheira. Em carta a Agostinho Neto, datada de 31 de outubro de 1970, Andrade relata que “embora a Sarah tenha dificuldades aqui [Argel], para terminar a montagem do film [sic] que realizou nos maquis da Guiné, creio que ela pode encarar o futuro próximo [sic] com certo otimismo”. Em nova missiva, recebida de Amílcar Cabral e com data de 9 de dezembro de 1970, o fundador do PAIGC afirma a Andrade que “com o Turpin faço tudo para que ‘Banta’ seja finalizado”. Por sua parte, em uma entrevista na qual a cineasta dava a entender que *Fuzis para Banta* estava concluído, reclamou da falta de distribuição do filme, denunciando o desinteresse dos franceses pela África:

“Le vrai problème, en ce que me concerne, c’est que les Français ne s’intéressent pas

à l’Afrique australe. La télé, la 2 CV, les vacances, mais certainement pas l’Angola ou la Guinée-Bissau. [...] Car il existe un moyen de censure plus efficace que l’interdiction, c’est l’absence de distribution”².

Apesar dos problemas vividos na Argélia, a cineasta seguiu com seus projetos. Após realizar documentários de curta-metragem na França, os quais comentaremos adiante, Sarah Maldoror dirigiu o longa-metragem ficcional *Sambizanga* (1972). Trata-se de uma adaptação de outro texto de Luandino Vieira, *A vida real de Domingos Xavier*, escrito ao longo do ano de 1961: iniciado logo após os ataques do MPLA a prisões em Angola em 4 de fevereiro, data celebrada pelo partido, e concluído no cárcere. Mário Pinto de Andrade, além de publicar uma versão em francês dez anos depois, elaborou o roteiro do filme com o novelista e jornalista francês Maurice Pons. No entanto, a base narrativa foi pensada em colaboração a distância entre a diretora e o escritor, uma vez que este encontrava-se impedido de deixar Portugal. O título do filme, assim como *Monangambeee*, é diferente do texto que deu origem ao relato e, além disso, faz referência ao bairro periférico de Luanda onde ocorreu o mencionado ataque armado pelo MPLA.

A trama é dividida em três linhas narrativas que não se cruzam: a tortura e morte do tratorista Domingos Xavier, acusado de pertencer a um grupo político de oposição

2 Correspondências disponíveis em: <http://casacomum.org/cc/visualizador.php?pasta=04311.001.006&pag=1>; <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04619.100.018>. Acesso em: 6/8/ 2018. Citação de Sarah Maldoror em: Jacques (1971, p. 55).

ao colonialismo (uma referência ao MPLA), a busca da esposa Maria pelo companheiro em diferentes prisões de Luanda e a organização clandestina que tenta identificar o preso e mesmo salvá-lo. A primeira segue o tom da brutalidade com que um preso foi tratado em *Monangambee*; a trajetória de Maria é marcada pelo desca- so das autoridades oficiais e pela soli- diedade dos homens e mulheres pobres dos povoados; e o registro das ações da organização clandestina enfatizam as pala- vras de ordem proferidas pelo grupo e os contatos clandestinos. Por fim, Domingos Xavier é assassinado, a esposa, consolada por mulheres humildes e os membros da organização política celebram a retidão de caráter do preso, que não denunciou o grupo aos portugueses.

Acostumados com filmografias didáticas produzidas por cineastas engajados(as) do “terceiro mundo”, críticos de cinema e mili- tantes políticos refutaram a beleza da atriz principal, Elisa Andrade, mais uma vez, e a “ambiguidade política” de *Sambizanga*, que não privilegiou a organização da guer- rilha contra o colonialismo, o que foi visto como um “defeito” da fatura política da obra. Outras leituras enfatizaram o processo de “conscientização revolucionária” da persona- gem Maria, que, no entanto, desaparece de cena após a confirmação da morte do com- panheiro. Luandino Vieira, autor dos relatos cinematografados por Sarah Maldoror, con- sidera *Monangambee* e *Sambizanga* “*las dos primeras tentativas de cine hecho por los angolanos*”, ainda que o primeiro “*es una interpretación muy personal de Sara*

Reprodução



Fotograma de Maria (Elisa Andrade) em *Sambizanga*

Maldhoror [sic] y presenta algunas dificultades” (Vieira apud Lopez Pego, 1979, p. 163). Em correspondência a Mário Pinto de Andrade, em 1973, o escritor elogia o filme uma vez que, apesar de não tê-lo assistido quando fez a colaboração, teve contato com a repercussão nos meios especializados:

“A profunda compreensão desse fenómeno de ‘paciência’ revolucionária é – sei-o – um pouco difícil para as esquerdas europeias que têm sempre tendência a ver nos revolucionários do dito 3º mundo essa agitação e acção intempestiva e heroica (o herói a morrer de metralhadora na mão é o único que concebem) de que só têm já a nostalgia. [...] Por isso a minha grande alegria por ler as declarações de Sara, a sua coragem de ir contra o clichê que (ainda) nos querem impor da realidade que nós conhecemos” (Vieira apud Piçarra, 2017, p. 25).

A película foi realizada no Congo-Brazzaville, com suporte do governo para as filmagens, cedendo carros, caminhões, helicópteros, canteiros de obra, prisão, etc. Jacques Poitrenaud interpretou o papel de torturador; como em *Monangambee*, a diretora utilizou um intérprete profissional branco para representar os opressores. Da mesma forma, também recrutou atores e atrizes amadores do Congo e exilados(as) de Angola, muitos(as) dos(as) quais falaram em idiomas locais, como o lingala e o lari. Elisa Andrade, a economista ligada ao PAIGC que vivia na Argélia, mais uma vez destacou-se em seu papel. Militantes do MPLA encenaram seus próprios papéis políticos, como Manuel Videira (*le chef de brigade*), Tala Ngongo (Miguel) e Lopes Rodrigues (Mussunda). O pequeno Adelino Nelumba,

interpretando o personagem Zito, era órfão de guerra a cargo do MPLA. Também do mesmo movimento político, Domingos Oliveira, que encarnou Domingos Xavier, era de fato tratorista do norte de Angola quando passou a viver no Congo. A equipe técnica do filme era predominantemente francesa, e justamente da França, aliada dos portugueses na Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), veio parte do orçamento para a realização da obra. A trilha musical, que tem um papel narrativo de grande importância no filme, foi creditada ao grupo vocal Les Ombres, comandado pela voz de Ana Wilson, além de canções do grupo musical angolano N’gola Ritmos³. A divulgação da película apostou na exploração da imagem de Domingos Xavier sacrificado, apesar do maior protagonismo que as mulheres, sobretudo Maria, têm no filme.

O filme ganhou em 1972 o Tanit de Ouro no IVème Festival de Cartago e uma premiação no IV Festival de Ouagadougou. No entanto, enfrentou censura em Portugal, onde adiou-se a estreia para outubro de 1974, uma vez que as autoridades argumentaram que se buscava “impedir manobras da reacção e por constituir propaganda de um dos movimentos emancipalistas, ainda em guerra”. Em Angola, principalmente, o filme sofreu uma série de retaliações, conforme entrevista de Luandino Vieira à revista *Cine Cubano*, e ocorreram, entre maio e junho de 1975, agressões entre espectadores que assistiram ao filme e trocaram acusações de conveniência com o colonialismo. Diante do ocorrido, afirma o escritor,

3 Um trecho de *Sambizanga* com intervenção da trilha musical pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=OLEGv1jXTq8>. Acesso em: 9/2/2019.



Cartazes de divulgação de *Sambizanga*

“decidimos que la película quedara reservada para más tarde, cuando pasado algún tiempo se pudiera esclarecer al espectador por la propia dinámica del proceso y la educación cinematográfica” (Vieira apud Lopez Pego, 1979, p. 163). No país africano, a película fora exibida apenas em círculos restritos de projeção, como encontros de movimentos sociais e de militantes do MPLA, sendo proibido nas salas de cinema. Apesar de fazer duas adaptações dos escritos de Luandino Vieira e de ser companheira do primeiro líder do MPLA, Sarah Maldoror negava que tivesse vínculos mais estreitos com o partido: “Os contactos vieram daí [de Mário Pinto de Andrade], embora nunca tenha participado em comícios nem em reuniões” (Maldoror apud Schefer, 2015, p. 144).

Após finalizar *Sambizanga*, a diretora tinha planos para fazer uma biografia de Amílcar Cabral, contando com recursos do Panamá, liderado à época pelo general Torrijos: “*La compréhension du général Torrijos pour les problèmes africains et le grand intérêt que ressent la jeunesse panaméenne pour l’Afrique m’ont frappée*” (Pina, 1974,

p. 49). No país centro-americano, Sarah Maldoror filmou um média-metragem intitulado *Velada* (1974), com atores e atrizes não profissionais. A história, adaptada do livro *Pecatta minuta*, do panamenho Pedro Rivera, conta a conscientização política de uma professora em relacionamento com um de seus alunos, parte da juventude que contestava a presença dos Estados Unidos no país. Grande parte das filmagens ocorreu no Instituto Nacional, com os jovens interpretando seus próprios papéis.

Nas demais ficções, Sarah Maldoror seguiu com as adaptações literárias. Em princípios dos anos 70, fez uma leitura fílmica de uma peça de Aimé Césaire em *Et les chiens se taisaient* (1974), filmado no Musée de l’Homme em Paris, e no qual a diretora fez a única encenação que identificamos em sua própria filmografia. Em 1981 realizou a película *Un dessert pour Constantine*, inspirada no texto do francês Daniel Boulanger sobre dois trabalhadores negros e imigrantes em Paris. Um ano depois, adaptou uma novela de Victor Serge em *L’Hôpital de Leningrad*, sobre a internação compulsória



Sarah Maldoror recebendo a premiação no IVème Festival de Cartago, 1972, por *Sambizanga*

de pacientes psiquiátricos no stalinismo. Por fim, *Le passager du Tassili* (1987), adaptação do livro *Les A.M.I. du Tassili*, do argelino Akli Tadjer, sobre a imigração argelina na França, *L'enfant cinéma* (1996), a respeito do surgimento da “sétima arte”, e *Scala Milan A.C.* (2001), que trata de um desafio entre jovens de mesma vizinhança, completam o quadro das ficções dirigidas pela diretora.

O que predominou em sua obra foram os documentários, sobretudo de curta duração, com exibições na televisão da França. Ainda nos anos 1970, dirigiu *La comunne Louise Michel et nous* e *Saint-Denis sur avenir*, ambos de 1971; o segundo chegou a ser exibido no Festival de Cannes de 1972. Ao longo dos anos seguiram diversas curtas sobre aspectos arquitetônicos de Paris, como *La Basilique de Saint-Denis*, 1976, e *Paris, le cimetière du Père-Lachaise*, 1977,

e, acima de tudo, biografias de artistas, como o pintor catalão Juan Miró, o poeta haitiano René Depestre e o intelectual e político da Negritude León-Gontran Damas, da Guiana Francesa. Na filmografia, a vida e a obra de Aimé Césaire foram tema principal em quatro filmes: *Et les chiens se taisaient*, 1974; *Aimé Césaire – un homme, une terre*, 1977; *Aimé Césaire – le masque des mots*, 1987; e *Eia pour Césaire*, 2009⁴. A diretora fez filmes sobre os carnavais em Cabo Verde e Guiné-Bissau e, além disso, filmou nas ilhas do Caribe e em Reunião, departamento ultramarino francês.

4 Trecho de *Aimé Césaire – le masque des mots*, 1987. Disponível em: www.ina.fr/video/I05326691/les-caraibes-et-la-negritude-video.html. A cineasta costuma dar depoimentos sobre a importância de Aimé Césaire, como em: <https://vimeo.com/35529498>. Acesso em: 6/8/2018.



Fotograma de *Et les chiens se taisaient* (1974), de Sarah Maldoror, ao centro da imagem

Nos anos 1970, negava ser vinculada ao feminismo, e contornou diversas questões que tocavam no tema. O fato de ser mulher não foi assumido por ela como algo específico de sua atuação, ainda que a fortuna crítica sobre a obra da cineasta perceba o cuidado e o zelo na representação das mulheres, como atestam os comentários sobre o projeto de *Fuzis para Banta* e, sobretudo, sobre o que se vê em *Sambizanga*, por meio da protagonista Maria e da solidariedade das camponesas à personagem. Ao longo dos anos, a diretora passou a valorizar por meio de suas entrevistas o papel social e político das mulheres, sobretudo no meio audiovisual⁵.

5 Uma entrevista recente foi realizada por Justine Malle em 2017 e está disponível em: <https://vimeo.com/221475862>. Acesso em: 6/8/2018.

Os trabalhos da diretora inspiraram outros e outras cineastas pelo mundo. Foi homenageada no documentário *Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* (1998), de Anne Laure Folly, diretora do Togo que se espelhou em Sarah para fazer cinema. Outro tributo faz Mathieu Kleyebe Abonnenc, que dirigiu o curta-metragem *Preface à Des fusils pour Banta* (2011), no qual faz diversas reflexões sobre o processo de realização do filme e seu desaparecimento físico por meio do material de trabalho que resistiu ao tempo, como anotações, fotografias e as memórias de Sarah sobre o episódio. Atualmente, as filhas de Sarah Maldoror, Henda Ducados e Annouchka de Andrade, trabalham na recuperação, preservação e divulgação da vasta e dispersa filmografia da cineasta.

FILMOGRAFIA DIRIGIDA POR SARAH MALDOROR⁶

- Monangambee*, Argélia, 1968, ficção, 15 min.
Des fusils pour Banta, Guiné portuguesa,/Argélia, 1970, ficção, 105 min.
La Comunne, Louise Michel et nous, França, 1971, documentário, 13 min.
Saint-Denis sur avenir, França, 1971, documentário, 45 min.
Sambizanga, Congo-Brazaville, 1972, ficção, 102 min.
Velada, Panamá, 1974, ficção, 60 min.
Et les chiens se taisaient, França, 1974, documentário/ficção, 13 min.
La Basilique de Saint-Denis, França, 1976, documentário, 5 min.
Paris, le cimetière du Père-Lachaise, França, 1977, documentário, 5 min.
Aimé Césaire – un homme, une terre, Martinica, 1977, documentário, 52 min.
Un masque à Paris: Louis Aragon, França, 1978, documentário, 20 min.
Miró – peintre, França, 1979, documentário, 5 min.
Fogo, île de feu, Cabo Verde, 1979, documentário, 23 min.
À Bissau, le carnaval, Guiné-Bissau, 1980, documentário, 17 min.
Un dessert pour Constance, França, 1980, ficção, 52 min.
L'Hôpital de Leningrad, França, 1982, ficção, 52 min.
Un Sénégalais en Normandie, França, 1983, documentário, 10 min.
La littérature tunisienne de la Bibliothèque Nationale, França, 1983, reportagem, 5 min.
Claudél à Reims, França, 1984, documentário, 5 min.
René Depestre – poète, França, 1984, documentário, 5 min.
Toto Bissainthe – chanteuse, França, 1984, documentário, 5 min.
Robert Lapoujade – peintre, França, 1984, documentário, 5 min.
Alberto Carlisky – sculpteur, França, 1984, documentário, 5 min.
Le racisme au quotidien, França, 1984, documentário, 5 min.
Robert Doisneau – photographe, França, 1984, documentário, 5 min.
Portrait de Madame Diop, França, 1986, documentário, 10 min.
Le passager du Tassili, França, Argélia, 1987, ficção, 90 min.
Aimé Césaire – le masque des mots, Estados Unidos da América/Martinica, 1987, documentário, 52 min.
Emanuel Ungaro – couturier, França, 1987, documentário, 5 min.
Vlady – peintre, México, 1989, documentário, 23 min.
Léon Gontran Damas, Guiana francesa, 1994, documentário, 23 min.
L'enfant cinéma, França, 1996, ficção, 23 min.

6 Não há filmografia da diretora disponível em sites especializados. Esta filmografia foi feita pelo autor com base em diferentes sites. Janis L. Pallister (1997) cita alguns títulos que excluímos da lista por não encontrarmos mais referências: *Viva la muerte* e *The poor and the proud* ("A short", ambos), entre 1971 e 1972; *Wilfredo Lam* ("1978-1979"); *Vladimir Kibalchich* ("1982"); e *Tragédie du roi Christophe*, entre 1986 e 1987.

La tribu du bois de l'É, Reunião, 1998, documentário, 18 min.
Scala Milan A.C., França/Itália, 2001, ficção, 26 min.
La route de l'esclavage, Haiti/Martinica, 2003, documentário, 27 min.
Les oiseaux mains, França, 2005, animação, 30 seg.
Eia pour Césaire, França, 2009, documentário, 60 min.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Annouchka de. "Um olhar sobre o mundo", in Lúcia Ramos Monteiro (org.). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo, Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.
- BASSORI, Timité. "Un théâtre nègre à Paris: le compagnie Les Griots", in *Africultures, les mondes en relation*, 2016. Disponível em: <http://africultures.com/un-theatre-negre-a-paris-la-compagnie-les-griots-13855>. Acesso em: 6/8/2018.
- BERTHET, Marina; ORIACH, Stepan. "Nouvelles représentations du corps et déconstruction de l'imaginaire colonial européen à travers trois films de Sarah Maldoror", in *Teoria e Cultura*, v. 12, n. 2, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFJF, 2017, pp. 109-20.
- CHALAYE, Sylvie. "La compagnie des Griots ou l'ambition d'un 'véritable théâtre noir moderne'", in *Africultures, les mondes en relation*, 2013. Disponível em: <http://africultures.com/la-compagnie-des-griots-ou-lambition-dun-veritable-theatre-noir-moderne-11658/#prettyPhoto>. Acesso em: 6/8/2018.
- "CINÉMA dans les Dom-Tom", in *La Revue du Cinéma, Image et Son*, Paris, n. 358, 1981, p. 127.
- "DEVINE qui vient à Dinard ?", *Cinéma*, Paris, n. 149, 1970, p. 28.
- DIOP, Baba. "Théâtre, 'C'est pour Les Griots que Césaire a écrit la Tragédie du Roi Christophe'", in *Xlima.com, Site de référence de l'actualité sénégalaise*, 2010. Disponível em: <http://xalimasn.com/theatre-%C2%AB-c%E2%80%99est-pour-les-griots-que-cesaire-a-ecrit-la-tragedie-du-roi-christophe-%C2%BB>. Acesso em: 6/8/2018.
- GUGLER, Josef. *African film, re-imagining a continent*. Oxford, J. Currey, 2003.
- HENEBELLE, Guy. "'Sambizanga': les premières luttes en Angola. Un film de Sarah Maldoror", in *Afrique-Asie, luttes et combats*, n. 25, Paris, 1973, pp. 56-7.
- JACQUES, Paula. "Guinée-Bissau: le mythe et la réalité", in *Jeune Afrique*, n. 566, Paris, 1971, pp. 54-5.
- KOIDE, Emi. "Impasses da descolonização: imagens, fantasmas e detritos imperiais na obra de Mathieu Kleyebe Abonnenc", in Lúcia Ramos Monteiro (org.). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo, Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, pp. 145-50.

- LOPEZ PEGO, Rigoberto. "Soy angolano y trabajo con fuerza. Entrevista con Luandino Vieira: la información más completa que se haya publicado sobre el cine angolano", in *Cine Cubano*, n. 94, La Habana, 1979, pp. 160-7.
- NASH, Mark (ed.). *Red Africa: affective communities and the cold war*. London, Black Dog Publishing, 2016.
- PALLISTER, Janis L. "Sarah [Ducados] Maldoror", in *French-speaking woman film directors: a guide*. Madison/Teaneck/London, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Press, 1997, pp. 20-2.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. "Os cantos de Maldoror': cinema de libertação da 'realizadora-romancista'", in *Mulemba*, v. 9, n. 17, Rio de Janeiro, 2017, pp. 14-29.
- PFAFF, Françoise. "Sarah Maldoror", in *Twenty-five black african filmmakers*, 1988. Disponível em: https://www.africanwomenincinema.org/AFWC/Maldoror_Pfaff.html. Acesso em: 6/8/2018.
- PINA, Marie-Paule de. "Sarah Maldoror: après 'Sambizanga', 'Velada'", in *Afrique-Asie, Luttés et Combats*, n. 62, Paris, 1974, p. 49.
- SCHEFER, Raquel. "Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror", in Maria do Carmo Piçarra; Jorge António (coords.). *Angola: o nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da independência*. Lisboa, Guerra e Paz Editores, 2015, pp. 139-52.
- SIEGFRIED, Shula. "Avec 'Sambizanga' Sarah Maldoror continue le combat", in *Afrique-Asie, Luttés et Combats*, n. 11-12, Paris, 1972, pp. 118-9.
- "TOURS", in *Cinéma*, n. 145, Paris, 1970, p. 26.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black african cinema*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.



Lighthouse/123RF

O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais

Eduardo Morettin

resumo

O artigo se ocupa das práticas históricas e culturais que envolvem o cinema no espaço transatlântico, mapeando seus diferentes vetores de mediação: a circulação de filmes, textos e teorias; o intercâmbio institucional; os agentes envolvidos nesse processo; e os espaços de sociabilidade e consumo. Como estudo de caso, examinaremos a participação do cinema nas exposições universais.

Palavras-chave: transferências culturais; história do cinema; história cultural; exposições universais.

abstract

This article addresses the historical and cultural practices that involve the cinema in the transatlantic space, mapping its different vectors of mediation: the circulation of films, texts and theories; institutional exchange; the agents involved in this process; and spaces of sociability and consumption. As a case study, we will examine the participation of cinema in universal exhibitions.

Keywords: *cultural transfers; history of cinema; cultural history; universal exhibitions.*



estudo do cinema, dada sua circulação transnacional, pode contribuir de maneira decisiva para o conhecimento a respeito das práticas culturais que conectam diferentes contextos continentais. Nessa perspectiva, há diferentes vetores de mediação que podem ser analisados e mapeados: a distribuição de filmes e seu impacto estético e cultural; a influência recíproca de textos e teorias; o intercâmbio institucional e os agentes envolvidos nesse processo; e, por fim, os espaços de sociabilidade e consumo, dentre outros tópicos.

São diversos os temas que poderiam ser elencados, e tomarei, a título de exemplo, as relações cinematográficas, se assim elas puderem ser nomeadas, entre Brasil, França e Estados Unidos, principalmente. Depois, me deterei no lugar do cinema nas exposições universais, dedicando-me um pouco mais na ocorrência na cidade do Rio de Janeiro, em 1922, para celebrar o cente-

nário da Independência do Brasil. Acredito que nesses espaços coexistam muitos dos vetores acima mencionados.

No que diz respeito à história do cinema brasileiro, foram vários os momentos de conexão, indicativos da circulação mais do que secular que constitui o mundo atlântico. Em primeiro lugar, pela exibição de filmes, marcada pela presença francesa nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, os principais mercados para as produções da Pathé e demais empresas concorrentes desde o final do século XIX até os anos 1910. Os filmes de Georges Méliès, por exemplo, já faziam sucesso na antiga capital da República em 1899 (Carvalho, 2014, p. 14). *Voyage dans la lune* (1902) recebeu comentário elogioso do escritor Arthur Azevedo em 1903, com bem-sucedida carreira comercial pelos teatros e cinematógrafos da cidade (Carvalho, 2014, p. 55). Por meio da pesquisa feita por

EDUARDO MORETTIN é professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP e autor de *Humberto Mauro, cinema, história* (Alameda).

Danielle Carvalho, que se ocupou dos cronistas cariocas que se referiram ao cinema nos periódicos do Rio de Janeiro entre 1894 e 1922, é possível recuperar a recepção de filmes como *L'assassinat du Duc de Guise* (1908), de Charles Le Bargy e André Calmettes, e a repercussão do chamado *film d'art* francês em nosso meio cultural.

O cinema francês foi integrado ao imaginário da *belle époque* tropical. Nas primeiras décadas do século XX, as referências ao elegante, ao civilizado e ao moderno passavam pelo contato com as imagens vindas de Paris ou pela atribuição de nomes alusivos à França aos espaços consagrados à projeção de filmes. Foi o caso, por exemplo, do Cinema Parisiense, inaugurado em 1907. Com sessões diárias e regulares, era tido como chique, “ponto de *rendez-vous* das famílias e da petizada, que ali vão apreciar o excelente cinematógrafo” (*Gazeta de Notícias*, 1907, apud Souza, 2004, p. 130). Em um contexto marcado pelas reformulações urbanas na cidade, em que o modelo foi a capital francesa destruída e reconstruída por Haussmann, os críticos identificados ao lema “o Rio civiliza-se” buscavam nos pequenos filmes *d'après nature*¹ da Pathé ou da Gaumont inspiração para como vestir-se e comportar-se. O cronista responsável pela coluna “A Vida Elegante” na revista *Careta*, de 1914, observa a importância do cinema na conformação de certos costumes:

“As cariocas estão prestando a sua graciosa atenção aos cinematógrafos e dos ensinamentos

deles extraíndo as cousas que julgam adaptáveis ao nosso meio ou particularmente adaptáveis às suas pessoas. [...] O cinematógrafo presta os maiores serviços às grandes casas de moda, fazendo viverem na tela, com imponência e beleza, essas audazes vestimentas que vistas nos figurinos parecem menos lindas e mais obscenas do que realmente são. Além disso, o cinematógrafo habitua os homens a verem cousas que lhes repugariam se eles as vissem pela primeira vez nas suas casas ou nas suas mulheres” (apud Carvalho, 2014, p. 186).

A perspectiva ligada ao consumo não se limitava apenas às elites, que buscavam pelo cinema contato com a “última moda” parisiense. A influência francesa será ainda mais forte nesse período em virtude do já mencionado domínio que a Pathé tinha sobre o mercado exibidor brasileiro, hegemonia que também era exercida em outros países, como os Estados Unidos². Como afirma Júlio Luchesi Moraes, no início do século XX “a lógica de funcionamento dos cinemas brasileiros dessa época extrapolou os limites nacionais, participando de uma ampliada cadeia produtiva cujo epicentro foi, ao menos até a Primeira Guerra Mundial, a França” (Moraes, 2014, p. 275)³. O agente local, em nosso caso, foi a empresa Marc Ferrez & Filhos, responsável pela distribuição de filmes franceses da Pathé⁴.

1 No Brasil, os documentários durante muito tempo eram chamados de “naturais”, tradução dada ao termo francês.

2 Sobre este assunto ver: Richard Abel (2001, pp. 258-312).

3 A tese de doutorado de Moraes (2014) será publicada em breve pela Alameda Casa Editorial.

4 A empresa foi criada pelo fotógrafo Marc Ferrez, filho do gravador Zeferino Ferrez, integrante da Missão Artística francesa (Moraes, 2014, p. 283).

A família Ferrez abriu no Rio de Janeiro o Cinema Pathé em setembro de 1907, espaço que durante anos acolheu as produções da Pathé Frères e Société des Établissements Gaumont. Dentro da lógica de expansão capitalista que norteará a nascente indústria cinematográfica, “os mercados internacionais desempenharam papel fulcral” (Moraes, 2014, p. 280) e “a passagem do regime de venda de filmes para o de locação” (Moraes, 2014, p. 282), promovida em 1906 pela Pathé Frères, teve impacto decisivo na reestruturação do setor, não só francês, rumo à conquista desses mercados. O Brasil, assim como outros países da América do Sul, não possuía um mercado que pudesse corresponder às mesmas expectativas de lucro que a empresa tinha em relação à Europa ou aos Estados Unidos. Em situações como a nossa, firmavam-se “contratos de fornecimento exclusivo de filmes para um fornecedor (fidelizado) específico”, como ocorreu com a Casa Marc Ferrez & Filhos (Moraes, 2014, p. 283). Por meio dessa empresa, “filmes e equipamentos da Pathé [foram distribuídos pelos] quatro cantos do país” (Moraes, 2014, p. 285).

Essa situação somente se modificou na década de 1910, momento que correspondeu ao início do controle do mercado exibidor brasileiro pelas empresas norte-americanas, que passaram a instalar seus escritórios comerciais com o objetivo de controlar o comércio de filmes no Brasil, domínio também exercido em escala mundial. Conforme Márcia Sousa (2013), em 1915 dois empresários norte-americanos – W. M. Alexander e J. P. Ryan – chegavam ao Rio de Janeiro com o objetivo de estruturar a presença da Fox Film em nosso mercado exibidor. O primeiro passo foi, naquele ano, a abertura de um escritório da empresa, com endereço

na Avenida Central, “no mesmo prédio do *Jornal do Brasil*” (Sousa, 2013, p. 90). Após a Fox, no final da década de 1910, chegaram a Paramount, First National, Metro Goldwyn Mayer e United Artists (Sousa, 2013, p. 90).

Vitoriosos ao final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os EUA ampliaram seu poder econômico em face das demais potências capitalistas e, no que diz respeito ao cinema, a expansão foi exercida pela presença cada vez mais intensa de seus filmes nas salas de exibição espalhadas pelos quatro cantos do mundo. O *Nascimento de uma nação* (1915), de David Griffith, teve grande responsabilidade nesse processo de uniformização estética, contribuindo de maneira decisiva para a homogeneização da linguagem cinematográfica e também a ascensão econômica e social do cinema como meio de comunicação de massas⁵.

É preciso ressaltar esse aspecto, pois se tratava de uma das possibilidades estéticas existentes⁶. Dentre os exemplos que podem ser evocados comentarei rapidamente o seriado *Les Vampires* (1915-1916), de Louis Feuillade. Os dez capítulos produzidos pela Gaumont trazem uma característica que desaparecerá dos filmes destinados ao grande público. Em uma cena do sétimo episódio, o ator, após acender a luz, olha em direção à câmera e compartilha conosco sua ansiedade

5 Com três horas de duração, permaneceu 44 semanas em cartaz em Nova York e foi o primeiro longa-metragem de ficção assistido pela Presidência da República na Casa Branca, sinal de que o cinema ganhava outro estatuto cultural e social, sendo reconhecido como portador de questões a serem discutidas pela sociedade. Tornou-se o centro dos debates da época, forçando a manifestação de diferentes grupos políticos. Sobre Griffith e seu cinema ver: Xavier (1984).

6 Flávia Cesarino Costa (1995) trata desse aspecto em relação ao primeiro cinema.

em relação ao que se encontra escondido atrás da cortina, ao fundo. Ao se dirigir à câmera, fica estabelecido o contato visual com o pressuposto público que assiste ao filme, quebrando assim a noção da quarta parede, tão cara à tradição que se instituirá como hegemônica nesses anos 1910.

Como sabemos, essa quarta parede, que corresponde ao local onde se situa a câmera, foi “erguida” a fim de criar a noção de que estamos diante de um mundo que possui vida e regras próprias. Atrizes e atores interpretam seus papéis como se ninguém não os observasse. Dessa maneira, nós, espectadores, estamos em uma posição confortável, assistindo a tudo o que se passa sem sermos incomodados, *voyeurs* privilegiados de uma ação que é observada como separada e distante de nós. No momento em que em um seriado policial o ator nos confronta, convidando-nos a participar de suas dúvidas e hesitações, ele rompe com uma regra que, dentre os gêneros cinematográficos, somente será desrespeitada pela comédia, onde esse olhar para a câmera é aceito, tendo em vista as suas convenções. No caso da cena aqui exibida, é de se notar também que o outro ator, o repórter/detetive Philippe Guerande, encarregado de prender o grupo criminoso Les Vampires, ignora a presença de um “outro lado” (Imagem 1). Os dois contracenam dentro de registros completamente diferentes (Imagem 2), o que é muito singular.

Temos o herói, de chapéu, mais próximo da convenção de um formato de atuação que se firmará como parâmetro naqueles anos; e seu auxiliar, Mazamette, que, de modo contrário, nos interpela em *performance* bem ao gosto do cinema dos primeiros tempos. Essa convivência de dois registros de atua-



ção dentro do mesmo plano é possível ainda em um período em que o cinema não estava conformado às bem-sucedidas fórmulas norte-americanas. Época em que a linguagem cinematográfica não era, portanto, padronizada⁷.

Se existe um movimento estético de padronização que tem como ponto de partida a instituição do cinema narrativo clássico, cabe ressaltar que não foi uniforme a sua recepção em diferentes contextos culturais. Trago como exemplo uma de suas principais

7 Cabe ressaltar que estamos diante de um processo, com idas e vindas até os anos 1910. Durante os anos do chamado período Biograph (1908-1913), Griffith realiza mais de 400 curtas-metragens, intenso momento de experimentação no qual a articulação dos elementos visuais com o intuito de contar uma história fez parte de um aprendizado. Ou seja, as soluções não estavam dadas: foram sendo construídas semana a semana, por meio de erros e de acertos nesse diálogo nem sempre tranquilo com o público e com os produtores (ver Xavier, 1984).

personagens: Charles Chaplin e sua *persona* cinematográfica de maior sucesso, Carlitos⁸. Os movimentos artísticos na Europa ligados às chamadas vanguardas históricas, como o futurismo, o construtivismo e o surrealismo, dentre outros, se interessaram pela comédia burlesca porque esse gênero, como diz Ismail Xavier, “com sua agitação, correria e perseguições”, trazia “consigo o movimento, o efeito de surpresa” que corroborava o “culto à velocidade e ao primitivismo, próprio às correntes modernistas” (Xavier, 1978, p. 28)⁹.

Sem a pretensão de esgotar as referências, dado que são inúmeras, evoco alguns dos artistas e escritores europeus contemporâneos a Chaplin que, ligados à vanguarda, reagiram ao seu cinema. Na revista *Dada*, número 4-5, de 15 de maio de 1919, em uma de suas páginas finais, disposto logo acima de “Leiam o Manifesto Dada 1918” e abaixo de um poema de Tristan Tzara, encontramos o “anúncio”: “Charlot Chaplin nos anunciou que

aderiu ao Movimento Dada” (*Dada*, 1918, p. 30)¹⁰. Elie Faure escreveu em 1921 que ele é “um poeta, um grande poeta, criador de mitos, de símbolos e ideias, parteiro de um mundo desconhecido” (apud Lawder, 1975, pp. 74-5). Por fim, é preciso registrar os desenhos feitos por Fernand Léger¹¹, que os retomará em um modelo de madeira (ver abaixo), material que será utilizado em seu filme experimental *Balé mecânico* (*Ballet mécanique*), de 1924¹².



Fernand Léger,
Charlot cubista,
1923

-
- 8 A personagem Carlitos surgiu no período Keystone, sendo lapidada ao longo de inúmeros filmes que Chaplin fez para essa empresa em 1914, e as produtoras Essanay Company (1915-16), Mutual Film Corporation (1916-17) e First National Exhibitors' Circuit (1918-23). São poucos anos entre a primeira vez em que vemos Carlitos em *Kid auto races at Venice* (1914), segundo trabalho seu na Keystone, até o longa-metragem *O garoto* (*The kid*, de 1921), ponto de amadurecimento desse processo. Para uma visão panorâmica de Chaplin, de seus filmes e estilo em cada companhia, dentre inúmeras referências, ver o catálogo da mostra dedicada à sua obra ocorrida na Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte (Araújo & Ciccarini, s. d., pp. 23-56).
- 9 Além da condenação dos melodramas e do “teatro filmado”, como eram denominados os filmes baseados em peças de autores consagrados que recorriam a atores de teatro renomados, um dos principais alvos da crítica modernista eram obras como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, vista como um caminho a ser evitado na tentativa de aproximação às artes visuais. Para Blaise Cendrars (1922, p. 351), em texto que expressava o ponto de vista de muitos, o filme não poderia ser considerado cinema porque era “teatral” e “todos os efeitos [foram] obtidos pelo auxílio de meios pertencentes à pintura, música, literatura”.

-
- 10 Esta e outras revistas históricas das vanguardas artísticas (1848-1923) estão disponíveis no Blue Mountain Project. Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, supervisionado pela Princeton University. Disponível em: <http://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/index.html>. Acesso em: 15/10/17.
- 11 Dois deles foram publicados em “Two drawings of Charlie Chaplin” na revista *Broom. An international magazine of the arts published by Americans in Italy*, vol. 1, n. 3, January, 1922, pp. 232-3. Disponível em: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaap192201-01.2.18.1&e=-----en-20--1--txt-txIN----->. Acesso em: 15/10/17.
- 12 Yuri Tsvivan (2014) ressalta a importância desses desenhos de Léger na divulgação de Chaplin entre os artistas ligados à vanguarda na Alemanha e principalmente na ex-União Soviética, antes mesmo da exibição de seus filmes por lá. Eisenstein era um de seus admiradores e escreveu sobre *O garoto* em 1945 (Eisenstein; Bleiman; Kosintsev, 1973, pp. 111-33). Na reconstituição de seu apartamento no Museu de Cinema (Musey Kino) de Moscou, uma imagem de Carlitos se encontra pendurada na parede.

No Brasil, Mário de Andrade em 1922 publicou uma crítica sobre *O garoto* e o comediante na *Klaxon*¹³. A paixão pelo criador de Carlitos levou Octávio de Farias, Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Mello e Almir Castro, intelectuais cariocas, a homenagear com o seu nome o primeiro cineclube criado no Brasil. Trata-se do Chaplin Club, fundado no Rio de Janeiro em 1928, ponto de virada na reflexão aqui feita sobre o estatuto do cinema como dimensão artística e cultural. *Limite* (1931), de Mário Peixoto, é a obra que os críticos viam como a síntese do que deveria ser valorizado no cinema. Não à toa, em uma cena que se passa no interior de um cinema, o filme visto é *The adventurer* (1917), de Chaplin.

Afora a dimensão estética, há outros aspectos que podem ser levantados em relação ao trânsito cultural promovido pelo cinema. Igor Pontes (2016), por exemplo, mapeou a exibição dos filmes de Chaplin no Rio de Janeiro entre 1914 a 1922. Interessa reter, para efeito deste artigo, os inúmeros imitadores de Carlitos pelos teatros cariocas, fenômeno que, como se sabe, era mundial. Nos Estados Unidos, devido à ampla popularidade do comediante, já em 1915, Peter Decherney (apud Pontes, 2016, p. 61) informa que “mais de 30 teatros da cidade de Nova York patrocinaram concursos de imitadores de Chaplin”. Surgiram também os que faziam da imitação atividade profissional, procurando seguir carreira solo, aproveitando-se da fama da personagem do vagabundo para também lucrarem.

Como historia Igor Pontes (2016, pp. 70-86), um dos mais conhecidos a circular pelo Brasil foi o ator argentino Héctor Quintanilla, que iniciou sua carreira como imitador de Chaplin em Barcelona, interpretando o conhecido comediante com o nome de Cardo, que todo mundo sabia ser o Carlitos da Studio Film¹⁴. Depois de 19 filmes lançados entre 1915 e 1916, o ator, por motivos desconhecidos, muda-se para Lisboa, onde se apresenta em teatros e tem a sua *performance* gravada em película. Em um percurso que era o de muitos artistas neste período, Quintanilla/Cardo leva seu espetáculo a Buenos Aires e Montevidéu para chegar, em 1917, à cidade do Rio de Janeiro, onde permanece até meados de 1918, desaparecendo depois da história do teatro e do cinema.

Para além do circuito de filmes e *sketches* de teatro, Carlitos inspirou inúmeras fantasias em bailes de carnaval nos anos 1910 (Pontes, 2016, pp. 65-9). Essa presença indica a incorporação cultural do cinema norte-americano, elemento que se tornará cada vez mais disseminado, notado e, por vezes, criticado. Tal disseminação se fez por intermédio do *star system*, do qual Charles Chaplin é um de seus maiores expoentes. Eixo importante na constituição de imaginários que atravessaram o século XX, a difusão de valores associados ao culto das estrelas de cinema foi formulada e propagada pelos departamentos de *marketing* associados às grandes produtoras. Parte estratégica na divulgação desse imaginário foram as revistas de fãs. Uma das mais importantes foi *Photoplay*, criada em Chi-

13 Como diz o escritor, “Charlie é o professor do século 20. *Klaxon* desfolha louros sobre o homem que lhe dá tão eterna e tão nova lição” (Andrade, 2010, p. 10).

14 Apesar do nome, trata-se de uma produtora de origem barcelonesa (Pontes, 2016, p. 70).

cago em 1911. A partir de 1915 abandonou o formato dedicado aos pequenos contos que remetiam às histórias dos filmes para se dedicar aos “astros”, sua vida amorosa, suas preferências de consumo e seus “pensamentos”, início de um jornalismo dedicado às “celebridades” ainda presente nos dias de hoje, como se sabe.

No Brasil, a revista que seguiu os passos da publicação norte-americana foi *Cinearte*, editada entre 1926 e 1942¹⁵. Tomando os gêneros ficcionais norte-americanos como modelo, a revista assumiu a ideia do cinema como índice de progresso, mas expressou quase sempre sua frustração diante de filmes produzidos em condições materiais precárias¹⁶, que estavam longe de compor a imagem desejada como traço de distinção e de orgulho nacional. Observava o teor das histórias narradas e as personagens, bem como a composição das cenas em estúdio ou em eventuais locações, a partir de um critério eivado de preconceitos, de um elitismo inconformado com um cinema que apresentava uma imagem difícil de assimilar, não por força dessa fragilidade material acima apontada, mas porque exposição involuntária de nossos problemas sociais ou daquilo que se considerava atrasado, rural ou anti-higiênico¹⁷.

15 Ela pode ser acessada em: <http://hemerotecadigital.bn.br>. Sobre sua ideologia ver: Gomes (1974) e Xavier (1978).

16 Dado o fato que o cinema nunca se organizou como uma indústria no Brasil, essa fragilidade era latente nos chamados aspectos técnicos, como o cenário, as vestimentas, o equipamento necessário para a filmagem, iluminação e captação do som, cada vez mais sofisticados e caros, sem contar o filme virgem, sempre importado e, por isso, disponível em uma quantidade muito menor do que as necessidades de filmagem requeriam.

17 Sobre o assunto ver: Morettin & Xavier (2015).

Mesmo assim, *Cinearte* liderou o esforço de reconhecimento da realidade de um cinema brasileiro – no sentido de uma constelação de filmes que dialogam entre si, ou, pelo menos, chegam a ser vistos por uma audiência seleta (a crítica) que pode compará-los. Também esteve à frente de campanhas em favor do cinema brasileiro, grosso modo, dentro dos parâmetros estéticos da imitação do modelo hegemônico, tal como descrito acima, numa mescla de encorajamento e, na maioria dos casos, de avaliação negativa dos filmes comentados. Essa atenção militante, entendida como forma de promoção de uma cinefilia destinada a apoiar o desenvolvimento de um cinema nacional, não se traduzia numa discussão mais aprofundada sobre as condições de produção e sobre formas de confronto com o cinema dominante no mercado, detentor do padrão de qualidade e de valores sociais que a crítica aconselhava a adotar para caminhar em direção ao progresso.

A revista, junto com outras revistas de fãs, como *Cena Muda*, contribuiu para consolidar a presença cultural do cinema norte-americano, presença que se intensificou nos anos 1930, com a chegada do cinema sonoro e maior difusão das músicas pelas rádios, mas principalmente pelos filmes musicais. Não à toa, havia a percepção de que o Brasil havia se “americanizado”. O *american way of life* se tornou um parâmetro que se consolidou na percepção de que existiam modelos de consumo e bem-estar vinculados à identidade nacional.

Octávio Mendes, em artigo de 1932, ao discorrer sobre essa questão, pontua a importância da construção simbólica trazida pelas imagens em movimento para a

consolidação de determinadas representações¹⁸. Para ele,

“A gente sente o mal-aspecto de um batalhão em marcha, quando há desigualdades de altura. Sem querer a gente pensa num corpo do exército americano que a gente viu em filme. Homens grandes. Fortes. Todos quase da mesma altura. Mas ninguém se lembra de espreitar os marujos de qualquer navio de guerra americano que passa pelo nosso porto. Há baixos e altos. São iguais a todos! O Cinema é que dá essa poderosa impressão que tanto beneficia um país! Pode-se dizer sem susto, mesmo que o Cinema Americano teve o poder de fazer os Estados Unidos o primeiro país do mundo” (*Cinearte*, 1932, p. 7).

A crítica de Mendes, ao valorizar o papel da propaganda, parece não dimensionar a efetiva distância entre a situação econômica de um país e a sua representação cinematográfica. Invertendo a ordem dos produtos posta pelo autor, afirmamos que o fato de os Estados Unidos serem “o primeiro país do mundo” fornece condições para que os seus filmes representem este dado, e não o contrário. Nesse caso, como também no de outras cinematografias, a expressão dessa primazia por meio do cinema se manifesta pelo domínio de um método refinado de narração e pela própria ideia de cinema-espetáculo que mobiliza recursos técnicos afirmadores dessa superioridade, constituindo o trabalho de David Griffith uma boa lição a ser seguida, como vimos.

Um outro momento de contato e intercâmbio transatlântico se vincula à circulação das teorias e da crítica formuladas na França sobre o cinema e os diálogos estabelecidos com o pensamento cinematográfico aqui produzido. Ismail Xavier (1978) historia os conceitos elaborados pelas chamadas vanguardas históricas nos anos 1910 e 1920 em Paris e a sua apropriação no Brasil pelos modernistas de 1922, bem como a sua retomada e diluição em *Cinearte*. Um exemplo dessa diluição é o emprego do conceito de fotogenia, “valor essencial” do cinema (Xavier, 1978, p. 94) para teóricos como Louis Delluc, Léon Moussinac e Jean Epstein, dentre outros. Na revista, a fotogenia é trabalhada como “conceito epidérmico de beleza, associado a luxo, higiene e juventude” (Xavier, 1978, p. 179). *Cinearte* sinalizou, desse modo, que os modelos de comportamento são outros, tendo como ponto de partida o cinema americano e o seu *american way of life*.

Ismail Xavier contextualiza também a formação dos cineclubes nesses anos 1920, espaços dedicados ao culto do cinema-arte, que terá reverberação aqui com a criação do Chaplin Club. Trata-se da origem da cinefilia, que será cultivada na França e que também encontrou em nosso país repercussão. A geração da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950, capitaneada por André Bazin, deu continuidade a essa tradição¹⁹. Bazin esteve em São Paulo em virtude das comemorações do quarto centenário da cidade, em 1954, convidado por Paulo Emílio Salles Gomes, então envolvido com a consolidação da Cinemateca Brasileira. O fundador

18 Tratei desta questão em: Morettin (2013).

19 Ismail Xavier (2011) trabalhou essa repercussão do pensamento do crítico no Brasil.

da Cinemateca Brasileira deve ser evocado aqui como um dos mediadores importantes dentro desse processo. Durante uma de suas estadias na França, escreveu nos anos 1950 estudo pioneiro sobre Jean Vigo²⁰. Ao mesmo tempo estabeleceu relação institucional com a Cinémathèque Française, por intermédio de Henri Langlois, e com a Fédération Internationale des Archives des Films (Fiaf), fundada em Paris em 1938. Paulo Emílio filiou a Cinemateca Brasileira à Fiaf, sendo durante anos o responsável no Brasil pela correspondência com a associação²¹.

Principalmente a partir dos anos 1960, o sentido dessa relação cultural entre os países transatlânticos ganha outra direção. Glauber Rocha, diretor de *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em transe* (1967), se tornou um dos paradigmas do cinema moderno. Com seus filmes, textos, manifestos e participação em festivais, dentre os quais o de Cannes, figurou naquele período como ponto incontornável para quem se preocupava com as relações entre estética e política²². Mateus Araujo (no prelo), em texto a ser publicado na plataforma do projeto Transatlantic Cultures, esmiúça a importância de Glauber dentro desta perspectiva. Para o autor, a dimensão transatlântica de seu “projeto estético” pode ser considerada em três vetores, “que guardam estreita relação em seu trabalho”. O primeiro deles reside no “plano biográfico-factual, da sua experiência de artista nômade trabalhando em

vários países”, como Cuba, França e Congo-Brazzaville. O segundo, relativo ao “universo dramático e narrativo de seus filmes, que promove de modo crescente a articulação de elementos transatlânticos”, sendo o diálogo produtivo com a obra de Frantz Fanon um dos elementos norteadores do manifesto *Estética da fome*, de 1965. Por fim, “os esquemas iconográficos do seu cinema, que mobilizam de modo muito sugestivo a imagem do próprio Oceano Atlântico, visto ora do Brasil, ora do outro lado (África, Europa), para circunscrever um imaginário propriamente transatlântico”²³.

O engajamento estético na transformação política da sociedade foi característica muito marcante dos cinemas novos latino-americanos daquele período. É um exemplo nesse sentido o emblemático documentário *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, que trata, em contexto marcado pela ditadura militar, do legado popular do peronismo. O objetivo militante da obra é a revolução libertadora da dependência econômica, política e ideológica não apenas da Argentina, mas de toda a América Latina. Ignacio Del Valle Dávila (2015, p. 145) pontua que o filme conseguiu “inverter o tradicional fluxo norte-sul que havia caracterizado a lógica das trocas [culturais] entre o continente sul-americano e a Europa”.

Nesse movimento de inversão, os filmes de Solanas, Getino e Glauber tiveram a companhia também dos realizados pelo documentarista cubano Santiago Alvarez. Cuba,

20 Esse livro foi publicado primeiro em francês pela Editora Seuil, em 1957. Para uma análise do impacto de sua análise, a primeira aprofundada sobre Vigo na França, ver: Mendes (2007).

21 Sobre essa relação ver: Correa (2010).

22 Nesse sentido ver: Figueroa (2004).

23 Outro cineasta valioso por sua atuação tricontinental é Ruy Guerra, que atuou no Brasil, Moçambique e França. O cineasta é tema de um verbete escrito por Vavy Pacheco Borges para o projeto Transatlantic Cultures (no prelo).

aliás, após a Revolução de 1959, foi centro irradiador de políticas e práticas que se espalharam pelos diversos lados do Atlântico. Tendo como abrigo a Casa de las Américas e o Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos, nos anos 1960 e 1970, cineastas como Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Miguel Littín, Ruy Guerra, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Cesare Zavattini, Theodor Christensen, Agnès Varda, Chris Marker²⁴, Joris Ivens, Roman Karmen, Mijail Kalatozov, dentre outros, “visitaram, filmaram e em alguns casos, trabalharam oficialmente por meses ou mesmo anos” (Villaça, no prelo). Como afirma Mariana Villaça, “não seria exagero afirmar que Havana foi [...] um espaço privilegiado de sociabilidade de artistas e intelectuais do mundo todo” (Villaça, no prelo).

Feito o percurso relativo às possibilidades trazidas pela adoção de uma perspectiva transatlântica para pensar a história cultural do cinema, gostaria de me deter em um estudo de caso, a saber, as exposições universais e a participação do novo meio de comunicação nesses eventos.

AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS E O CINEMA: PERSPECTIVAS TRANSATLÂNTICAS

A intenção principal das exposições universais foi, desde 1851, ano em que a primeira foi realizada em Londres, celebrar

o capitalismo por meio do avanço científico e das novas máquinas, sendo a cultura espaço privilegiado de afirmação “civilizatória”, traço que procurava diferenciar os países europeus e os Estados Unidos dos que se encontravam sob o seu domínio nas chamadas áreas de influência, colônias e protetorados espalhados pela América Latina, África e Ásia²⁵. O momento é o da expansão imperialista e, portanto, da luta entre as grandes potências capitalistas pela hegemonia mundial. Do ponto de vista simbólico, a disposição e os diferentes pavilhões dispostos no espaço reservado à feira mundial já representavam essa disputa. Um dos “confrontos arquiteturas” mais conhecidos foi o ocorrido na Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (1937), em Paris. Em evento dedicado à “paz”, dois pavilhões foram posicionados um em frente ao outro: de um lado, o da União Soviética; de outro, o nazista, concebido por Albert Speer²⁶. Após ter visto a maquete do que seria o futuro pavilhão soviético e sabendo de sua localização, o arquiteto de Hitler concebeu uma fortaleza, a fim de conter o que entendia ser um assalto. A guerra, iminente, já estava posta em cena.

Nessa perspectiva, em que se encontravam em comunhão o confronto, a busca de supremacia e a afirmação de valores ligados à cultura nacional, o cinema se inseriu nas exposições universais. O novo meio de comunicação, invenção do final do século

24 Chris Marker e a dimensão transatlântica de sua obra são objeto de outro verbete do projeto Transatlantic Cultures, de autoria de Carolina Amaral de Aguiar e intitulado *As viagens transatlânticas de Chris Marker* (no prelo).

25 Recupero neste tópico os elementos que historiei em: Morettin (2011).

26 Discuti as questões relativas à participação do cinema nesta exposição em: Morettin (2013). A imagem em que vemos os dois pavilhões frente a frente se encontra no referido artigo, mas é facilmente localizável na internet.

XIX, fez parte de um espetáculo idealizado para ser consumido visualmente pelos cidadãos das grandes cidades, corroborando o discurso dedicado a louvar a modernidade e a tecnologia.

Uma das primeiras exposições universais em que o cinema teve destaque foi a Exposition Universelle de 1900, realizada em Paris. Nela, as perspectivas acima referidas já eram mobilizadas. Os EUA, por exemplo, organizaram em seus pavilhões sessões cinematográficas a fim de mostrar aspectos considerados positivos de sua sociedade. Já a França procurou reafirmar seu pioneirismo cinematográfico organizando exibições públicas em Paris, embate que cedo se instituiu acerca da paternidade da invenção e que também revela, desde o início do século, a luta pela supremacia cultural nesse campo²⁷. Se os pequenos filmes não se diferenciavam de maneira característica da produção norte-americana, a alternativa foi também “arquitetural”, em consonância com o *display* expositivo. Com apoio da comissão organizadora, um cinematógrafo gigante foi erguido pelos Irmãos Lumière. Pela tela circular de 18 metros de altura por 21 metros de largura passaram cerca de 150 filmes de curta duração em mais de 300 sessões para um público estimado em 1 milhão e 400 mil espectadores (Morettin, 2011).

Também nessa exposição tivemos a presença de cinegrafistas estrangeiros, como James White, da Edison Company, que rea-

lizou pelo menos 16 filmes. São filmes em sua grande maioria de um ou dois minutos, no máximo. Predominam as panorâmicas e *travellings*, que têm o objetivo de mostrar aspectos da exposição e de, ao mesmo tempo, emular para o espectador a sensação de estar no evento. O interesse, portanto, expresso pelos movimentos de câmera reside “não apenas (n)a paisagem que se vê, mas também (n)o aparato que pode reproduzi-la com tanta precisão” (Costa, 1995, p. 157). Posicionando a câmera em um elevador, como vemos nos pequenos filmes que nos “transportam” para o alto da Torre Eiffel²⁸, ou girando-a mais de 180° em torno de seu eixo²⁹, cria-se a ilusão de movimento, pois as imagens projetadas podem ser vistas como expressão do ponto de vista de um possível passageiro daquele meio de transporte ou da situação evocada. Buscava-se a sensação do “estar lá” e do provocar fisicamente o corpo e o olhar, procedimento muito comum no primeiro cinema (Costa, 1995, pp. 101-5). Em *Panorama of the Paris Exposition, from the Seine* (Edison Company, 1900), a câmera está situada na proa de uma embarcação que se desloca pelo Rio Sena e nos mostra, a partir do ponto de vista de um dos tripulantes, os diferentes pavilhões. Dessa mesma exposição, temos o registro da experiência de andar na “passarela móvel”, uma das grandes atrações da feira. O registro está no filme *Panorama from the Moving Boardwalk* (Edison, 1900), que consiste em um grande *travelling* feito

27 Um dos momentos em que essa reivindicação ganhou contornos nacionalistas bem marcantes ocorreu durante a Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, realizada em Paris em 1925. Nesse evento, afirmava-se a primazia da França. Como diziam os autores do relatório oficial da exposição, Fernand David e Paul Léon (apud Morettin, 2015, p. 53), “o cinema é uma descoberta francesa”.

28 *Scene from the elevator ascending Eiffel Tower*, Edison Company, 1900. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694299>. Acesso em: 14/10/2019.

29 Um exemplo é *Esplanade Invalides*, Edison Company, 1900. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694196/>. Acesso em: 14/10/2019.

a partir da passarela, mostrando as pessoas subindo e descendo da esteira rolante, tendo como paisagem a cidade de Paris ao fundo e, em particular, as construções erigidas em razão do evento³⁰.

Para além do prazer momentâneo que esses filmes poderiam provocar no público, há claramente o convite, pelas imagens, à fruição do espetáculo para os que não tinham recursos para viajar. O contato com a produção da Edison Company lhes permitiria, em alguma medida, “visitarem” a exposição. Por outro lado, os registros cinematográficos poderiam complementar os guias turísticos, como *Harper’s Guide to Paris and the Exposition of 1900* (Huhtamo, 2013), destinados aos norte-americanos interessados em visitar Paris.

Esses intercâmbios transatlânticos entre o cinema e as exposições universais têm no ano de 1915 seu encontro mais conhecido. *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, foi importado em 1914 para o mercado norte-americano, tendo sido comparado com *Nascimento*, à época de seu lançamento pelos críticos³¹. O impacto do filme histórico italiano sobre Griffith foi enorme, como se sabe. Na mesma época, o diretor visitou a Panama-Pacific International Exposition (São Francisco, 1915)³². Em entrevista concedida

à época, o diretor manifestou seu encantamento e expressou sua vontade de contribuir para perpetuar a grandiosidade da exposição com “um filme dramático que marcará outro salto tão grande quanto aquele proporcionado pelo *Nascimento de uma nação*” (apud Rydell, 1984, p. 231).

De acordo com Mirian Hansen (1991, p. 237), a exposição também encorajou o diretor “a tirar vantagem do orientalismo em voga” e “estimular a ambição de Griffith para um set babilônico – em termos de tamanho, grandiosidade e exequibilidade – muito além do escopo de qualquer outro filme, incluindo *Cabiria*”.

Griffith reexaminou, assim, o projeto que sucederia a *Nascimento de uma nação*. Resolveu, então, ampliar o alcance de sua próxima obra, conferindo-lhe feição monumental, superprodução de caráter histórico manifesto nos cenários grandiosos e figurinos luxuosos, na multidão de figurantes e na dimensão épica enxergada nos acontecimentos representados. A ambição se materializou do ponto estético a partir do recurso, inédito, de contar quatro histórias paralelas unidas pelo tema da incompreensão no filme que ficou conhecido como *Intolerância* (1916) (Xavier, 1999). A intenção de Griffith com o seu épico cinematográfico foi a de proporcionar ao público uma experiência que pretendia ser mais abrangente, arrebatadora e sensacional do que as grandes feiras internacionais.

É significativa, portanto, a convergência entre tal espaço de celebração e o cinema-espetáculo. Ao se consolidar como meio de comunicação de massa, o cinema passou a ser utilizado cada vez mais como “vitrine” em que a nação projeta, diante de si e dos outros, as virtudes nacionais a serem

30 Erkki Huhtamo (2013) se dedicou ao estudo desse dispositivo e de sua relação com a cultura visual instituída pela exposição de 1900.

31 Retomo aqui as discussões feitas em: Morettin (2011).

32 A partir desta exposição e da Panama-California Exposition, ocorrida em San Diego entre 1915 e 1916, o cinema se integrou de forma definitiva à *world fair* e sua cultura. Em diferentes estandes, foi pensado pelas comissões organizadoras como elemento a ser empregado a fim de divulgar os eventos e contribuir para a consolidação do repertório simbólico mobilizado em cada exposição (Morettin, 2011).

celebradas em um cenário marcado pelo imperialismo. Foi vontade manifesta dos países com uma indústria cinematográfica estruturada que determinados filmes fossem vistos como expressão do orgulho nacional, dada a condensação de pujança econômica, avanço técnico, talento artístico e competência administrativa em obras como as de Griffith, Pastrone e outros. Nas primeiras décadas do século XX, ainda mais do que hoje, a competência técnica e discursiva (em termos do domínio de procedimentos narrativos cinematográficos específicos) significava progresso nacional e superioridade numa competição que transferia para a nova arte o papel desempenhado eminentemente pelas exposições universais ao longo do século XIX. Como os pavilhões nacionais, como as máquinas de última geração, o novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia projetou-se nas telas para assumir a dimensão de monumento, espécie de alegoria nacional antes mesmo do conteúdo de experiência humana focalizado por suas representações.

Nesse sentido, a dinâmica de participação cinematográfica de cada país nas exposições universais reproduz as disputas hegemônicas indicadas na primeira parte deste artigo. Tendo em vista o contexto, países como o Brasil, que tinham os seus mercados ocupados pelos filmes vindos do exterior e sem uma indústria cinematográfica constituída, participavam de forma marginal nesses eventos.

A situação não se modifica de forma importante em exposições promovidas por países que não integram esse pequeno cortejo. Analisarei, para concluir o percurso, a presença do cinema na Exposição Internacional do Centenário da Independência

do Brasil, realizada entre 1922 e 1923 no Rio de Janeiro³³. Naquela festividade que representou a retomada das *worlds fairs*, sendo a primeira após a Primeira Guerra Mundial, participaram Argentina, Bélgica, Chile, Dinamarca, Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Holanda, Itália, Japão, México, Noruega, Portugal, Suécia e Tchecoslováquia.

Para os EUA, o evento era estratégico dentro de sua política externa para a região³⁴, tendo o cinema também lugar de destaque. O responsável pelas ações norte-americanas na exposição, David Collier, proferiu o discurso de inauguração do pavilhão americano em um de seus espaços mais valorizados: a sala de cinema³⁵. Trecho de sua fala reproduzida pelos jornais da época ressalta esta ligação entre diplomacia cultural e o já consolidado meio de comunicação:

“Neste pavilhão que hoje se inaugura vamos exhibir a magia das ciências modernas com a tela cinematográfica, àqueles que se acharem interessados em conhecer as diversas fases das atividades do nosso Governo, das nossas grandes indústrias e dos nossos empreendimentos nacionais” (*O Centenário*, 1922, p. 3).

Do ponto de vista de sua organização e estrutura, a exposição dedicada ao centenário

33 Abordei a presença do cinema nessa exposição em: Morettin (2011a).

34 De acordo com Thais Sant’Ana (2008, p. 104), “o Congresso norte-americano destinou um milhão de dólares para a comemoração brasileira; foi o maior investimento feito pelos Estados Unidos em uma exposição até então”.

35 Além da sala no interior de seu pavilhão, foi construído um cinema ao ar livre (Morettin, 2006, p. 194).

rio da Independência guardava nítida relação com a tendência mundial aqui apontada³⁶. O dado novo, em relação ao cinema, diz respeito ao expressivo apoio do Estado brasileiro, até então inédito, à produção de documentários. As medidas de isenção da taxa de importação de negativos para os filmes encomendados para o evento indicavam a consciência de que as disparidades existentes entre a cinematografia nacional e estrangeira eram muitas. Tendo em vista a precariedade de nosso cinema e a inexistência de produtoras consolidadas, não tivemos filmes de ficção produzidos para corroborar o discurso da pretendida grandiosidade e modernidade. Restaram somente os documentários, muitos destes de caráter institucional, de propaganda de empresas as mais variadas, revestindo de um caráter oficial as imagens em movimento silenciosas que por aqui circularam.

O apoio não era dado sem contrapartida. Exigia-se que os cinegrafistas se comprometessem a filmar os temas sugeridos pela comissão organizadora, muitas vezes um roteiro dedicado a demonstrar todas as etapas de preparação de um determinado produto agrícola, como era o caso do café, estratégico, então, para nossa economia. O filme, antes de ser exibido, era recebido pela comissão organizadora, que averiguava sua qualidade, entendida qualidade como nitidez e clareza na exposição do tema (Morettin, 2011a). As tentativas de controle também

indicavam a falta de coesão e autonomia do setor. Suspeitava-se, antes de tudo, que os cinegrafistas nacionais não conseguissem traduzir em imagens a grandeza exposta por meio dos imensos pavilhões e dos produtos que lotavam as seções de cada palácio. Ao mesmo tempo, um filme como *No país das Amazonas* (1922), de Silvino Santos, realizado sem esse controle e atenção, apontava para as potencialidades não do Brasil grandioso idealizado, mas de um cinema que poderia ter contribuído de maneira mais contundente para a cultura da época caso essas experiências tivessem solução de continuidade, como ocorreu na França e em outros países.

Outra particularidade dessa exposição, e muito provavelmente de exposições desse tipo, de alcance regional, era a forte presença de países latino-americanos, em especial México e Argentina. Trata-se de um momento importante para tecer novos laços diplomáticos e estabelecer novos parâmetros na pretendida liderança de cada país no continente.

México e Brasil, naquele período, “se reaproximam diplomaticamente depois de uma década de divergências, com a elevação das respectivas legações ao *status* de embaixadas” (Barbosa, 2012, p. 266). Para chefiar a delegação enviada ao Rio de Janeiro, o presidente Álvaro Obregón (1920-24) indicou José Vasconcelos³⁷ e o general Manuel Pérez Treviño. De acordo com Carlos Alberto Barbosa, importantes intelectuais participaram dessa comitiva,

36 O prefeito Carlos Sampaio ressalta, em um dos discursos feitos em setembro de 1922 em virtude da abertura do evento, que o objetivo da exposição era “demonstrar ao mundo civilizado que o nosso progresso é real, que a nossa cultura não é inferior à das outras nações” (apud Sant’Ana, 2008, p. 101).

37 Segundo Barbosa (2012, p. 268), “Vasconcelos realiza conferências, viaja pelo país e tem oportunidade de tomar notas para seu livro *La raza cósmica* publicado em 1925”.

como Carlos Pellicer, Julio Torri e Pedro Henríquez Ureña, indicativo do peso dado pelo governo mexicano ao evento. No pavilhão mexicano, em estilo colonial barroco e decorado com murais³⁸, apresentações musicais, as fotografias de Guillermo Kahlo, pai de Frida, exposições cinematográficas, sobre as quais há pouca notícia, completam a intervenção cultural promovida em solo brasileiro.

Já sobre a presença cinematográfica da Argentina na exposição da Independência há um pouco mais de informações. A comissão argentina traz para o Brasil dezenas de documentários para serem exibidos em seu cinema, “que muito agrada aos seus visitantes, pelo gosto que foi decorado” (“As comemorações do Centenário”, 1922, p. 7).

Muito provavelmente esses filmes foram exibidos em outros pavilhões. Em prática muito indicativa do lugar que o cinema ocupava nessas relações entre os países, Collier, em homenagem a ser feita no pavilhão dos EUA à celebração da independência argentina, “está preparando um magnífico programa, do qual constará a exibição de diversos filmes sobre a Argentina” (*Exposição Internacional*, 1923, p. 8).

Por serem documentários de caráter institucional produzidos com o intuito, muitas vezes, de acompanhar a exposição, como catálogo visual dos produtos mostrados e/ou relatório oficial sobre as políticas ado-

tadas³⁹, poucas eram as probabilidades de esses filmes quebrarem a hegemonia do cinema norte-americano ou introduzirem novas relações cinematográficas a partir das imagens produzidas por cada país.

É curioso, nesse sentido, que *The three musketeers* (1921), dirigido por Fred Niblo e estrelado por Douglas Fairbanks, tenha sido escolhido para dar início às atividades cinematográficas no pavilhão dos EUA. Esse filme de ficção não carrega aparentemente nenhuma finalidade educativa, salvo a de mostrar a eterna luta do bem contra o mal, como apregoavam os produtores cinematográficos aos setores da sociedade já preocupados com o efeito que o cinema tinha na formação moral dos indivíduos. Também se distanciava dos documentários que acompanhavam os diversos *stands* dos pavilhões dedicados à indústria ou ao trabalho. Ao que tudo indica, sua presença já reflete em si a vocação desses filmes de assumirem o papel de representantes da modernidade pretendida pela sociedade que os produziu.

Nos espaços de poder que constituíam as exposições universais, os conflitos se configuravam de diferentes maneiras, participando o cinema de uma de suas frentes. Em perspectiva transatlântica, essa experiência foi rica para a compreensão das possíveis trocas e influências, sempre marcadas pelas disputas econômicas e estéticas.

38 Sant’Ana (2008, p. 86) afirma que o pavilhão “repetia as formas da Secretaria de Educação Pública mexicana então em construção”. A autora analisa os diferentes projetos arquiteturais de cada pavilhão.

39 Como parece ser o caso do filme exibido na seção de Terras e Colonização do pavilhão argentino, que, junto com a companhia de “quadros estatísticos, fotografias, mapas, maquetes”, mostra “a recepção dos imigrantes e a sua distribuição” (*O Centenário*, 1922, p. 2).

BIBLIOGRAFIA

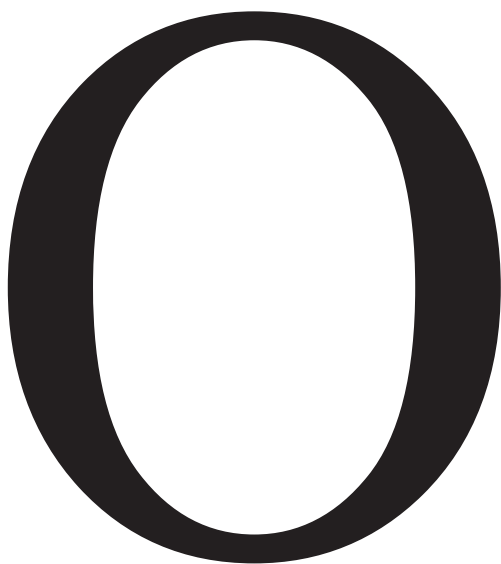
- ABEL, R. "Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano", in L. Charney; V. R. Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 258-312.
- AGUIAR, C. A. de. "As viagens transatlânticas de Chris Marker", in projeto Transatlantic Cultures (no prelo).
- ANDRADE, M. de. *No cinema*. Org. de Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010.
- ARAÚJO, M. "Glauber transatlântico", in projeto Transatlantic Cultures (no prelo).
- ARAÚJO, M.; CICCARINI, R. *Catálogo Mostra Chaplin*. Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, s. d.
- "AS COMEMORAÇÕES do Centenário. O pavilhão da Argentina", in *Jornal do Brasil*. 24 de dezembro de 1922, p. 7.
- BARBOSA, C. A. "Entre o pavilhão mexicano e o cine azteca: cultura visual e formação de identidade no Brasil e México na primeira metade do século XX", in *Dimensões*, vol. 29, 2012, pp. 262-80.
- BORGES, V. P. "Ruy Guerra, o 'cineasta viajante'", in projeto Transatlantic Cultures (no prelo).
- CARVALHO, D. C. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2014.
- CENDRARS, B. "The cabinet of doctor Caligari", in *Broom: An International Magazine of the Arts*, v. 2, n. 4, July 1922, p. 35.
- CORREA JR., F. *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo, Editora da Unesp, 2010.
- COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo, Scritta, 1995.
- DEL VALLE DÁVILA, I. *Le nouveau cinéma latino-américain*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- EISENSTEIN, S.; BLEIMAN, M.; KOSINTEV, G. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- "EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL. Comemoração da Independência da Argentina", in *Jornal do Brasil*, 19 de maio de 1923, p. 8.
- FIGUEROA, A. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, Papyrus, 2004.
- GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva/USP, 1974.
- HANSEN, M. *Babel & Babylon. Spectatorship in american silent film*. Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- HUHTAMO, E. "(Un)walking at the Fair: about mobile visualities at the Paris Universal Exposition of 1900", in *Journal of Visual Culture*, v. 12, n. 61, 2013.
- LAWDER, S. *The cubist cinema*. New York, New York University Press, 1975.
- MENDES, A. *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes (1935-1952)*". Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2007.
- MENDES, O. "Cinema brasileiro", in *Cinearte*, v. VII, n. 315, 9 de março de 1932, p. 7.

- MORAES, J. L. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2014.
- MORETTIN, E. "A cultura cinematográfica nas exposições universais: modernidade e tradição na Paris de 1925", in *Galáxia*, n. 30. São Paulo, 2015, pp. 48-59.
- _____. "As exposições universais e o cinema: história e cultura", in *Revista Brasileira de História*, vol. 31, n. 61. São Paulo, 2011, pp. 231-49.
- _____. "Cinema e Estado no Brasil. A Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923", in *Novos Estudos Cebrap*, n. 89, março/2011a, pp. 137-48.
- _____. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo, Alameda, 2013.
- _____. "O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil", in *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13. Uberlândia, julho-dezembro/2006, pp. 189-201.
- _____. "Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937", in *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, ago./2013, pp. 73-93.
- MORETTIN, E.; XAVIER, I. "La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique: du cinéma muet aux années 1970", in *1895. Revue d'Histoire du Cinéma*, n. 77. Paris, hiver 2015, pp. 9-31.
- O CENTENÁRIO. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1922, p. 3.
- RYDELL, R. *All the world's a fair: visions of empire at American international expositions, 1876-1916*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- SANT'ANA, T. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2008.
- SOUSA, M. C. da S. "Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro". Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2013.
- SOUZA, J. I. de M. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo, Senac, 2004.
- TSIVIAN, Y. "Charlie Chaplin and his shadows: on laws of fortuity in Art", in *Critical Inquiry*, v. 40, issue 3, Spring 2014, pp. 71-84.
- VILLAÇA, M. "ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos)", in projeto Transatlantic Cultures (no prelo).
- XAVIER, I. "Bazin in Brazil: a welcome visitor", in D. Andrew; H. Joubert-Laurencin (orgs.). *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. New York, Oxford University Press, 2011, pp. 308-15.
- _____. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. "De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani", in *Estudos de Cinema*, n. 2, 1999, pp. 125-52.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

textos

A sociedade disruptiva – fazendo das máquinas, humanos e dos humanos, máquinas

Alvair Silveira Torres Junior



presente artigo se insere na tradição do gênero de ensaio em ciências humanas. Nele se pretende discutir alguns aspectos sociais e políticos vinculados ao modo como se tem disseminado na população as mudanças tecnológicas em curso. Como está sendo socialmente construída a aceitação das novas tecnologias e suas implicações políticas (Berger & Luckmann, 2011), em especial aquelas ligadas com a adoção das bases digitais, robótica e IA (inteligência artificial). Com maior liberdade no trato das contribuições de

ALVAIR SILVEIRA TORRES JUNIOR é professor do mestrado profissional em Empreendedorismo e vice-coordenador da área de Operações e Logística da FEA-USP.

outras ciências, como cabe ao texto ensaístico, o artigo pretende contribuir sobre como as narrativas das mudanças tecnológicas têm sido elaboradas no senso comum, e como o relativo distanciamento da população em relação ao que se discute na universidade pode ter graves consequências nas políticas sociais e nas representações políticas.

Tem surgido a figura da tecnologia humanizada, com ou sem robôs, o que nos faz questionar qual a sua ética e suas relações com os humanos.

Não há dúvidas quanto aos avanços em capacidade produtiva e de utilidade que as inovações tecnológicas ao longo do tempo propiciaram ao homem no que diz respeito a resolver problemas da vida (Landes, 1994). Ainda mais com os atuais programas e máquinas de grande capacidade de processamento das informações – *big data* – envolvendo uma quantidade de dados muito além dos limites do cérebro humano. Medicina, engenharia, direito, educação, comunicação, empresas, enfim, grande número de áreas e locais tem sido impactado positivamente quanto à qualidade e rapidez na solução de problemas e são exemplos notórios e acompanhados pela população em geral. Portanto, não há o que discutir aqui sobre essa ampliação nas possibilidades de se resolver problemas, fato que deve ser preservado e estimulado. Entretanto, tal perspectiva técnica tem produzido uma euforia mercadológica que, do lado social, prescinde de validações quanto às suas aplicações e articulações com a realidade da *pólis*, de tal sorte que políticas públicas sejam discutidas para ampliar os efeitos positivos, mas também evitar ou mitigar os negativos como se deve no âmbito de um projeto civilizatório.

O fato mais notório é o impacto sobre o emprego. A adoção da IA, por exemplo,

tem suscitado pesquisas sobre quais as reduções de ocupações que seriam produzidas em diferentes economias na medida da sua disseminação no mundo do trabalho. Os prognósticos variam de 40% a 60% de redução de carga de trabalho para os humanos, impactando inclusive funções que exigem habilitação universitária (Nedelkoska & Quintini, 2018). Médicos radiologistas não precisam mais procurar por sinais brancos nas chapas reveladas, sistemas automatizados processam as imagens, identificam os sinais e soltam diagnósticos. Claro que essa realidade ainda é diferente quanto aos países e ao tipo de serviço. No Brasil o serviço público é majoritário quanto ao modo de chapas reveladas no lugar das imagens digitais. Para a população mais pobre tal fato é um atraso, com despesas correntes maiores e falhas de diagnóstico mais frequentes. Contadores e advogados já devem se preparar para enfrentar os sistemas que emitem demonstrativos e petições automáticas. Bastará assinar... Por enquanto. Trabalhadores em linhas de montagem são substituídos por sistemas robotizados integrados com outros sistemas digitais na chamada indústria 4.0 provocando a diminuição gradativa da necessidade de operários.

Evidentemente há um apelo da eficiência, qualidade e segurança nesses e noutros casos. A questão é que tais sistemas são pensados majoritariamente em substituição ao humano, quando poderiam ser pensados junto a uma solução social e política de convívio: *friendly automation or friendly robotic*. Que alternativa haveria para continuar com os benefícios técnicos da automação cognitiva e das rotinas, sem levar as ocupações de médicos, engenheiros, advogados e operários à extinção ou redução? Há por outro lado um discurso

otimista ou utópico sobre a solução social através da criação de outras ocupações. Muito se fala, em contraposição ao alerta social, que outras ocupações serão criadas. Economistas citam externalidades negativas cuja semântica já nos aponta para algo externo, periférico, de fora. Não se deixa claro como será resolvida a lacuna empregatícia. Acredita-se que o mercado arranjará uma solução e muitos apelam para a metáfora evolucionista, como já apontamos em artigo anterior (Torres Jr., 2019). Outros dizem que o empreendedorismo é a solução na criação de ocupações e que devemos nos preparar para tal realidade. Porém não se mede o quanto esse mercado sem renda ou sem financiamento poderá dar vazão a tantos empreendedores fora das empresas focais, nem se lembram de contar o sem-número de *startups* em incubadoras, aceleradoras, em habitats de inovação ou por conta própria, que buscam aportes do sistema tradicional e muito poucos são escolhidos. Outros correm por fora, mas a mortalidade é alta. Haja criatividade. Haveria capacidade de absorção? Já tivemos um experimento nesse sentido. A área de serviços recebeu boa parte da massa de trabalhadores deslocados por ocasião da onda de automação microeletrônica nos anos 80 e 90, acompanhada da reestruturação produtiva em cadeias globais. A precarização acompanhou esse processo na medida em que ocupações de qualidade na indústria foram perdidas sem compensação na mesma proporção no setor de serviços (Kon, 2015, pp. 438-45), principalmente nos países de baixa e de média renda.

Do lado ético e da precaução com os perigos biológicos sobre a vida das pessoas, temos a notícia sobre o andamento das pesquisas da empresa Neuralink, de Elon Musk, com chips implantados em cérebros

de ratos, suscitando no mercado o alvoroço das possibilidades de uma aplicação médica controlada evoluir para a criação de um *cyborg*, ampliando a capacidade cerebral dos humanos (*Financial Times*, 19 de julho de 2019). A singularidade homem-máquina com a gradual extinção do humano na forma como hoje conhecemos nossa espécie pode se tornar realidade na linha do que Kurzweil (2006) defende sobre sua perspectiva da imortalidade. Outros, mais cautelosos, como o pioneiro da era digital, Bill Gates, clamam por regulações para que o tal mercado não avance o sinal não só com os implantes neuronais, como também nas aplicações de IA e robótica. Afinal tais tecnologias e seus avanços apresentam um tamanho potencial de impacto social sobre a vida das pessoas que de fato poderiam ser alçadas ao tipo de desenvolvimento com o mesmo cuidado ou similar ao das políticas regulatórias praticadas no desenvolvimento de medicamentos, com células-tronco e outras questões biológicas. Não se trata de restringir a pesquisa, mas de agir com seletividade sobre quais descobertas devem evoluir e como evoluir para aplicações no mercado.

Do lado da representação política, as chamadas *fake news* prosperam em ilusões e induções sobre os cidadãos. A imagem de quem posta incessantemente nas redes sociais de forma política escamoteia em certa medida essa intenção de luta pelo poder, levanta a falsa imagem de um não político ou de um político moderno, quando de fato pouco ou nada o afasta da chamada velha política, a qual nem é velha ou nova, simplesmente é política. As mídias sociais passam a se constituir em uma nova cobertura do conteúdo e a população tem seu voto influenciado pela imagem digital, cujas tecnologias ganham

em poder na criação de realidades virtuais dos candidatos e dos fatos (Morozov, 2018, pp. 138-42). Passa-se a votar em imagens construídas virtualmente, de grande poder de envolvimento e deslumbramento emocional (Han, 2018, pp. 59-68), criando-se um outro mundo em que o indivíduo passa a exercer sua expressão política, cuja ágora curiosamente se distancia da realidade concreta da vida, com ela opondo-se em contradições materiais, as quais, no entanto, não causam dissonância cognitiva. Pobres, por exemplo, passam a defender pautas desmobilizadoras de políticas sociais protetivas.

Desde quando a arte, através da pintura e da literatura, passou a retratar como tema a vida dos trabalhadores nos romances e quadros, em compasso com as mudanças propiciadas pela modernidade, o maquinismo e a automação surgiram ora como alvo de crítica, ora como objeto enaltecido em um mundo em transformação. A robótica e a transformação digital repetem esse movimento nas hostes culturais, contudo há algo de novo: as próprias tecnologias agora são intimamente ligadas com a criação de narrativas, trazendo de forma intrínseca a comunicação, a liberdade de produzir e disseminar mensagens, em um movimento que ilude com a pretensa emancipação do indivíduo.

No início do século XX no Brasil, Tarsila do Amaral reproduziu em certa fase de sua trajetória pictórica, durante o chamado movimento antropofágico, representações de um Modernismo eufórico, retratando eletrificações, máquinas, bondes, em paisagens coloridas. Havia ali, entretanto, ausência do retrato das pessoas do povo. Curiosamente, como que havia naqueles quadros um prognóstico inconsciente de que tudo aquilo não reverteria em modernidade para a maioria

da população. De fato, passada a modernidade e agora em tempos de pós-modernidade, não alcançamos na mesma medida avanços em aspectos sociais de trabalho e renda. É preciso, portanto, cuidado com as narrativas utópicas que atingem o senso comum.

SOCIEDADE DISRUPTIVA – INTEGRAÇÃO E FLEXIBILIDADE DE HOMENS E MÁQUINAS NAS ORGANIZAÇÕES

Não é preciso ficar com aquela tecnologia nascente dos anos 20 para resgatar as euforias declinantes. Nos anos 80 e 90, a chamada automação microeletrônica (AME) também privilegiou os progressos produtivos e em menor medida os sociais. Nela, com a inserção da possibilidade de programação das máquinas, os primeiros robôs surgiram focados na substituição do humano em trabalhos repetitivos e perigosos. Essa primeira onda tecnológica da robótica, ainda praticada em grande parte nas organizações industriais, era focada sobre os movimentos repetitivos integrando-os em um só corpo mecatrônico dotado de flexibilidade, através da programação realizada em linguagem computacional pelo homem (Torres Jr., 1994). Agora, com a IA, a programação é feita através da própria máquina emulando o cérebro humano. Essa automação cognitiva muda o conceito de aplicação da automação e passamos a pensar robôs equivalentes às capacidades humanas no planejamento de atividades (Ford, 2016).

A humanização da máquina leva ao extremo o paradigma da integração homem e máquinas, de tal sorte que há uma segunda onda robótica dotada de inteligência artificial em que não há mais proteção física separando os dois corpos – homem e ro-

bô (Ford, 2016). Já convivemos no mesmo espaço com essas máquinas em uma nova arquitetura de convívio entre dois mundos, social e técnico. Um novo patamar de integração e flexibilidade é alcançado com amplo leque de possibilidades na conexão dos dois mundos. Esse imbricamento sociotécnico de máquina e humano impacta de outra forma as instituições. Os modelos sociais são agora mediados por máquinas dotadas de IA e o convencimento não se dá apenas por culturas eminentemente humanas, mas também por interações com redes, em culturas virtuais, produzidas por homens e máquinas.

O agrupamento de robôs e máquinas comunicando-se entre si gera comunidades robóticas, realidade nas práticas da indústria 4.0 e seu braço da internet das coisas (IoT). Assim como os aglomerados de bactérias em comunicação vital originaram os corpos macroscópicos autônomos com seus códigos genéticos de regulação, a evolução dos centros de serviços e trabalhos tecnológicos autônomos exigirá algoritmos dotados de direitos e deveres robóticos para a regulação dessas comunidades. Na natureza a regulação foi dada pela seleção natural. E no novo mundo sociotécnico? Como e quem fará tal empreitada? As leis de Asimov claramente não são suficientes.

Portanto, as atuais narrativas sobre novas tecnologias e suas relações sociais, econômicas e políticas, sobretudo as digitais e a robótica com IA, carecem de uma discussão quanto aos seus impactos na formação do senso comum. Da sua aparente neutralidade técnica ou de suas perspectivas entusiasmadas, passando por resistentes de primeira hora, as narrativas sobre os impactos da tecnologia no cotidiano das pessoas podem carregar para o senso comum do cidadão a

armadilha de não levar em conta a necessidade de considerar e discutir políticas públicas para tratar de seus mais diversos aspectos.

Políticas públicas que eventualmente não considerem o potencial de mecanização das relações sociais, assim provocadas pelas novas tecnologias instauradas em espécies de algoritmos sociais, podem levar o mercado ao risco social de adotar dado viés nos pressupostos dos algoritmos reais que formam as bases de dados da IA. Na utilização do *machine learning*, por exemplo, os algoritmos podem vir a ser responsáveis por decisões que encaminhem grupos humanos a um dado comportamento visto como superior, sem considerar, entretanto, matizes culturais e políticas. As máquinas aprendem e os humanos em sua maioria, o chamado povo, reproduziria algoritmos estabelecidos.

Identificar e discutir tanto práticas ocultas quanto possibilidades inexploradas das novas tecnologias junto à população são uma necessidade premente, que visa a contribuir para a construção de outras narrativas, em que as novas tecnologias, sobretudo a robótica e a IA, sejam inclusivas, diversificadas e éticas, voltadas para melhorar a vida de todos.

Certos aplicativos, por exemplo, já orientam pessoas sobre comportamentos, como se o humano estivesse sendo treinado e adestrado pela máquina. Em que pese esses algoritmos serem desenvolvidos para fins úteis como saúde e educação financeira, controle de peso, dentre outras aplicações, não há uma discussão ética sobre sua exacerbação em outras frentes. Haveria a percepção da impessoalidade técnica como garantia ilusória de isenção.

Nos *gadgets* digitais há toda uma interação com o usuário calculada por uma engenharia de *features*, criando elementos que projetam e executam a chamada experiência

do usuário, levada a cabo pela transformação digital que se faz dotando as interações com a chamada redução de atritos de humanos com humanos. Já é argumento técnico de qualidade e *design* moderno buscar soluções ou serviços que não precisam de interação com outro humano. Redução de atritos.

O desequilíbrio das narrativas, pendendo para o lado utópico, pode levar a externalidades negativas das tecnologias sem regulação, com o acirramento da segregação e diminuição da interação social no cotidiano, com consequências políticas e possibilidade em marcha da redução da abertura e controle por todas as camadas sociais.

SOCIEDADE DISRUPTIVA, UM FENÔMENO DE MUDANÇAS MULTIDIMENSIONAIS

Desde os tempos da Grécia Antiga, nos séculos V a IV a.C., os historiadores, tendo em elevada conta Heródoto e Tucídides, consideravam e resgatavam o modo de narrar os eventos humanos mais antigos apresentando-os como narrativas que tinham autoridade, e assim formaram o senso comum dos gregos. Se os deuses de fato existiam ou não, se aquelas histórias míticas eram reais ou não, esse já era um tema de debate; todavia o fato era que elas serviam em grande medida ao povo grego como narrativas que transmitiam ensinamentos sobre as coisas da natureza (física), o comportamento (ética) e a natureza dos deuses (teologia).

Passados os séculos entre aqueles primeiros registros das origens da civilização ocidental, com contribuições dos povos egípcios e persas, também coletadas pelos gregos, os tempos históricos foram preenchidos

por narrativas ficcionais e de não ficção, em última análise com mensagens percebidas como de não ficção, estabelecendo as bases dos comportamentos e opções políticas dos agrupamentos humanos, de comunidades, nações, organizações e, agora no século XXI, em redes virtuais, influenciando as diversas esferas do cotidiano dos indivíduos em seu senso comum, que, apesar dos especialistas, são hoje a base das decisões da vida política.

Há, entretanto, substancial diferença nesse processo entre séculos exatamente no atual momento histórico; as narrativas são impulsionadas de tal maneira pela tecnologia tanto em mensagem quanto em meios, levam às novas práticas e ações, e delas se alimentam, tornando múltiplas suas origens com processos de constituição e aceitação diversos, fragmentados e multicêntricos em uma escala, se não exponencial, ao menos de grandeza muito além do registro recente, tanto que o termo “exponencial” tornou-se senso comum, e aqui, de passagem, como termo que exemplifica e evidencia pontualmente a distinta narrativa do atual *Zeitgeist* de uma sociedade disruptiva.

Sociedade disruptiva é o termo aqui empregado para designar este espírito dos tempos utilizando o conceito que Christensen (1997) estabeleceu no âmbito de suas pesquisas sobre inovação, nos anos 90. Ele descreveu como novidades surgem desajeitadas, de baixo desempenho, não assustando, mas com o passar do tempo superam o modelo ou padrão vigente e em seguida o destrói ou relega-o ao limbo.

Em ciências humanas, no século passado, a partir dos trabalhos de Thomas Kuhn (2018) na filosofia e na história da ciência, difundiu-se o termo “paradigma” para as mudanças sucessivas dos modelos científi-

cos ao longo da história, e dele as ciências humanas emprestaram por décadas tal conceito para se referir, com o termo “novos paradigmas”, aos fenômenos de construção social que emergiam contra paradigmas vigentes. Todavia, em que pese também agora termos uma série de fenômenos emergentes questionando e pressionando o *status quo*, a diferença fundamental é o papel que a tecnologia tem nas escolhas por parte dos grupos sociais, não só da técnica em si, mas no papel de construção das narrativas hegemônicas que fazem vingar nos grupos sociais e políticos certas escolhas e padrões.

A estrutura da sociedade disruptiva se estabelece *a priori* em três tendências narrativas, retórico-argumentativas, sobre suas possibilidades tecnológicas e guarda um quarto e pouco explorado tópico, discutido aqui na conclusão, e que viria a ser o equilíbrio social a evitar a disfunção em curso.

A escala exponencial mecanizando o humano

A escala exponencial é uma desmedida técnica sobre o humano. Não há condições de o nosso aparelho físico e biológico dar conta das múltiplas narrativas e construções sociais que circulam nas redes e emitem opiniões. Nossos processos de homeostase não são preparados para tal amplitude, restringindo-se ao *eu* e grupos mais próximos (Damásio, 2018, pp. 250-4). Antes centrada no especialista, agora a tecnologia permite a todo humano emitir e propagar suas afirmativas e construções sociais.

Como reação da nossa adaptação biológica, o cérebro adota padrões possíveis dentre infinitos para sua percepção e manu-

tenção. No entorno desses padrões em circulação os agrupamentos humanos vão se constituindo como tribos identificadas com narrativas diversas, dentre *squads*, *tribes*, grupos, times, compartilhamentos, curtidas, adicionando ou deletando, sempre escolhendo e operando um determinado conjunto de comportamentos. Espelhando-se na forma de máquinas clássicas com suas especialidades e funções inscritas na natureza de suas peças e programas, também narrando uma história em execução, agora o humano tem sua identidade, seu gênero, sua ideologia, seus *likes*, como máquina específica que ignora outras funções, sem acesso social a outras possibilidades, restrito àquele mundo construído por narrativas específicas de opiniões, relatos, imagens, *memes*. Sua liberdade é restrita, presa ao mecanismo daquele nó da rede cibernética. O humano se fragmentou e se conteve como uma máquina típica das revoluções técnico-científicas dos séculos XIX e XX. E, mais do que isso, é preciso trabalhar para a rede, é preciso clicar, produzir, fazer parte, definir território e exercer sua função na rede, reproduzindo a narrativa, caso contrário esse humano será deletado ou desconstruído, desmontado. A máquina do humano precisa funcionar, se não, desaparecerá.

A humanização da máquina

Por outro lado, não haveria disrupção societal, assim como partimos do pressuposto ou hipótese aqui lançada, se a desmedida de comportamentos mecanizados na associação entre humanos não fosse acompanhada de outra mudança com relação à sua criatura, a máquina, na dialética semelhança e antagonismo na criação dela e dos diversos artefatos

complexos que a seguem e complementam. Poderia se considerar que a mecanização do humano sempre esteve presente, na medida em que o capitalismo e a sociedade de consumo tornam tudo mercadoria, inclusive as relações. Obras ficcionais, tais como *Admirável mundo novo* e *1984*, discutem essa distopia da desumanização e do controle social pela máquina, tendo em vista a vida do homem ser rotinizada e controlada há muito tempo. Todavia, o controle ali criticado é escancarado, autoritário e cruel, com um algoz desumano ou imitação cruel do humano, ambos transformados na marca distópica: o Grande Irmão.

Agora, entretanto, a máquina se humaniza, somos controlados e estimulados a produzir narrativas a partir de máquinas vistas em artefatos virtuais e físicos que nos estimulam, de forma alegre, participativa, convidativa e divertida, a reproduzir narrativas de empoderamento, de empreendedorismo, de busca dada identidade, de diferenciação com subordinação ao controle de rótulos, enquanto as máquinas e seus artefatos nos apoiam, nos ajudam, auxiliam – “suportam” é o termo mais empregado. Tornam-se verdadeiros irmãos de bondade e fraternidade, portanto, inseparáveis. Deixamos de encontrar um amigo, mas consultamos insistentemente as redes sociais. O *smartphone* já temos como apêndice. Os que se aventurarem na crítica ao uso da técnica receberão do senso comum, às vezes travestido de especialistas, a reação irônica de desprezo por inferir que o outro não conhece, ou não sabe usar, ou que seria um excêntrico marginal e maledicente.

Fazendo das máquinas, humanos, completamos a disrupção social. Uma sociedade que não apenas mecaniza as relações humanas – sem novidades até aí, porém –, gera

e multiplica continuamente relações sociais com ou através de artefatos humanizados que se tornam narrativas hegemônicas e estreitas: dr. Google, meu Face, quero tuitar, estou logado, influenciador digital, *hacker*, transformação digital... Siri, Bia... click!

As narrativas reativas se acomodam

Há uma acomodação crítica das narrativas sobre as mudanças tecnológicas? Alguns sinais parecem indicar que sim, sobretudo naquelas que atingem o grande público. Em reação à modernidade das grandes indústrias, com suas máquinas e instalações que alçaram os EUA nas décadas de 30 e 40 à chamada Idade de Ouro, com seu gigantismo industrial e prosperidade econômica, as artes também funcionaram como esteio das narrativas dos problemas sociais suscitados pelas mudanças técnicas e seu impacto na vida cotidiana. Regionalismos passaram a ser expressos enfatizando a frieza das tecnologias da época. O gótico americano exemplifica tal movimento, celebrando os valores das pequenas cidades do interior dos EUA. Pessoas simples no lugar de intelectuais como protagonistas foram enfatizadas pelos artistas como modo de criticar a hegemonia das bases tecnológicas da sociedade. Agora vemos Trump e movimentos políticos de extrema-direita sendo apoiados por regionalistas ou nacionalistas, porém sem críticas à tecnologia digital, ao contrário, delas fazem uso para criar seu grupo. O vilão é o outro arranjo político, sem referências ao uso social da tecnologia; ao contrário, ela é amiga, apoia, é aliada contra a vilania dos outros humanos. Ódio a eles. Não há neoluditas. Há uma acomodação das reações ao tecnológico, tanto à esquerda quanto à direita. Poucas vozes em prol de regulações sociais

coexistem com a profusão de discursos retóricos utópicos, fazendo dessas narrativas simplórias sobre a tecnologia o tom dominante no senso comum.

Há como um consenso de como a tecnologia é bem-vinda e inexorável. Ela nos apaixona e nos ilude. Promete boas-novas. O senso crítico nas narrativas é de menor frequência. Há mais crítica no mundo especializado das ciências sociais, porém no senso comum a narrativa predominante é a do modelo empreendedor, da liberdade dada pela tecnologia, “uberizado”, submetido ao amigo aplicativo, a quem agradece a oportunidade de ser empreendedor cativo do Grande Irmão. No lugar de *Admirável mundo novo* ou *Metrópolis*, nesses novos tempos é o romance *Machines like me*, de Ian McEwan, que nos desperta para os perigos desse mergulho acrítico nas novas tecnologias. Todavia não se reage em revolta como nos outrora romances épicos de ficção científica, se submete e se resigna.

Como emblema dessa adaptação negativa, conta-nos o psiquiatra Tamaki Saito (2018), o fenômeno dos *hikikomori* no Japão já alcançava em 2016 o número expressivo de 541 mil adolescentes. Trata-se de uma patologia social em que os indivíduos optam por permanecer socialmente isolados, em geral confinados em seus quartos, sem qualquer atividade laboral ou educacional, sem participação na sociedade, no máximo com relações através de games e redes sociais.

CONCLUSÃO POR UMA PROPOSTA – ABRIR O OPACO

Wisnik (2018), em obra sobre aspectos transversais da arquitetura, nos adverte sobre dois tipos de transparência: literal e fenô-

nica. A primeira, intrínseca ao material; a segunda, da ordem da percepção que é dada pelo arranjo dos elementos. O autor retoma os conceitos desenvolvidos por Colin Rowe e Robert Slutzky (e os amplia) da arquitetura e das artes para os fenômenos sociais, apontando para o nevoeiro fenomênico que paira sobre os acontecimentos contemporâneos. Da pouca clareza sobre o que acontece e por que acontece. Da confusão e das surpresas que assolam os viventes em tempos disruptivos. Tomando esse eixo, o que se considera ou se percebe transparente na profusão de narrativas que as novas tecnologias disseminam nas redes sociais e nas diversas conexões midiáticas está mais para o translúcido, que confunde a transparência com a opacidade, deixando entrever apenas sinais das sombras e não dos verdadeiros corpos. Não se revela, mas sugere e ilude. As narrativas que alcançam o senso comum são da ordem do *pop*, com sua profusão de signos cuja superficialidade nada revela das possibilidades desumanizantes e excludentes do emprego que se faz das novas tecnologias. Abrir passagens por entre essa opacidade dos dados pode ser um antídoto, através do desenho de políticas públicas que estabeleçam acompanhamento dos ganhos junto com a prevenção das perdas e danos sociais no uso das novas tecnologias. Fazer as organizações e instituições dar publicidade regular aos indicadores, utilizando-se dos mesmos meios tecnológicos de controle e acessibilidade similar aos usados em sua operação. Meios digitais de controle público e não um cipoal de interações burocráticas.

Em um segundo momento, discutir com a sociedade regulações que maximizem os ganhos de precisão e qualidade nas atividades humanas, sem esgarçar o tecido social.

Quanto em termos de acidentes e impactos ambientais e de saúde os aplicativos de mobilidade urbana têm acarretado com suas atividades no modelo de negócios de plataformas digitais? E as condições de trabalho? Nessas, como em tantas outras aplicações tecnológicas, o balanço não está claro, tampouco há uma abertura para participação e decisão em prol da sociedade.

Todavia, a abertura da mudança tecnológica via acompanhamento institucional através de dados e fatos públicos não é o bastante. Em que pese abrir o debate para discussão de políticas públicas, a depender dos argumentos econômicos, o efeito pode se restringir a concessões mitigadoras de poder limitado. É preciso alcançar o topo da hierarquia no processo decisório em que a análise econômica impera. Corre a piada - ou seria uma verdade - que a economia é muito importante para se deixar apenas para economistas. Há uma opacidade nos assuntos econômicos. É preciso também abrir um canal de discussão e atuação na economia. Nela imperam afirmações ditas como verdades indiscutíveis, quando já se desvendou haver muito de construção social nas aplicações econômicas (Gala & Rego, 2003). A análise econômica subordinada à economia política deve ser aberta para escolhas. Ora, a recente reforma da Previdência é um exemplo atual: a análise econômica informava quanto se deveria economizar, a economia política escolheu quanto cada agente deveria pagar, uns mais do que outros, e a retórica convenceu a sociedade. Com as mudanças tecnológicas, se o discurso utópico e acríptico continuar, resultado semelhante ocorrerá. Muita produtividade para alguns, aumento da riqueza e concentração para poucos, enquanto tantos outros, em um país de

renda média-baixa e desigual, receberão mais pobreza, acompanhando crescente conjunto de remediados, contentes por ao menos reclamar nas redes sociais.

As externalidades negativas precisam ser medidas de forma focal e não acessória no discurso econômico. Medidas de perdas e danos devem ser projetadas e acompanhadas deixando claro quem está ganhando, quantos estão perdendo, os valores, e finalmente reorientando as políticas públicas e o próprio curso da economia política do Estado com vistas ao fomento de mudanças tecnológicas inclusivas.

Na linha das discussões de ações com propósito de superação das externalidades negativas da tecnologia, exemplificamos duas propostas de âmbito inclusivo na economia: assegurar uma renda básica, medida de natureza macroeconômica; e a automação amigável ou cooperativa, de natureza microeconômica e organizacional.

Na primeira, há uma série de trabalhos econômicos que precisam sair da marginalidade e entrar no *mainstream* das discussões políticas (Widerquist et al., 2013). Reverter uma parte da riqueza auferida com a alta produtividade das mudanças tecnológicas e redirecioná-la para o consumo, via políticas compensatórias de renda aos deslocados pela automação cognitiva. Associadas a processos de requalificação, formação de empreendedores, inserção de negócios sociais no mercado, enfim, a um conjunto de medidas possíveis que teriam implementação suportada e ganhos complementados advindos da repartição dos ganhos da produtividade. De Bill Gates, com sua sugestão de taxar o emprego da nova robótica, a Milton Friedman (1968), com a discussão do imposto de renda negativo, de visões de esquerdas aos liberais, há formatos

em discussão que, entretanto, ainda estão à margem do Estado e suplantados por discurso de uma retórica neoliberal dos anos 70, atrasada e desatualizada com os problemas contemporâneos. Na economia também é preciso acompanhar o movimento disruptivo pelo qual passamos. A produtividade não pode ser mais medida apenas em um cercado daqueles que trabalham nas grandes corporações, mas deve ser inclusiva, colocando em seu denominador toda a população.

Em termos microeconômicos, o *management* se constituiu na primeira metade do século XX como instituição econômica, exercendo forte influência na coordenação daquilo que o mercado apresentava como possibilidades. Alfred Chandler, nos anos 70, investigou como as grandes corporações norte-americanas tiveram um papel fundamental nas decisões sobre utilização dos recursos e seu direcionamento para expansão da produção, distribuição e consumo em massa (Chandler Jr., 1977). Em diálogo com o Nobel de Economia de 1978, Herbert Simon, essa perspectiva se junta ao conceito da racionalidade limitada de Simon (1982), possibilitando uma releitura das dimensões que restringem as decisões econômicas, indo além da impossibilidade técnica em adquirir e processar dados, em superação pela IA, porém, agora, com a necessidade de alçar o dano social e a viabilidade política como aspectos fundamentais nas decisões corporativas, a serem institucionalizadas em direção mais favorável ao humano.

A restrição a ser colocada e estimulada no processo decisório das corporações é que a produtividade deve ser aumentada, porém com a participação e cooperação do ser humano em algum grau. Que venham a IA, a robótica, os ganhos de qualidade com a

adoção da automação cognitiva, todavia utilizadas em aplicações que preservem a colaboração com o humano. Modelos sociotécnicos de gestão com abordagens de participação e colaboração, na linha do desenvolvimento humano do *lean management* para exemplificar, existem e devem ser estimulados por políticas de incentivo (Torres Jr., 2010). Eles buscam os aumentos de produtividade e inovações corporativas, admitindo, porém, e até privilegiando, o emprego de automação amigável, em que o ser humano é poupado das atividades perigosas e repetitivas, passando a colaborar com a automação na coprogramação, escolhas, validações éticas e circunstanciais, de tal sorte que o autômato realiza, controla, indica e adverte, até impede decisões claras de alto dano, mas o arbítrio é do humano.

Tais caminhos colaborativos, entretanto, ganham nas narrativas atuais o adjetivo de ultrapassadas e aquém das potencialidades, quando na verdade elas seriam uma escolha organizacional que preserva o humano como agente e fonte da criatividade e símbolo a quem a tecnologia deve servir.

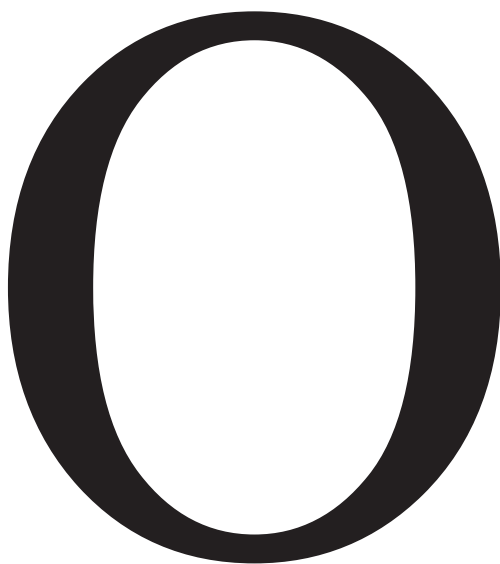
As narrativas são excessivamente impregnadas de verdades econômicas como se as escolhas de um grupo fossem indiscutíveis. Elas também reforçam a visão utópica das novas tecnologias em termos sociais. Transparência não é sinônimo de ética. Abertura não é sinônimo de democracia. O primeiro não revela tudo ou revela com segundas intenções. O segundo pode abrir seletivamente, ou abre até certa medida. Porém, ambos combinados e devidamente calibrados pela sociedade civil seriam um poderoso álibi contra mentiras abertas e transparentes que, disseminadas, se tornam verdades e ocultam o outro lado dos fatos.

BIBLIOGRAFIA

- BERGER, Peter L.; Luckmann, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis, Vozes, 2011.
- CHANDLER JR., Alfred D. *The visible hand: the managerial revolution in American business*. Cambridge, Harvard University Press, 1977.
- CHRISTENSEN, Clayton M. T. *The innovator's dilemma: when new technologies cause great firms to fail*. Boston, Harvard Business School Press, 1997.
- DAMÁSIO, Antônio. *A estranha ordem das coisas – as origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.
- FINANCIAL TIMES. "Cyborgs: Elon Musk and the new era of neuroscience", reportagem de 19 de julho de 2019. Disponível em: www.ft.com/content/eec3bfb2-aa09-11e9-b6ee-3cdf3174eb89. Acesso em: 20/7/2019.
- FORD, Martin. *Rise of the robots: technology and the threat of a jobless future*. New York, Basic Books, 2016.
- FRIEDMAN, M. "The case for a negative income tax: a view from the right", in J. H. Bunzel. *Issues in American Public Policy*. New Jersey, Prentice-Hall, pp. 111-20.
- GALA, Paulo; REGO, José M. *A história do pensamento econômico como teoria e retórica: ensaios sobre metodologia em economia*. São Paulo, Editora 34, 2003.
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte, Ayné, 2018.
- KON, Anita. *Nova economia política dos serviços*. São Paulo, Perspectiva/CNPq, 2015.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, Perspectiva, 2018.
- KURZWEIL, Ray. *The singularity is near: when humans transcend biology*. New York, Penguin, 2006.
- LANDES, David S. *Prometeu desacorrentado: transformação tecnológica e desenvolvimento industrial na Europa Ocidental, de 1750 até os dias de hoje*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2005.
- MOROZOV, Evgeny. *A ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo, Ubu, 2018.
- NEDELKOSKA, L.; QUINTINI, G. "Automation, skills use and training", in *OECD Social, Ployment and Migration Working Papers*, n. 202. Paris, OECD Publishing, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1787/2e2f4eea-en>. Acesso em: 20/5/2019.
- SATO, Tamaki. *Self-portrait or alienation in Tetsuya Ishida. Self-portrait of another* [catálogo da exposição]. Madri, Museu Reina Sofia, 2018.
- SIMON, H. A. *Models of bounded rationality*. Cambridge, MIT, 1982.
- TORRES JR., Alvaír Silveira. "Produtividade e mudanças tecnológicas – uma discussão evolucionista", in *Jornal da USP*, 13 de março de 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/produtividade-e-mudancas-tecnologicas-uma-discussao-evolucionista>.
- _____. *Integração e flexibilidade – o novo paradigma nas organizações*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1994.
- _____. "Lean principles creating a innovation environment", in *Technology management for global economic growth*. Portland, Portland State University, 2010.
- WIDERQUIST, K. et al. *Basic Income An Anthology of Contemporary Research*. MA, Malden, Blackwell Publishing, 2013.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo, Ubu, 2018.

Darwin e os darwinistas

Lilian Al-Chueyr Pereira Martins



ano de 2019 é significativo para a história da biologia, particularmente, para a história da evolução, pois nele se comemoram os 210 anos do nascimento de Charles Robert Darwin (1809-1882) e os 160 anos da publicação do livro *Origin of species* (*Origem*

A autora agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelo apoio concedido, sem o qual não seria possível a realização desta pesquisa.

LILIAN AL-CHUEYR PEREIRA MARTINS é professora do Departamento de Biologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto e pesquisadora do Grupo de História e Teoria da Biologia, ambos da USP.

das espécies, 1859). Essa obra, que teve seis edições, mudou completamente o estudo da biologia. Assim, aproveitamos a oportunidade para revisitar a proposta original de Darwin e seu contexto, mas também para discutir um pouco sobre o que ocorreu depois.

Ao defender a teoria da descendência com modificação, em substituição à ideia de que as espécies eram fixas, Darwin se opôs à visão que era aceita pela maioria dos naturalistas de sua época¹. Entretanto, como nos mostra a própria história da ciência, a aceitação de uma nova teoria não é algo imediato e simples e, nesse sentido, Darwin contou com a ajuda de colaboradores que apoiaram e defenderam sua teoria perante a comunidade científica².

O círculo de Darwin era constituído por diversos estudiosos, tais como Thomas Henry Huxley (1825-1895), Charles Lyell (1797-1875), Herbert Spencer (1820-1903), Joseph Dalton Hooker (1817-1911), Alfred Russel Wallace (1823-1913) e George John Romanes (1848-1894), dentre outros. Enquanto Darwin era vivo, eles apoiavam suas ideias e as eventuais divergências ficavam restritas a discussões no âmbito privado. Porém, após a morte de Darwin, os membros de seu círculo

se envolveram em discussões de caráter público, enfatizando em suas publicações as diferenças em seu modo de pensar, disputando a posição de liderança em relação aos estudos sobre evolução, antes ocupada por Darwin. Assim, Spencer, Romanes e Wallace, cada um por si e em assuntos diferentes, envolveram-se em controvérsias com August Friedrich Leopold Weismann (1834-1914), que acreditava que a seleção natural explicava tudo no processo evolutivo (Martins, 2008, p. 288).

Durante boa parte do tempo foi Thomas Huxley, conhecido como o *bulldog* de Darwin, quem defendeu sua teoria publicamente. Entretanto, nos últimos anos de vida de Darwin, este papel coube a George John Romanes (Martins, 2006, p. 219).

A FORMAÇÃO DE DARWIN

Darwin nasceu em uma abastada família inglesa. Aos 16 anos, seu pai o encaminhou para estudar medicina na Escócia, na Universidade de Edinburgh. Enquanto permaneceu nessa cidade, Darwin participou ativamente das reuniões em uma sociedade de história natural, a Plinian Society. Além disso, frequentou aulas teóricas e práticas de geologia, tendo como professor Robert Jameson (1774-1854). Entretanto, em relação ao curso de medicina propriamente dito, que não chegou a concluir, sua experiência foi desastrosa. As aulas não o motivavam e ele passava muito mal ao presenciar procedimentos cirúrgicos. Foi então encaminhado para Cambridge para se preparar para a carreira eclesiástica, que também não seguiu. Lá estudou botânica, entomologia, química, mineralogia e geologia (Desmond & Moore, 1995; Darwin, 1958).

1 Na época em que Darwin desenvolveu seus estudos e, posteriormente, quando publicou sua teoria, os administradores e a maioria dos professores da Universidade de Cambridge eram anglicanos. Eles condenavam a evolução, já que admitiam a criação e a fixidez das espécies. Apesar de estar submetida ao governo, a Igreja Anglicana controlava o sistema educacional do país (Desmond & Moore, 1995, p. 53; Bizzo, 1989, p. 56; Carmo, 2006, p. 8).

2 O próprio Darwin estava consciente disso, como se pode perceber em uma carta que escreveu para Thomas Huxley, um dos principais defensores de sua teoria: "Se pudermos construir um conjunto unido de crentes, venceremos no futuro" (Carta de Darwin para Huxley, 27/11/1889, in Francis Darwin, 1887, volume 2, apud R. Martins, 2006, p. 211).

Após graduar-se em 1831, Darwin fez uma excursão geológica ao norte do País de Gales, com seu professor de mineralogia, Adam Sedgwick (1785-1873). No mesmo ano, outro de seus professores de Cambridge, o naturalista John Stevens Henslow (1796-1861), responsável pela cadeira de botânica, recebeu um convite para acompanhar o capitão Fitzroy, na condição de naturalista de bordo no navio HMS Beagle. Henslow declinou o convite e indicou Darwin para substituí-lo. Após vencer a resistência de seu pai, em fins de dezembro de 1831, Darwin partiu para uma viagem ao redor do mundo (Mayr, 1982, p. 397). Durante essa viagem, ele escreveu um diário (Darwin, 1933)³ e depois de retornar, em 1837, começou a registrar seus estudos e reflexões em quatro cadernos de anotações que são designados *Notebooks A, B, C e D*. Esses cadernos contêm elementos importantes que possibilitam compreender o processo de elaboração de sua teoria da transmutação das espécies.

A VIAGEM DO BEAGLE

Ao iniciar a viagem do Beagle, que durou cinco anos, de modo análogo a seus professores Sedgwick e Henslow e à maioria dos naturalistas da época, Darwin acreditava que as espécies eram fixas. Durante toda a viagem, foi coletando espécimes de plantas e animais, que iam sendo enviados para Henslow. Em 29 de fevereiro de 1832, o Beagle chegou ao Brasil, aportando em

Salvador (Bahia). Nessa ocasião Darwin pôde visualizar algo inteiramente novo para ele: a floresta tropical. Durante maio, junho e julho do mesmo ano, ele esteve nas proximidades do Rio de Janeiro. Entretanto, ao contrário de Fitzroy, ficou chocado com a escravidão. Em julho de 1832, o Beagle navegou para Montevidéu. Darwin viajou pelos pampas, onde teve a oportunidade de fazer observações geológicas. Lá ele encontrou uma nova espécie de avestruz e também ossos fósseis de espécies que pareciam ter sido extintas em um passado geológico recente. Depois disso, o Beagle visitou a Terra do Fogo e as Ilhas Falkland, onde Darwin pôde investigar animais marinhos mais simples, como os corais. Durante esse período, teve a oportunidade de ler os dois volumes dos *Principles of geology (Princípios de geologia)*, de Charles Lyell (1797-1875), e de fazer considerações sobre algumas formações geológicas como a Cordilheira dos Andes, por exemplo, que ele considerou ter se formado durante o Período Terciário através da ação de terremotos (Bowler, 1996, pp. 53-61).

Em setembro de 1835, o Beagle chegou ao arquipélago de Galápagos, um grupo de ilhas de origem vulcânica situadas no Pacífico, que atualmente pertencem ao Equador. Darwin se interessou particularmente pela fauna local: as tartarugas e os tentilhões⁴ característicos das diferentes ilhas. As tartarugas diferiam pelo formato de seus cascos e os tentilhões, pelo formato de seus bicos, além de outras características. Poste-

3 Embora o diário de Darwin tenha sido escrito durante sua viagem a bordo do Beagle, ele só foi publicado posteriormente (em 1933), editado por Norma Barlow.

4 Existe atualmente uma discussão entre os biólogos no que se refere aos tentilhões. Questiona-se se os pássaros encontrados por Darwin (*finches*) eram tentilhões. Entretanto, estamos nos referindo a eles como a maioria da literatura especializada o faz.

riormente, dentre os tentilhões que haviam sido enviados por Darwin para a Inglaterra durante sua viagem no *Beagle*, o ornitologista John Gould (1804-1881) reconheceu 30 espécies diferentes, divididas em quatro grupos. Ele constatou que os diferentes formatos de bicos exibidos por essas aves eram adaptados ao modo de alimentação. Darwin considerou a hipótese de que esses pássaros tivessem se originado de uma espécie derivada de um ancestral da América do Sul que havia se modificado e diversificado nas ilhas isoladas (Bowler, 1996, pp. 61-3). Entretanto, segundo Peter Bowler, as anotações feitas por Darwin em seu diário indicam que ele demorou bastante para perceber o significado das diferenças encontradas entre as populações das diferentes ilhas, ao contrário do que muitas vezes se pensa. Darwin chegou a comentar, inclusive, que a princípio não havia prestado atenção ao comentário do vice-governador de Galápagos, o sr. Lawson, de que ele, assim como os habitantes das diversas ilhas que constituíam o arquipélago, podia identificar a tartaruga pertencente a cada uma delas através de sua aparência (Darwin, 1891; Bowler, 1996, pp. 64 e 287). Após deixar Galápagos, o *Beagle* rumou para o Taiti e Nova Zelândia, Ilhas Maurício, Santa Helena e novamente para a Bahia. A seguir, navegou através do Atlântico, chegando à Inglaterra em 2 de outubro de 1836.

A CONSTRUÇÃO DA TEORIA DE DARWIN

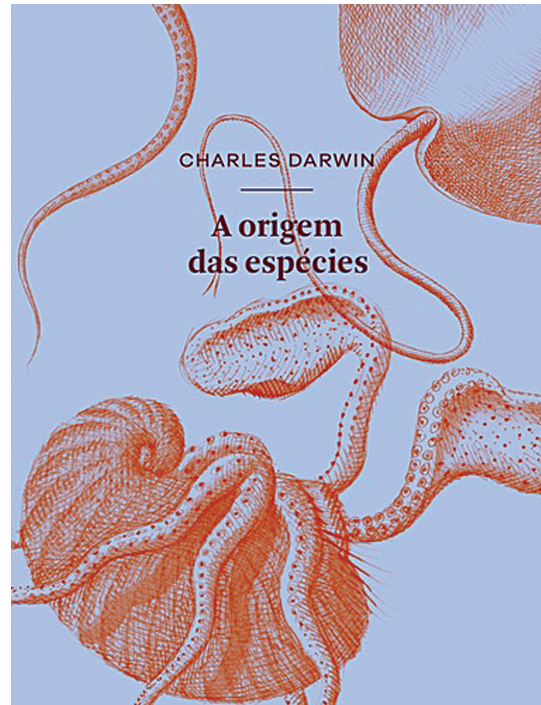
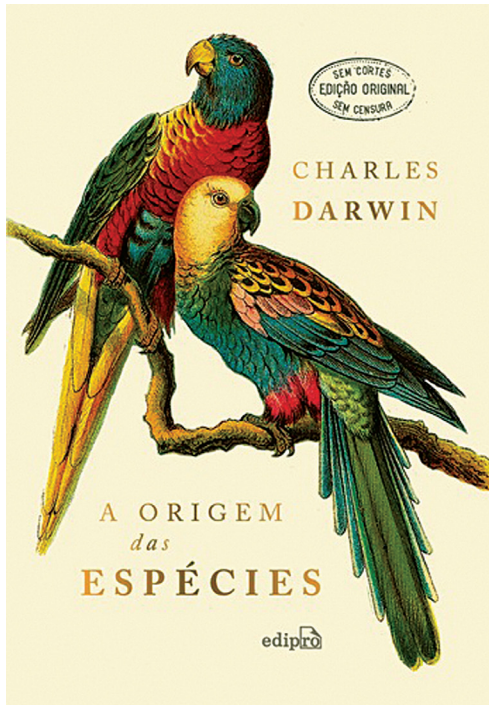
Após retornar de sua viagem, já tendo abandonado a ideia de que as espécies eram fixas e em busca de uma explicação em

relação a seu mecanismo de modificação, Darwin começou a fazer suas primeiras anotações, que registrou no *Notebook A* (Gould, 1977, p. 21).

De acordo com alguns historiadores da ciência, como Peter Bowler, Robert Young e Ernst Mayr, a leitura do *Essay on the principle of population (Ensaio sobre o princípio da população)*, de Thomas R. Malthus, durante a viagem do *Beagle* trouxe elementos que contribuíram para a elaboração do princípio da seleção natural de Darwin, em relação à luta pela existência e preservação das variações favoráveis em animais e plantas. No *notebook* de 1838, Darwin fez alusão a essa obra (Bowler, 1989, p. 164; Young, 1992, p. 120; Mayr, 1982, p. 478; Darwin, 1958, p. 120; Carmo, 2006, p. 19). Entretanto, isso não significa que sem a leitura da obra de Malthus Darwin não teria conseguido elaborar sua teoria, como explicam autores como Anna Carolina Regner (2008), por exemplo.

Em fins de janeiro de 1839, Darwin casou-se com sua prima Emma Wedgwood, cujo pai era proprietário da fábrica das famosas porcelanas Wedgwood. Inicialmente o casal se instalou em Londres, entretanto, após o casamento, Darwin começou a apresentar problemas de saúde. Ele sentia náuseas, perturbações intestinais e palpitações. Devido a esses sintomas, ficou impossibilitado de ter uma vida normal, incluindo contatos acadêmicos mais intensos⁵. Mais tarde Darwin e sua família se mudaram para a Down House, localizada

5 Há autores que consideram que Darwin teria contraído a doença de Chagas durante a viagem no *Beagle*. Outros atribuem esses sintomas a problemas de ordem psicológica.



Capas de duas recentes edições de *A origem das espécies*. Da Editora Edipro (à esquerda), com tradução de Daniel Moreira Miranda, e (à direita) da Ubu Editora, com tradução de Pedro Paulo Pimenta

em Kent, a duas horas de Londres (Beer, 1981, p. 566).

Após ter redigido o primeiro *notebook*, Darwin redigiu os outros três nos quais esclareceu alguns aspectos de sua teoria, cuja primeira versão concluiu em 1842. Continuou trabalhando nos 16 anos seguintes, acumulando uma grande quantidade de informações obtidas através de intensa correspondência com criadores, agricultores e naturalistas (Bowler, 1996, p. 89). É provável que todo esse cuidado estivesse relacionado às críticas que haviam sido dirigidas às outras obras publicadas anteriormente sobre evolução, dentre as quais se incluíam as de Lamarck, a *Zoonomia* de seu avô, o médico Erasmus Darwin, e a de Robert Chambers (Carmo, 2006, p. 20).

Alguns dos amigos mais próximos de Darwin, como Hooker e Lyell, por exemplo,

tinham conhecimento do trabalho que ele estava desenvolvendo. Em torno de 1856 eles o encorajaram a tornar públicas suas ideias. Entretanto, Darwin não seguiu o conselho dos amigos. No verão de 1858 recebeu uma carta acompanhada de um manuscrito de Alfred Russel Wallace, um jovem naturalista que havia visitado o Arquipélago Malaio. Nesse manuscrito Wallace apresentava ideias semelhantes às de Darwin em relação ao princípio da seleção natural. Nessa ocasião, Lyell e Asa Gray propuseram uma apresentação conjunta dos artigos de Darwin e Wallace em uma reunião na Linnean Society de Londres, o que se concretizou. Em seguida, os dois trabalhos foram publicados no periódico daquela sociedade. O fato de Wallace ter chegado independentemente à concepção do princípio da seleção natural apressou a

publicação de *Origin of species* em 1859, já que a intenção inicial de Darwin era publicar uma versão bem mais longa de sua teoria, que deveria estar concluída em 1860 (Bowler, 1996, p. 108).

OS PRINCIPAIS PRESSUPOSTOS DA TEORIA ORIGINAL DE DARWIN

A proposta original de Darwin se caracterizou pela apresentação de uma grande quantidade de evidências de que a evolução é um fato; pela busca de explicações para as causas da evolução orgânica; e do papel dessas causas em casos particulares. Além disso, Darwin tentou responder a objeções às suas ideias e indicou linhas de pesquisa promissoras.

A partir do artigo publicado em 1858 e no *Origin of species*, em 1859, Darwin propôs a teoria da descendência com modificação de acordo com a qual as espécies viventes (incluindo os seres humanos) não surgiram como se apresentam hoje em dia: descendem de espécies extintas e ancestrais comuns modificadas por causas naturais. Uma dessas causas é a seleção natural, que foi considerada por ele como o principal, mas não exclusivo, meio de modificação das espécies. A seleção natural é um processo semelhante à seleção artificial, empregada consciente ou inconscientemente pelo criador de animais ou pelo criador de plantas ornamentais para produzir novas variedades. A seu ver, o processo evolutivo é lento e gradual. A seleção natural age sobre variações leves que ocorrem ao acaso dentro de uma população, preservando aquilo que for útil para os organismos. Essas variações são transmitidas aos descendentes. Como nasce um número maior de indivíduos do

que poderiam sobreviver, existe uma luta pela existência. Nessa luta sobrevivem os indivíduos mais aptos, que deixam descendentes. Além da seleção natural, Darwin atribuiu outras causas naturais para a transformação das espécies, como a seleção sexual que explicava a beleza de algumas características apresentadas pelo macho de algumas espécies que influenciam sua escolha pela fêmea e consequente produção de descendentes, e a herança de caracteres adquiridos pelo uso e desuso. Embora admitisse a existência de variações bruscas (que chamou de *sports*), Darwin não as considerou relevantes para o processo evolutivo. Além disso, em uma obra que publicou posteriormente, propôs a hipótese da pangênese⁶, na qual procurava explicar os diversos tipos de herança, mas principalmente a herança de caracteres adquiridos pelo uso e desuso (Martins, 2006, pp. 263-4).

No parágrafo acima apontamos alguns dos principais pressupostos da teoria original de Darwin. Entretanto, ele não apresentou uma proposta fechada, já que na introdução da sexta edição de *Origin of species* sugeriu várias linhas de investigação que poderiam ser exploradas futuramente e trazer esclarecimentos sobre a origem das espécies, tais como: o estudo de animais domesticados e plantas cultivadas, as afinidades mútuas

6 Darwin considerava que todas as partes ou órgãos dos organismos animais e vegetais expeliam gêmulas que eram partículas submicroscópicas e portadoras das características das células, tecidos e órgãos. As gêmulas se reuniam nos gametas. Algumas delas se manifestavam nos indivíduos e outras não, ficando dormentes. Entretanto, essas últimas eram passadas para os descendentes das gerações futuras, podendo vir a se manifestar. Isso explicaria a reversão ou atavismo, fenômeno que era estudado na época (Martins, 2006, pp. 213-4).

entre os seres orgânicos, as relações embriológicas, a distribuição geográfica e a sucessão geológica (Darwin, 1972, p. 2; Martins, 2006, p. 264).

Como mencionamos na introdução deste artigo, Darwin reuniu um grupo em torno de si com o qual interagiu. Esse grupo defendia a sua teoria. Será que essas pessoas que se consideravam seguidoras de Darwin e se diziam darwinistas, ou que muitas vezes eram rotuladas de darwinistas, adotavam todos os pressupostos da teoria original de Darwin?

O CÍRCULO DE DARWIN

Um dos principais defensores da teoria de Darwin no âmbito público foi Thomas Huxley. Apesar disso, ele considerava que se Darwin tivesse atribuído uma importância maior para as variações bruscas, sua teoria teria ficado bem mais consistente. Além disso, fazia várias restrições à hipótese da pangênese.

Wallace, alguns anos após a morte de Darwin, em sua obra *Darwinism* (1899)⁷, continuou aceitando vários aspectos da teoria original de Darwin, como a luta pela existência, a sobrevivência do mais apto, a preservação das variações úteis dos organismos pela seleção natural, o princípio da divergência de caracteres, a importância da variabilidade existente entre os indivíduos de uma mesma espécie e sua transmissão aos descendentes, a analogia entre o que a seleção natural fazia na natureza e o que o criador de animais e o

agricultor faziam através da seleção artificial. Porém, manifestou também algumas discordâncias. Por exemplo, ao contrário de Darwin, ele acreditava que a seleção natural não explicava a origem da natureza moral e das faculdades mentais do homem. Segundo Wallace, os rudimentos da maioria das faculdades morais e mentais do homem não podem ser detectados nos animais, como pensava Darwin. A favor de sua posição, Wallace argumentava que nos “selvagens inferiores” a maioria das faculdades morais e mentais do homem é pouco desenvolvida em comparação às raças civilizadas. A seu ver, para explicar a origem das faculdades mentais do homem, é preciso recorrer a “alguma outra influência, lei ou agente” (Wallace, 1890, p. 465). Além disso, tinha uma ideia diferente da de Darwin acerca da origem e significado da diferenciação sexual em relação à estrutura, cor e ornamentação dos machos. A seu ver, essas características não dependem da escolha ou preferência da fêmea, mas estão relacionadas à proteção ou reconhecimento pelo próprio tipo e resultam da ação da seleção natural. Em pássaros e lagartos, por exemplo, essas características permitem ao animal não só esconder-se do inimigo como da própria presa. Assim, para ele a seleção sexual se restringiria ao combate entre os machos pela posse da fêmea. Negava a herança de caracteres adquiridos pelo uso e desuso, considerando “a seleção natural como o único fator invariável e sempre presente na mudança orgânica” (Wallace, 1890, p. 444; Carmo, 2006, pp. 71-5).

Outro ardoroso defensor da teoria de Darwin, enquanto ele estava vivo, foi George John Romanes. Quando iniciou sua

7 Utilizamos a segunda edição dessa obra, datada de 1890.

colaboração com Darwin, Romanes tinha 26 anos e Darwin, 65. Romanes foi encarregado por Darwin de defender a hipótese da pangênese (Castañeda, 1992; Polizello, 2009, cap. 2) e buscar evidências que a fundamentassem⁸ (Martins, R. 2006, p. 212; Polizello, 2009, cap. 2). Em 1871 essa hipótese tinha recebido críticas por parte de Francis Galton (1822-1911), meio primo de Darwin (Galton, 1871, p. 393).

Partindo do pressuposto de que as gêmulas circulavam no corpo e eram transmitidas aos descendentes e que, portanto, deveriam estar presentes no sangue, Galton fez uma série de experimentos envolvendo cruzamentos com coelhos de variedades diferentes consideradas puras da raça *Silvergrey*, que haviam sofrido transfusões, para averiguar se a prole apresentava ou não sinais de mistura. Os resultados obtidos foram negativos (Polizello, 2009, pp. 25-31).

De acordo com Roberto de A. Martins, Romanes, após ter dedicado vários anos ao teste da hipótese da pangênese, não conseguiu encontrar resultados que a corroborassem. Além disso, suas investigações não resultaram em nenhuma publicação. Ele procurou complementar a teoria de Darwin com novos conceitos e hipóteses. Estudou a continuidade da inteligência das formas inferiores até o homem, buscando uma explicação natural para o surgimento das diversas faculdades. Como vimos anteriormente, Wallace negava que as faculdades mentais no homem pudessem ter surgido através da seleção natural. Após a morte

de Darwin, Romanes publicou vários livros sobre o assunto⁹. Porém, chegou à conclusão de que a evolução mental era produzida principalmente pela atividade social, que levava ao desenvolvimento da linguagem (Bowler, 1989, p. 236; Martins, 2006, p. 218) e não através da seleção natural, como pensava Darwin.

O MAIS RADICAL DOS NEO-DARWINISTAS

Weismann defendeu a relevância do princípio da seleção natural em uma época em que este estava sendo bastante criticado. Ele formulou sua teoria de evolução principalmente na década de 1890, porém ela foi divulgada somente no início do século XX (1902-1904)¹⁰.

Como Darwin, Weismann acreditava que a evolução ocorre em um processo lento e gradual através de variações contínuas e que o principal agente das mudanças evolutivas é a seleção natural. Porém, ele foi mais radical que Darwin ao admitir que “toda a parte essencial de uma espécie não é meramente regulada pela seleção, mas produzida originalmente por ela” (Weismann, 1904, vol. 2, p. 312). Além disso, acreditava que a adaptação é um efeito da seleção natural. Após a morte de Darwin, Weismann passou a fazer críticas à herança de caracteres adquiridos, acabando por rejeitá-la, enquanto Darwin a aceitou até o fim de sua vida.

8 Romanes fez diversos experimentos com plantas enxertadas para averiguar se havia uma troca de gêmulas entre elas.

9 *Animal intelligence* (1882), *Mental evolution in animals* (1883) e *Mental evolution in man* (1888).

10 Inicialmente em alemão e depois em inglês, numa versão revista pelo próprio Weismann.

Em sua teoria evolutiva, Weismann propôs a existência da seleção em diversos níveis¹¹, que incluíam o individual (seleção pessoal e seleção sexual), em unidades vivas menores que o indivíduo (estruturas celulares microscópicas e submicroscópicas) e em unidades vivas maiores que o indivíduo, as colônias (Martins, 2000, p. 279).

A teoria de evolução de Weismann está intimamente relacionada à sua teoria sobre a estrutura do plasma germinativo¹², que foi proposta a partir de 1892. De acordo com essa teoria, só é transmitido aos descendentes o que for modificado no plasma dos gametas. Assim, não há herança de caracteres adquiridos porque as modificações que ocorrem nas células somáticas não são passadas para os descendentes.

Ao admitir que “toda parte essencial de uma espécie não era apenas regulada

pela seleção natural, mas produzida originalmente por ela”, Weismann foi mais radical que Darwin, o qual, na sexta edição de *Origin of species*, havia afirmado: “Eu estou convencido de que a seleção natural é o principal mas não exclusivo meio de modificação” (Darwin, 1872, p. 421).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Como foi possível perceber através deste breve relato, Darwin não apresentou uma proposta fechada no *Origin of species*, mas inaugurou um programa de pesquisa aberto a novas contribuições. Nem os próprios membros do círculo de Darwin seguiam todos os pressupostos de sua teoria. Eles adotaram alguns dos aspectos da teoria de Darwin, rejeitaram outros e, muitas vezes, acrescentaram novos aspectos.

É exatamente isso o que ocorre com algumas teorias. Conforme o tempo vai passando, alguns aspectos vão sendo esclarecidos e novas evidências são encontradas, o que faz com que sejam introduzidas modificações, como foi o caso da teoria de Darwin, que por essa razão pode ser caracterizada como um programa de pesquisa. Wallace e Weismann, por exemplo, não aceitavam a herança de caracteres adquiridos pelo uso e desuso na fase madura de sua obra. Há outros casos na história da ciência em que a teoria é substituída como um todo, como, por exemplo, o caso da física aristotélica, que foi substituída pela física newtoniana. Nesse segundo caso, trata-se de paradigmas diferentes.

Se os próprios seguidores de Darwin, que se diziam darwinistas, não adotaram a teoria de Darwin como um todo, o que

11 Para Weismann, a seleção pessoal (seleção natural e seleção sexual) acontecia entre indivíduos. A seleção histonal (luta entre tecidos ou partes dos tecidos nos organismos pluricelulares ou entre os bióforos nos organismos mais simples) e a seleção germinal (entre os bióforos e determinantes nos indivíduos pluricelulares) ocorriam em unidades menores que os indivíduos; e a seleção cormal, luta entre colônias (de pólipos, formigas, cupins), como um todo, ocorria em unidades maiores que o indivíduo (Martins, 2000, p. 282).

12 De acordo com Weismann, o plasma dos gametas é constituído por diversas estruturas. Algumas delas podem ser vistas ao microscópio e outras não. As estruturas mais simples, que ele denominou “bióforos” e “determinantes”, não seriam visíveis ao microscópio. Já os “ids” e “idantes” seriam visíveis ao microscópio. Os bióforos seriam, segundo Weismann, as menores unidades vitais que constituíam os tecidos. Os determinantes seriam constituídos por grupos inseparáveis de bióforos, responsáveis pelas características de cada órgão ou tecido. Corresponderiam aos fatores mendelianos da época. Os ids seriam constituídos por um conjunto de determinantes associados a todos os tecidos e partes dos organismos. As células germinativas conteriam os ids provenientes de diversos ancestrais. Os ids correspondiam aos microssomos da época; os idantes, que correspondiam aos cromossomos, seriam constituídos por vários ids (Martins, 2006).

se pode pensar em relação à síntese evolutiva¹³ e seus desdobramentos¹⁴, nos séculos XX e XXI, com todas as suas nuances, tão distantes em termos cronológicos da proposta de Darwin? Entre elas ocorreu o desenvolvimento da genética clássica, da genética das populações (um instrumental importante para o estudioso da evolução), da biologia molecular, a partir da proposta do modelo de DNA, como resultado de um trabalho coletivo.

Atualmente a seleção natural é considerada dentro de um quadro hierárquico.

13 A síntese evolutiva ou síntese moderna é descrita por Ernst Mayr como um movimento que ocorreu entre 1936 e 1947 caracterizado pela convergência de diversas disciplinas e o consenso entre os biólogos evolutivos em relação a alguns aspectos: o gradualismo do processo evolutivo, a ideia de que as espécies são agregados populacionais, o efeito dos fatores ecológicos e o abandono do princípio da herança de caracteres adquiridos. Ela resultou dos desenvolvimentos da genética, da teoria da seleção natural (modelos matemáticos e experimentais do estudo de evolução); da aplicação de métodos experimentais quantitativos ao estudo da biologia; da fusão da nova genética com a teoria da seleção natural e da necessidade de isolamento geográfico na fase inicial de especiação (Mayr, 1982, p. 567). Além desses componentes, devem ser consideradas a mutação, a recombinação em populações com reprodução sexual e a deriva genética (Reif, Junker & Hoßfeld, 2000, pp. 58-9). Alguns autores, como Betty Smocovittis (1996), consideram que o período da síntese foi até a década de 1960; outros, como Aldo Araújo (2006), questionam se houve de fato uma síntese ou constrição, já que algumas disciplinas, como a embriologia, foram deixadas de lado (Santos, 2015, p. 23).

14 A partir da década de 1980 foram encontradas evidências de que nem toda variação herdável resulta de diferenças no DNA e nem toda variação ocorre ao acaso, por exemplo (Jablonka & Lamb, 2008, pp. 242-3). Além disso, alguns autores consideram que se passou a trabalhar dentro de uma perspectiva diferente da adotada pela síntese evolutiva, a síntese estendida, que inclui epigenética, plasticidade fenotípica, *evo-devo* (Janblonka & Lamb, 2008, pp. 250-1; Pigliucci & Muller, 2010, cap. 1), aspectos que não foram considerados pela síntese. Essa nova abordagem foi formalizada em 2008, porém, nem todos concordam que se esteja diante de uma extensão da síntese (Santos, 2015, pp. 30-1).

Portanto, se aplica a diferentes níveis do mundo biológico. Entretanto, acredita-se que as variações, em sua grande maioria, não são nem úteis, nem injuriosas, mas neutras. Uma grande quantidade de variação genética surge nas populações naturais através de processos aleatórios de mutação (nos genes e cromossomos) e através da recombinação. Por outro lado, sabe-se que nem sempre a evolução é gradual, como pensava Darwin. Não se aceita a herança de caracteres adquiridos pelo uso e desuso, um importante pressuposto da teoria original de Darwin adotado até o fim de sua vida, bem como sua hipótese para explicar a hereditariedade (a pangênese).

Entretanto, como o próprio Darwin pensava, admite-se hoje em dia que a seleção natural não explica tudo.

Será que o fato de não se aceitar boa parte da teoria original de Darwin atualmente torna sua contribuição menos significativa? A resposta é negativa. Em primeiro lugar, deve-se considerar uma proposta científica dentro de seu contexto. Em segundo lugar, é possível enumerar uma série de desdobramentos relevantes que mostram a significância da proposta de Darwin. Um deles é ter permitido um novo enfoque sobre o estudo dos seres vivos. Por exemplo, o estudo da classificação dos seres vivos (sistemática) passou a ser feito de outra forma, levando em conta sua origem e relações com outras espécies. Outro exemplo seriam os estudos ecológicos, que levam em conta as relações entre os indivíduos de uma mesma espécie, entre espécies diferentes e com o meio. Os próprios estudos que se seguiram à contribuição de Darwin e que consideraram populações e não indivíduos isolados não deixam de ter se inspirado na contribuição

de Darwin. Na medicina, os estudos de fisiologia que levam em conta as relações que existem entre os diferentes órgãos são fortemente influenciados pelas ideias darwinianas

de correlação entre órgãos e funções. Se a ciência atual considera que a evolução é um fato, Darwin contribuiu significativamente para que isso acontecesse.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Aldo Mellender. "Estará em curso o desenvolvimento de um novo paradigma teórico para a evolução biológica?", in Lilian Al-Chueyr Pereira Martins; Anna Carolina Krebs Pereira Regner; Pablo Lorenzano (eds.). *Ciências da vida: estudos históricos e filosóficos*. Campinas, AFHIC, 2006, pp. 1-27.
- BEER, Gavin de. "Darwin, Charles", in Charlton Coulston Gllispie (ed.). *Dictionary of scientific biography*, vol. 3. New York, Charles Scribner's Sons, 1981, pp. 566-76.
- BIZZO, Nélio Vincenzo. *Darwin. Do telhado das Américas à teoria da evolução*. São Paulo, Odysseus, 2002.
- BOWLER, Peter J. *Evolution. The history of an idea*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1989. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- _____. *Charles Darwin. The man and his influence*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- CARMO, Viviane Arruda do. *Concepções evolutivas de Charles Darwin no Origin of species e de Alfred Russel Wallace em Darwinism: um estudo comparativo*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC, 2006.
- CASTAÑEDA, Luzia Aurelia. *As idéias pré-mendelianas de herança e sua influência na teoria de evolução de Charles Darwin*. Tese de doutorado. Campinas, IB-Unicamp, 1992.
- DARWIN, Charles Robert. *On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle of life*. London, Methuen, 1859.
- _____. [1872]. *The origin of species by means of natural selection*. 6th edition. Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1952 (*Great Books of the Western World* 49).
- _____. *The variation of animals and plants under domestication*. London, Murray, 1868. 2 vols.
- _____. *Journal of researches into the geology and natural history of the countries visited during the voyage of the HMS Beagle [1845]*. London, Routledge, 1891.
- _____. *The autobiography of Charles Darwin*. Nora Barlow (ed). New York, Harcourt Brace, 1958.

- _____. *Charles Darwin Diary of the voyage of HMS Beagle* [1933]. Nora Barlow (ed.). New York, Krause Reprints, 1969.
- DESMOND, Adrian A.; MOORE, James R. *A vida de um evolucionista atormentado*. Trad. C. Azevedo. São Paulo, Geração Editorial, 1995.
- GOULD, Stephen Jay. *Ever since Darwin*. New York, Norton, 1977.
- JABLONKA, Eva; LAMB, Marion. "Soft inheritance: challenging the Modern Synthesis", in *Genetics and Molecular Biology*, 31. Ribeirão Preto, SBG, 2008, pp. 389-95.
- LYELL, Charles. *Principles of geology* [1830-1833]. 3 vols. London, J. Cramer, 1970.
- MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira. "Alguns aspectos da teoria de evolução de August Weismann", in José Luiz Goldfarb; Marcia Helena Ferraz (eds.). *Anais. VII Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. São Paulo, Editora da Unesp/Imprensa Oficial do Estado/Sociedade Brasileira de História da Ciência, 2000, pp. 279-83.
- _____. "August Weismann e evolução: os diferentes níveis de seleção", in *Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência* [série 2] 1, n. 1. Rio de Janeiro, SBHC, 2003, pp. 53-74.
- _____. "Materials for the study of variation de William Bateson: um ataque ao Darwinismo?", in Lilian Al-Chueyr Pereira Martins; Anna Carolina Krebs Pereira Regner; Pablo Lorenzano (eds.). *Ciências da vida: Estudos históricos e filosóficos*. Campinas, AFHIC, 2006, pp. 259-82.
- _____. "Herbert Spencer e o Neo-Lamarckismo: um estudo de caso", in Roberto de A. Martins et al. (eds.). *Filosofia e História da Ciência no Cone Sul. 3º Encontro*. Campinas, AFHIC, 2008, pp. 286-94.
- MARTINS, Roberto de Andrade. "George John Romanes e a teoria da seleção fisiológica", in *Episteme* 11, n. 24, Porto Alegre, 2006, pp. 197-208.
- MAYR, Ernst. *The growth of biological thought. Diversity, evolution and inheritance*. Cambridge/MA, The Belknap Press, 1982.
- POLIZELLO, Andreza. *Modelos microscópicos de herança no século XIX: a teoria das estirpes de Francis Galton*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC, 2009.
- REGNER, Anna Carolina Krebs Pereira. "A teoria darwiniana da seleção natural sem Malthus", in Roberto de A. Martins et al. (eds.). *Filosofia e História da Ciência no Cone Sul. 3º Encontro*. Campinas, AFHIC, 2008, pp. 48-64.
- REIF, Wolf-Ernst; JUNKER, Thomas; Hoßfeld, Uwe. "The synthetic theory of evolution: general problems and the German contribution to the synthesis", in *Theory Bioscience*, n. 119, Springer, 2000, pp. 41-91.
- SANTOS, Cintia Graziela. *Da teoria sintética da evolução à síntese estendida: o papel da plasticidade fenotípica*. Tese de doutorado. Ribeirão Preto, FFCLRP-USP, 2015.
- SMOCOVITIS, Vassiliki Betty. *Unifying biology – The evolutionary synthesis and evolutionary biology*. Princeton, Princeton University Press, 1996.
- WALLACE, Alfred Russel. *Darwinism. An exposition of the theory of natural selection with some of its applications*. 2nd edition. London, Macmillan and Co., 1890.
- WEISMANN, August. *The evolution theory*. 2 vols. Trad. J. A. Thomson e M. R. Thomson. London, Edward Arnold, 1904.
- YOUNG, D. *The discovery of evolution*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

arte



← ETNIAS

DO PRIMEIRO E SEMPRE BRASIL

Uma história aberta à memória do “outro”

Alecsandra Matias de Oliveira



“Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando o caçador”
(Eduardo Galeano).

DO LUGAR DE FALA

Das primeiras experiências com a construção de *Ascensão*, tríptico da Igreja Mãe do Salvador, em 1976, até 2006, quando Maria Bonomi iniciou, no Memorial da América Latina, a instalação *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, diversos motivos nortearam a inspiração da artista, porém, as referências históricas sempre substanciaram seu processo criativo. Em grande parte de suas obras surgem registros de momentos decisivos do país que a artista escolheu como sendo seu. Na confecção de *Epopéia paulista* ou dos painéis *Imigração e Substituição*, 1998 (Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo), ela resgatou a história da imigração e, por sua vez, uma parte de sua própria narrativa pessoal ao lembrar sua condição de imigrante, a de seus pais e o legado de seu avô, o construtor Giuseppe Martinelli, reconhecido pela edificação do primeiro arranha-céu da cidade – o prédio Martinelli, na década de 1920.

Somem-se à evocação da história as referências ligadas à história da arte. No mural *Futura memória*, 1989, as linhas e geoglifos de Nasca contam sobre uma “América ancestral”. Por sua vez, no painel *Construção de São Paulo*, 1998, na estação do Metrô Jardim São Paulo, convoca a imagem do Pico do Jaraguá como homenagem ao gravador Evandro Carlos Jardim. Em *Epopéia paulista* emprega a literatura de cordel para contar a trajetória dos migrantes na metrópole. Cordelistas famosos, como Patativa do Assaré, são rememorados no painel. Já em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, um dos painéis é inspirado na tela *A batalha de São Romano*, 1440, de Paolo Ucello, e outro traz referências às iluminuras do período das grandes navegações.

Por um instante, é possível pensar que a “história” que a artista trama na obra instalada na entrada principal do Memorial da América Latina é muito distante do con-

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

é pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes da ECA-USP e membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

texto histórico que a envolve. O que uma artista de origem italiana teria a dizer sobre a iconografia acumulada em torno dos povos indígenas? Como, do seu lugar de fala, Maria Bonomi toca nessa questão difícil da história do país? E, por último, quais os discursos que predominam na instalação? As possíveis respostas surgem dos pressupostos que permeiam o conceito de arte pública acrescidos de sua ação como pesquisadora.

Essas duas características não deixam a artista numa posição de “porta-voz dos excluídos” da história. Pelo contrário, o trabalho em equipe – que compõe, normalmente, a confecção de seus murais – surge como força integradora em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*. Ao seu redor, ela organizou uma equipe multidisciplinar que envolveu ações que variaram do tratamento do tema à administração dos custos da produção, passando pela confecção das partes da instalação¹. Enfatiza-se aqui a pesquisa e a consultoria antropológica de Claudia Andujar – fotógrafa e ativista que na década de 1970 realizou pesquisa fotográfica sobre os yanomamis, situando suas imagens entre as artes visuais e o estudo etnográfico. Suas fotos-documentais jogam luzes sobre o cotidiano, a magia e os costumes desse povo de forma etnográfica e estética.

Maria Bonomi busca ainda os ensinamentos de Darcy Ribeiro para a composição das imagens que dispõe em seus painéis.

1 A equipe era composta ainda de: criação, curadoria e logomarca (Maria Bonomi); arte-educação (Regina Barros); fotografia e assistência de criação (Carlos Pedrañez); pesquisa e consultoria antropológica (Claudia Andujar e Cildo Oliveira); arquitetura e montagem (Rodrigo Velasco); artista convidado (Leonardo Ceolin); cerâmicas (Antônio de Nobrega e Adolfo Morales); relações públicas (Alexandre Martins); e administração (Lauro Velasco e Sonia Odila).

O ponto de partida conceitual foi o livro *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil*, editado pela primeira vez em 1970. Darcy Ribeiro afirma, no Prefácio, que a sua obra não deixa de apresentar um “tom amargo”, em função da dureza e crueldade dos fatos relatados. Assim, a artista pensa a obra como uma tela cinematográfica na qual o espectador vê passar diante de seus olhos todo o processo de “transfiguração étnica”, conceito este forjado por Darcy Ribeiro.

Além de todos esses cuidados com a pesquisa e com a equipe, talvez por compreender que essa narrativa necessitava ser contada também por seus agentes históricos, a artista convidou para a gravação dos painéis 20 índios guaranis, representantes de aldeias localizadas na Área de Proteção Ambiental Capivari-Monos, em São Paulo. Nessa ação, a artista divide a coautoria de sua obra e se deixa contaminar por memórias que não são as suas.

Por vezes, tal como uma historiadora (sem perder seus atributos de artista), Maria Bonomi retoma o questionamento sobre o “encontro” entre colonizadores e indígenas, mostrando que essa é uma demanda do tempo contemporâneo à confecção da obra. Ela traça a “arqueologia da arte”, ou ainda, reúne diversas fontes de inspiração para a construção de uma *poiesis* que esbarra em muitos discursos sobre as etnias indígenas. Nessa direção, os nexos da história nos murais de Maria Bonomi sempre se voltam às ações ligadas à educação, ao resgate de uma localização ou ainda à fruição de suas peças. Em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, as atividades associadas à arte-educação, da mesma forma, se revelam.



De fato, a temática da instalação traz o olhar do transeunte para questões relacionadas ao papel do indígena na formação da cultura brasileira. O passante se vê mergulhado no universo desses povos; ele precisa percorrer os 51 metros propostos pela instalação. Nesse trajeto, a sensação, muitas vezes, é de estranhamento, justamente porque a contribuição das etnias indígenas é pouco conhecida pela maioria da população brasileira. Ainda hoje o senso comum oferece uma história mediada pelo discurso do colonizador, não deixando margem para os questionamentos e revisões historiográficas.

DA CONSTRUÇÃO DO LÓCUS

O Memorial da América Latina, o complexo arquitetônico assinado pelo arquiteto

Oscar Niemeyer com planejamento cultural do antropólogo Darcy Ribeiro, implantado em 1989 em São Paulo, correspondeu aos ideais político-econômicos que incentivavam a aproximação dos países latino-americanos à época. Retomemos que no final dos anos de 1980, o Brasil, assim como outros países da região, põe fim a uma longa ditadura militar, entrando num delicado processo de redemocratização e interagindo com os primeiros ventos da globalização em suas vertentes política e econômica. Em meados da década seguinte, o mundo está às voltas com a formação de blocos econômicos, tais como o Mercosul (1991), a União Europeia (1993) e o Nafta (1994). A edificação do Memorial respondeu às demandas desse contexto.

Não menos relevante é a nova função social atribuída ao bairro da Barra Funda,

visto anteriormente como uma região decadente de origem operária com velhas fábricas e balcões abandonados. Em 1988, o bairro ganhou o Terminal Intermodal Palmeiras-Barra Funda – importante entroncamento que reúne linhas de ônibus metropolitanos, interestaduais e internacionais, estação do Metrô e linhas ferroviárias. A acessibilidade somada às novas possibilidades trazidas pelo Memorial faz com que, após 30 anos, o bairro seja visto como lugar de cultura, lazer, entretenimento, turismo e ensino.

Assim, ter um “memorial” que remeta à integração dos povos latinos nesse lugar é atribuir identidade acrescida de infraestrutura e acessibilidade, dando condições às memórias identitárias de serem vivenciadas, bem como permitir a existência de instrumentos para a construção do conhe-

cimento histórico por meio das instituições educacionais que se estabelecem na região.

Evoca-se, então, o conceito de “lugar da memória” formulado por Pierre Nora. Nele, percebem-se as aproximações e os distanciamentos entre a memória coletiva e a histórica. Para o autor, a memória emerge de um grupo social por ela unificado, e é esse grupo que determina “o que é memorável, e também como será lembrado. Os indivíduos se identificam com os acontecimentos públicos de importância para seu grupo” (Nora, 1993). Dessa forma, a localização da obra de Maria Bonomi e o seu entorno determinam o seu tema, assim como a relação inversa também se faz presente (o porquê da instalação no Memorial da América Latina).

Sabemos, então, que a presença de obras de arte integradas à arquitetura do Memorial

Alexandra Matias de Oliveira

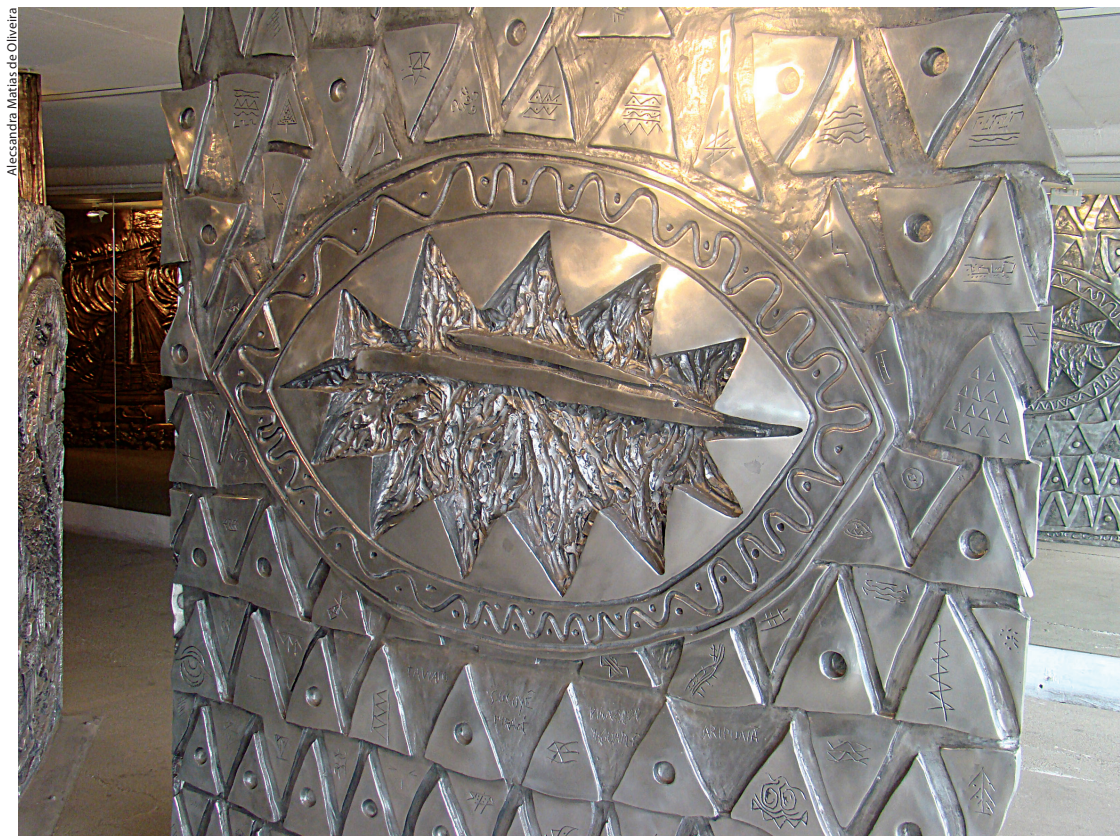


está no seu programa de fundação e que nele há o desejo de uma obra dedicada aos povos indígenas do Brasil. Niemeyer (1990) nos conta que “no ato da criação, [está] a integração tão procurada das artes plásticas com a arquitetura”. A exemplo dos projetos realizados com Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde na era Vargas, o arquiteto escolheu artistas-colaboradores para juntos completarem a arquitetura do Memorial. Entre seus convidados, estão Bonomi, Vera Torres, Ceschiatti, Portinari, Victor Arruda, Carlos Scliar, Tomie Ohtake, Vallandro, Franz Weissmann, Bruno Giorgi, Poty, Caribé, Marianne Peretti, Mario Gruber e Athos Bulcão. O próprio Niemeyer tem a escultura da mão esquerda sangrando na Praça Cívica.

Alguns desses artistas já tinham sido colaboradores de Niemeyer em outros proje-

tos, tais como o de Brasília e o da Pampulha, e Belo Horizonte. A maioria deles desenvolveu trabalho específico para o Memorial; outros, tais como Portinari e Weissmann, tiveram suas peças transladadas aos lugares reservados a elas. Hoje, novas obras e artistas integram o espaço; outras passaram por restauro (tal como o caso do processo de recuperação da tapeçaria de Tomie Ohtake) e outras não estão mais acessíveis ao público. *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* (2008) foi uma das produzidas especificamente para o espaço mais recente.

Em 1989, a partir das motivações do lugar, Maria Bonomi seleciona como tema para *Futura memória* a recuperação de uma “América” – como uma unidade arqueológica e geológica que remonta aos primeiros tempos. Em solo-cimento que remete à argila, o painel, localizado no anexo do auditório



Alessandra Matias de Oliveira



A artista plástica Maria Bonomi durante a confecção de um dos painéis de *Etnias*

dos congressistas, se apresenta como matéria adversa ao concreto tão presente em todas as outras construções do complexo. O mural é quase uma provocação à matéria predominante no local. Em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, a artista retorna ao uso dos signos dessa ancestralidade comum, assim como elege como um de seus materiais a cerâmica, que remete ao barro - material oposto ao concreto do entorno.

Porém, as duas produções evocam memórias pré-colombianas. De modo geral, no embate entre as memórias (as que são e as que não são preservadas), a reflexão sobre a presença indígena na história do Brasil e, particularmente, em São Paulo, reduz-se aos nomes de bairros, avenidas e ruas. Raros são os monumentos paulistas que evocam

a memória indígena provida das questões político-sociais que envolvem sua condição histórica. O mais comum é a localização de monumentos que idealizam a figura do “índio gentil” – aquele romantizado por José de Alencar, capaz de ser evangelizado e civilizado. Numa cidade que exalta o ideário dos bandeirantes, restam poucos espaços públicos para as memórias e tradições indígenas.

Ainda em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, a artista não evoca tão somente a terra e as metáforas ancestrais, mas também seus nativos – os indígenas presentes na América prestes à colonização portuguesa. Não se trata de uma reminiscência comum a todos os latino-americanos (uma vez que as colonizações portuguesa e espanhola, apesar de serem igualmente violentas, tiveram con-

dições diversas). Agora, a narrativa focaliza algo particular que toca diretamente ao transeunte cotidiano daquele lugar – o espaço quer ser interativo; fazer emergir fisicamente o público naquela história.

Como já referimos, o emprego da matéria continua a questionar o concreto: na instalação são usados cerâmica (15 toneladas) como marca da pré-história, bronze (seis toneladas) assinalando o período colonial e alumínio (uma tonelada) para o contemporâneo. Todo esse material, disposto no meio da passagem de nível em forma de painéis e totems. Espelhos nas paredes dos dois lados e a iluminação cenográfica fazem com que as pessoas, ao chegarem ao Memorial, interajam com os primeiros povos do Brasil.

Somados aos painéis de Poty e Caribé, presentes no Salão de Atos do Memorial da América Latina, o mural e a instalação de Maria Bonomi trazem carga reflexiva – a narrativa tenciona o olhar a outra versão para

o encontro entre os nativos da *Terra brasilis* e os europeus. Em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, a artista coloca cenas, metáforas e símbolos que valorizam o léxico indígena e não tão somente as imagens criadas pelo colonizador ou pelo “herói” bandeirante.

O ÍNDIO, O “OUTRO”

A história, as artes e, mais recentemente, a mídia ainda projetam a imagem do indígena, quando romantizada, pueril e ingênua; quando evolucionista, como o selvagem antropofágico. Dos viajantes do período colonial, passando pelos jesuítas e historiadores do século XIX, como Francisco Adolfo Varnhagen, ou ainda intelectuais contemporâneos, como Florestan Fernandes e Darcy Ribeiro, as teses preveem a extinção, seja pelo inevitável processo de aculturação, de integração à sociedade, seja pelo extermínio



Alexandra Matias de Oliveira



de etnias inteiras. Esses mesmos estudos, de uma forma ou de outra, reforçam a ideia de uma atitude passiva dos indígenas diante dos processos históricos.

Evidentemente, os séculos de contato com a sociedade colonial, imperial e republicana ocasionaram transformações irreversíveis, entre as quais a redução demográfica das populações indígenas – algumas fontes colocam que às beiras do “descobrimento” eram 5 milhões de habitantes e, hoje, os números variam entre 350 a 270 mil (Guimaraens, 2003, p. 99). Porém, os mesmos estudos indicam que são aproximadamente 206 povos indígenas, falando por volta de 170 línguas. Algo bem diverso da imagem do “índio genérico”, dotado de um biótipo semelhante aos dos nativos da região amazônica e do Xingu, nus, com cabelos lisos, pinturas corporais e adornos, moradores das

florestas – uma visão que não deixa de ser a do “outro exótico”.

Há mais de 500 anos, essas populações veem suas terras invadidas, num complexo jogo de relações, embates, negociações e conflitos. A posse da terra desde os tempos coloniais tem sido a grande questão desses povos. Embora o direito de posse esteja na Constituição de 1988, as áreas têm sido usurpadas sistematicamente até os dias atuais. As demarcações nunca acontecem de fato. Entre a extinção e a adoção de diferentes estratégias para sobreviverem, essas populações são “acusadas” de não serem mais “aqueles índios de 1500” e, por tal razão, não seriam mais os primeiros donos das terras. Percebe-se, assim, que o desconhecimento e, ainda, a imagem genérica do que seria um índio se coaduna com um projeto de Estado.



NA HISTÓRIA

A representação do índio no campo historiográfico sempre se colocou como algo intrincado. Aqui, optamos por lançar mão de alguns eixos que dão norte ao pensamento que trata da formação do povo brasileiro². Como já visto, a historiografia que trata dos povos indígenas oscila entre os gentis e os selvagens; entre os bravos e os mansos. Durante a colonização, nos relatos dos viajantes e dos jesuítas, o índio surge como o “fruto da terra” – tal como a flora e fauna do Novo Mundo, ele é um objeto a

ser dominado (classificado para uns, escravizado ou ainda evangelizado para outros). Adjacente a essas condutas, o período no qual o índio surge mais firmemente como sujeito histórico é o colonial. Na escrita que aborda os séculos seguintes, percebe-se um regime de apagamento do índio na narrativa oficial do país.

Grande parte desse discurso sobre o desaparecimento do indígena no processo histórico brasileiro deve-se à historiografia desenvolvida no século XIX, na qual o lugar dos povos indígenas na história é nenhum. Francisco Adolfo de Varnhagen (1980), considerado o maior historiador brasileiro à época, julga que os índios. “por serem povos na infância, não possuem história”. Como agentes históricos são invisíveis e como população eles estão prestes à extinção. As propostas voltadas à cria-

2 A discussão sobre o lugar do índio na historiografia e na história da arte brasileira é bastante densa. No âmbito de nossa discussão, não nos cabe aprofundar esse debate.

ção de um projeto de “nação” e às práticas assimilacionistas davam as diversas etnias indígenas como desaparecidas – resultado dos processos de civilização e mestiçagem. As etnias foram sufocadas ainda mais pelo pensamento sustentado pelo racismo científico que se dissemina no imediato período pós-abolicionista.

Nesse contexto, o discurso que trata da identidade indígena se dá pelo viés da homogeneização dessas etnias. Submersa nesse discurso, a figura do caboclo surge como o índio assimilado que não tem mais ligação com sua cultura e, por sua vez, com a terra. Legitimado por esse pensamento, o Estado brasileiro favorece, então, os grandes proprietários e os chefes políticos locais, que negam a presença indígena em terras de antigos

aldeamentos. Com o argumento da pureza racial e afirmando que os índios estavam misturados à população, os antigos aldeamentos são destituídos pelo poder público.

Já em meados do século XX, os povos indígenas deveriam ser integrados, servindo ao processo produtivo nacional e como barreira física e geográfica aos limites do país. Aqui se remete à criação, em 1910, do Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalho Nacional (SPILTN), depois alterado para Serviço de Proteção ao Índio (SPI), ligado ao Ministério da Agricultura e liderado pelo Marechal Rondon. Em 1964, o serviço é transformado na Fundação Nacional do Índio (Funai). De influência positivista e com o espírito científico das grandes expedições, a Comissão Rondon produz



Alexandra Mattas de Oliveira



uma série de publicações que alimentam o nacionalismo e a ideia de pacificação do indígena – tido como sujeito receptivo ao avanço civilizatório.

Nos anos de 1930, os estudos dedicados à formação do “povo brasileiro” voltam-se à construção de uma identidade coletiva. “O mito fundador”, que toma a nação brasileira como o resultado da mestiçagem de três raças (negros, brancos e índios), prevalece entre os pensadores brasileiros. No cenário cultural e político, emergem as mudanças ocasionadas pelo movimento modernista e a Revolução de 1930. A busca pela “brasileidade” resgata a “apologia da mistura” - o mestiço torna-se “o nacional”. Nesse argumento, a mestiçagem é indissociável do conceito de aculturação. Então, a condição indígena é transitória – quanto maior a participação histórico-social do índio, menor é sua efetiva

identidade étnica. Para Darcy Ribeiro, por exemplo, a identidade indígena se transforma a partir do contato e do convívio com a sociedade dominante, mas não desaparece – ela é um tipo de sociabilidade que envolve distinção e reivindicação da ancestralidade pré-colombiana.

Desde os anos 1990, essa historiografia baseada na mestiçagem e na homogeneização do “povo brasileiro” tem passado por intensas revisões. As novas perspectivas teórico-metodológicas da história decorrem dos movimentos sociais e políticos protagonizados pelos próprios povos indígenas nesse período. A luta pela terra e a reafirmação das identidades étnicas intensificam-se no contexto nacional. Paralelamente, novas pesquisas admitem as diversas estratégias de sobrevivência das etnias, assim como reveem sua condição de passividade. Esses

novos estudos têm valorizado os índios como sujeitos da história. Os próprios índios estão, hoje, conduzindo o processo que os retira da invisibilidade e os leva ao protagonismo.

NA HISTÓRIA DA ARTE

Na esteira da história da arte brasileira, artistas e cronistas retratam as “novas terras”, sua exuberante natureza, suas cidades, gentes e costumes exóticos. A representação do índio surge com as gravuras, aquarelas e os desenhos dos primeiros artistas-viajantes. Eles povoam o imaginário do Novo Mundo com ideias que se alternavam entre o bem e o mal; entre o paraíso e o inferno – essa dualidade também se estendia aos seus habitantes: ora são edenizados, ora são detratados.

Nos séculos XVIII e XIX, a preocupação com o caráter documental das pinturas e dos desenhos é orientada pela noção de progresso científico. Surgem então pesquisadores que, além de explorar economicamente o país, mostram-se observadores da natureza e do “outro”. Aliados ao interesse científico, eles registram e divulgam as imagens que decorrem de suas viagens exploratórias, destacando, em especial, as diferenças – nesse movimento, a imagem do “outro” torna-se amplamente interpretada através da iconografia. Assim, vários artistas estrangeiros contribuem para a iconografia brasileira, entre eles: Jean Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Armand Julien Pallière, Paul Harro-Harring, Franz Post, Georg Marcgraf, Theodorus Mathan e Alexander von Humboldt.

Alexandra Matias de Oliveira



Na transição entre o século XIX e XX, a temática indianista está nos repertórios dos escultores e pintores formados pela Academia Imperial de Belas-Artes. A ideia romântica do índio vigoroso e cheio de virtudes tem como pano de fundo a catequese e o trabalho como formas do processo civilizatório. O Romantismo atribui aos nativos o *status* de aristocracia autóctone: eles são apresentados como belos e valentes guerreiros. A idealização do “nacional” tem como cerne a fusão de um colonizador épico com um bom selvagem. “O mito do bom selvagem” se faz presente na literatura nacional e se desdobra nas artes em personagens, como Moema, Iracema e o Guarani. Esses personagens estão em produções de Rodolfo Bernardelli, Victor Meireles, Rodolfo Amoedo, entre outros artistas acadêmicos. Note-se que a maioria dos monumentos espalha-

dos pela cidade de São Paulo que trazem a memória indígena é neoclássica e romântica, transmitindo a imagem desse índio “bom selvagem” e aculturado.

Já a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos, tais como o *Manifesto Pau-Brasil*, o Movimento Verde-Amarelo e o *Manifesto Antropofágico* versam sobre a busca das raízes do Brasil; sobre suas culturas nativas, particularmente suas matrizes indígenas e negras. À época, diversos artistas elegem os índios, os negros e os mestiços como tema para suas pesquisas artísticas. Essa predileção torna-se o primeiro indício do que seria, anos mais tarde, a “invenção” da brasilidade. Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret, por exemplo, trazem a figura do índio, as lendas e os mitos da Amazônia; Emiliano Di Cavalcanti coloca em suas telas os tipos populares, a vida noturna e urbana,

Alecamdra Mattias de Oliveira





além dos seus pescadores, e Lasar Segall, numa primeira fase, se apaixona pelas cores e pelos trabalhadores, em sua maioria, negros e mulatos, retratando, em outro momento, a dor dos imigrantes. E assim, diversos outros artistas adotam temas nacionais.

Nas produções modernistas, percebe-se a distinção entre o “eu” e o “outro”. Nessa direção, as pesquisas sociológicas dos anos de 1930 valorizam a mestiçagem no processo de construção da nação brasileira. Gilberto Freyre, por exemplo, em *Casa-grande & senzala*, 1931, refuta a ideia de que a miscigenação entre brancos, negros e indígenas teria originado uma raça inferior. Já Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, 1936, descreve o brasileiro como um “homem cordial” – aquele que age pelo sentimento, preferindo as relações interpessoais ao cumprimento de leis objetivas e imparciais. Essas ideias contribuem para a criação do chamado “mito da democracia racial”, incidindo na negação dos conflitos

étnico-raciais – algo refletido também na arte brasileira do período.

O salto metodológico para a história da arte brasileira se dá nas últimas décadas do século XX, quando irrompem à cena pública vozes silenciadas, tais como as de mulheres e de grupos sexuais, religiosos e étnicos. Essas histórias “pluriversais” e “polifônicas” levam muitos artistas a repensarem sobre sua condição e sobre a de seu grupo, seja ela cultural, de gênero, social ou política. A valorização dos discursos e dos autodiscursos identitários fez surgir o artista preocupado não somente com inovações e ousadias, mas também com citações históricas e mensagens pessoais, com modos de produção e com a função da arte.

NA INSTALAÇÃO

Na passagem subterrânea que liga a estação de Metrô Barra Funda ao portão



Passagem subterrânea que liga a estação do metrô ao portão principal do Memorial

principal do Memorial da América Latina, a instalação conta a história do Brasil, do período colonial à atualidade, com uma série de fotogramas gigantes e penetráveis. A leitura linear se faz a partir da entrada pelo Metrô adentrando o Memorial. Porém, os painéis não estão dispostos enfileirados; eles permitem ser contornados e descobrir novas sequências. Os materiais, os espelhos dispostos nas bordas e a iluminação cenográfica da instalação dão a sensação de fundo infinito.

Nas escadarias que levam até a instalação (do lado da estação) estão os nomes das etnias citadas por Darcy Ribeiro no programa de fundação do Memorial. De modo linear, esses nomes ficam às costas do visitante. Na outra ponta, a escadaria traz os nomes dos painéis. Como esses

títulos estão à frente e distantes do visitante, num primeiro momento, ele precisa estabelecer sua própria leitura da imagem e descobrir o mote central de cada painel. Na instalação, o tempo da narrativa é marcado pelo material: cerâmica para a pré-história, bronze para o período colonial e alumínio para o contemporâneo.

Os títulos são evocativos (*Nau, Monte Pascoal, Flora, Fauna, Onça caçada, Índios acorrentados, Índia primeira, Brasília*). Na escada, são dispostos cronologicamente todos os fatos, personagens, consequências e signos relacionados ao enredo, mas essa sequência pode ser mais ou menos quebrada pelo percurso do visitante. As placas maciças em altos e baixos-relevos estão dispostas com seus respectivos materiais: a

primeira, em argila, representa o território e a cultura indígenas antes da ocupação portuguesa. A segunda, em bronze, relaciona elementos europeus e nativos, mostrando como os “desbravadores” veem os nativos. A terceira, em alumínio, remete à atualidade, atentando para a questão da destruição dos índios brasileiros. Ela trata do papel dos povos indígenas hoje, dos seus debates e questões mais emergentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Etnias: do primeiro e sempre Brasil resgata as memórias dos povos indígenas – este é o pressuposto inicial de sua narrativa, já que admite a pluralidade. As

tradições, as imagens e as memórias ali presentes não são de “um povo”, mas dos diferentes povos. A inscrição dos nomes das etnias, descritas por Darcy Ribeiro, na primeira escadaria, torna essas etnias anfitriãs e, simultaneamente, guardiãs da narrativa que o visitante precisa adentrar para relacionar-se: ato que pode se dar pelo “ver”, mas também pelo “sentir”, uma vez que as placas podem ser tocadas.

A linearidade cronológica da instalação que nos é colocada pela leitura da segunda escadaria, onde se encontram os nomes de cada painel que compõe a obra, pode ser subvertida, de certo modo, pelo caminhar do visitante. As placas com baixos e altos-relevos permitem essa circulação. Porém, ali não há a perda da marca do tempo. As três



Escadarias com nomes de etnias

temporalidades (o ancestral, o “encontro com o europeu” e a contemporaneidade) misturaram-se no caminho, mas não desaparecem. Elas nos indicam para além da passagem temporal; mostram-nos as mudanças ocasionadas pelos agentes históricos (os indígenas, os colonizadores e a sociedade dominante).

No limiar da questão indígena, Maria Bonomi e sua equipe revivem as teses que tratam sobre a formação do povo brasileiro. Eles, por meio de imagens, nos remetem para uma revisão sobre o fato histórico: o encontro entre indígenas e colonizadores. A reunião da equipe multidisciplinar, a intensa pesquisa, a participação dos guaranis no processo de confecção da obra e a ação do trabalho coletivo (concessão ou não da artista) dão margem à nova abordagem ao tema. A revisão dos preconceitos, que vêm à tona

quando se diz sobre índio no Brasil, é a grande provocação da obra.

A instalação resgata, em barro, as ancestralidades das diversas etnias existentes antes da chegada dos europeus, as inscrições, as pinturas rupestres, as florestas, a fauna, a flora, as festas e as tradições. Em bronze, a visão do “outro”, as caravelas, o mito do “bom selvagem”, os canibais, “a guerra justa”, a escravidão, o evangelho e a aculturação. Porém, além do encontro entre índios e colonizadores, os painéis em alumínio continuam a narrativa e nos instigam a refletir sobre “o que é ser índio hoje?": a questão do processo civilizatório, a posse da terra, a luta pela manutenção das culturas indígenas. Do seu lugar de fala, a artista está questionando o que significa esse “encontro” em pleno século XXI.



Escadarias com os nomes dos painéis

Essa versão histórica de *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* só foi possível a partir das revisões na escrita da história e no “fazer arte”, ocorridas nas últimas três décadas. A história e a arte contribuíram para a criação de mitos sobre a figura do índio e sobre a formação do “povo brasileiro”. Porém, a revisão teórico-metodológica dos dois campos também permitiu o atual reconhecimento e o protagonismo das etnias indígenas. Talvez, o interregno entre a fundação do Memorial (quando já se previa tal obra) e a sua instalação tenha sido necessário para o amadurecimento das posições por ela afirmadas.

Em resumo, os nexos de uma história marcada pela observação e domínio da natureza, pelo extermínio e pelo apagamento das culturas estão em cada painel. Em sua diversidade, esses painéis provocam estranhamento e identificação: fazem-nos refletir sobre “a memória do outro” – um “outro” que, de certo modo, habita em nós, mas que, de fato, não conhecemos. A imagem do “índio genérico” ainda nos persegue – um índio que não existe, exceto no imaginário coletivo forjado desde a colonização. *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* nos mostra que essa ideia pode ser revista.

BIBLIOGRAFIA

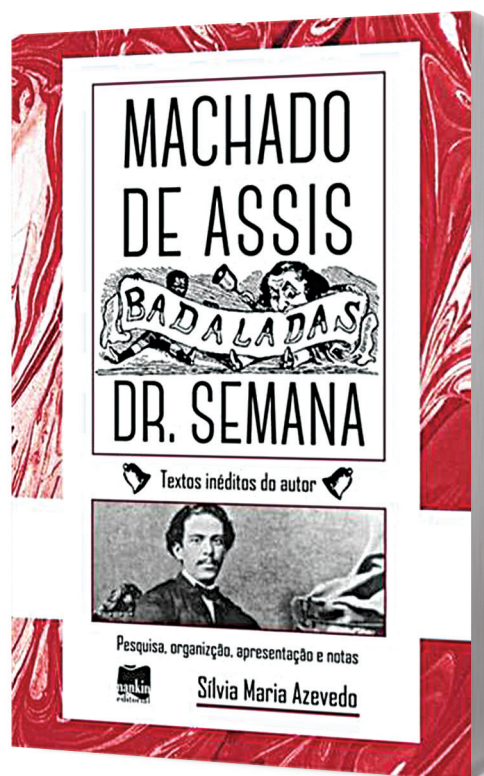
- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. “Os índios na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo”, in *Revista História Hoje*, v. 1, n. 2, 2012, pp. 21-39.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papirus, 1994.
- BEYHAUT, Gustavo. “Dimensão cultural da integração na América Latina”, in *Estudos Avançados*, 8 (20), 1994, pp. 183-98.
- BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Editora da Unicamp, 2004.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. São Paulo, Schmidt, 1936.
- FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. *Integração das artes*. São Paulo, Projeto/PW, 1990.
- GUIMARÃES, Dinah (org.). *Museu de arte e origens: mapa das culturas vivas guaranis*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.
- IOKOI, Zilda Márcia Gricoli (coord.). *Ser índio hoje: a tensão territorial*. São Paulo, Edições Loyola, 1998.

- KAMENSKY, Andrea Paula dos Santos Oliveira ; MEIHY, José Carlos Sebe Bom (orgs.). *Diários & experiências – relações étnico-raciais – vivências e histórias de vida na educação básica*. São Paulo, Pontocom, 2016.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo, Editora da Unicamp, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*, n. 34. São Paulo, 1992, pp. 9-34.
- MOREIRA, Vânia Maria Losada. “História, etnia e nação: o índio e a formação nacional sob a ótica de Caio Prado Júnior”, in *Memória Americana*, 16 (1), 2008, pp. 63-84. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/pdf/memoam/n16-1/n16-1a04.pdf>. Acesso em: 18/5/18.
- NIEMEYER, Oscar. “Apresentação”, in Fundação Memorial da América Latina. *Integração das artes*. São Paulo, Projeto/PW, 1990, p. 9.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, in *Projeto História*, n. 10, dez./1993, pp. 7-28.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Petrópolis, Vozes, 1977.
- SILVA, Edson. “Povos indígenas e ensino de história: subsídios para a abordagem da temática indígena em sala de aula”, in *História & Ensino. Revista do Laboratório de História da UEL*, v. 8. Londrina, out./2002, pp. 45-62.
- TACCA, Fernando de. “O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio”, in *História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, v. 18, n. 1. Rio de Janeiro, jan.-mar./2011, pp. 191-223.
- TIRAPELI, Percival. *São Paulo: artes e etnias*. São Paulo, Editora da Unesp/Imprensa Oficial, 2007.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte, Edusp/Itatiaia, 1980.

Sobre Maria Bonomi

- BONOMI, Maria. *Identikit de Medusa*. São Paulo, Clube Atlético Monte Líbano, 21/3/1996.
- LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo, Imprensa Oficial/Edusp, 2008.
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Poética da memória: Maria Bonomi e epopeia paulista*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 2008.
- SOUSA, Marcos de; OKITA, Hiro. *Epopeia paulista na Estação da Luz*. São Paulo, Mandarim, 2005.

livros



Dobram os sinos; afrouxam os sisos

Jean Pierre Chauvin

Badaladas do Dr. Semana, de Machado de Assis,
tomos I e II, organização, apresentação, notas e índice onomástico
por Sílvia Maria Azevedo, São Paulo, Nankin Editorial, 2019, 1.628 pp.

Quem conhece a extensa obra de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), costuma se admirar ao proceder a alguma contabilidade em torno do que ele produziu.

Escrever nove romances, duas centenas de contos, quatro livros de poesia, mais crítica, tradução e correspondência, no espaço de cinco décadas, não é feito desprezível, ainda mais se levarmos em conta as demais ocupações profissionais e o ambiente culturalmente rarefeito em que o escritor viveu.

A sua produção jornalística é um caso à parte. A julgar pelas coletâneas de crônicas, editadas nos últimos anos, estamos a falar de algumas centenas delas. Digo melhor, *estávamos*, porque acabam de chegar à praça dois volumes de crônicas, inéditas em livro, assinadas pelo Dr. Semana – um dos pseudônimos adotados por Machado, quando colaborou com o jornal *Semana Ilustrada*,

do Rio de Janeiro, entre junho de 1869 e março de 1876.

Correndo o risco de soar como o agregado José Dias, escudeiro ambíguo de Bentinho, no *Dom Casmurro*, estamos diante de um fenômeno assombroso (tanto pelo volume e pela qualidade dos textos, quanto pelo projeto) que Sílvia Maria Azevedo – docente da Unesp-Assis –, uma das maiores pesquisadoras da obra machadiana, realizou no espaço de dois anos (entre 2010 e 2012). Como terá ela chegado a estabelecer esses textos, atribuindo-os a Machado?

Concedamos a palavra à própria estudiosa: através da “leitura sequencial das crônicas, a partir da qual foram identificados traços recorrentes em relação a temas, referências históricas, culturais e literárias, citações, recursos estilísticos”. Para certificar-se do rumo que o trabalho tomou, a pesquisadora salienta

JEAN PIERRE CHAUVIN é professor de Cultura e Literatura Brasileira da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP.

que “[...] o levantamento dessas constantes foi cruzado com a leitura de outros textos machadianos (crítica literária, teatral, crônica, teatro, tradução, contos, romances), publicados em período correspondente àquele das *Badaladas*” (tomo I, p. 10).

Afora as referências históricas e literárias, que permitem afiançar a autoria machadiana, a autora destaca a necessidade do ficcionista de aumentar seus rendimentos:

“Além da experiência jornalística, outro motivo, esse de ordem particular, pode ter pesado na decisão de Machado de Assis encarregar-se das *Badaladas*, pelas quais, certamente, passaria a ganhar salário suplementar. Noivo de Carolina Augusta de Novais, em 1869, o escritor lutava para obter os recursos necessários para a instalação do futuro lar” (tomo I, p. 16).

Cumprido ressaltar que, àquela altura, Machado de Assis já havia demonstrado combatividade como cronista e crítico de outros periódicos, o que talvez explicasse o caráter polêmico de seus textos. Religião e política estavam no cardápio do cronista, que reconhecia a importância estratégica das controvérsias trazidas a público para provocar ruído, trazer leitores e aumentar o alcance e a venda do jornal. A exemplo do que acontece ainda hoje, matéria-prima não lhe faltava:

“Leitor atento dos jornais da Corte e de outras províncias, sem deixar de lado os estrangeiros, era nas seções que reproduziam os debates no Senado e na Câmara dos Deputados aonde o cronista buscava munção para as suas crônicas. A atuação dos parlamentares, em particular os seus

discursos, era o alvo preferencial das *Badaladas*” (tomo I, p. 19).

Como se desconfiava, desde o final do século XIX, em se tratando de Machado, nem tudo é dito às claras. Esse criador de personagens complexas e enigmáticas, como Helena, Sofia, Capitu, Flora e Fidélia, recorreu com frequência ao discurso oblíquo, com que simulava o contrário do que pretendia, confundindo decerto parte de seus leitores. Isso porque,

“[...] ao lado de temas antigos tratados de forma nova, há também nas *Badaladas* outros inteiramente novos, como a ‘crítica às avessas’, denominação de Raimundo Magalhães Júnior para um gênero de crítica, de fundo humorístico, que consiste em tecer os maiores elogios a obras péssimas do ponto de vista literário. Trata-se, portanto, da ironia aplicada à crítica literária que, de forma séria, Machado de Assis vinha exercendo já há algum tempo, e que lhe valeu inclusive o reconhecimento de José de Alencar” (tomo I, p. 22).

Sílvia Azevedo demonstra que, além de estilizar provérbios, compor trocadilhos e disseminar charadas, o Dr. Semana também recorreu à paródia (outro recurso familiar aos leitores do contista), ao redigir as suas crônicas mordazes. Além de Shakespeare e Molière (provavelmente os nomes evocados maior número de vezes, nos textos publicados entre 1869 e 1876), o “baladeiro” aludia a outros escritores e obras em profusão, quase sempre em linguagem galhofeira, nos moldes como procederia o defunto-autor Brás Cubas – cinco anos após o encerramento da coluna na *Semana Ilustrada*:

“A paródia, estratégia retórica por meio da qual Machado de Assis realiza releitura atualizadora de autores clássicos, impregna igualmente as várias referências e citações das peças de Shakespeare, trazidas para as *Badaladas*. Na de 26 de setembro de 1869, por exemplo, as tragédias Hamlet e Romeu e Julieta são invocadas por conta das disputas políticas entre liberais e conservadores, que na cidade de Lençóis, no interior da Bahia, eram chamados, respectivamente, de pinguelas e mandiocas” (tomo I, p. 28).

Deve-se destacar o fato de Machado ter sido um homem absolutamente ligado à história, à cultura e aos costumes de seu tempo e lugar. Dentre os episódios mais divertidos comentados sob sua ferina pena, estavam os “anúncios amatórios”:

“[...] era [assim] chamada a moda de os namorados se corresponderem pelos jornais, publicando recados, marcando/desmarcando encontros, rompendo/reatando relações. Esses anúncios, quase sempre publicados no *Jornal do Comércio*, e misturados à propaganda dos mais variados produtos, compartilham com estes o caráter de mercadoria” (tomo I, p. 40).

A despeito de ser um escritor popular (e amigo de sujeitos poderosos da Corte, àquela altura), o Dr. Semana não resistia, por muito tempo, a escrever sem dar “pitacos” – inclusive sobre decisões implementadas na esfera pública, com o aval do imperador Pedro II. A título de ilustração, vale a pena mencionar um dos episódios mais ousados, protagonizados pelo cronista. De acordo com Sílvia Azevedo:

“[...] [algumas] figuras humanas – o padre Kelé, o vate do Bacanga, o Bacharel – podem ser tomadas como embriões da galeria dos loucos célebres de Machado de Assis – Quincas Borba, Rubião, Simão Bacamarte –, a denúncia de que no hospício de D. Pedro II não havia lugar para doidos, que vai aparecer nas *Badaladas* de 12 de junho de 1870, pode igualmente estar na origem da novela *O alienista*” (tomo I, p. 47).

No que se refere à elocução dos textos assinados pelo Dr. Semana, haveria que se apontar outro elemento fundamental, destacado pela pesquisadora: o fato de Machado, na pele de impiedoso analista, recorrer a expedientes da poesia ao redigir as crônicas. Afora a habilidade em versejar e hibridizar modos e gêneros, o efeito cômico transparecia não apenas devido à escolha do tema e trato dado ao assunto (em geral, rebaixado estilisticamente), mas na discrepância entre o teor da matéria e o modo como ela vinha expressa. Esse expediente chama a atenção, mesmo porque foi empregado pelo romancista antes e depois de sua atuação na *Semana Ilustrada*:

“[...] as crônicas em verso, com intenções humorísticas, vão antecipar a série ‘Gazeta de Holanda’, que Machado de Assis, com o pseudônimo Malvolio, irá publicar na Gazeta de Notícias, entre 1886-1888. Por sua vez, o uso de versos estruturados em estrofes, trazido para a coluna da *Semana Ilustrada*, no comentário de fatos cotidianos, recupera experiências anteriores de Machado de Assis cronista, que já versejara nesse tom, rimando esporadicamente comentários em versos em outras publicações” (tomo I, p. 49).

A fim de estimular o leitor, porventura ainda indeciso em percorrer essas *Badaladas*, eis algumas amostras do poder de fogo machadiano, que em muito lembram a linguagem ora enfática, ora pachorrenta, de seus caprichosos narradores. Começemos pelo modo como o cronista zomba do comportamento dos políticos na Câmara: “Cada representante da nação é obrigado a agitar alguma coisa. Uns agitam as questões na tribuna, outros as pernas nos corredores. Os presidentes das Câmaras, não podendo agitar questões nem pernas, agitam a campanha” (tomo I, p. 59).

Para permanecer no campo da controvérsia, avaliemos a polêmica que envolvia o Dr. Semana e *O Apóstolo*, folhinha católica daqueles tempos: “É ponto de fé, lavrado nos cânones da Igreja, que a Virgem mãe de Deus é *intercessora* dos homens junto de seu filho. O *Apóstolo* é autor de uma hereesia nova. Faz da virgem uma deusa, *governando*, não *intercedendo*” (tomo I, p. 184).

Se o leitor preferir amenidades, podemos mudar de ares. Que tal acompanharmos a aquisição (e leitura) de um livro do século XVIII por um cronista em nada compadecido frente à curiosidade alheia? “Não esperem de mim os leitores que lhes narre todo este auto, que é a vida da Santa posta em ação, com alguns elementos teatrais engenhados pelo poeta. Relatarei apenas algumas passagens, sem emendar os versos do autor, que uns são curtos, outros compridos, nem mofar dos sentimentos de piedade cristã, que eu também possuo” (tomo I, p. 333).

Outro exemplo? Sublinhemos o gosto de Machado pela frase proverbial, com que estilizava os sábios de seu (e de outros) tempo(s): “– A sociedade é composta de duas classes: *ceux qui ont plus de diners que*

*d'appétit, et ceux qui ont plus d'appétit que de diners*¹. Isto explica maravilhosamente o socialismo: é a igualdade dos jantares” (tomo I, p. 531). Façamos companhia, ainda que compulsoriamente, ao ácido cronista, levando em consideração seu pio argumento: “O leitor, por mais cansado que esteja, há de ir comigo por essas assembleias provinciais fora, a aprender o que é cordura e moderação de linguagem” (tomo I, p. 704).

Alternativamente, concedamos redobrada atenção ao animado ambiente das Câmaras, sem perder detalhes dos discursos, apartes, destaques e encaminhamento de propostas: “Senhores, a vida não é um relatório; a vida é um folhetim. (Bravo!) Há de tudo nela, desde o desembargador da relação até o trovista de salas: autos maçudos e versos de confeitaria” (tomo II, p. 20).

Ou relembremos a dicção do narrador de *O alienista*, em sua sanha classificatória: “Minha ideia é organizar uma empresa de seguros das faculdades mentais e das qualidades morais do homem. O leitor, se não é absolutamente idiota, vê já as vantagens deste grande plano, que pode ser aperfeiçoado na prática e no futuro” (tomo II, p. 319). Se lhe parecer gesto de melhor alvitre, reflita sobre o ramerrão nosso de cada dia:

“O assunto do dia é a carne; o herói, o carnicheiro... Ninguém diz mais ao encontrar um amigo:

– Que calor!

Mas:

– Que ladroeira!

Ou então, em vez da clássica fórmula:

1 “Aqueles que possuem mais jantares que apetite, e aqueles que têm mais apetite que jantares”.

– Como tem passado V. Exa.?

Diz-se:

– A como comprou hoje o quilo de carne?” (tomo II, p. 470).

Também seria possível discutir migalhas, atribuindo-lhes importância indevida e insuspeita: “Querem que lhes confesse uma coisa? Ainda me não habituei a escrever 1876. Quase sempre escrevo um cinco; um cinco não, um 5. Não é a mesma coisa. A razão disto é a mais filosófica do mundo; e eu posso tirar do fato uma observação imensa: razão e observação de que tratarei quando estiver menos ocupado” (tomo II, p. 659).

Dito esse pouco, há muito a comemorar. Afora celebrarmos o feito extraordinário de Sílvia Maria Azevedo, em uma obra

que coroa a sua carreira como docente e pesquisadora, seria um truísmo sugerir a amplitude imediata que esta publicação representará para os leitores diletantes, aficionados e, especialmente, os estudiosos concentrados em torno da obra de Machado de Assis.

Se a quantidade (cerca de 700) e a qualidade das crônicas, reunidas nestes volumosos exemplares, conferem às *Badaladas do Dr. Semana* o estatuto de obra capital de nossa literatura, seria tarefa ociosa imaginar os estudos multi, trans e interdisciplinares dela decorrentes. Salvo engano, estamos diante de um autêntico marco das letras e da crítica nacional, levado a termo graças ao trabalho sério, persistente e disciplinado de uma das maiores interlocutoras machadianas de nosso convívio.