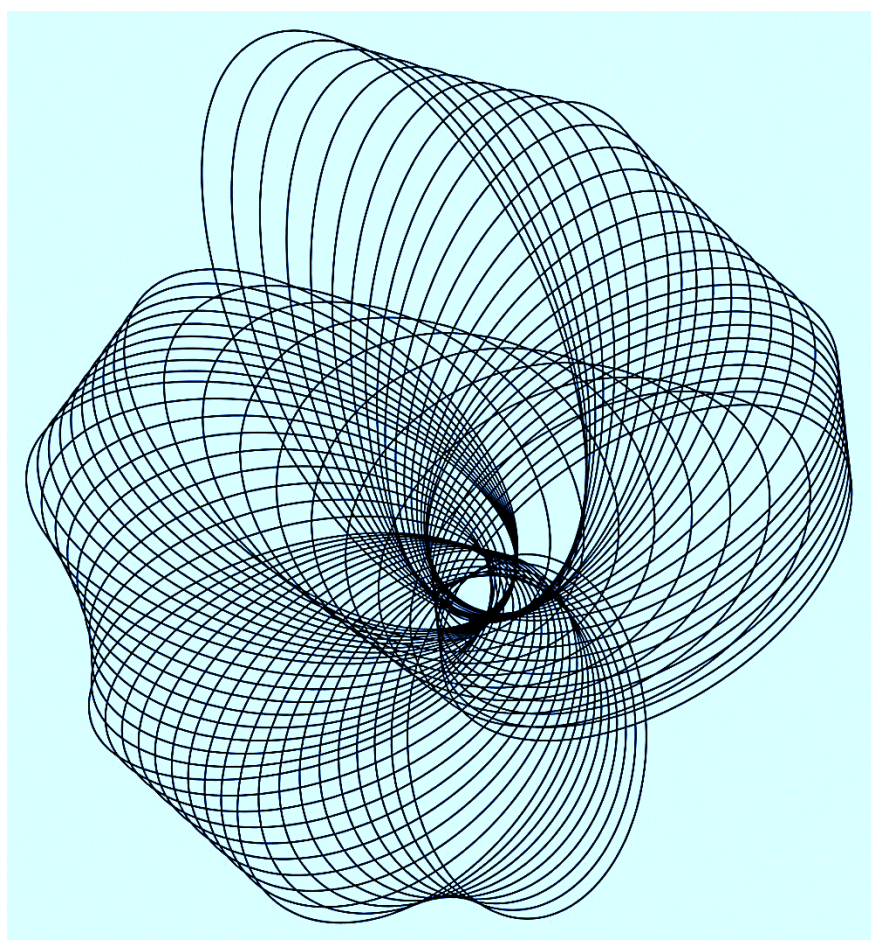


ISSN 2318-1729

histórias' história

UNB – UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGHIS)



DOSSIÊ: HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

VOLUME 6, NÚMERO 11, Jan. Jun. 2018



DOI: <http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11>

história
histórias
revista do programa de pós-graduação em história - UnB

<p>UnB Universidade de Brasília</p> <p>PPGHIS Programa de Pós-Graduação em História</p> <p>Coordenador André Gustavo de Melo Araújo</p> <p>Coordenador adjunto Marcelo Balaban</p> <p>Expediente Volume 6, número 11, jan. jun. 2018</p> <p>Editor chefe André Cabral Honor (UnB)</p> <p>Conselho Editorial Diva do Couto Gontijo Muniz (UnB) Jorge Fernandes Alves (Universidade do Porto) Maria de Deus Manso (Universidade de Évora) Renilso Rosa Ribeiro (UFMT) Rodrigo Nunes Bentes Monteiro (UFF)</p> <p>Conselho Consultivo Adriana Maria de Souza Zierer (UEMA) Carla Mary S Oliveira (UFPB) Claiton Marcio da Silva (UFFS) Cristiano Luís Christillino (UEPB) Elizabeth Cancelli (USP) Eloísa Pereira Barroso (UnB) Friedrich Jaeger (Universidade Witten/Herdecke) Gerson Galo Iedezma Meneses (UNILA) Henrique Espada Lima (UFSC) Juçara Luzia Leite (UFES) Luiz Duarte Haele Arnaut (UFMG) Macário Lopes de Carvalho Júnior (UEAM) Manuela Santos Silva (Universidade de Lisboa) Marcelo Cândido da Silva (UnB)</p>	<p>Marcelo de Souza Magalhães (UERJ) Marcelo Fronza (UFMT) Margarida Maria Dias de Oliveira (UFRN) Maria Lêda Oliveira (USP) Matthias Haake (Westfälische Wilhelms-Universität Münster) Mauro César Coelho (UFPA) Nilton Pereira (UFRS) Patrícia Melo Sampaio (UFAM) Sabrina Mara Sant'Anna (UFRB) Sérgio da Mata (UFOP)</p> <p>Editoração André Cabral Honor (UnB) Mateus Guerra Meira (UnB)</p> <p>Revisão André Cabral Honor (UnB)</p> <p>Secretariado executivo Amanda do Couto e Silva Pinheiro (UnB) José Vitor Canabrava (UnB) Kairo Hamã Freitas Campos (UnB) Lucas Lucas Silva Novais (UnB) Manuela Muguruza de Moraes (UnB) Marcos Paulo Teixeira (UnB)</p>
---	--

Os dados, ideias, opiniões e conceitos emitidos nos artigos e resenhas, assim como a exatidão das referências, são de inteira responsabilidade do(s) autor(es).

A revista agradece imensamente aos pareceristas ad hoc que contribuíram a essa edição

Adriana Romeiro – Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil
Almir Félix Batista de Oliveira – Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Brasil
Ana Heloisa Molina - Universidade Estadual de Londrina - Brasil
Anderson Francisco Ribeiro – Universidade Estadual do Norte do Paraná - Brasil
Angela Cristina Fortes Iório – Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro - Brasil
Ariel Matias Blanco - Universidade Federal da Integração Latino-Americana - Brasil
Bruno de Silva Souza - Prefeitura Municipal de Itaguaí - Brasil
Carla Mary S. Oliveira – Universidade Federal da Paraíba - Brasil
Eliane Cristina Deckmann Fleck - Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Brasil
Fabrina Magalhães Pinto – Universidade Federal Fluminense - Brasil
Gilvan Veiga Dockhorn – Universidade Federal de Santa Maria - Brasil
Helenice Aparecida Bastos Rocha – Universidade Estadual do Rio de Janeiro - Brasil
Isabel Cristina Martins Guillen – Universidade Federal de Pernambuco - Brasil
Juliana de Mello Moraes – Universidade Regional de Blumenau - Brasil
Kleber Antonio de Oliveira Amancio – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia- Brasil
Luiz Arnault – Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil
Manuela Triani Gomes de Knegt Brière – Centre André Chastel - França
Marília Andrés Ribeiro – Instituto Maria Helena Andrés – Brasil
Maurício Barros de Castro - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Brasil
Monalisa Pavonne Oliveira - Universidade Federal de Roraima - Brasil
Monica Pimenta Velloso – Fundação Casa Rui Barbosa – Brasil
Susane Rodrigues de Oliveira – Universidade de Brasília – Brasil
Waldecir Ferreira Chagas – Universidade Estadual da Paraíba – Brasil
Wallace Andrioli Guedes – Universidade Federal de Juiz de Fora - Brasil

SUMÁRIO

Editorial	1
Apresentação Carla Mary S. Oliveira e Sabrina Santa'Anna	3
DOSSIÊ: HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE	
O MISSAL ROMANO DA TYPOGRAPHIA REGIA E SUAS GRAVURAS: PRODUÇÃO, PRIVILÉGIOS DE IMPRESSÃO E INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS <i>Camila Fernandes Guimarães Santiago</i>	7
A ESTRUTURA MITOLÓGICA DE MACUNAÍMA: POLÍTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM MÁRIO DE ANDRADE <i>Dagmar Manieri</i>	27
LEO PUTZ UM ARTISTA IMIGRADO NA FORMAÇÃO DO MODERNISMO CARIOCA <i>Liszt Vianna Neto</i>	49
CONTEXTO IDEOLÓGICO DE REPRESENTAÇÕES NAS ARTES: DE BOSCH E GIL VICENTE A MORE, MAQUIAVEL E À EMBLEMATA DE ALCIATO <i>Maria Leonor García da Cruz</i>	67
TRAÇOS DE BRASILEIRIDADE: REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA ARTE DE PASQUALE DE CHIRICO <i>Roselene de Souza Ferrante</i>	90
O SANTÍSSIMO SACRAMENTO EM CASA PROVISÓRIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O DECORO DOS SACRÁRIOS NO BISPADO DE MARIANA <i>Sabrina Mara Sant'Anna</i>	109
O ENGAJAMENTO ARTÍSTICO E SOCIAL NA OBRA DE VIK MUNIZ: RELAÇÕES COM A POP ART E O MERCADO CONTEMPORÂNEO <i>Sandra de Cássia Araújo Pelegrini & Gustavo Batista Gregio</i>	124
ARTIGO LIVRE	
AS ASSOCIAÇÕES RELIGIOSAS LEIGAS E O BISPADO DE MARIANA: NORMAS E VIVÊNCIAS NAS MINAS SETECENTISTAS <i>Vanessa Cerqueira Teixeira</i>	147
POSSIBILIDADES PARA O ENSINO DE HISTÓRIA EM DIVERSAS FONTES HISTÓRICAS A PARTIR DO CASO SACCO E VANZETTI <i>Eduardo da Silva Soares</i>	166
RESENHA	
SANTOS, Welson Barbosa. <i>Adolescência heteronormativa masculina</i> . Entre a construção obrigatória e a desconstrução necessária. São Paulo: Intermeios, 2015. 176 p. Thiago Fernando Sant'Anna	184

EDITORIAL

Foi com imensa felicidade que recebemos o aceite do convite feito às professoras Carla Mary S. Oliveira da Universidade Federal da Paraíba e Sabrina Mara Sant'Anna da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para organizarem um dossiê sobre História e Arte.

O dossiê, intitulado *História Social da Arte*, não poderia ter vindo em melhor momento.

Repensar a História da Arte. É perceptível que o estudo das manifestações artísticas ainda busca um espaço adequado nos eventos científicos e publicações hidrográficas, seja com análise interpretativas, seja como discussões teóricas sobre o uso da arte como fonte histórica.

Além de tentar chamar atenção para o tema, este dossiê também prima em mais dois aspectos: o primeiro por ser organizado por duas mulheres, o segundo, por se tratarem de duas professoras radicadas na região Nordeste, a qual ainda continua, junto à região Norte, sendo tratada como periferia dentro da pesquisa acadêmica.

Temos assim uma revista composta por oito artigos inseridos no dossiê de *História Social da Arte*, sendo um deles de uma pesquisadora estrangeira, dois artigos de temáticas livre e uma resenha.

Em seu artigo intitulado *Possibilidades para o ensino de história em diversas fontes históricas a partir do caso Sacco e Vanzetti*, Eduardo da Silva Soares busca analisar as possibilidades de ensino através do estudo do caso Sacco e Vanzetti de 1920, dois sindicalistas condenados à pena de morte nos EUA por desafiar o sistema econômico vigente. O artigo de Vanessa Cerqueira Teixeira intitulado *As associações religiosas leigas e o bispado de Mariana: normas e vivências nas Minas Setecentistas* realiza uma análise das impressões das autoridades civis e eclesiásticas sobre a religiosidade vivenciada e o papel desempenhado pelas associações leigas na sociedade Setecentista mineira.

Movimentando-se para o fim da edição, a resenha escrita por Thiago Fernando Sant'Anna do livro *Adolescência heteronormativa masculina. Entre a construção obrigatória e a desconstrução necessária* de autoria de Welson Barbosa Santos que discute o conceito de gênero tentando desconstruir os padrões comportamentais que seguem a heteronormatividade.

Eis que entregamos uma revista com um conjunto de artigos que contribuirão significativamente para o aprimoramento dos estudos relacionados à arte.

Rever conceitos, atitudes e direções, esse é um dos papéis fundamentais da pesquisa científica, e os periódicos da área, como principais fomentadores de pesquisa, devem seguir esse caminho. Com esse número, pretendemos não apenas divulgar a pesquisa científica que está sendo produzida, mas alertar para a diversificação do campo de análise da História que ainda tanto se atém à velha concepção positivista do documento oficial escrito incorporando as já não tão “novas” abordagens e fontes.

Profº Dr. André Cabral Honor

Editor-chefe da Revista história, histórias

Professor do Departamento de História da Universidade de Brasília

Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília

APRESENTAÇÃO

Este dossiê reúne artigos que analisam criações artísticas (visuais e literárias) de acordo com os pressupostos teórico-metodológicos da História Social da Arte, cujo princípio fundamental é a indissociabilidade do estudo da obra de arte, do artista e da sociedade na qual, ou para a qual, foi concebida. Os sete textos que compõem o presente dossiê cobrem, juntos, um extenso período histórico: do século XVI ao XXI.

O artigo de Maria Leonor Garcia da Cruz apresenta reflexões sobre o pensamento político, social e espiritual do século XVI a partir do cruzamento de criações das belas-artes e das belas-letras, tendo como fontes de pesquisa obras de Hieronymus Bosch (c.1450-1516), Hans Holbein, o Moço (1497/98-1543), César Ripa (c.1555/60-1622), Alciato (1492-1550), Gil Vicente (1460/70-c.1536), Thomas More (1478-1535) e Maquiavel (1469-1527). Considerando que “o homem do século XVI é naturalmente crente”, a autora investiga os discursos quinhentistas – principalmente as criações textuais e visuais de cunho sarcástico e irônico – destacando os seguintes aspectos: a) a soberba e a ambição voraz, “ou seja, a opção pelo fraudulento e efêmero, em lugar de uma elevação da alma e de conduta ética, moral e política”; b) “a arbitrariedade do governante, contrapondo a tal conduta objectivos que lhe são superiores, limites morais e práticos, das modalidades de escolha ao uso do conselho e de outras técnicas de governo”; c) a “crueldade do exercício da justiça e sobretudo o desvio (não por incapacidade, mas intencional) de uma prática regulada por lei, sussobrante a subornos e favoritismos”. Seu estudo demonstra que a prédica do período, seja por meio da ironia, da idealização, ou mesmo da utopia, esforça-se “por endireitar um mundo que parece irremediavelmente invertido”.

Sabrina Mara Sant’Anna examina em seu artigo a importância do decoro do sacrário eucarístico no Bispado de Mariana, verticalizando a investigação de casos ocorridos entre 1745 e 1779 em que o Santíssimo Sacramento precisou ser transferido para uma casa provisória por estar a sua casa indecente. Debruçando-se sobre a legislação eclesiástica americana portuguesa, as cartas provenientes de visitas pastorais e a documentação confrarial setecentista, a autora apresenta “a teia de relações que envolvia os devotos, os artistas/artífices, as autoridades eclesiásticas e o padroado régio” quando o assunto era a fatura de um altar-retábulo com sacrário destinado ao armazenamento da reserva eucarística. Nos três casos analisados no artigo – Matriz do Ribeirão do Carmo (elevada à Catedral de Mariana em 1745), Matriz de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara e Matriz das Congonhas do Campo – Sabrina verifica a indispensabilidade do decoro da casa do Santíssimo, “inclusive quando a referida casa era apenas provisória (normalmente um

sacrário de altar confrarial localizado na nave dos templos usado enquanto o tabernáculo eucarístico estava impedido, isto é, em obras, ou indecente e precisando de obras)”.

Camila Fernandes Guimarães Santiago analisa em seu artigo a produção do Missal Romano e suas estampas editados em Portugal a partir 1760, época em que as políticas econômicas protecionistas adotadas pela coroa favoreciam as concessões de privilégios de impressão aos naturais do reino e proibia a importação de missais estrangeiros, sobretudo os advindos de casas tipográficas localizadas em Veneza e Antuérpia. O primeiro beneficiário foi o editor lisboeta Francisco Gonçalves Marques, cuja concessão foi renovada três vezes desde de 1760 até que, por decreto da rainha D. Maria I, em 1779 o monopólio foi transferido para a *Regia Officina Typographica*. A autora destaca que na Capitania das Minas, região interiorana da América Portuguesa, a política de reserva de mercado operada pela coroa ocasionou a predominância dos missais editados após 1780, “o que interferiu, por sua vez, no universo de insinuações artísticas europeias ali disponíveis, uma vez que suas estampas apresentavam pendores classicizantes, de origem italiana”.

O artigo de Roselene de Souza Ferrante apresenta um estudo sobre Pasquale De Chirico, escultor italiano que se formou na Real Academia de Belas Artes de Nápoles e que imigrou para o Brasil durante a Primeira República. A ele atribui-se a primeira fundição artística de São Paulo, cidade onde morou e realizou bustos e estátuas públicas de José Bonifácio (em Santos), Coronel José Joaquim (em São João da Boa Vista) e Nossa Senhora da Conceição (fachada da antiga Catedral em Aparecida do Norte). Em Salvador, onde passou a residir a partir de 1905, Pasquale de Chirico executou diversos conjuntos de estatuária pública: Barão do Rio Branco, Visconde de Cairú, Dom Pedro II, Conde dos Arcos, Padre Manoel da Nóbrega e Castro Alves, além de lecionar escultura na Escola de Belas Artes da Bahia e contribuir, portanto, para a formação de artistas locais. Também foi na Bahia que o imigrado italiano realizou em 1936 uma exposição apresentando o negro como objeto artístico. Embora os estudos raciais estivessem na pauta de discussão dos intelectuais brasileiros, inclusive na Faculdade de Medicina e no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Roselene enfatiza que “em Pasquale De Chirico não há o desejo de retratar o tipo negro como um dado científico. Existe interesse em registrar o sujeito cotidiano, possivelmente, o que lhe parecia exótico”.

Em seu artigo Dagmar Manieri analisa a estrutura mitológica de Macunaíma – romance de autoria do modernista Mário de Andrade – tendo como referência os estudos de Lévi-Strauss e o contexto histórico, social e político do Brasil na década de 1920. Discorrendo sobre as razões da dissidência ocorrida no interior do Partido Republicano Paulista (PRP) e a consequente formação do Partido Democrático (PD), Dagmar destaca a atuação de Mário de Andrade como líder cultural

dessa nova elite política que se opunha ao modelo de modernização urbana implementado no Rio de Janeiro, capital federal à época. O PD defendia a renovação democrática (tanto do pensamento político, quanto dos grupos dirigentes), a participação popular e, sobretudo, “a difusão do ensino em todos os graus”, pois só assim o Brasil se tornaria de fato moderno. Para Dagmar Manieiri o romance que Mário de Andrade publicou no final da década de 1920 sob o título *Macunaíma* “deve ser entendido como parte de uma reação ao modelo de modernização autoritária executada na Presidência de Rodrigues Alves (1902-1906) na Capital Federal”.

O artigo de Liszt Vianna Neto destaca a carência de pesquisas sobre a influência de artistas modernistas imigrados de países de língua alemã na gênese do modernismo carioca e apresenta um estudo sobre a trajetória e a produção artística de Leo Putz, pintor austro-húngaro que chegou ao Brasil em 1929 já sexagenário. Liszt discute a reforma modernizante implementada na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no início da década de 1930 pelo então diretor Lúcio Costa e as críticas nacionalistas que recaíram sobre sua atuação, agravadas ainda mais pela contratação de três professores estrangeiros, entre eles Leo Putz. A admissão deste reconhecido mestre da pintura moderna alemã como professor de Composição na ENBA foi apoiada e defendida por Cândido Portinari, Hernani de Irajá e José Marianno Filho. Durante os quatro anos em que esteve no Brasil (passou por São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia) Putz se entregou “ao basbaque e à maravilha da natureza e da luminosidade dos trópicos”, alterando completamente sua paleta de cores. Em 1933 ele voltou para a Alemanha, onde faleceu em 1940. Sua passagem pela ENBA, conforme destaca o autor, contribuiu para a formação da primeira geração de modernista cariocas.

O artigo de Sandra de Cássia Araújo Pelegrini e Gustavo Batista Gregio apresenta investigação sobre o engajamento artístico e social na obra de Vik Muniz, tendo como objeto principal de estudo as séries de retratos *The Sugar Children* (Crianças de Açúcar) e *Pictures of Garbage* (Retratos do Lixo) realizadas respectivamente em 1996 e 2008. Os autores discutem a influência da *Pop Art* na obra de Vik Muniz, em especial a produção artística de Andy Warhol que criticava “o consumismo exacerbado da sociedade contemporânea”. Para os autores, “artistas como Andy Warhol ou Vik Muniz devem ser abarcados como agentes sociais que interagem e dialogam com suas realidades, representando suas próprias visões de mundo em uma linguagem própria”. Sandra e Gustavo consideram que para Vik Muniz “a arte tem como ‘função’ interferir no cotidiano das pessoas” e modificar a perspectiva delas em relação a si mesmos e aos outros e é exatamente isso que os autores discutem ao analisarem as séries *The Sugar Children* e *Pictures of Garbage*. Na primeira o artista utilizou o açúcar para retratar a “doçura pueril” de crianças, cujos pais trabalhavam em canaviais localizados no Caribe, chegando a jornadas exaustivas de mais de 16 horas e, na segunda,

usando de material reciclado, retratou sete catadores de lixo do maior aterro sanitário da América Latina: o Jardim Gramacho.

Na esperança que este dossiê inspire novas pesquisas e contribua para o avanço da História Social da Arte, subscrevo-me desejando a todos uma boa leitura.

Prof^a Dr^a Sabrina Mara Sant'Anna
Setembro de 2018.

**O MISSAL ROMANO DA *TYPOGRAPHIA REGIA* E SUAS
GRAVURAS: PRODUÇÃO, PRIVILÉGIOS DE IMPRESSÃO E
INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS**

**THE *MISSALE ROMANUM* OF THE *TYPOGRAPHIA REGIA*
AND ITS ENGRAVINGS: PRODUCTION, PRIVILEGES AND
ARTISTIC INFLUENCES**

Camila Fernandes Guimarães Santiago

Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
e-mail: cfgsantiago@yahoo.com.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11005>

Recebido em 02 de outubro de 2017

Aprovado em 29 de dezembro de 2017

RESUMO

A historiografia da arte relativa à capitania das Minas Gerais, desde a década de 1930, aponta a relevância especial dos missais portugueses, editados pela Impressão Régia, como fontes de modelos gravados para os pintores. O presente artigo objetiva reacender esse debate, deslocando-o do tradicional eixo interpretativo iconográfico e formal, ou seja, não enfatiza a análise das apropriações das gravuras portuguesas pelos pintores mineiros. Objetiva, diferentemente, compreender o processo de produção desses modelos em Lisboa tendo em vista as políticas econômicas adotadas em Portugal, na segunda metade do século XVIII, com vistas a favorecer e proteger a incipiente industrialização lusitana, substituindo importações. O enfoque recai sobre o estudo da produção dos livros e suas estampas, as concessões de privilégios de impressão aos lusitanos e a proibição de importação de missais estrangeiros, medidas tomadas desde a década de 1760. Conclui-se que essas investidas protecionistas tiveram como consequência o predomínio desses livros no mercado de missais na capitania das Minas, o que interferiu, por sua vez, no universo de insinuações artísticas europeias ali disponíveis, uma vez que suas estampas apresentavam pendores classicizantes, de origem italiana.

Palavras-Chave: *Missale Romanum*; gravuras; privilégios de impressão

ABSTRACT

Since the thirties, the historiography of art focused on Minas Gerais has pointed to the importance of Portuguese *Missale*, printed by Impressão Régia Portuguesa, as source of models for painting works. My paper aims to revive this topic from a different perspective. Instead of the traditional iconographic, formal approach (focusing on the appropriation of Portuguese engravings by the painters in Minas Gerais), I attempt to understand the process of production of these models in Lisbon, taking into account the economical policy of substituting importation adopted by Portugal in the second middle of the 18th Century. In order to achieve this objective, I investigate the production of books and its engravings, as well as the prohibition of importing foreign editions of them. These measures have been taken place since 1760. I conclude that these protectionist actions resulted in the predominance of these books in the market in Minas Gerais and impacted on the

European artistic models over there, because their engravings have Classic inspiration from Italian origin.

Keywords: *Missale Romanum*; engravings; privilege of printing

INTRODUÇÃO

O uso de modelos gravados durante o período moderno é tema já recorrente na historiografia da arte referente aos espaços ibero-americanos. A prática é perceptível tanto nos centros metropolitanos como no ultramar. As matrizes gravadas das pinturas produzidas na capitania, e posterior província das Minas Gerais, entre as três últimas décadas do século XVIII e as três primeiras do XIX, já foram alvo de debates acadêmicos. Em meio a imagens impressas de diversas procedências que adentraram o ambiente minerador, sejam avulsas, como os registros de santos,¹ ou ilustrando livros religiosos – bíblias, breviários, livros de horas e missais –, a literatura pertinente destaca como modelos as gravuras dos missais trazidos ao lume pela Impressão Régia Portuguesa. Essa tipografia foi criada em 1768, com o intuito de “animar as letras, e levantar huma Impressão útil ao público pelas suas produções, e digna da Capital destes reinos”, “respeitavel pela perfeição dos caracteres; e pela abundância, e asseio de suas impressões”². Suas estampas foram abertas por Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) e seus discípulos, grupo que formava a escola de gravura anexa à *Regia Officina Typpographica*. Os missais foram impressos em 1775, sob iniciativa editorial de Francisco Gonçalves Marques e, já como edição da Impressão Régia, em 1781, 1782, 1784, 1786, 1789, 1790, 1793, 1797, 1798, 1818.³ A tiragem de 1821 foi ilustrada por Francesco Bartolozzi (1725- 1825) e seus alunos, responsáveis pela escola da Impressão Régia desde 1802. Foram usadas, basicamente, as mesmas configurações iconográficas do período de Carneiro da Silva.

¹ Registos de Santos são gravuras avulsas que representam santos, invocações marianas, passagens das sagradas escrituras, episódios hagiográficos, ou seja, toda sorte de temas católicos.

² Arquivo da Imprensa Nacional – Casa da Moeda (AIN-CM). Alvará de Criação da Impressão Régia, 24/12/1768, parágrafo 14.

³ A escola de Carneiro da Silva perdurou apenas até 1788. As chapas por ela abertas tiveram vida útil bem mais longa, ilustrando os missais até 1818.

A influência das gravuras dos missais da Imprensa Régia sobre as pinturas coloniais mineiras foi pioneiramente constatada por Luiz Jardim, em artigo publicado em 1939, na Revista do SPHAN. As estampas que representam a Natividade e a Ressurreição de Cristo foram divulgadas por ele, embora o pesquisador as tenha vinculado a uma edição do Missal Romano editado pela Tipografia Plantiniana. Jardim demonstra que uma das pinturas da igreja do Bom Jesus do Matozinhos, Serro, é imitação da Natividade gravada.⁴ A questão foi revisitada, em 1944, por Hanna Levy, ocasião em que a origem das referidas gravuras foi devidamente identificada e outras pinturas coloniais foram reveladas como cópias de ilustrações desses missais.⁵ Em 2005, a revista *Barroco* publicou um artigo que apresentava algumas pinturas mineiras modeladas nas imagens desse livro.⁶ Em 2009, em tese de doutoramento, preocupada com os usos de impressos europeus pelos envolvidos no fazer pictórico em Minas Gerais, analisamos 36 pinturas realizadas entre 1777 e 1836, dentre as quais 12 imitam as gravuras em questão.⁷ Pedro Queiroz Leite, em 2011, ofereceu um panorama parcial dos estudos que trataram da influência desses missais lisboetas sobre a pintura mineira.⁸

Os trabalhos apontados convergem ao apresentarem pinturas mineiras que imitam gravuras portuguesas dos missais, comparando-as, procedimento metodológico fundamental ao estudo iconográfico e formal da arte colonial. O presente artigo objetiva reacender esse debate deslocando-o desse eixo interpretativo, ou seja, não enfatiza a análise das apropriações das gravuras portuguesas na América Portuguesa, mas objetiva compreender o processo de produção e comercialização desses modelos, tendo em vista as políticas econômicas adotadas em Portugal na segunda metade do século XVIII, com vistas a favorecer e proteger a incipiente industrialização lusitana, substituindo importações. A produção tipográfica também foi alvo da intervenção da Coroa, como revelam a criação da Imprensa Régia, os

⁴ JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 3, 1939.

⁵ LEVY, Hanna. Modelos Europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, 1944.

⁶ BOHER, Alex. Um repertório em reinvenção. Apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, 2001-2004.

⁷ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1836)*. 350 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2009.

⁸ LEITE, Pedro Queiroz. O missal da Regia Officina Typographica e seu legado na pintura Rococó mineira: uma refutação à influência de Bartolozzi. In: *Atas do VII encontro de História da Arte da UNICAMP*. Campinas, 2011, p. 405-406.

investimentos em seus produtos e os privilégios de impressão e comercialização de livros fornecidos aos naturais do Reino. O enfoque recai sobre o estudo das concessões de privilégios de impressão e proibição de importação do Missal Romano, medidas tomadas desde a década de 1760 e que tiveram como principal beneficiário o editor Francisco Gonçalves Marques. Com o fim do privilégio concedido a Marques, a benesse passou para a Impressão Régia. Intencionava-se, claramente, favorecer os missais lusitanos, suprimindo as importações de missais estrangeiros, sobretudo os de Antuérpia, editados pela Casa Tipográfica de Plantin, principal origem dos missais usados no mundo lusitano até então. Além do estudo minucioso dos privilégios de impressão e da proibição de importações, pretende-se tratar do processo de confecção desses livros, especialmente de suas gravuras – abertura das chapas, estampagem e influências artísticas.

A PRODUÇÃO TIPOGRÁFICA PORTUGUESA: PRIVILÉGIOS E CONFECÇÃO DO MISSAL ROMANO

Ao longo da década de 60 dos setecentos, os lusitanos requereram e obtiveram privilégios de exclusividade na impressão de alguns livros católicos. Em 1764, Antonio Vicente da Silva, livreiro da Casa Real, pediu a renovação de seu privilégio de impressão do *Ripanso in 12.o*, alegando que a tiragem que anteriormente fizera do livro fora toda consumida no incêndio que sucedeu ao terremoto de 1755. Recebeu despacho favorável, prolongando seu monopólio por mais cinco anos.⁹ Renovação do privilégio foi também demandada pelo autor das *Horas Seráficas*, Frei Manoel da Madre de Deus, que justificou o pedido alegando que os bilhetes pagos para a emissão da provisão de seu privilégio haviam sido queimados por ocasião do incêndio de 1755.¹⁰ Francisca Xavier não conseguiu imediatamente o privilégio que almejava para impressão dos livrinhos de Santa Bárbara, ficando a decisão do Conselho condicionada à apresentação das licenças de impressão.¹¹ É nesse contexto que se insere a primeira investida protecionista da Coroa em relação à impressão do Missal Romano.

Em 1768, Francisco Gonçalves Marques, livreiro lisboeta, entrou com um pedido junto à Real Mesa Censória para que fosse renovado seu privilégio de impressão do Missal

⁹ Instituto de Arquivos Nacionais da Torre do Tombo (IANTT) – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1764, despacho de 21/10/1763.

¹⁰ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1762, despacho de 15/06/1762.

¹¹ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768, despacho de 27/07/1768.

Romano, bem como a proibição de importação de missais estrangeiros, por mais dez anos. O referido privilégio fora-lhe concedido em 1760, e estabelecia o seguinte:

por tempo de dez annos, contados da data deste, nenhuma pessoa possa imprimir, fazer imprimir, ou mandar vir de fora impressos os Missaes, de que se trata, debaixo das penas de perdimento dos exemplares, e de duzentos mil reis pela primeira vez; do mesmo perdimento, e quatrocentos mil reis pela segunda; e do tresdobro do valor dos exemplares, e da referida segunda condemnação pecuniaria pela terceira vez, a metade para o denunciante, e a outra metade para o Hospital Real de Lisboa.¹²

As justificativas para a concessão do privilégio estão explícitas no texto. Primeiramente, os sacerdotes lusitanos não precisariam procurar, em diversos livros, as missas próprias do Reino, pois elas estariam em seus lugares devidos no livro português. Em seguida, argumentos tipicamente protecionistas defendiam as vantagens, para a Fazenda Real e para os naturais do Reino, da proibição de importação de missais:

à Fazenda Real augmentando-a em mais de duzentos mil reis nos direitos, que lhe pagavão o papel, vermelhão, e outros generos, que se gastavão nesta obra, os quaes não pagavão nada, vindo incluidos nas impressões de fóra; à officina, officiaes, impressores, e outros artifices, que trabalharão nesta primeira qualidade de obra, que além de se exercitarem nella, ganhárão mais de dous mil e quinhentos cruzados, que o supplicante lhes pagára, em utilidade dos naturaes, ficando estes com o dinheiro, que havia de ir para os estrangeiros, vindo de fóra feito; e ao bem comum em geral; porque os Missaes de fóra impressos em quarto, correspondente ao tamanho do supplicante, tendo tudo, e ordinariamente encadernados, se vendem os de Veneza a trez mil e duzentos reis, e de Antuerpia a quatro mil e oitocentos reis, e os do supplicante, que são muito melhores que os de Veneza, e pouco differem dos de Antuérpia, se podem vender a quatro mil reis, que era pouco mais que os de Veneza, e menos que os de Antuérpia.¹³

O trecho aponta os principais centros exportadores de missais para Portugal e seus domínios, Veneza e Antuérpia, e ressalta a qualidade dos livros flamengos, principais concorrentes dos missais portugueses.¹⁴

¹² IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Cópia impressa do Privilégio de 24/11/1760.

¹³ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Cópia impressa do Privilégio de 24/11/1760.

¹⁴ Sobre a importância da Tipografia de Plantin na publicação e comercialização de livros litúrgicos, especialmente para Portugal e seus domínios cf: IMHOF, Dirk. *The Illustration of Books Published by*

Fez-se necessário renovar esse privilégio, pois, segundo Gonçalves Marques, judicialmente interpretou-se que o monopólio recaía, apenas, sobre os livros com missas específicas do Reino. Continuava, assim, a importação de missais estrangeiros:

porém Contendendosse em Juizo se interpretara, e julgara, que no privilegio senão comprehendião os Missaes em que não viessem incorporadas nos seus proprios lugares as Missas particulares deste Reyno, por cuja Cauza continuavão a vir os Missaes de fora, como vinhão antes do privilegio; ficando assim inteiramente desvanecidas as utilidades referidas na mesma Suplica¹⁵.

A decisão sobre a nova concessão ficou condicionada aos pareceres do Corregedor do Cível da cidade, João Ferreira Ribeiro, e do Procurador da Coroa, os quais indicariam a prorrogação do privilégio por mais cinco anos, amparando-se em argumentos protecionistas, expressos contundentemente. Para o Corregedor do Cível,

He bem manifesta a utilidade publica, q' rezultou da Sobred.a impreção ao mesmo Reino, comprehendida a do Regio Erario, por ocazião dos direitos, que se pagarão dos materiaes, ou generos empregados na mesma impreção, que a não se concederem as renovação, e ampliação pertendidas, deficulozam.te terá consumo com grave prejuizo dos expreçados recorrentes, alias benemeritos da Real protecção de V. Mag.e, expecialmente não se pagando direitos alguns dos livros, q' vem de fora, seg.do se fez certo nos mencionados autos, por cujo motivo me persuado, q' esta Suplica he digna de atenção¹⁶.

O Procurador da Coroa foi mais inflamado: “Parece Justo, e util deferir aos Supp.tes para o animar a elle, e a outros do mesmo officio a emprehenderem a impressão de m.tas

Moretus. Antuérpia: Museu Plantin – Moretus, 1996. SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Circulação e usos em Minas Gerais de gravuras religiosas da oficina Plantiniana. In: THOMAS, Werner, STOLS, Eddy, KANTOR, Iris, FURTADO, Júnia (Orgs). *Um mundo sobre papel. Livros gravuras e impressos flamengos nos impérios Português e Espanhol (séculos XVI- XVIII)*. São Paulo: Edusp, 2014. Nos acervos mineiros pesquisados, foram encontrados apenas quatro missais de Veneza. Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, fl. 76, vol. 82; Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias fl. 70, vol. 439. Biblioteca dos Bispos – Museu da Música. E. 1, p. 2. 34; E. 2, prat. 4, 171.

¹⁵ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, março 1768 – Missal Romano com as missas novas. Traslado do requerimento de Francisco Gonçalves Marques.

¹⁶ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, março 1768 – Missal Romano com as missas novas. Parecer do Corregedor do Civil da Cidade.

outras obras, q' somos obrigados a mendigar dos Estrang.ros"¹⁷. Editor e representantes da Coroa concordam sobre a necessidade de proteger a produção portuguesa, posicionando-se energicamente contra a manutenção da dependência dos produtos de prensas estrangeiras

Alcançado seu objetivo, Francisco Gonçalves Marques exigiu medidas executivas que resguardassem seus direitos. Em 1768, pediu que a todos os livreiros estrangeiros, residentes em Lisboa, fosse lido o edital de privilégio renovado:

querem os Suplicantes não Somente que judicialmente Se fixem Edditae impressos que junto oferecem nas Esquinas e lugares publicos desta corte e Cidade mas que tudo Se intime aos mercadores de livros que forem Estrangeiros e negociantes para Se absterem de imprimir nem mandar vir de fora os referidos Missaes e quadernos na forma do privilegio e nova provizão para que a nenhum tempo possam alegar ignorancia dos ditos privilegios e Suas penas¹⁸.

Em 20 de setembro de 1768, o escrivão José da Silva Santos lavrou uma certidão de citação em que descrevia com minúcias sua atuação junto aos livreiros estrangeiros, arrolados pelo próprio suplicante, Gonçalves Marques. Silva Santos teria visitado todas as casas de comércio de livros, a maioria de mercadores franceses, e lido os editais de proibição de impressão e importação de missais. Além disso, entregou cópias dos documentos aos livreiros e fixou-os em lugares públicos da cidade.

huns lerão o Requerimento e documentos juntos e a outros lhe ly eu escrivão a petição despacho e privilegio a as duas provizões e o Edital junto e a cada hum dos Referidos entreguey hum Edital empreço como o que vay junto e a todos notefiquey e intimei o Requerimento Retro e documentos juntos declarando lhe todo o Referido na forma Requerida... e nas portas dos Tribunaes e nos de algumas Igrejas e nas praças publicas e esquinas das Ruas publicas desta Cidade e onde se Costumão afechar outros semelhantes Editae o que logo incontinente e na minha presença se juntarão muitas pessoas a ler os ditos Editae¹⁹.

Com o intuito de assegurar que missais estrangeiros não adentrassem o Reino e seus domínios, Marques encaminhou nova demanda à Coroa, referente às obras que passariam pela Alfândega e seriam encaminhadas para avaliação da Mesa Censória.

¹⁷ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Parecer do procurador da Coroa.

¹⁸ IANTT – Real Mesa Censória, maço 1769, processo de 24/4/1769.

¹⁹ IANTT – Real Mesa Censória, maço 1769, processo de 24/4/1769.

agora Seachão na Alfandega muitos fardos de livros vindos de fora, que todos andevir a Real Meza Sensória p.a serem vistos, entre os quais poderão vir os referidos Missais e cadernos p.ribidos, e depois de sahirem da Revista serem ocultam.te introduzidos pello Reyno e suas conquistas...P. A. V. Mag.e lhe faça M.ce em atenção ao Real privilegio ordenar q' daqui endiente, os officiaes que forem destinados p.a a revista dos Livros, deixem ficar na caza em q' ella se fizer Suprimidos todos os Missaes e cadernos referidos²⁰.

Os esforços de Gonçalves Marques visavam a garantir boa vendagem para a segunda edição de seu missal, impressa em 1764. Ao finalizar todo o período coberto pela renovação do privilégio, no ano de 1775, ele recorreu à Coroa, pedindo outra renovação e medidas que impedissem a entrada de livros estrangeiros concorrentes. O monopólio foi, outra vez, concedido, por decreto de 1777, por mais cinco anos.²¹ Por decreto de D. Maria I de 26/08/1779, o monopólio da tiragem do Missal Romano ilustrado, nos mesmos termos do privilégio concedido a Marques, foi transferido para a Imprensa Régia.²² A análise de todo esse processo deixa clara a forte atuação de Marques e da Coroa no sentido de obstruir a importação dos missais estrangeiros, reconfigurando o mercado de recepção dos missais em Portugal e seu império, panorama favorável encontrado pela Régia Tipografia. Assim, protegidos de concorrência, os missaes da Imprensa Régia, e suas estampas, alastraram-se pelo império lusitano.

Os registros da censura portuguesa evidenciam a observação do privilégio. Ao avaliarmos os registros de livros litúrgicos advindos da Holanda, muitos provavelmente flamengos, à espera de autorização para desembarcarem em Lisboa e Porto,²³ identificamos que o Missal Romano aportou em território português apenas uma vez, vindo de Dublin, e com a destinação expressa de ser para uso do próprio requerente, e não para venda.²⁴ Dentre os livros que receberam autorização da Censura Portuguesa para serem remetidos ao Brasil,

²⁰ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 179, maço 1769, processo de 24/4/1769.

²¹ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 180, maço: Missal Romano – Privilégio de impressão 25/08/1775.

²² AIN-CM. Registro de decretos, avisos e ordens, Lv. 498, fls. 43 f.v.

²³ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4938, Docs. 20/6/1776; 4/11/1769; 7/1/1771; 19/01/1805; 24/11/1801; 2/4/1805; 26/06/1805.

²⁴ IANTT – Real Mesa Censória, MF 4938, Doc. 20/06/1776.

é significativa a presença não só dos “Missais de Lisboa”, mas também de “Breviários de Lisboa”,²⁵ “Horas Marianas” e outros títulos.²⁶

O desenvolvimento tipográfico lusitano torna-se evidente, também, ao analisarmos os processos de confecção dos missais portugueses e suas gravuras, bem como os gastos neles envolvidos.

Foram encontradas referências a três edições do Missal Romano sob privilégio de Francisco Gonçalves Marques. A primeira, orgulhosamente chamada por Marques de “primeiro missal impresso em Portugal”²⁷, teria sido editada em 1760. Sobre esse livro consta, nos documentos contábeis da tipografia de Miguel Menescal da Costa, o registro da licença da censura para que fosse impresso.²⁸ Existe um exemplar da segunda tiragem do Missal Romano, com data de 1764, no acervo da paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, de Ouro Preto, também impresso pela tipografia de Miguel Menescal da Costa. Ele teria recebido licença para rodar em 1765, no dia 26 de março.²⁹ Compreende-se, assim, por que a data do frontispício do livro, que indica o ano de sua publicação, é anterior à autorização recebida da censura. Cabia à tipografia enviar um exemplar completo de qualquer edição para o exame dos órgãos censórios, inclusive com a sua folha de rosto. Era comum a mesa demorar no exame do livro e, quando finalmente autorizava sua publicação, a data impressa na folha de rosto já tinha sido ultrapassada. O frontispício ainda indica, na barra inferior da página, os termos do privilégio – “Com Privilegio Real por especial Decreto de Sua Magestade. À custa de Francisco Gonçalves Marques, e filho, Mercadores de livros. Vende-se na sua loge da Rua Nova de ElRei.” – e a peculiaridade de ofertar missas próprias do Reino, “in Regno Portugaiae celebrantur”³⁰.

²⁵ AIN – CM. Alvará de sua Mag.de sobre a Impressão do Breviário Romano. Lv. 498. Fls 35v, 36 f.

²⁶ IANTT. Real Mesa Censória. CX . 151, Cx. 163, MF. 1374, MF 1439.

²⁷ IANTT – Real Mesa Censória, Cx 179, Maço 1768 – Missal Romano com as missas novas. Traslado do requerimento de Francisco Gonçalves Marques.

²⁸ AIN-CM. Oficina de Miguel Menescal da Costa, Lv. 95, fls. 1. Francisco Gonçalves Marques não era tipógrafo, fazendo-se necessário recorrer às atividades oficinais da casa de Menescal da Costa.

²⁹ AIN-CM. Oficina de Miguel Menescal da Costa, Lv. 95, fls. 7.

³⁰ *MISSALE ROMANUM*. Ulisyponne: Michaellem Menescal da Costa, MDCCLXIV. Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias. Volume 437, Rolo 69. Outro exemplar dessa edição do missal foi encontrado no arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Sabará. Ele não está inventariado ou catalogado.

O livro foi ilustrado por Januário Antônio Xavier, gravador português, e conta com quatro gravuras: a vinheta da folha de rosto, Anunciação, Crucificação e Ressurreição. São imitações de gravuras que ilustram várias edições dos missais da Tipografia Plantiniana.³¹ Mesmo antagonizando-se com os livros da casa de Plantin ao buscar ocupar seu espaço no mercado de missais, a edição de Gonçalves Marques não conseguiu emancipar-se da referência flamenga nas ilustrações. O gravador lusitano optou por inserir as cenas sagradas em molduras ornamentais. A qualidade das imagens portuguesas é inferior à de suas matrizes flamengas.

³¹ *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, MDCL. Acervo do Museu Plantin-Moretus, Antuérpia – A1505. *MISSALE ROMANUM*. Antuerpiae: Architypographia Plantiniana, 1721. Arquivo Paroquial de São João del-Rei. E. 1, P. 26, L. 71.



Fig. 1 - Crucificação. Gravura. Fonte: MISSALE ROMANUM. Antuerpiae: Officina Plantiniana Balthasaria Moreti, 1650. Acervo do Museu Plantin-Moretus, Antuérpia. Foto: Camila Santiago



Fig. 2 - Crucificação. Gravura. Fonte: MISSALE ROMANUM. Ulisyponne: Michael Menescal da Costa, 1764. Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias. Foto: Maria José Ferro.

A terceira edição do missal sob o privilégio de Gonçalves Marques foi notificada no segundo livro de Registro de Obras da Impressão Régia, no qual eram arroladas as encomendas recebidas pela tipografia real e seu respectivo orçamento, na folha da esquerda, e o recebimento pela empreitada, na da direita. A tiragem foi de 2.103 exemplares, sendo “1981 dos pequenos, e 122 dos ma.res”. O valor total do empreendimento foi de 1:553\$500.³² Gonçalves Marques enviou um livro para a censura avaliar, como era necessário, para obtenção da licença para rodar. O volume apresenta as anotações dos censores corrigindo o texto original, revelando um trabalho minucioso de verificação dos livros religiosos.

³² AIN-CM. Registro de obras, Lv. 24, fls. 8.

Avaliava-se desde a adequação das orações propostas para serem entoadas em cada celebração do calendário litúrgico até pequenas falhas, como má colocação de vírgulas e erros na ordenação dos caracteres tipográficos.³³

Tanto zelo na avaliação do livro explica a demora na emissão do parecer final, manuscrito na última folha do livro: “Imprima-se e volte a conferir: Meza 5 de Junho de 1780”³⁴. Essa seria a primeira edição do Missal Romano que contou com o habilidoso buril da escola de Joaquim Carneiro da Silva. Além da vinheta da folha de rosto, a mesma da edição anteriormente analisada, os mesmos três momentos das Sagradas Escrituras estão ilustrados – Anunciação, Crucificação e Ressurreição. São, entretanto, obras já sob os auspícios da primeira escola de gravura do Reino Português, anexa à Real Tipografia. Com exceção da Crucificação, as outras estampas se fariam presentes em todas as edições do Missal Romano trazidas à luz pela Real Tipografia. As subscrições não se repetiriam nas tiragens vindouras. São, respectivamente: *J. C. Silva direxit; J.C.Silva Sculp e Elent. Em. Barros Sculp. OLisp. In Typ. Reg. Na 1775.*³⁵ Essa edição do missal foi a última sob o privilégio concedido a Gonçalves Marques. Por ter sido impresso na Régia Tipografia, afastou-se dos modelos gravados que ilustravam os missais flamengos, evidentes na edição anterior. Outras referências artísticas orientavam os buris de Carneiro da Silva e seus alunos, influenciados pelas tendências classicistas italianas.

As edições do Missal Romano sob privilégio da Tipografia Régia, seus custos e a gradativa implementação de sua ornamentação podem ser apreendidos a partir dos livros de Registros de Obras. Foram encontradas, em arquivos e bibliotecas mineiros, algumas edições que não estão citadas nesses livros contábeis,³⁶ aspecto também notado, em relação a outros títulos, por Fernanda Campos e Margarida Ortigão.³⁷ Não sabemos ao certo como explicar tal ausência de registros. Talvez as edições não contabilizadas fossem produzidas com sobras

³³ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 424, p. XXXV, p. 489.

³⁴ IANTT – Real Mesa Censória, Cx. 424, p. s.n.

³⁵ Subscrições são referências situadas no vinco das estampas que indicam, com verbos em latim, os responsáveis por sua realização: *direxit* (dirigiu), *pinxit* (pintou - termo geralmente usado para indicar o pintor da imagem original, em caso de gravura de tradução), *Sculp.* (esculpiu).

³⁶ As seguintes edições encontradas não foram registradas nos Registros de Obras: 1781, 1784, 1789, 1797, 1821.

³⁷ CAMPOS, Fernanda Maria, LEME, Margarida Ortigão Ramos Paes. Percursos do poder e do saber nos finais do século XVIII: o papel da Imprensa Régia e da Casa Literária do Arco do Cego. In: *Anais – Série História. Actas do Colóquio “A Casa Literária do Arco do Cego”*. Lisboa, vol. VII/VIII, 2001, p. 120-121.

de edições anteriores, fazendo-se necessária a reimpressão apenas da folha de rosto, com data atualizada.

Nos Registros de Obras, os gastos envolvidos com as várias fases da tiragem dos missais são apresentados. Foram registradas as edições de 1782, 1786, 1790, 1793, 1798 e 1818. Os gastos com abertura, impressão e retoque das matrizes das estampas podem ser devidamente acompanhados. Em 1782, a tiragem de 2.000 exemplares do Missal Romano custou 3:324\$710. O registro informa que Joaquim Carneiro da Silva abriu a vinheta da folha de rosto gratuitamente, mas onerou os cofres da tipografia em 96\$000 pela gravação das estampas da Crucificação e Ressurreição. Aos discípulos de Carneiro da Silva foi pago o mesmo valor pela abertura de três gravuras, referentes às passagens da Natividade, Anunciação e “vinda do Esp.o S.to”. A gravura da Natividade, aberta por Gaspar Froes Machado, custou 38\$400, enquanto as outras duas, 28\$800 cada uma. A Anunciação está assinada por Nicolau José Cordeiro, ao passo que a alusiva ao Espírito Santo, Pentecostes, não tem subscrição. Nota-se que as placas buriladas por Carneiro da Silva eram mais caras do que as de seus alunos. A passagem das matrizes calcográficas pelo tórculo, a estampagem, era trabalho bem menos dispendioso. A impressão da vinheta da folha de rosto custou 16\$800, e das cinco outras matrizes, somadas, 105\$000. Se dividirmos esses valores pelo valor relativo a cada passagem da prancha no tórculo, seis réis no caso da vinheta e 10 réis para as gravuras maiores, percebe-se que se imprimiram mais estampas do que missais: 2.800 vinhetas de folha de rosto e 2.100 das demais. O descompasso pode ser facilmente explicado se considerarmos que o excedente de gravuras poderia ter sido destinado à venda avulsa, como registo de santo. O valor final envolvido com a ilustração foi de 313\$800, 9,4% do dispêndio total da edição.³⁸

Em 1786, investimentos foram feitos na publicação de uma nova edição do Missal Romano: 3:365\$760 para 2.000 exemplares. O montante destinado à ilustração perfaz 186\$600, ou seja, 5,5%, porcentagem consideravelmente inferior àquela referente aos mesmos gastos realizados em 1782. A análise qualitativa do documento aclara o motivo dessa constatação. A estampagem das matrizes requereu 138\$600. Economia foi feita na abertura de novas placas, pois foi aberta, por Carneiro da Silva, apenas uma matriz, representativa da “Festa do Corpo de Deus”, com a iconografia da Última Ceia, cujo preço foi 48\$000.³⁹

³⁸ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 25, fls. 184.

³⁹ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 26, fls. 57.

3:304\$650 foram investidos, em 1790, na tiragem de 2.000 exemplares do Missal. A estampagem das mesmas placas custou o mesmo valor gasto na edição anterior: 138\$600. O restante do envolvido com a ilustração dos livros – 215\$400 – destinou-se aos retoques de quatro chapas, 19\$200 cada uma, totalizando 76\$800. Cabia aos gravadores retocar as chapas de cobre, reforçando os sulcos anteriormente abertos pelo buril e desgastados por sucessivas impressões. Daí o considerável montante destinado a tal serviço. Embora, é claro, seja bastante inferior ao relativo à abertura das matrizes. 6,5 % dos investimentos com essa edição do Missal destinaram-se à sua ilustração.⁴⁰

As duas edições seguintes, dos anos de 1793 e 1798, cada uma com 2.500 exemplares, não demandaram abertura de novas placas e nem o retoque das antigas. O valor gasto com a ilustração, 173\$300, idêntico nos dois anos, restringiu-se à estampagem, perfazendo 4,1% do total investido na primeira dessas edições e 3,8% do valor da segunda.⁴¹

Em 1818, aumentou significativamente o valor da tiragem de 2.500 missais: 6:358\$970. Subiu, também, a proporção do que recaía sobre a ilustração, 9,5%, cifra que pode ser explicada, em parte, por terem dobrado os custos de estampagem de cada gravura de página inteira: se antes eram 10 réis, em 1818 passaram para 20 réis. O documento refere-se a oito chapas, duas a mais do que nas edições anteriores. Assim, como consta no registro, a tiragem de “... 20600 estampas das 8 chapas do d.o a 20 r – 41\$200”⁴². Com retoques das chapas foram gastos 173\$600. Não há informações sobre quais ou quantas placas foram retocadas. Com a estampagem da vinheta foram dispendidos 15\$450.⁴³ As tabelas a seguir facilitam a compreensão desses números. A primeira especifica o destino dos valores empregados na ilustração dos livros e a segunda proporciona o que foi consumido com a ilustração em relação ao total investido em cada edição do Missal Romano.

TABELA 8

Gastos com ilustração⁴⁴

⁴⁰ AIN-CM. Registro de obras, Lv 26, fls. 209.

⁴¹ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 27, fls. 92 e Lv. 28, fls. 39.

⁴² AIN-CM. Registro de obras, Lv. 33, fls. 71.

⁴³ AIN-CM. Registro de obras, Lv. 33, fls. 71.

⁴⁴ AIN-CM. Registros de obras, Lv. 23, Lv. 24, Lv. 25, Lv. 26, Lv. 27, Lv. 28, Lv. 29, Lv. 30, Lv. 31, Lv. 32, Lv. 33.

	Abertura de chapas	Estampagem	Retoque de chapas
1782	192\$000	121\$800	0
1786	48\$000	138\$600	0
1790	0	138\$600	76\$800
1793	0	173\$300	0
1798	0	173\$300	0
1818	0	427\$450	173\$600

TABELA 9

Relação entre o valor total da edição e o despendido com a ilustração dos volumes⁴⁵

	Custo total da edição	Custo destinado à ilustração dos volumes	Relação entre os custos da ilustração e do total da edição
1782	3:324\$710	313\$800	9,4 %
1786	3:365\$760	186\$600	5,5%
1790	3:304\$650	215\$400	6,5%
1793	4:168\$600	173\$300	4,1%
1798	4:529\$156	173\$300	3,8%
1818	6:358\$970	601\$050	9,4%

Em todos os registros de gastos analisados, verifica-se a encadernação de alguns exemplares para que fossem remetidos aos órgãos censores para avaliação e consequente licença para impressão.

⁴⁵ AIN-CM. Registros de obras, Lv. 23, Lv. 24, Lv. 25, Lv. 26, Lv. 27, Lv. 28, Lv. 29, Lv. 30, Lv. 31, Lv. 32, Lv. 33.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DESDOBRAMENTOS DOS PRIVILÉGIOS DE IMPRESSÃO E PROIBIÇÃO DE IMPORTAÇÃO DOS MISSAIS NA PRODUÇÃO PICTÓRICA DA CAPITANIA DE MINAS GERAIS

Os privilégios de impressão do Missal Romano, concedidos aos portugueses, e as restrições à importação de missais estrangeiros tiveram como natural consequência o predomínio, na capitania das Minas, desses livros no mercado de missais a partir da década de 1760. As pesquisas nos acervos de irmandades, ordens terceiras e na Biblioteca dos Bispos de Mariana revelaram que os missais impressos até a década de 50 do século XVIII originaram-se, quase que exclusivamente, de Antuérpia, da Tipografia Plantiniana. De Veneza e da casa de Miguel Menescal da Costa, editados por Francisco Gonçalves Marques, vieram missais trazidos ao lume nas décadas de 50 e 60 do século XVIII. Os missais editados após 1780, numerosos nos acervos, procederam da Impressão Régia, e suas gravuras foram os modelos preferidos pelos pintores atuantes a partir da década de 1780.⁴⁶

Esse predomínio dos missais portugueses alterou o universo de insinuações artísticas europeias, via missais, disponíveis em Minas Gerais. A maioria dos missais da Tipografia de Plantin, encontrados nos acervos mineiros, veicula imagens em que as cenas principais conectam-se com os fundos em acentuadas diagonais, promovendo antes continuidades do que rupturas entre figuras e fundos. As gravuras são escuras e permeadas de complexos arquiteturais ou cenas secundárias, sobrecarregando as estampas.⁴⁷ As estampas dos missais impressos pela Régia Oficina Tipográfica distinguem-se das flamengas por apresentarem traços classicizantes de origem, sobretudo, italiana.⁴⁸ Apresentam maior separação entre as

⁴⁶ Foram compulsados os seguintes acervos e arquivos: Biblioteca dos Bispos – Mariana, Museu de Arte e História da Cidade de Nova Era – Nova Era, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias – Casa dos Contos, Ouro Preto, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pila do Ouro Preto – Casa dos Contos, Ouro Preto, Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Sabará, Arquivo da Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei.

⁴⁷ Foram analisados 21 exemplares de missais da Tipografia de Plantin nos acervos mineiros. Percebe-se que a casa tinha várias matrizes para cada uma das passagens religiosas que recebiam ilustrações. Não é possível, portanto, delinear uma identidade estilística completa entre todas as gravuras. Os livros que apresentam gravuras que melhor representam as considerações formais apontadas, que perpassam, também, outras edições da casa, são os seguintes: Casa dos Contos, Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, rl. 187 e 188, vol. 2314; rl. 75 e 76, vol. 82; Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, E. 1, cx. 20, l. 65; E. 1, cx. 25, l. 70. Biblioteca dos Bispos, Museu da Música, E. 1, p. 2, 035.

⁴⁸ Joaquim Carneiro da Silva estudou em Roma, na escola de Ludovico Sterni.

cenar e os fundos, menos conturbados e preenchidos. Os efeitos criados pela representação da iluminação e do movimento são mais suaves. As composições são fechadas. A inserção de traços do classicismo italiano na pintura portuguesa processou-se ao longo do século XVIII e contou com o mecenato de D. João V na importação de obras e modelos, muitos destinados à decoração do convento de Mafra.⁴⁹ As gravuras do Missal Romano editado pela Impressão Régia ecoam essas referências e promovem sua penetração na capitania das Minas.



Fig. 3 - Natividade. Missale Romanum. Antuerpiae. Typographia Plantiniana, 1724. Acervo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. Foto: Camila Santiago

As gravuras que representam a Ressurreição de Cristo e a Natividade, presentes nas várias edições do missal lisboeta, elucidam bem esse trânsito de influências. Foram abertas, respectivamente, por Joaquim Carneiro da Silva e Gaspar Froes. São gravuras de tradução, ou seja, imitam pinturas, buscando conservar suas qualidades pictóricas mediante as técnicas

⁴⁹ SALDANHA, Nuno. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. In: BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães (Orgs.) *Joanni V Magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V*. Lisboa: IPPAR, 1994.

gráficas.⁵⁰ A Ressurreição é cópia de uma pintura do francês Carle van Loo (1705-1765) e a Natividade é a gravação da pintura Adoração dos Pastores, do italiano Sebastiano Conca (1680-1764). Ambas apresentam inclinação classicizante.

A Ressurreição de Joaquim Carneiro da Silva foi o modelo de, pelo menos, três pinturas mineiras: um painel, atualmente na sacristia da capela de Santo Amaro, em Brumal, distrito de Santa Bárbara; a pintura do forro da capela-mor da matriz de São José da Lagoa, em Nova Era e a pintura do forro da nave da igreja de Santana, em Santana dos Montes.⁵¹

A estampa da Natividade foi modelo das seguintes pinturas: um dos painéis do forro em caixotões da igreja de São José, em Itapanhoacanga; painel disposto na nave da capela da Santíssima Trindade, em Tiradentes; pintura na igreja do Bom Jesus do Matozinhos, no Serro; painel na capela da Fazenda Boa Esperança, em Belo Vale.⁵²

Objetivamos compreender um pouco mais sobre a importância dos missais portugueses para a pintura colonial mineira do final do século XVIII e início do XIX, ponderando que a ampla circulação desses livros nos territórios portugueses e sua utilização como fontes de modelos artísticos se deveram à ação direta da política de reserva de mercado operada pela Coroa. Em decorrência, percebemos alterações nas referências estéticas que aportavam nas Gerais, via missais, e serviam de matrizes para os pintores que ali atuavam. É preciso considerar, entretanto, que as estampas dos missais flamengos continuavam no horizonte de possibilidades modelares para os pintores mineiros, ao lado de gravuras de outras procedências, sendo, entretanto, muitas vezes preteridas.

⁵⁰ Não podemos afirmar se as estampas foram abertas a partir dos originais pictóricos ou de precursoras gravuras de tradução. Sobre o papel da gravura de tradução no barroco cf. ARGAN, Giulio Carlo. O valor crítico da “gravura de tradução”. In: _____. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Cia das letras, 2004.

⁵¹ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Traços europeus, cores mineiras: três pinturas coloniais inspiradas em uma gravura de Joaquim Carneiro da Silva. In: FURTADO, Júnia Ferreira (Orgs.) *Sons, Formas, Cores e Movimentos na Modernidade Atlântica*. Europa, Américas e África. São Paulo: Annablume, 2008. A pintura de Nova Era também foi trabalhada por Alex Boher e a de Santana dos Montes foi identificada por Hanna Levy. BOHER, Alex. Um repertório em reinvenção. Apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, 2001-2004. p. 305. LEVY, Hanna. Modelos Europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, 1944. p. 60.

⁵² A pintura do Serro foi identificada por Luiz Jardim, a de Itapanhoacanga por Hanna Levy e a da capela da Fazenda Boa Esperança foi trabalhada por Alex Boher e Pedro Queiroz. BOHER, Alex. Um repertório em reinvenção. Apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, 2001-2004. p. 304. LEITE, Pedro Queiroz. O missal da Regia Officina Typographica e seu legado na pintura Rococó mineira: uma refutação à influência de Bartolozzi. In: *Atas do VII encontro de História da Arte da UNICAMP*. Campinas. 2011. p. 405. JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 3, 1939. p. 68. LEVY, Hanna. Modelos Europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, 1944. p. 54.



Fig. 4 - Adoração dos Pastores. Sebastiano Conca. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA, EUA.



Fig. 5 - Autor: Gaspar Froes Machado. Natividade. MISSALE ROMANUM. Olisipone: Typografia Regia, 1793. Acervo da Biblioteca da Imprensa Nacional - Casa da Moeda de Lisboa. Foto: Camila Santiago.

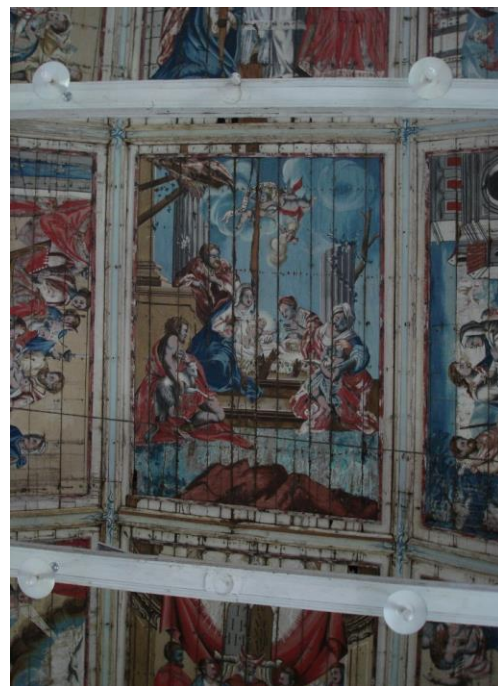


Fig. 6 - Autor: Manoel Antonio da Fonseca. Natividade. Igreja de São José, Itapanhoacanga. Foto: Camila Santiago.

**A ESTRUTURA MITOLÓGICA DE *MACUNAÍMA*:
POLÍTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM MÁRIO DE ANDRADE**

**THE MYTHOLOGICAL STRUCTURE OF *MACUNAÍMA*:
POLICY AND ARTISTIC CREATION IN MÁRIO DE ANDRADE**

Dagmar Manieri

Professor da Universidade Federal do Tocantins, Brasil
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos
e-mail: dagmarmanieri@bol.com.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11006>

Recebido em 09 de setembro de 2017

Aprovado em 17 de dezembro de 2017

RESUMO

Este artigo tem como objetivo um estudo de *Macunaíma* de Mário de Andrade nas perspectivas histórica e da análise estrutural de Claude Lévi-Strauss. A obra literária, nessa perspectiva, conjuga uma interpretação mediada pelo mito, bem como o grupo político envolvido com o artista. No Brasil da década de 1920, surge uma espécie de otimismo reformador na elite dos democráticos no Estado de São Paulo. A hipótese deste artigo é que a criação artística de Mário de Andrade pode ser concebida como uma expressão desta elite engajada em uma reforma modernizadora do Brasil.

Palavras-Chave: *Macunaíma*; Mário de Andrade; modernização brasileira; elite dos democráticos; mito

ABSTRACT

This article aims to study *Macunaíma* de Mário de Andrade in the historical perspectives and structural analysis of Claude Lévi-Strauss. The literary work, in this perspective, combines an interpretation mediated by the myth, as well as the political group involved with the artist. In Brazil of the 1920s, a kind of reforming optimism emerges among the elite of the democratic in the State of São Paulo. The hypothesis of this article is that the artistic creation of Mário de Andrade can be conceived as an expression of this elite engaged in a modernizing reform of Brazil.

Keywords: *Macunaíma*; Mário de Andrade; brazilian modernization; elite of the democrats; myth

INTRODUÇÃO

Macunaíma de Mário de Andrade é uma obra cultural que recebeu uma diversificada interpretação desde seu lançamento em 1928. Neste percurso interpretativo destaca-se, inicialmente, *Roteiro de Macunaíma* (1955) de Manuel Cavalcanti Proença que analisa os

principais temas desenvolvidos na obra, mostrando de que forma Mário de Andrade compôs esse romance modernista.

Na década de 1970, alguns autores se destacam na interpretação da referida obra. Em 1972 surge *Morfologia de Macunaíma*, de Haroldo de Campos e *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*, de Telê Porto Ancona Lopez; em 1974 *Macunaíma: A margem e o texto*, da mesma Telê P. Lopez e em 1979, *O tupi e o alaúde*, de Gilda de Mello e Souza.¹

O trabalho de Haroldo de Campos se apoia, em grande parte, em Cavalcanti Proença e Telê Porto Ancona Lopez. Mas Haroldo procura um entendimento de *Macunaíma* que vai além das pesquisas realizadas até aquele instante. Um primeiro exemplo é encontrado na passagem que cita Cavalcanti Proença, afirmando que o herói acumula “caracteres heteróclitos”; Haroldo acrescenta que Mário ampara-se no “cânon fabular, que propicia as raias de sustentação para o disparo dirigido da fantasia do escritor”.² Haroldo objetiva um estudo da lógica por trás das ações do herói: esse foi um passo importante na análise de *Macunaíma*. O debate dirige-se para outro campo, mais teórico, aprofundando e enriquecendo o trabalho de interpretação dessa grande criação de Mário de Andrade. Haroldo de Campos ao utilizar o modelo teórico do russo Vladímir Propp argumenta que *Macunaíma* segue o modelo proposto por Propp na análise da fábula. É nesse sentido que podemos afirmar que em *Morfologia de Macunaíma* há um avanço no campo interpretativo de *Macunaíma*; mas, em contrapartida, presenciemos uma carência que não podemos deixar de notar. Haroldo ampara-se em demasia em Propp; esse exagero morfológico faz com que o conteúdo histórico presente na obra seja desprezado. É quase um modelo interpretativo oposto àquele que utilizou Mikhail Bakhtin na análise de Rabelais; aqui, é a história que explica o trabalho e a criação de Rabelais.

Segundo Haroldo de Campos, a causa principal das aventuras do herói de Mário de Andrade é a busca da muiraquitã. As “funções” de partida e retorno giram em torno desse objetivo. Procura-se a todo instante a semelhança de *Macunaíma* com a estrutura fabular: “No caso do *Macunaíma*, o “grande sintagma” de base amolda-se ao modelo abstrato de Propp”.³ Após essa fase, Haroldo encerra sua argumentação com um salto perigoso. Reproduz a ideia de Propp ao afirmar a autossuficiência da fábula: ela é uma “ficção da realidade” e, assim,

¹ CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1972. LOPEZ, Telê P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972. LOPEZ, Telê P. A. *Macunaíma: a margem e texto*: HUCITEC; Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

² CAMPOS, 1972, p. 113.

³ CAMPOS, 1972, p. 202, 203.

sua “natureza poética” não está submissa “a um critério de verdade reverencial”. Desse modo, Haroldo vê em *Macunaíma* uma base fabular estrutural e tudo aquilo que não segue esse modelo é interpretado como uma “invenção poética”.⁴ A lógica estrutural é remetida ao “estritamente semiológico que entretém evidentemente relações com a série social e as outras séries culturais, porém não de “harmonia idílica”, mas sim de “tensão dialética””.⁵

Percebe-se toda a sutileza de Haroldo de Campos em não rejeitar a história em *Macunaíma*. Ele afirma que há “tensões dialéticas”, mas o significado propriamente dito está ao nível semiológico, válido em qualquer tempo histórico ou modelo societário.

Observando-se, assim, essa problemática específica em torno da obra de arte, propomos uma análise de *Macunaíma* levando em consideração o contexto social e político do Brasil na década de 1920. Neste período, o tema da modernização é fundamental. No início da Primeira República, especialmente na Capital Federal, uma experiência inédita é implantada: uma modernização urbana, com o ideário de “progresso”. No Rio de Janeiro tal experiência foi radical, traumática para aqueles que sofreram o processo e, por isso mesmo, pôde servir como contraponto a tudo aquilo que a elite modernizante dos democráticos propunha, juntamente com seu líder cultural que foi Mário de Andrade.

A elite dos democráticos em São Paulo em torno do Partido Democrático procurou um percurso diverso da modernização autoritária do Rio de Janeiro. Mário de Andrade como um intelectual vinculado a esta elite pensou (em forma de arte) um novo modelo de modernização brasileira. Sua obra *Macunaíma* pode ser considerada um rico material de estudo sobre a nova concepção de modernização. Obra complexa, na qual se percebe como o mito é utilizado como “elemento” de integração e mediação da empiria histórica.

MÁRIO DE ANDRADE E A ELITE DOS DEMOCRÁTICOS

Encarar o grupo social que se origina em torno do jornal *O Estado de São Paulo* e que, a princípio, compõe com os chamados republicanos históricos como parte (uma elite) da classe dominante parece-nos uma forma correta. Uma série de fatores comprova que essa elite expressa um novo grupo político com nova mentalidade referente ao controle social, bem como expressam um projeto inovador para a área cultural. Se tomarmos a trajetória e

⁴ Na parte final do trabalho, Haroldo de Campos introduz Mallarmé e afirma: “Mário parece “conversar” como Mallarmé” (CAMPOS, 1972, p. 292).

⁵ CAMPOS, 1972, p. 266.

a prática da classe dirigente durante esses primeiros decênios da República, verificaremos que de fato trata-se de uma nova proposta hegemônica no interior da ordem capitalista.

Aquilo que ocorrera nos países mais desenvolvidos, como Estados Unidos, Inglaterra ou França, por exemplo, agora será o ideal da elite dos democráticos.⁶ Percebe-se a necessidade de um novo modelo organizacional e de conduta política para a experiência brasileira. Diante dos extremismos – a propaganda comunista que crescia com a Revolução Russa de 1917, bem como a experiência do fascismo –, os democráticos percebem a ineficácia do modelo oligárquico como solução aos problemas nacionais. Os políticos que controlam esse sistema republicano não enxergam o perigo que ronda o poder; socialmente, poderosas forças de contestação podem se formar, ameaçando o sistema vigente. Assim, não é mais admissível tratar a questão social como “um caso de polícia”. Nesse sentido, a proposta dos democráticos representa uma astuta antecipação por parte de um setor da classe dominante (que denominamos de elite): uma forma de reformismo visando à manutenção da dominação burguesa dentro dos princípios democráticos.

A primeira dimensão dessa elite pode ser estudada em seu desenvolvimento histórico. Inicialmente, aparece como consequência das várias dissidências no interior do Partido Republicano Paulista (PRP). Esses conflitos partidários deram margem à formação de dois grupos no interior deste partido: um liderado por Campos Sales, Rodrigues Alves e Bernardino de Campos; outro por Júlio de Mesquita, Prudente de Moraes e Cerqueira César. O primeiro grupo era quem, de fato, controlava o PRP. Na proposta dos dissidentes já se percebe um anseio de renovação da prática política: eram contra a “política dos governadores” instituída por Campos Sales e propunham uma República parlamentar com a moralização dos costumes políticos. Júlio Mesquita propunha a necessidade de uma reforma política para se evitar a volta do jacobinismo, bem como o perigo do radicalismo de esquerda.

Essa dissidência no interior do PRP ideava uma urgente reforma eleitoral para se eliminar as fraudes e outros abusos; outras reformas também eram propostas como a da instrução pública, do judiciário, tributária, etc. No interior do PRP o grupo que se forma em

⁶ MILLS, Charles Wright. *A elite do poder*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. Utilizamos, aqui, o conceito de elite segundo a concepção de Wright Mills: um conjunto de homens (e mulheres) “cuja posição lhes permite transcender o ambiente comum dos homens comuns e tomar decisões de grandes consequências” (p. 12). Essa pequena definição evidencia, como podemos notar, a capacidade de comando desse grupo. Mas se tomarmos a definição de elite sem o acento exagerado que Mills lhe dá, os “democráticos” compreendem uma elite, já que eles compõem um conjunto de homens com posições (sociais) superiores. Eles só não são uma classe dirigente a nível nacional: eis o objetivo dessa elite. Portanto, a elite não nos remete só ao exercício do poder: “a elite é simplesmente o grupo que tem o máximo que se pode ter, inclusive, de modo geral, dinheiro, poder e prestígio” (MILLS, 1975, p. 17).

torno de Júlio de Mesquita pensa uma nova estratégia política de domínio hegemônico em confronto com a postura oligárquica do comitê central do PRP.

É em torno desse grupo liderado por Júlio de Mesquita que se forma uma nova elite que contesta o projeto político da cúpula do PRP. Joseph Love enfoca com propriedade em *A locomotiva*, a baixa taxa de renovação na cúpula do PRP, o que significa um estrito controle das gerações mais velhas sobre a direção política. Essa foi, em sua concepção, um dos motivos que explica o surgimento do Partido Democrático (PD).⁷

Na opinião de Maria Lígia Prado, os homens do PD percebem o perigo da sociedade cair sob o “torvelinho de um movimento revolucionário”.⁸ A renovação democrática representa uma nova proposta social mais adequada ao presente; ela implica numa abertura à participação popular e na formação de um corpo político que possa sustentar um novo arranjo democrático. Isto significava uma política moderna, em um espírito de renovação e de formação do “povo” nas várias esferas da sociedade. Só através desse processo o país estaria livre da tradicional política coronelista e do terrível espectro do comunismo.

Esse imaginário político pode ser encontrado nas primeiras tiragens do *Diário Nacional*, porta-voz dos democráticos.⁹ O dia marcado é mais que simbólico: 14 de julho de 1927. Nesse dia, o jornal comenta sobre a crença na democracia como forma segura e secular de se implantar uma civilização moderna, fugindo do “autoritarismo cesarista” ou do “autoritarismo de classe”. É curiosa essa identificação dos democráticos com a Revolução Francesa.

Nesses pequenos artigos do *Diário Nacional*, fica evidente a complexidade e a importância que se dá à educação. Quando Washington Luís afirma que “governar é construir estradas”, o *Diário Nacional* logo responde com o editorial “Governar não é fazer estradas”. O essencial - acentua o jornal - é a difusão do ensino, em todos os graus, o literário, o científico, o técnico, o profissional e, sobretudo, do ensino cívico. Nesse artigo, em contraponto à afirmação de Washington Luís, governar aparece como sinônimo de difusão cultural, como a criação de “universidades públicas”, de “associações culturais”, etc. Os países considerados civilizados não foram aqueles que priorizaram a educação?

⁷ Joseph Love comenta: “Mas, outros fatores, menos óbvios que a frustração provocada pela corrupção eleitoral, parecem ter desempenhado importante papel na formação do PD. (...) A não incorporação dos grupos mais jovens na hierarquia superior do Partido Democrático era outra fonte de queixa” (LOVE, Joseph. *A locomotiva: São Paulo na federação brasileira 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 166).

⁸ PRADO, Maria Lígia C. *A democracia ilustrada: o Partido Democrático de São Paulo, 1926-1934*. São Paulo: Ática, 1986, p. 91.

⁹ Deve-se notar, aqui, que Mário de Andrade escreve periodicamente no *Diário Nacional*.

Outro fato interessante no *Diário Nacional* é a dimensão pedagógica que o próprio jornal desenvolve. O periódico não só transmite as ideias políticas do PD, mas traz também uma série de artigos informativos dos mais variados temas. Artigos sobre o feminismo, a vida familiar, os perigos das casas de jogos e muitos outros. Em 5 de janeiro de 1928, o jornal comenta sobre um curioso “concurso de robustez infantil” a ser realizado pelo Serviço Sanitário. O objetivo dessa singular competição é dar “um incentivo às mães paulistanas” e “chamar-lhe a atenção para o modo de bem criar seus filhos, conduzindo-os através de uma infância sadia e feliz, mediante a prática bem orientada das noções de puericultura e cuidados dos médicos especialistas”; assim, as mães “vão se instruindo sanitariamente para que tenham filhos sadios e saibam criá-los”.

Importante é verificarmos a prática política efetiva dos democráticos neste período. Essa prática ocorreu nas administrações de Armando Salles de Oliveira, como Governador de São Paulo (1933-1936) e Fábio de Almeida Prado, como Prefeito da Capital paulista (1934-1938). Um dos destaques da gestão de Armando Salles foi a criação da Universidade de São Paulo (USP) em 25 de janeiro de 1934. Neste caso, podemos indagar: qual era intento dos homens que fundaram a USP? Fernando de Azevedo, uma figura de destaque deste grupo fundador, comenta que o objetivo da nova universidade era renovar o antigo ensino superior, marcado pelas tradicionais carreiras de Direito, Engenharia e Medicina.¹⁰ A grande novidade da Universidade seria a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), um centro de excelência voltado para os estudos e debates de temas sociais, com atenção especial à pesquisa científica. Para se atingir esse objetivo, o Governo de São Paulo envia Teodoro Ramos à Europa objetivando a contratação de professores qualificados para atuar na nova universidade. França, Itália e Alemanha são os países mais requisitados. Mas não podemos nos esquecer da questão que formulamos acima e que ainda está em aberto: no sentido mais amplo, qual seria a função da Universidade de São Paulo? Paulo Duarte em suas *Memórias* transcreve um discurso de Armando Salles de Oliveira em Araras, interior do Estado de São Paulo, onde em certo momento, afirma: “(...) preparemos as classes dirigentes sem as quais não será possível enfrentar os vastos problemas de um grande Estado moderno, abrindo o leito para as novas correntes do pensamento, daremos àqueles problemas a solução verdadeira”.¹¹ Aqui não podemos nos esquecer de que esse intento reformista não é uma exclusividade de São Paulo. Ao comentar sobre o nascimento das primeiras universidades

¹⁰ AZEVEDO, Fernando de. *História de minha vida*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971, p. 130.

¹¹ DUARTE, Paulo. *Memórias*. V. III. São Paulo: HUCITEC, 1976, p. 155.

no Brasil, Maria de Lourdes Fávero acentua que a primeira universidade criada no Brasil – Universidade do Rio de Janeiro em 1920 – surge segundo alguns princípios: a) Desenvolver a pesquisa; b) Formar profissionais; c) Tornar foco de cultura, disseminando a ciência para a sociedade.¹² Ainda segundo Fávero, a criação da Universidade de Minas Gerais em 1927 apresentava o mesmo “modelo da primeira [Universidade do Rio de Janeiro]”.¹³

Outra experiência importante na qual visualizamos a prática dos democráticos foi a atuação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, no mandato de Fábio de Almeida Prado. Tal Departamento teve como idealizador tanto Mário de Andrade (que foi seu primeiro Diretor, de 1935 a 1938) quanto Paulo Duarte.¹⁴ Na entrevista que este concede ao jornal *O Estado de São Paulo*, o Prefeito destaca as diretrizes desse projeto cultural para a cidade de São Paulo. Verifica-se, logo de início, a criação dos parques infantis nos bairros operários, bem como naqueles outros bairros de população mais carente:

Aí, estão eles repletos de crianças humildes que, ali, vão encontrando não só o recreio, como o elemento de educação que nunca deve faltar às populações pobres de uma grande cidade.¹⁵

Os parques infantis devem servir como complemento, ou melhor, devem “substituir a mãe da criança pobre”¹⁶ em uma série de funções essenciais que a criança não encontra em seu lar: cuidado com as moléstias contagiosas, preceitos morais básicos, cultura (como o folclore, por exemplo), alimentação,¹⁷ asseio e comportamento social. Para Fábio de Almeida Prado, os parques infantis precisam ser locais de “alegria e saúde”. Mas um fato interessante

¹² FÁVERO, Maria de L. de A. “A universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968”. *Educar*. n. 28, 2006, p. 22, 23.

¹³ FÁVERO, 2006, p. 23. Observar, também, que a Universidade do Distrito Federal é criada em 1935.

¹⁴ Francini de Oliveira destaca, com propriedade, esse vínculo de Mário de Andrade com os democráticos na efetivação do Departamento de Cultura: “Antes mesmo da criação do Departamento [de Cultura], os ideais ali percorridos já existiam nos planos desse grupo que, ligados ao Partido Democrático, subiu ao poder: Paulo Duarte, Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, entre outros, reuniam-se quase todas as noites no apartamento do primeiro, na Avenida São João, para discutir a formação de um instituto voltado para as questões culturais, ainda sem suspeitar de que naquele momento devam início ao grande e missionário projeto tempos mais tarde concretizado” (OLIVEIRA, Francini V. de. “Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento de Cultura”. *Plural – Revista de Ciências Sociais*. Vol. 12, 2005. www.revista.usp.br/plural. Acesso em 11/12/2017).

¹⁵ PRADO, Fábio de A. *A administração Fábio Prado na Prefeitura de São Paulo: entrevista concedida ao “O Estado de São Paulo”*. São Paulo: Coleção do Departamento Municipal de Cultura, 1936, p. 46.

¹⁶ PRADO, 1936, p. 46

¹⁷ Sobre a questão alimentar, Fábio de Almeida Prado comenta: “Mais ou menos 70 por cento das crianças pobres paulistas passam fome! Ante a verificação, não hesitou a Prefeitura, nem esperou mais, o ano passado, ali por volta de agosto ou setembro, para abrir crédito extraordinário e inaugurar o copo de leite às crianças dos Parques. Primeiro só às mais desnutridas e débeis, hoje toda a criançada, - afilhados muito queridos da Prefeitura – recebem o copo de leite e até a sua merenda” (PRADO, 1936, p. 47).

a ser destacado é que os parques infantis também servem como centro de pesquisa. Cada criança tinha uma “ficha biotipológica”, onde se marcava as características da criança para definir melhor sua “psicologia infantil”. Temos, assim, uma estratégia de observação e estudo da vida infantil. Este estudo era minucioso; verificar, particularmente, esta afirmação de Fábio de Almeida Prado:

Até a qualidade e nacionalidade da população em que se acha o parque infantil é definida nessas observações. Na Lapa, por exemplo, é onde aparecem mais crianças com tendências artísticas para o desenho e a música. Bairros de italianos ... No Pedro II, se aparecem estes, surgem também vocaçõezinhas para a mecânica e outras atividades. São pontes que se fazem com gravetos, maquinismos com pedacinhos de taquara e por aí. Consequência da internacionalidade dos bairros do Brás, Mooca e Belenzinho ... É a ascendência saxônica, eslava, tcheco-eslovena que se manifesta ...¹⁸

Não é só a criança que se torna objeto de estudo desses novos poderes. Os pais e o ambiente familiar da criança também são acompanhados com atenção. Realizam-se conferências com médicos especializados em temas do interesse familiar e, durante essas conferências, projetam-se várias fitas educativas para ilustrar melhor o conteúdo exposto. Paulo Duarte comenta que os especialistas da Divisão de Documentação Social (cujo diretor era Sérgio Milliet) colhiam uma série de informações sobre as famílias das crianças. As visitas domiciliares eram frequentes:

Todos os pequenos frequentadores foram assistidos pelos médicos dos parques, tendo sido feitas, só naquele período, mais de mil fichas de antecedentes hereditários, familiares e pessoais. As educadoras sanitárias entraram em contato com os pais, estendendo-se até a casa a ação esclarecedora, (...). Uma das observações versava sobre o banho, o cuidado com o vestuário, os cabelos e as unhas, a higiene alimentar, os hábitos nocivos e anti-higiênicos, uns ensinados, outros reprimidos com inteligência, tudo isso depois de exercida sua função pedagógica da educadora para a criança, retransferida aquela por uma curiosa influência (...) da criança para a família.¹⁹

Neste comentário é importante destacar a postura que deve ser adotada junto às classes populares: “Com inteligência”, afirma ele. É um detalhe que precisa ser acentuado e que marca um novo modelo hegemônico por uma elite que se ampara na ciência e nos novos métodos de controle social. Os democráticos adotam esta postura na qual a dominação deve

¹⁸ PRADO, 1936, p. 48.

¹⁹ DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 83.

ser exercida “com inteligência”, ou seja, com a ajuda do saber e dos novos processos de racionalização que otimizam os resultados da política pública. A cultura, no interior dessa nova proposta adquire um destaque especial, pois é através dela e de sua difusão que se forma um “povo civilizado”.

Daí por que o Departamento de Cultura, dirigido por Mário de Andrade, será uma peça-chave desse projeto social dos democráticos. A Universidade de São Paulo e o Departamento de Cultura atuarão em conjunto; a primeira formando o pessoal qualificado para uma nova prática social.²⁰ Com esse ideal renovador o Departamento de Cultura, juntamente com a Divisão de Documentação Social, realiza uma série de pesquisas (sociais) sobre a cidade de São Paulo. A sociologia que é ministrada na USP tem, na experiência da administração municipal, seu campo prático de atuação: desde as pesquisas sobre o folclore até a coleta de dados sociais sobre a população de São Paulo.

Se observarmos com atenção os escritos de Mário de Andrade, notaremos certa semelhança com os democráticos na forma de tratar alguns problemas, principalmente na forma de julgar a elite tradicional. Mário compartilha da ideia de uma renovação da mentalidade dos grupos dirigentes. Em *Primeiro andar*, há um conto muito interessante denominado *Brasília* (1921), dedicado a Sergio Milliet. Nele, encontramos uma crítica ao padrão cultural adotado pela elite de nosso país. Comenta que no Brasil, nessa “pátria nova”:

(...) sem verdadeiras tradições de meio, qualquer estrangeiro que jogue o pôquer dance o *fox-trot* e possua o dinheiro necessário para concorrer às subscrições de caridade tem títulos de nobreza são suficientes para ouvir o seu nome anunciado com aceitação geral nas casas mais doiradas pela distinção.²¹

O curioso na citação acima é o fato de um estrangeiro se sentir “em casa” e à vontade nos meios sociais mais elevados da sociedade brasileira. Isto ocorre porque na mentalidade de nossos homens de elite existe um “doloroso desejo de se igualar às velhas sociedades”, de

²⁰ Sobre a relação do Departamento de Cultura com a USP, atentar para esta passagem de Francini de Oliveira: “Suas [Mário de Andrade] viagens, neste sentido, representam um momento privilegiado na trajetória do autor, justamente por lhe ter possibilitado elaboração de toda uma metodologia de pesquisa a ser posta em prática não só na Diretoria do Departamento [de Cultura], bem como nas aulas do curso de Etnografia e folclore ministrada por Dina Lévi-Strauss” (OLIVEIRA, Francini V. de. *Op. Cit.*, p. 17). Ver também: CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. Contribuições de Samuel Lowrie e Dina Lévi-Strauss ao Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). Dissertação de Mestrado. PUC-São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, 2010.

²¹ ANDRADE, Mário. *Obra imatura: Há uma gota de sangue em cada poema – Primeiro andar – A escrava que não é Isaura*. 3ª Ed. São Paulo: Livraria Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 113.

forjar uma nobreza com “muito mais brilho que grandeza”.²² O narrador confessa que se sente irritado com o esforço da elite tradicional em imitar as civilizações europeias, de conhecer Paris.

A senhora que é a protagonista do conto, uma estrangeira, deseja conhecer o Brasil, “observar-lhe os costumes”, estar diante de “novas raças, novos hábitos, nova língua”. Mas ela sente (um tanto angustiada) a “impossibilidade de aprender o idioma da terra. Todos, todos respondiam-me em francês!”.²³ E não é com espanto que ela constata que as mulheres daqui têm mais familiaridade com o francês que a língua do país: que ridículo, pensa. Que tarefa difícil encontrar uma “mulher brasileira inteligente elegante bela que ignorasse o francês”. No meio do conto, Mário lança a conclusão: “Essa América parecia-me mais difícil de achar que a do navegador”.²⁴

Fica claro, logo de início, que esse modelo precisa ser rompido. Um dos primeiros passos desse processo é repensar a função de uma nova elite dirigente para o país. Embora Mário de Andrade se esquivasse, muitas vezes, de se expressar mais diretamente sobre a política, em uma carta a Paulo Duarte a ideia foi exposta:

Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade quotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade de erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos.²⁵

O detalhe a ser observado com atenção é a importância que Mário dá a um “maior entendimento mútuo”, com uma elite mais aberta, mais compreensiva ante a questão cultural. Fala-se em “nivelamento”, mas sem “destruir a elite”. A cultura, como um processo amplo, representa esse elemento capaz de cumprir tal tarefa. É a cultura que deve realizar esse empreendimento de “vulgarização” e “popularização da inteligência”.²⁶ Reportando-se à experiência administrativa de Armando de Salles Oliveira e Fábio de Almeida Prado, Mário

²² ANDRADE, 1980, p. 114.

²³ ANDRADE, 1980, p. 115.

²⁴ ANDRADE, 1980, p. 116.

²⁵ DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 152-153.

²⁶ DUARTE, 1977, p. 153.

de Andrade conclui que “São Paulo entrou ultimamente numa corrida que, por felicidade, não é armamentista, é cultural”.²⁷ Eis, então, o fato que distingue a nova elite da tradicional: a valorização da cultura como princípio formativo. Um político moderno é aquele que valoriza a questão cultural como fator primordial na “corrida” pela civilização.

MACUNAÍMA: O MITO PENSA O BRASIL

Se compararmos a figura de Macunaíma presente nas lendas dos índios Taulipáng e Arekuná com a utilizada por Mário de Andrade em *Macunaíma*, não encontraremos grandes diferenças. Na transposição do mito para a ordem romanesca, o modernista procurou manter-se fiel à lógica do mito. As alterações observadas cumpriram a função de dar uma inteligibilidade diversa ao percurso do herói. Mário de Andrade ao escrever *Macunaíma* ampara-se nos trabalhos antropológicos de Theodor Koch-Grünberg; neste último, Makunaíma está inserido do mundo mítico.²⁸ Já no romance, Mário teve que dar uma maior consistência ao herói, dotá-lo de uma continuidade que a obra exigia (a vida na aldeia, sua estada em São Paulo e a volta para casa). Outra alteração que Mário empreendeu foi utilizar-se do mito como visão crítica de nosso processo de modernização.

Essa estratégia de utilizar-se do mito para enriquecer o universo literário não é nova. Não foi isso que fez Goethe com seu *Fausto*? Para Lévi-Strauss, foi o que fez, também, Freud com o mito de Édipo. Assim, essa forma de apreensão do mito em um novo contexto (psicanalítico, literário, etc.) não é uma novidade na história intelectual do ocidente. Mas que tipo de potencial apresenta o mito para sofrer essa reinterpretação? Para Lévi-Strauss, em particular, o mito é um bom material para compreendermos o “pensamento selvagem”, um meio apropriado para se estudar o pensamento indígena. O mito opera através da analogia; mostra a relação dos vários problemas simultaneamente.

O pensamento mítico opera por meio de códigos que, através da experiência, assimila as propriedades que permitem uma comparação com outros domínios. Os códigos são selecionados do “meio social” de acordo com os problemas mais iminentes; assim, não se trata de algo universal ou de “qualquer código operando em qualquer lugar”. O mito emprega diversos códigos, mas só utiliza frequentemente “algumas casas” desse conjunto, combinando-os com “outras casas” de outro código. Dessa forma, prossegue Lévi-Strauss,

²⁷ DUARTE, 1977, p. 153.

²⁸ KOCH-GRÜNBERG, Theodor. “Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná”. *Revista do Museu Paulista*, n. 7, 1953, pp. 9-202.

os mitos associam motivos entre os quais não percebemos um nexo de forma imediata. Esse pensamento organiza a “ordem do mundo”, realizando a homologia dos domínios (natural, social, moral, etc.). Não se trata de um significado em si, presente no mito; são imagens do mundo, da sociedade, que o mito articula em um todo coerente. O significado aparece, portanto, ao se estabelecer as correspondências de um número (que se altera de mito para mito) de traços invariantes. De forma mais sutil que Lévy-Bruhl (que se referia à “mentalidade mística”, no sentido geral), Lévi-Strauss procura a lógica do pensamento mítico e em seu *O pensamento selvagem*, por exemplo, mostra um pensamento mítico pleno de “ambição simbólica” e com “uma atenção escrupulosa inteiramente voltada para o concreto”.²⁹ O que Lévi-Strauss procura deixar claro é que entre os indígenas há uma “atitude especulativa” tão sofisticada quanto àquela presente nas sociedades históricas.

Outra característica do pensamento mítico é que opera através de oposições: alto/baixo; céu/terra; dia/noite; macho/fêmea, etc. Formam-se, assim, diversos níveis de classificação sem que exista “um fosso entre esses níveis”. Não se trata de um esquema rígido; em alguns casos, pode ocorrer um processo de inversão como neste caso, relatado pelo antropólogo:

(...) a mulher, causa eficiente da cerâmica, se metamorfoseia em seu produto; antes fisicamente exterior, fica moralmente integrada a ele. Entre a mulher e o pote, uma relação metonímica se transforma em relação metafórica.³⁰

Esse exemplo é importante porque, ao que tudo indica, fenômeno semelhante ocorre com Macunaíma: ele se transforma (no final) no próprio processo de modernização. E são vários exemplos que Lévi-Strauss nos apresenta na qual ocorre essa inversão e, principalmente, uma alteração no caráter do herói. São figuras ambivalentes que operam nos dois polos, como a lua, entre os índios californianos. De um lado é um agente benfeitor; de outro, o responsável pela guerra, pela morte e pelo canibalismo. O antropólogo francês comenta que no primeiro exemplo, a lua surge “como astro noturno em um papel protetor e civilizador. Sob o outro aspecto, Lua macho ou fêmea se aproxima do meteoro canibal a ponto de se confundir com ele”.³¹

²⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976, p. 253.

³⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 225.

³¹ LEVI-STRAUSS, 1986, p. 184.

No contexto das comunidades indígenas, o mito passa, também, por uma série de transformações. Ao ultrapassar uma determinada “fronteira cultural” (o termo é de Lévi-Strauss), o mito pode ser invertido, alterado, fracionado ou mantido. Lévi-Strauss comenta que o mito do Lince alarga-se às vezes e, na versão Thompson, os índios desdobram o mito em duas histórias.³² Os casos se multiplicam quando se estuda mais de perto a mitologia ameríndia. Por diversas vezes o antropólogo acha “uma versão fragmentada do mesmo mito”,³³ outras vezes, determinados animais “parecem fazer uma irrupção combinada em várias versões do mito”.³⁴

Evidencia-se nessas análises que o mito sofre várias transformações ao ser reinterpretado pelas comunidades indígenas:

Para além dos Thompson, os Shuswap, últimos representantes do conjunto salish ao norte, alteram o mito da criança raptada de dois modos. De um lado tiram-lhe uma parte, que incorporam em outro contexto; além disso empobrecem o original, reduzindo-o aos episódios do rapto e da libertação do herói.³⁵

O mito, então, está em função de uma lógica mais profunda de interpretação do mundo; ao migrar para um novo contexto cultural é reinterpretado segundo o novo “quadro lógico” da cultura local. Essas observações que nos propicia a antropologia são importantes para compreendermos a estratégia que utiliza Mário de Andrade em seu romance moderno. Este procura manter certa fidelidade à lógica de Makunaíma (como mito) no contexto da vida moderna (representada pela cidade moderna de São Paulo).

Na correspondência de Mário de Andrade com Manuel Bandeira, essa ideia é debatida com clareza. Este último afirma:

(...) Os dois primeiros capítulos de Macunaíma menino estão excelentes. Depois que Macunaíma vira homem, ora era bom ora fica pau, Macunaíma homem não tem a mesma vida, a mesma personalidade tão marcada de Macunaíma crila. As partes paus são os capítulos em que se adensam algumas lendas cheias de detalhes como “Uraricoera”, o 3º “Ci, Mãe do Mato”, que achei descosido (...).³⁶

³² LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 30.

³³ LEVI-STRAUSS, 1993, p. 33.

³⁴ LEVI-STRAUSS, 1993, p. 47.

³⁵ LEVI-STRAUSS, 1993, p. 94.

³⁶ Carta datada de 31 de outubro de 1927, Rio de Janeiro. In: ANDRADE, Mário de. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; IEB, 2000, p. 358.

Esse “descosido” (que indica a observação de Manuel Bandeira) é concebido por Mário como uma acusação de algo irracional. Em sua resposta, o modernista paulistano explica:

Quanto a achar descosido, não entendo. O capítulo tem sequência perfeitamente lógica. (...) Ele (Macunaíma) que só conseguira moçar Ci com ajuda dos irmãos e foge bancando valentão “Me acudam que senão eu mato”, não tem coragem para moçar outra icamiaba e parte sofrendo amor. Vagabunda pelo mato e topa com a cascata Naipi. Tudo lógico. Pergunta porque que ela chora. Ela conta e ele tem raiva de Capei – que a moça já contou que mora na gruta – sexo dela vendo sempre se Naipi foi mesmo brincada. Macunaíma falou que matava Capei. Capei escuta e sai da gruta, é um monstro e quer matar Macunaíma. Então ele na temeridade sem coragem mata Capei. E a cabeça decepada (tradição) ficando escrava dele o segue. Macunaíma tem medo, foge. A cabeça não podendo servir o senhor dela, fica sem quê fazer nesta terra. Então vai ser astro que é o destino fatal dos seres (tradição). Vira lua. Quê que tem de descosido nisso, Manu! Protesto aos berros.³⁷

Observa-se que nessa resposta de Mário de Andrade, afirma-se: “Tudo lógico”. Esse é um detalhe importante, pois indica que Mário procurou manter-se fiel à lógica do pensamento mítico (que qualifica, entre parênteses, de “tradição”). Como podemos notar, o mito (de Makunaíma) comporta uma espécie de ambiguidade que é mantida no romance: “A importância está na coisa em si, ou por outra: a coisa pode viver por si”, afirma Mário.³⁸ Essa concepção sobre o mito é semelhante àquela desenvolvida por Lévi-Strauss: “Quando os mitos querem raciocinar (...) não precisam de ninguém”.³⁹ Ou mesmo nesta ideia indicando que a verdade do mito “não está num conteúdo privilegiado, mas nas relações lógicas desprovidas de conteúdo; (...) suas relações comparáveis podem se estabelecer entre um grande número de conteúdos diferentes”.⁴⁰

Essa constatação confirma que Mário de Andrade foi um excelente mitólogo ao reviver o mito de Makunaíma no romance moderno.⁴¹ Sua fidelidade ao pensamento mítico

³⁷ ANDRADE, 2000, p. 359.

³⁸ ANDRADE, 2000, p. 363.

³⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 231.

⁴⁰ LEVI-STRAUSS, 1986, p. 231.

⁴¹ Seria um erro falarmos em construção, neste caso. Lévi-Strauss já havia alertado sobre esta ideia, em tom irônico a respeito de Freud: “(...) a intriga do mito jivaro se mostra até mais rica e mais sutil do que *Totem e Tabu* (de Freud)” (Ibid., p. 230).

permitiu que *Macunaíma*, através dessa ruptura com o romance tradicional, construísse uma importante visão literária da modernização brasileira.⁴²

A riqueza de *Macunaíma* está na lógica do pensamento mítico utilizada como leitura crítica (o romance moderno) a uma sociedade determinada, histórica. *Macunaíma*, como romance moderno, opera na ordem mítica trazendo para o nível cultural uma leitura singular da realidade social. Sob esse ângulo, a leitura do romance concebida como “rapsódia” deve ser abandonada, já que encontramos uma “ordem” subjacente à “desordem da superfície”. Se há um pensamento mítico coerente em *Macunaíma*, então podemos explicar a diversidade de elementos, ou seja, sua dispersão.

Sobre essa característica em *Macunaíma*, podemos citar várias passagens na obra onde a lógica do pensamento mítico é mantida. A passagem mais visível é aquela que o autor faz o herói sofrer o choque com a moderna São Paulo. Para o herói, aquele mundo das máquinas é compreendido em uma analogia ao mundo animal:

Que mundo de bichos! Que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha branquinha, de certo a filharada da mandioca! A inteligência do herói estava muito perturbada.⁴³

Ele se perturba ainda mais quando lhe ensinam que “as onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas”.⁴⁴ Mário descreve os elementos da modernidade que deixam o herói transtornado: bondes, autobendes, anúncios-luminosos, relógios, faróis, rádios, motocicletas, telefones, postes, chaminés – tudo era máquina. *Macunaíma*, no primeiro instante, pensa assim:

A máquina não era deus não, nem possuía os distintivos femininos de que o herói gostava tanto. Era feita pelos homens. Se mexia com eletricidade com fogo com água com vento com fumo, os homens aproveitando as forças da natureza.⁴⁵

⁴² Entende-se por “romance tradicional” uma forma de literatura compreendida como “realista”: aqui, o real apresenta-se em condições de ser representado. Em *Por um novo romance*, Robbe-Grillet comenta que no novo romance o artista tem a consciência de que deve abandonar a ideia de “verossimilhança”: o artista cria sentido (ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969, p. 107). Adorno, por outro lado, afirma que o artista no modernismo apresenta um “discurso estético” (ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 190).

⁴³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. 26ª Ed. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras, 1990, p. 31.

⁴⁴ ANDRADE, 1990, p. 32.

⁴⁵ ANDRADE, 1990, p. 32.

Contudo, nosso herói se recusa a usar esse raciocínio. Seu desafio é desvendar esse mistério que lhe inquieta: a relação entre os homens e a máquina. Dirige-se até o terraço de um arranha-céu com seus irmãos e descobre finalmente: “A máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo. (...) Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”.⁴⁶ A conclusão deriva da ideia que os homens “não tinham feito dela (da máquina) uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo”. Em *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss apresenta-nos uma passagem parecida à de *Macunaíma*. Ele lança a questão: o que ocorreria se um “observador exótico” fosse introduzido em plena civilização ocidental desenvolvida:

Um observador exótico julgaria, sem dúvida, que a circulação de automóveis, no centro de uma grande cidade, ou numa estrada de rodagem, ultrapassa as faculdades humanas; e as ultrapassa, de fato, na medida em que não coloca, exatamente, frente a frente, nem homens nem leis naturais, mas sistemas de forças naturais humanizados pela intenção dos motoristas, e homens transformados em forças naturais pela energia física de que se fazem mediadores. (...) Os seres em questão se defrontam, ao mesmo tempo, como sujeitos e como objetos; e, no código que utilizam, uma simples variação da distância que os separa tem a força de um mudo suplicar.⁴⁷

Como podemos notar, Mário utiliza uma lógica semelhante nesse estranho desafio do herói. No final, os homens se transformam em “forças naturais”, ou seja, em “máquinas”; o poder que não pode ser explicado gera submissão, convertendo o homem em um objeto. Dessa forma, podemos afirmar que Mário de Andrade, aqui, faz uma crítica radical ao capitalismo? Ao que tudo indica, sim. Parece clara essa crítica à sociedade privatizada e atomizada, utilizando-se de uma perspectiva mítica. O homem vive, sente e se transforma com toda essa tecnologia sem compreendê-la de fato; ele está aprisionado aos poderes que ele próprio criou. Daí por que Macunaíma conclui que esse poder é um deus oculto (uma Iara ainda inexplicável) que no fundo domina o homem. O mundo da cultura tecnológica ao invés de libertar o homem, reifica-o ainda mais. Mas Mário de Andrade não faz só do mito um instrumento para suas ideias; ele utiliza essa visão de mundo para fazer o mito interpretar a cidade moderna. Lévi-Strauss mostrou em diversas passagens de seus estudos que o pensamento selvagem funciona, muitas vezes, “numa relação de simetria invertida”.

⁴⁶ ANDRADE, 1990, p. 33.

⁴⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976, p. 255, 256.

O trabalho que fez *Macunaíma* é uma pequena amostra do esforço indígena em sistematizar o mundo:

Não basta identificar com precisão cada animal, cada planta, pedra, corpo celeste ou fenômeno natural evocados nos mitos e no ritual – tarefas múltiplas para as quais o etnógrafo está raramente preparado – é preciso também saber qual o papel que cada cultura lhe atribui dentro de um sistema de significação. Decerto, é útil ilustrar a riqueza e a finura da observação indígena e descrever seus métodos: atenção prolongada e repetida, exercício assíduo de todos os sentidos, engenhosidade que não repele a análise metódica das dejeções de animais, para conhecer seus hábitos alimentares, etc. Desses mínimos detalhes, pacientemente acumulados no curso de séculos, e fielmente transmitidos de uma geração a outra, apenas alguns são retidos para destinar ao animal ou à planta uma função significante num sistema. Ora, é preciso saber quais seriam estes pois que, de uma sociedade a outra e na mesma espécie, tais relações não são constantes.⁴⁸

Embora *Macunaíma* comporte uma gama variada de elementos e “trabalhe” em diversos níveis, há um princípio superior que divide esses elementos e ordena os níveis. É o pensamento mítico que, através do mito, realiza essa função; ele nos dá uma resposta a um problema: o desafio histórico da modernização brasileira. Mas como Lévi-Strauss nos advertiu, trata-se sempre de um problema resolvido no campo binário (o “sim” e o “não”). O mito se propõe a resolver um determinado problema e, em nosso caso específico, é o romance (*Macunaíma*) que se coloca nesta posição: uma modernização que implica em civilização (o “sim”) ou uma modernização trágica (o “não”). Se ficarmos exclusivamente no nível do romance, perdemos o real significado do mito; mas se percebermos que o problema provém do contexto social, então o mito (que opera em *Macunaíma*) adquire novo sentido e as partes antes percebidas como porções desconexas podem, agora, ser integradas numa totalidade inteligível.

Essa dicotomia entre o “caos aparente” e a lógica mais profunda do pensamento mítico é constatada nas cartas de Mário de Andrade. O modernista por volta de 1942 mostra-se um tanto derrotado ante a péssima repercussão de *Macunaíma*. Para Fernando Sabino, ele confia em carta de 16 de fevereiro 1942:

Mas agora veja bem: não imagina não que eu vou bancar o incompreendido e sustentar o valor crítico do meu livro! Eu tenho bastante saúde mental pra reconhecer que a vida é uma luta, e que nesse

⁴⁸ LEVI-STRAUSS, 1976, p. 76.

jogo do *Macunaíma* eu perdi de um a zero: eu errei. *Macunaíma* é uma ‘obra-prima’ que falhou. Toca prá frente!⁴⁹

Para Álvaro Lins, a apreciação desiludida é a mesma: “Eu fracassei”, escreve Mário. Essa desilusão – assim sentida por Mário de Andrade - provinha, em grande parte, das leituras “equivocadas” em torno de *Macunaíma*. Há momentos, inclusive, que essa abordagem de *Macunaíma* como “caos aparente” parece contaminar o próprio autor: “Francamente, eu já nem sei bem direito o que é o meu safado herói. Sabia, mas não sei mais”.⁵⁰ Foi a má receptividade da obra ante a crítica literária que mais perturbou Mário de Andrade. Mas o caso mais curioso foi a crítica de João Ribeiro; este último escreve para o *Jornal do Brasil* nesses termos:

Macunaíma (...) é um conglomerado de coisas incongruentes (...) o livro é um desastre? (...) Não (...). Em primeiro lugar, Mário de Andrade é capaz de uma asneira, mas sempre uma asneira respeitável (...). Se o *Macunaíma* fosse um livro de estreia, o autor nos causaria pena, como a de um próximo hóspede de manicômio.⁵¹

Nota-se que João Ribeiro fixa a obra como um “conglomerado de coisas incongruentes”. Então, qual a resposta de Mário de Andrade a essa crítica? Em uma carta a Manuel Bandeira, ele confessa que não esperava essa “incompreensão” de *Macunaíma* por parte de João Ribeiro; prossegue, afirmando que “foi uma surpresa que (lhe) machucou bastante”, porque imaginava que o conhecimento de etnografia e da cultura variada que Ribeiro possui fossem requisitos que fizessem dele “um dos únicos que podiam compreender a significação mais profunda do meu livro”.⁵² Ora, observa-se que Mário escreve “um dos únicos”, porque o crítico conhecia a etnografia. Então, o significado mais profundo de *Macunaíma* encontra-se no pensamento mítico, na ordem etnográfica. Se há uma justaposição de elementos díspares e uma profusão de vozes em *Macunaíma* é, sem dúvida, na ordem do pensamento mítico (que Mário denomina de “tradição”) que as coisas podem adquirir entendimento.

⁴⁹ Apud LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Coord.). *Macunaíma o herói sem nenhum caráter (Edição crítica)*. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 417.

⁵⁰ Carta a Augusto Meyer, 2 de dezembro 1929 (Apud LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Coord.). *Macunaíma o herói sem nenhum caráter (Edição crítica)*. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 412.

⁵¹ Apud ANDRADE, Mário de. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; IEB, 2000, p. 611.

⁵² ANDRADE, 2000, p. 610.

O mito de Macunaíma além de questionar um modelo de desenvolvimento, apresenta-se também como tradição “incompleta”, fragmentada. Se adotarmos uma visão positiva do mito, Macunaíma pode significar uma “tradição brasileira autêntica” e um “caráter nacional” ainda em formação. O trágico-cômico da situação está no fato do “caráter nacional” (incompleto) aderir às novidades da vida moderna. Ao contrário do que se verificou em países desenvolvidos, aqui o avanço tecnológico se encaixa em uma estrutura social precária; as energias e ideias que a modernidade poderia despertar transformam-se em “patologias”. Sobre essa ideia, o mito de Macunaíma funciona como uma denúncia desse processo histórico modernizante.

A atitude de Macunaíma (criticável, segundo Mário de Andrade) segue o padrão de nossas elites dirigentes: uma importação, pura e simples, de fragmentos de civilização de outros países sem um desenvolvimento mais orgânico, interno, desse processo civilizatório.

O herói, imbuído de gosto tradicional, acha belo as “ruas habilmente estreitas”, onde “tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população”.⁵³ Comenta, também, sobre o problema da circulação e das epidemias. Relaciona, na sequência, os paulistas aos guerreiros chamados de bandeirantes, “a única gente útil do país, e por isso chamados de Locomotivas”.⁵⁴ Nosso herói não deixa de observar, também, a formação da classe operária na Capital, narrando tudo aquilo que observou nos “bairros miseráveis”, com seus “italianinhos” que alimentam as fábricas.

Mário de Andrade faz várias inversões com relação a Macunaíma. Ora o herói é crítico, ora portador de um gosto tradicional e anti-moderno, como no exemplo onde aprecia as ruas estreitas. Contudo, o fundamental é o deslumbramento do herói ante a modernização paulistana, bem como seu desejo de transplantá-la para sua região. Neste sentido, Macunaíma representa não só a mentalidade primitiva ou uma visão popular da vida social modernizada, mas também o modelo de modernização adotado pelas elites (tradicionalistas) políticas brasileiras.⁵⁵

Macunaíma sintetiza os erros que Mário de Andrade vê na formação social brasileira. Daí o herói aparecer com certa inverossimilhança, pois está carregado de concepções

⁵³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma* o herói sem nenhum caráter. 26. Ed. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras, 1990, p. 61.

⁵⁴ ANDRADE, 1990, p. 62.

⁵⁵ Sobre essa ideia podemos evocar o trabalho de Elizabeth Travassos, onde se afirma que *Macunaíma* representa uma espécie de mito “de origem do individualismo, falta de consciência nacional e vocação aérea dos brasileiros, (...)” (TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Ed., 1997, p. 150). A autora comenta sobre as “elites internacionalizadas”, mas não percebe que o próprio herói representa, também, essas elites.

negativas dotadas pelo modernista. Na visão do leitor comum, o herói não consegue atingir uma coerência; só o mito mesmo poderia abarcar elementos tão díspares, como no exemplo de Macunaíma.

Contudo, o herói modernizador que presenciamos no término da obra assenta-se sobre um fundo trágico. Tudo aquilo que imagina “pra facilitar a vida” de seus súditos, não se efetiva. A heroicidade de Macunaíma o conduz à tragédia do desenvolvimento. *Macunaíma* transmite a ideia de que o povo (que, em parte, o herói representa) não está ainda à altura dos desafios da vida moderna. Assim, no mito de Macunaíma que Mário desenvolve no romance, evidencia-se uma defasagem cultural entre as classes populares e os avanços da modernidade. O romance denuncia esse desnível e o apresenta como tragédia na obra de arte.

O mito de Macunaíma indica que a modernização brasileira será trágica se repetirmos a “epopeia” do herói; mito que revela, mas que também denuncia o modelo adotado por nossas elites tradicionais. O mito se desdobra, no final, em povo e elite macunaímicos. Podemos afirmar, assim, que o mito em *Macunaíma* representa um povo ainda imaturo e jovem (daí a ausência de um “caráter”), bem como uma elite que não está à altura dos desafios da vida moderna. Desafios de uma época em plena renovação, com tudo aquilo que pode representar socialmente. O mito trágico é pensado no contexto histórico da década de 1920 (paulistana). É um mito que não pode ser abandonado; ele não pode ser exorcizado assim como fez a mãe do herói. Se isto ocorrer, ele pode voltar trazendo uma catástrofe ainda pior.⁵⁶ Macunaíma deve ser aceito e reconhecido como um aprendizado sobre o processo de modernização: não devemos seguir seu exemplo. É um modelo negativo que deve ser incorporado à ordem cultural para que se engendre uma consciência renovada, berço de uma civilização de ordem superior. Nesse sentido, a presença do mito de Macunaíma não é um sinal de perpetuidade de uma modernização (que ameaça ser trágica), mas uma indicação que o sentido do processo de modernização precisa ser alterado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁵⁶ É um argumento semelhante àquele defendido por Jean Baudrillard em *A transparência do mal*, ou seja, na pós-modernidade há uma tendência em se aceitar a “(...) energia inversa (da parte maldita) sempre ativa no desajuste das coisas, (...)” (BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*. 4ª Ed. Campinas: Papirus, 1990, p. 114). Provavelmente esta é a ideia de Mário de Andrade em *Macunaíma*.

Procuramos demonstrar neste artigo que a interpretação de *Macunaíma* de Mário de Andrade deve levar em consideração o contexto histórico específico do Brasil. Neste contexto, o tema da “modernização” surge como destaque. *Macunaíma* deve ser entendido como parte da reação a um modelo de modernização autoritária executada na Presidência de Rodrigues Alves (1902-1906) na Capital Federal (Rio de Janeiro).

Essa conduta política por parte das autoridades republicanas mostrou de forma clara o modelo autoritário que seguiu o processo de modernização na Capital Federal. Não se trata de casos esporádicos de abuso de autoridade: o projeto, em seu todo, era coercitivo. Concebia-se uma população como uma “massa sem direitos” e sujeita ao mandonismo dos novos senhores da República. Por detrás da fachada moderna e do verniz da nova civilização, há uma renovação do autoritarismo brasileiro. Esse autoritarismo é visível e facilmente detectável nos casos dos prédios embargados para a posterior demolição no Rio de Janeiro.

As agitações de 1904 como, por exemplo, a Revolta da Vacina tiraram o “encanto” que a elite procurou construir em torno da modernização carioca; elas obrigaram muitos intelectuais a se interrogar sobre o fundamento da civilização que se procurava erigir. As agitações mostraram, numa curiosa linguagem, que a população não aceitava de forma tão passiva essa “era moderna”. As deportações que se seguiram à revolta, o estado de sítio e toda a intensificação da repressão mostraram a verdadeira face (ou seu desdobramento como coação direta) da modernização do Rio de Janeiro. O encanto, o *charme* e o *chic* de uma “nova Paris” que encantava a classe dirigente adquire seu lado obscuro, indicando claramente que a vida urbana moderna estava sendo construída com base no elitismo e numa perspectiva antidemocrática.

Já na ordem de *Macunaíma*, Mário de Andrade transforma seu herói no próprio processo de modernização brasileira. O mito interpreta a modernização e, em seguida, passa a incorporá-la. O mito agora é a modernização em sua dimensão trágica. A ambiguidade do mito de *Macunaíma* transforma-se na própria ambiguidade do processo de modernização brasileira; destrói e cria, apaga um passado e vislumbra um novo mundo. É no momento em que o herói decifra o enigma do homem-máquina que o mito passa a representar a própria modernização brasileira. O protagonista transforma-se em herói civilizador e será o agente que levará para sua região as maravilhas da vida moderna. Inversão curiosa realiza pelo mito de *Macunaíma*.

Há também outro detalhe que não podemos deixar de lado nessa parte conclusiva. *Macunaíma* resolve o enigma do homem-máquina e, como Édipo, não compreende que ele

próprio se transforma em problema, em algo que imagina ter resolvido. Macunaíma sofre sem compreender que se transformou em veículo de uma “modernização cega”. Sem os entes queridos, coxo, o “herói rebaixado” é um *pharmakós* (bode expiatório), um ser maldito que sofre o destino de uma força maior. Esse “herói rebaixado” não imagina as poderosas forças que se agitam sob seus atos, não compreende que de um percurso dilacerado, sem fundamento, a modernização não pode produzir grandes resultados. A modernização como força histórica age sobre Macunaíma, contamina-o, sem que o herói possa compreendê-la em sua plenitude. A sagacidade do herói não o salva de um fim trágico; no ostracismo, solitário, sua última ação positiva é deixar suas “aventuras” como testemunho de sua triste passagem pela *terra brasilis*. Sua saga se transformou nas imperfeições da formação social brasileira.

LEO PUTZ
UM ARTISTA IMIGRADO NA FORMAÇÃO DO MODERNISMO
CARIOCA

LEO PUTZ
AN IMMIGRANT ARTIST IN THE MAKING OF BRAZILIAN
MODERNISM

Liszt Vianna Neto

Doutorando pela Universidade de Leiden, Países Baixos
Bolsista CAPES de doutorado pleno (processo n°. BEX 1225/15-4)
Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
e-mail: lisztvianna@gmail.com

DOI

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11007>

Recebido em 28 de julho de 2017

Aprovado em 06 de outubro de 2017

RESUMO

Tratando-se da História Social da Arte no século XX, é notável a contribuição dos imigrantes de língua alemã nas Américas do período entreguerras. Emigrando para o Brasil em busca de um “paraíso perdido”, Leo Putz se destaca das matrizes artísticas predominantes no Brasil na Era Vargas. Junto a outros imigrantes, Putz integrou a nova geração de professores da Escola Nacional de Belas Artes que, sob a direção de Lúcio Costa, conduziram a guinada modernista da instituição. Subitamente, o nome de Putz despontou nos jornais em meio a ataques de cunho nacionalista e contra direção modernizante de Costa. As obras de Putz, no entanto, demonstram franca aproximação entre o debate artístico nacional e a sociedade e natureza brasileira, ainda que pautadas no exotismo. Sua viagem de apenas alguns meses durou anos, e Putz emigrou novamente para a Alemanha em 1933, em meio ao turbilhão nacional-socialista. Até sua morte em 1940, Putz viveu anos de duro ostracismo. Seus compatriotas no Brasil, no entanto, não viveram anos menos difíceis após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, sendo alvo de toda sorte de perseguição durante o Estado Novo.

Palavras-Chave: Leo Putz; modernismo brasileiro; imigração alemã

ABSTRACT

Concerning the Social History of Art in the twentieth century, the contribution of German-speaking immigrants in the Americas of the interwar period is remarkable. Emigrating to Brazil looking for a “lost paradise”, Leo Putz stands out from the artistic streams that prevailed in Brazil during the Vargas Era. Along with other immigrants, Putz was part of the new generation of professors at the National School of Fine Art who, under the direction of Lúcio Costa, would lead the institution's modernist turn. Suddenly, Putz's name appeared in the newspapers in the midst of nationalist attacks and attacks against Costa's modernizing leadership. The works of Putz, nevertheless, show frank approach between the national artistic debate and the Brazilian society and nature, although based on exoticism. The trip of a few months lasted for years, and Putz emigrated again to Germany in 1933, amid the national-socialist whirlwind. Until his death in 1940, Putz lived years of hard ostracism. His compatriots in Brazil, however, did not face less difficult years during the Second World War, being the target of all sorts of persecution during the Estado Novo.

A nomeação de Lúcio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes (doravante ENBA), assim como a conseqüente organização de seu chamado “Salão Revolucionário” de 1931, certamente foi um dos eventos fundadores do modernismo no Rio de Janeiro. No entanto, a historiografia da arte pouco se refere à atuação de imigrantes europeus nesse contexto, ao contrário da historiografia do modernismo paulistano, se a analogia for cabível, que trata profundamente da obra de Gregori Warchavchik, Lasar Segall, John Graz, entre outros, ou do trânsito de artistas brasileiros pela Europa. Dentre essa ampla proposta de resgate da memória da imigração de artistas para o Rio de Janeiro, analisamos a atuação do pintor Leo Putz, contratado por Lúcio Costa para a cadeira de composição na ENBA. No entanto, aproximamos-nos do tema da imigração de artistas europeus, não com o intento de estabelecer uma biografia ou uma análise interna da História da Arte, mas visando transcender tal análise e abranger outros aspectos do contexto histórico e do campo artístico no qual artista e obra se inserem. Para tanto, emulamos a abordagem de Sérgio Miceli do modernismo paulistano, a partir do arcabouço sociológico de Pierre Bourdieu, tratando da formação do campo artístico: da crítica especializada, de locais e circuitos de consagração, formação e consumo dessas obras, do gosto da clientela, etc. Remetemos-nos também à análise iconológica de Erwin Panofsky, que estabelece camadas de interpretação da obra de arte, desde a análise formal e interna da história da arte, passando pela análise iconográfica, até a camada Iconológica, na qual a obra é interpretada à luz da história social, da literatura, filosofia, e de outros campos das humanidades.

Certamente, parte do embate gerado entre o *establishment* que ocupava a ENBA e a atuação de Costa tem por motivo demissões, reformas curriculares, e principalmente a “tomada” por modernistas do maior centro de formação de artistas no Brasil. Entretanto, é patente nas críticas que o argumento nacionalista era importante, dado que o modernismo era visto como um aporte europeu, oposto ao estilo neocolonial - mais percebido como estilo genuinamente nacional e historicamente legitimado. Tal furor nacionalista é ainda agravado quando Costa contrata três professores imigrados, sendo dois deles de língua alemã: Alexander Siegfried Buddeus, jovem arquiteto alemão; Gregori Warchavchik, arquiteto russo-ucraniano; e Leo Putz, artista austro-húngaro nascido em Merano, Tirol.

No período em que imigram estes três professores, o Brasil recebia um número bastante expressivo de emigrados de língua alemã, em especial judeus alemães, os quais

tinham um perfil geral mais urbano e instruído. O país contava então com o total de 87.024 imigrantes alemães em 1939, de uma população nacional total de quase 40 milhões de habitantes. Quantos aos imigrados de origem judaica, o vulto é ainda mais eloquente: essa população triplicou entre 1920-1928, saltando de 10 mil para 30 mil. Em meados da mesma década, mais de 10% dos imigrantes judeus europeus tiveram o Brasil como destino. Dessa forma, quando se desencadeiam os processos políticos que levaram Vargas ao poder em 1930, cerca de 60 mil judeus já viviam no Brasil - alcançando em 1939 o ápice da entrada de judeus no Brasil, em especial judeus alemães e austríacos exilados do holocausto entre 1932-1933¹.

A intensa imigração de artistas alemães e austríacos para o Rio de Janeiro não livraria os exilados da esfera de influência do partido nazista. Isso porque o Rio de Janeiro, como capital e centro político-diplomático nacional, era palco de intensa disputa entre a política cultural alemã – propagado através do cinema, das artes e do ensino de línguas, principalmente – e a política da boa-vizinhança norte-americana. Tal disputa fica patente no caso da Pro Arte, associação de artistas de língua alemã fundada no Rio de Janeiro a qual Leo Putz se integrou, que sofreu uma “intervenção” do partido nazista no Brasil. Nesse contexto, se comparado à São Paulo e aos estados do sul, a imigração alemã no Rio de Janeiro não se destaca: o senso de 1940 contabilizava 33.397 imigrantes em São Paulo, 15.279 no Rio Grande do Sul, 12.343 no Paraná, 11.293 em Santa Catarina². Contudo, se tratamos da filiação de imigrados ao partido nazista no exterior, o Rio de Janeiro ganha maior relevância. O número total de imigrados alemães é mais ou menos proporcional ao número de afiliados ao partido nazista em cada estado, excetuando-se a capital federal. São Paulo, desta forma, tem o maior número de alemães e de filiados, totalizando 785 partidários, seguido por Santa Catarina com 528. Curiosamente, o Rio de Janeiro desponta à frente do Rio Grande do Sul e do Paraná com o total de 447 partidários (com 439 e 185, respectivamente)³. Esse fato coloca o Rio de Janeiro em destaque na história do nazismo no Brasil, o que parece ser explicado pelo fato da maioria dos funcionários do corpo diplomático alemão serem filiados ao partido, e pelo próprio perfil migratório da capital, mais recente e mais nacionalista.

¹ CHOR, Marcos. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 232.

² DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo Tropical? O partido Nazista no Brasil*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 36; 57.

³ DIETRICH, 2007, p. 36; 57.

Apesar da história da imigração alemã explicar porquê o Rio de Janeiro tinha uma vibrante comunidade de artistas de língua alemã, ainda há muito que se investigar acerca da história dos reemigrados para a Europa ou para outros países das Américas – como os EUA, Canadá e Argentina. Esse foi o caso de Putz, de Buddeus e de outros artistas que, apesar de aparentemente numerosos, são demograficamente uma incógnita.

Como Leo Putz, o jovem Alexander Siegfried Buddeus, teve uma rápida passagem pelo Rio de Janeiro do entreguerras, mas deixou um contributo modernista bastante consistente. Como fizera Warchavchik em 1925, Buddeus publicou seu próprio “manifesto” modernista em 1931 no *Jornal do Brasil* e no *Correio da manhã*, e projetou durante a década de 1930 o Instituto Normal da Bahia (1936-1939), em Salvador, provavelmente o maior e mais significativo exemplo no Brasil de arquitetura influenciada pela escola Bauhaus; e o Instituto do Cacau (1932-1934), também em Salvador, de dicção expressionista alemã, em algo próximo de Erich Mendelsohn, e de grande arrojo tecnológico em suas instalações⁴. Associado ao austríaco Anton Floderer, Buddeus levou adiante inúmeros projetos, dentro e fora do Rio de Janeiro. Buddeus retornou à Europa ainda antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, levando consigo um grande amor pelo país e deixando uma contribuição ao modernismo brasileiro ainda não propriamente investigada.

Os modernistas imigrados contratados por Costa foram responsáveis por uma consistente agitação no campo artístico carioca. Ainda em 1931, Warchavchik inaugurou sua primeira casa modernista carioca, estando presentes no evento Lúcio Costa, que se tornaria seu sócio por breve período e, surpreendentemente, Frank Lloyd Wright, em passagem pelo Brasil. Se em São Paulo a decoração de sua casa modernista ficou a cargo do suíço John Graz, de Tarsila do Amaral e Mina Klabin, esposa de Warchavchik, no Rio de Janeiro a decoração foi executada com peças emprestadas pela Galeria Heuberger⁵. Theodor Heuberger foi um jovem *marchant* de Munique que, após anos importando obras de arte e organizando exposições, criou sua própria galeria e fundou a Pro Arte, associação dedicada às artes alemãs. A Pro Arte, por sua vez, foi criada em 1931, em meio ao turbilhão da reforma da ENBA, e teve à frente de seu departamento de pintura Leo Putz. Curiosamente, o Primeiro Apartamento Modernista de Warchavchik também contou com a colaboração de um associado da Pro Arte, o arquiteto berlinense Alexander Altberg. Isso demonstra que

⁴ AZEVEDO, Paulo Ormindo de. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia. *Arquitextos*, n. 081, São Paulo, ano 7, fev. 2007.

⁵ LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

Warchavchik, mesmo que recém-chegado no Rio de Janeiro, gozava de laços estreitos com a comunidade alemã imigrada.

Finalmente, Leo Putz, que no início do século passado envolveu-se com grupos da vanguarda bávara, como a *Sezession*, a *Scholle* e a revista *Jugend*, imigrou para o Brasil motivado por um verdadeiro espírito romântico de desbravamento dos trópicos. Tal espírito é influenciado não apenas pela obra, mas também pela trajetória de Paul Gauguin, que imigrou para o Taiti em busca de um paraíso perdido. Não por coincidência, Putz teve a oportunidade de conhecer as obras de Gauguin de perto, em uma grande exposição na Basileia, Suíça, no verão de 1928, imediatamente antes de imigrar para o Brasil⁶. Contudo, apesar da admiração de Putz e da influência de Gauguin sobre o imaginário de um paraíso perdido, exótico e virginal, não se pode dizer que há uma influência artística óbvia do artista sobre Putz, que buscou trilhar sua própria experiência artística no Brasil.

Apesar do mote romântico, a viagem de Putz ao Brasil não foi produto de uma mente jovem e intempestiva. Putz chega ao Brasil em 1929, já com quase 60 anos, e portanto há décadas do alvoroço que suas obras provocaram no público, na crítica e nos jornais de Munique no início do século. Trata-se de um artista maduro, já pai de um adolescente, mas capaz de intensa criatividade. Ele escolheu o Brasil após meditar longamente sobre o convite de Alice Weißflog, prima de sua mulher, que imigrou para São Paulo, e que por oito anos insistiu na vinda do casal:

O motivo de minha viagem ao Brasil: uma velha nostalgia pelos trópicos. Desde Gauguin o desejo ferve no sangue dos pintores. Aonde poderia ir? Para a Índia? Para os Mares do Sul? A situação material dos artistas alemães na época do pós-guerra não permitia tais viagens. Também perdemos tudo o que ganhamos com o trabalho artístico em compensações materiais do tempo anterior à guerra. A Índia Inglesa está fechada para os pintores alemães. A moda de Bali não atrai a qualquer um. Ofereceu-se uma alternativa: minha mulher tem parentes em São Paulo. Há oito anos estamos conversando sobre tal viagem. Durante oito anos eu me mantinha contra. Finalmente, quando me deixei convencer, a contragosto, recebi o pagamento mais lindo que um pintor podia desejar: algo completamente novo se apossou de mim. Alguém pode imaginar o que representa o surgimento de algo novo para um pintor que pensou ter esgotado todas as possibilidades da técnica, todos os caminhos do

⁶ FLIRI, Sabrina. Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933. Druckhaus Kastner, 1999, p.16-21, In NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika*.

desenvolvimento da cor e luz? Pode um pintor, que já festejou seu 60º aniversário, ser posto diante de problemas novos? ⁷

Ao longo de sua estada na América do Sul, Putz parece ter contado razoavelmente com o apoio da comunidade alemã imigrada, sendo ele ativo nas sociedades de imigrados no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Buenos Aires. Pouquíssimos retratos encomendados no período foram localizados, mas eles indicam uma fonte de renda e um capital social adquirido perante a comunidade, para além das exposições. Nas Américas, ele viajou em conforto, sendo convidado de honra das sociedades locais no que ele definiu como sua “redescoberta juventude”. Em seu período em Buenos Aires, que convenientemente evitou as convulsões da revolução intraoligárquica de 1930 no Brasil, Putz foi aparentemente bem recebido pela comunidade alemã porteña, expondo no Salão de Arte Friedrich Müller vinte e três de suas obras executadas no Brasil.

No Rio de Janeiro, Putz esteve em contato próximo com a Pró Arte e seus membros. Ele encabeçava a divisão de pintura da associação, e expôs no Primeiro Salão Pro Arte, ocorrido nas dependências da ENBA em maio de 1931, logo antes do 38º Salão de Belas Artes, o chamado “Salão Revolucionário”, no qual também expõe, lado-a-lado com modernistas paulistanos. No Salão da Pro Arte, Putz expõe o surpreendente número de cinquenta e sete obras, juntamente com artistas nacionais associados, como A. da Veiga Guignard, organizador do evento, e Paulo Rossi Osir, e artistas de língua alemã, como Hans Reyersbach, Max Grossmann, Friedrich Maron, Hans Nöbauer,, entre outros. Além disso, é muito provável que as obras de Putz fossem vendidas pela galeria Heuberger, tendo amplo alcance na comunidade teuto-brasileira fluminense e paulista.

No Brasil, Putz se entrega ao basbaque e à maravilha da natureza e da luminosidade dos trópicos. O sol invade suas obras com tons vivos, quentes, entre o vermelho e o amarela. A vegetação é transformada pelo mais intenso verde e pelos tons amarelados do sol. A natureza brasileira nas obras de Putz em nada pode ser comparada às suas pinturas européias. Além das cores, as formas da mata tropical virgem, a „*jüngfräulichen Urwald*“, são expressas pelas longas e eriçadas bananeiras e palmeiras, cujas folhas retas e pontiagudas imprimem ritmo à composição (Figura 1). Em tal composição, a figura humana não é estaque da natureza. Ambos elementos dialogam francamente em seus retratos de negras e “mulatas” („*Mulatinnen*“ – Figura 2). Como nas obras de Lasar Segall, as bananeiras, os frutos e as flores

⁷ Anônimo. Leo Putz no Rio de Janeiro. *Deutschen La Plata Zeitung*, 15 de maio de 1930. Tradução de Leo Epstein. Disponível em URL: <https://www.salao31.com/leo-putz-no-rio-de-janeiro/>.

compõem o plano de fundo em diversos quadros de Putz, imergindo o retratado no verde da mata. As mulheres retratadas têm um olhar tímido, singelo e introspectivo, voltado diretamente ao pintor. Nesse sentido, a composição e a postura dos retratados não diferem dramaticamente de suas pinturas anteriores à imigração. No entanto, até mesmo a fisionomia, a cor da pele, a luminosidade e a beleza remetem ao mundo natural:

Na figuração ocorre o mesmo que na paisagem. (...) a paisagem de vegetação tropical, a grande e simples beleza dos homens adultos, também da camada popular, e o senso instintivo de vida dessas pessoas que, enobrecido pela pureza da origem, nunca é feio e repulsivo. (...) na pele de pessoas de cor, do mulato, reflete um mundo de cores.⁸



Fig. 1 – “Bananen”, n.2653.

Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz, 1869-1940*. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2, p. 392.

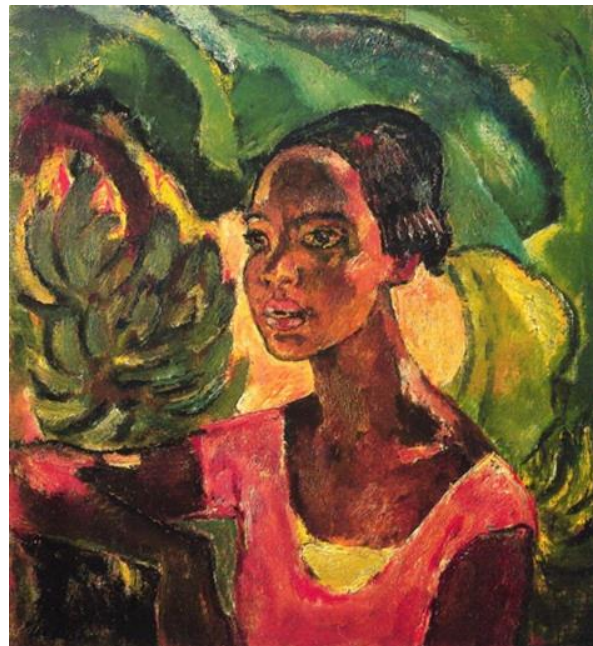


Fig. 2 - “Mulattin mit Banane”, n.1528.

Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz, 1869-1940*. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2, p. 373.

Apesar da estupefação de Putz com o Brasil, a nova realidade impunha desafios e a natureza em nada era domesticada:

Todo infortúnio ocorreu comigo. Apesar dos meus sessenta anos, minha juventude me foi dada novamente. O trabalho era mais uma vez alegre. Muitas vezes faltavam os mais simples materiais de pintura, as cores

⁸ “(...)im Figürlichen geht es genauso wie in der Landschaft.”(...) *das Tropisch-Vegetative der Landschaft und die grosse einfache Schönheit der herrlich gewachsenen Menschen, auch der niederen Volkschicht, und das Triebhafte Sinnenleben dieser Menschen, das aber, durch die Reinheit des Ursprünglichen geadelt, nie hässlich und abstossend wirkt.* (...) *“auf der Haut des farbigen Menschen, des Mulatten, spiegelt sich eine ganze Welt von Farben”*- FLIRI, Sabrina. *Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933*. Druckhaus Kastner, 1999, p. 16-21, In NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika*.

corriam como mingau paleta abaixo com o calor; mas isso não se impunha à frente da alegria e do desejo recuperado de trabalhar. (...) Por lá apenas era trabalhoso vencer as grandes distâncias, e a inimaginável praga dos mosquitos, do calor e da sede.

Seu encontro com a natureza tropical exigia ainda que ele esquecesse tudo que um dia soube sobre pintura, fazendo com que se tornasse novamente um aprendiz aos sessenta anos de idade:

Parei, inicialmente, com emoção auscultante, como se nunca tivesse pintado. Descrever em palavras a paisagem do Rio é quase impossível. Pintá-la, completamente fora de questão. Não vejo caminho que possa levar a um resultado plausível. A primeira impressão foi êxtase. Abatido pela sinfonia de luz e formas desse mundo, procurei digerir, aos poucos, todo o visto. A primeira procura por um valor de expressão pictorial só podia basear-se em observações. O resultado foi que acabei destruindo todos os primeiros trabalhos. Esta natureza me dominou completamente. Embevecimento – a única coisa que então tomou conta de mim. Constatei, observando: aqui sucumbe toda a antiga sabedoria. É dever reformular tudo. Quando dissipou o entorpecimento, depois de um enrijecimento próprio e vagaroso do abatimento, me ficou claro: o paisagista não vê no Brasil o ambiente perspectivo, dividido em primeiro, médio e plano de fundo pela gradação de cores e distribuição de luz, mas por um total, igualmente claro, se desmanchando igualmente na profundidade. Ele não vê qualquer resultado do processamento colorido dentro da paisagem após o azul limitante do horizonte, mas uma mescla tênue de tons encimados por uma luz mágica.⁹

Dentre os temas dos quadros, é importante notar a ausência do mundo do trabalho e dos afazeres cotidianos. Por outro lado, o mundo lúdico, do lazer, da praia, do festejo e até do descanso do trabalho, são os principais objetos de seus retratos coletivos (Figura 3 e 4). As cenas das multidões nas praias, nas festas religiosas e populares, e principalmente no carnaval, são recorrentes e representam para Putz o exotismo em seu mais puro estado, expresso não apenas pela fisionomia dos brasileiros negros e pardos, mas também pelas fantasias exuberantes e no comportamento alegre e despreocupado. Nessa profusão, corpos, música e até arquitetura se mesclam:

Mais ainda por ser, para o pintor, a vida do povo uma segunda surpresa. O carnaval nos “bairros”, um pedaço da África numa metrópole, sentimento mítico, festejos da vida de fundo alegre-religioso, diversidade de raças, um jogo desmedido da natureza com formas humanas mais que ficaram gravadas em mim eternamente. Os impulsos carnavais dessa festa são dirigidos de uma certa forma. A dança, que é de uma sensualidade como a renovação eterna da natureza, é, também, adaptada ao ambiente

⁹ Anônimo. Leo Putz no Rio de Janeiro. Deutschen La Plata Zeitung, 15 de maio de 1930. Tradução de Leo Epstein. Disponível em URL: <https://www.salao31.com/leo-putz-no-rio-de-janeiro/>.

como as casas coloridas das mulatas se enquadram no tapete ondulante da natureza. Os negros pintam suas cabanas, seguindo um instinto primitivo, em cores complementares à cor principal dominante, assim como “pinta” o céu e a vegetação. Não se pode retirar coisa alguma dessa paisagem e desse povo sem que sua totalidade ficasse destruída.¹⁰

A musicalidade brasileira transparece nos corpos que se agitam, no ritmo das folhas e das formas vegetais, no cromatismo, e podem ser atestados pelo título de obras como „Samba“ e „música de cabloco“. É interessante que tais composições coletivas não eram muito comuns nas obras de Putz antes da imigração, exceto em quadros inspirados em temas literários ou teatrais.

Curiosamente uma curta série de desenhos parece desafiar a positividade intrínseca da natureza brasileira. As cenas no mangue conferem algo de austeridade às figuras humanas, pautado-as pela simplicidade das roupas e das casas, pelo minimalismo dos gestos e da fisionomia. São figuras esqueléticas, pobres, famélicas, em meio à lama e aos galhos. Pode-se dizer que essa série é o mais próximo que Putz alcança de uma crítica social, dado que suas outras obras tematizam a alegria e a espontaneidade popular.

Ainda, devemos pontuar que, apesar da importância da natureza brasileira nos quadros de Putz do período, o Rio de Janeiro não é representando apenas entre a natureza intocada e a alegria exuberante de negros e pardos. Muitas paisagens destacam o ambiente urbano que, se ainda não era o Rio de Janeiro denso e verticalizado o qual reconheceríamos hoje, representam a simplicidade da arquitetura vernacular de inspiração colonial portuguesa.

Nos anos em que permaneceu no Brasil, Putz visitou e retratou, diferentes regiões, sendo hóspede de alemães imigrados por onde passava, com algum apoio das associações culturais locais. Não obstante, em suas breves passagens por outros estados, Putz não retrata o que é estereotipicamente esperado dessas paisagens. Por exemplo, das cidades mineiras ou baianas não transparece o interesse pela paisagem colonial ou pela natureza sertaneja, dois temas que se desenvolviam nas artes brasileiras desde o século XIX, alcançando o modernismo.

Os olhos de Putz tampouco se voltaram ao que há de alemão na paisagem brasileira - excetuando uma única tela que representa uma humilde casa de colono alemão. Isso é notável, dado que muitos foram os imigrados e exilados que buscaram nos trópicos algo da atmosfera alemã, austríaca ou suíça, do clima frio e do relevo montanhoso, como fizera

¹⁰ Anônimo. Leo Putz no Rio de Janeiro. Deutschen La Plata Zeitung, 15 de maio de 1930. Tradução de Leo Epstein. Disponível em URL: <https://www.salao31.com/leo-putz-no-rio-de-janeiro/>.

ISSN 2318-1729

Stefan Zweig em Petrópolis, ou a própria Pro Arte, em Teresópolis no Pós Guerra. Ainda, a rede de sociabilidade que Putz trama no Brasil e na Argentina se relaciona mais aos recém-imigrados ou exilados do que aos colonos alemães. Isso porque há uma diferença substancial entre os teuto-brasileiros, descendentes de colonos do XIX, e os imigrados alemães do século XX - geralmente vindos de grandes cidades, buscando ofícios tipicamente urbanos.



Fig. 3 – “Der blaue Schirm vor der Zuckerhut, n.1587.

Fonte: e PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2, p. 412

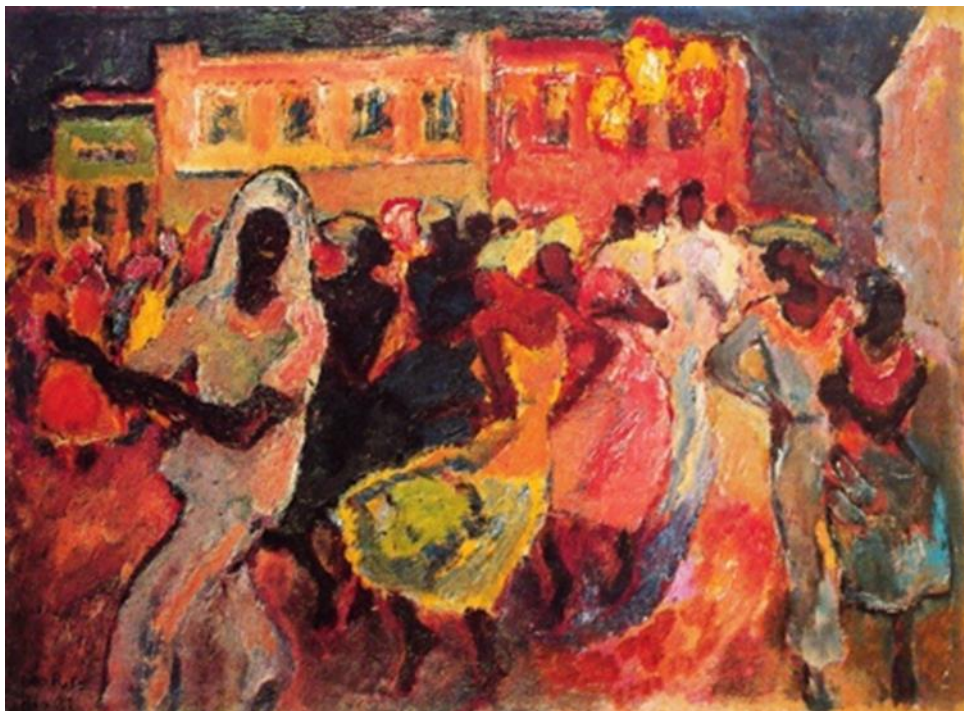


Fig. 4 - “Karnival”, n1651.gk

Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2, p. 373.

Se comparadas às obras européias de Putz, os temas clássicos ou tradicionais praticamente desaparecem no Brasil – assim como sua dicção abandona definitivamente o *Art Nouveau* e a linguagem das artes gráficas, se inclinando ao expressionismo. Porém, nem tudo é absoluta novidade no Brasil. Em certa medida, a curiosidade de Putz pelo exótico preexistia na Europa, em sua vertente orientalista. Pode-se afirmar que a faceta da obra de Putz que mais se transforma no Brasil é sua paleta de cores, e talvez a sua composição de grandes multidões. Mesmo na Argentina, sua paleta apresenta tons mais contidos, ligeiramente profundos e azulados, e o povo, principal objeto no Brasil, praticamente se ausenta.

Em pouco mais de quatro anos, Putz produziu o número impressionante de mais de 500 quadros a óleo, pastéis e desenhos – sendo 226 paisagens e *vedute*, 223 cenas figurativas (usualmente de praias, festas e carnavais), 45 retratos, 28 retratos encomendados e seis naturezas mortas. É uma produção formidável, especialmente se considerarmos que Putz

queimou algumas obras do início de sua estada no Brasil, e que a escassez de materiais de arte fez com que Putz usasse por vezes papel cartão, ao invés da tela, para pintar a óleo¹¹.

Obra tão fascinante, que fazia a natureza brasileira dialogar com tendências pós-impressionistas, caminhando em direção ao expressionismo, causaria forte impressão em artistas, críticos e alunos de Putz na ENBA - como o jovem Roberto Burle-Marx. No entanto, a contratação de Putz para a cátedra de composição foi um tema especialmente manobrado pela oposição nacionalista contra a direção de Lúcio Costa. Fortuitamente, Lúcio Costa já gozava de respaldo de parte do campo artístico nacional, que buscava lentamente se desvencilhar do academismo e do “conservadorismo” representado pela Escola.

Dentre os defensores da reforma de Costa, e da contratação de Putz, estava o jovem Cândido Portinari, ex-aluno da Escola recém-chegado de um *tour* europeu oferecido como prêmio no Salão da ENBA. Seu apoio à contratação de Putz era significativo e até inesperado, dado que os detratores nacionalistas apontam o próprio Portinari como uma alternativa legitimamente brasileira a Putz. Portinari se encarrega de deixar claro que a campanha contra a Escola é “completamente impecunosa” e que os novos professores são “uma espécie de sol vivificador” na Escola¹².

A defesa de Portinari é reiterada por José Marianno Filho, que é ainda mais elogioso a Putz. Essa defesa é também importantíssima para Costa, dado que Marianno Filho foi, além de seu ex-professor, diretor da Escola entre 1926-1927. Sobre as palavras de Portinari, Marianno afirma que:

Na entrevista que v. (dirigindo-se a Portinari) concedeu ao repórter do “Correio da Manhã”, o caso do contractamento do pintor Leo Putz, foi posto nos seus justos termos e o que (é) extremamente raro entre nós – apreciado com superioridade. Se há uma coisa que eu lamento sinceramente é não ter podido contractar o illustre artista ao tempo em que dirigi a Escola. (...)

(...) O sr. Pedro Correia de Araújo [também pintor], por exemplo, acha que Leo Putz não poderá ensinar a sua arte porque não possui qualidades para tanto. Os brasileiros deviam estudar pouco mais, porque patriotismo não é argumento. Em geral, é apenas ignorância.

Fique v. onde está, e vá aprender com Leo Putz o que v. não pode aprender com os seus professores brasileiros. Isso é que é honesto e digno de um verdadeiro artista¹³

¹¹ FLIRI, Sabrina. Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933. Druckhaus Kastner, 1999, p.16-21, In NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940*, Von der Scholle nach Südamerika, p.21

¹² Anônimo. O caso da Escola de Bellas Artes. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 de maio de 1931.

¹³ MARIANNO FILHO, José. O jornal, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931.

E quanto à entrega e dedicação de Putz à arte e à natureza brasileira, Marianno Filho cita o próprio artista:

Chegando no Brasil deixei na alfândega toda a minha experiência acadêmica. Lavei a minha palheta, e lhe dispuz as tintas olhando para as floresta iluminadas. Os artistas europeus nada poderão realizar no Brasil (ele se referia aos pintores) antes de compreender a luz e as cores que ela ilumina.¹⁴

Fora do escopo da academia, Hernani de Irajá, pintor autodidata e sexólogo pioneiro no Brasil, também defendeu a permanência de Putz nos jornais, destacando a verdadeira entrega do pintor à investigação cromática da luz e da paisagem nacional, desconstruindo os ataques nacionalistas ao pintor:

A renovação do Brasil, reflectindo-se na Escola Nacional de Belas Artes, trouxe para foco de commentários o caso de ser um artista allemão contractado para mestre de pintura.

(...) Pretenderam ridicularizar a escolha e reprochar publicamente em violentas catilinarias a leviandade da intromissão de um “futurista” estrangeiro no ensino, ex-cathedra, nacional.

(...)Murmuraram. Resmungaram. Rósnam. (...)

Penso que o prof. Lúcio Costa, abrindo a Escola de Bellas Artes aos valores novos, as intenções valorosas, aos bem-intencionados trabalhadores e capazes, - dá um passo enorme para o arejamento daquela casa enferrujada de ideas, paralytica de acções.

Não foi para ensinar tendências que o mestre germânico ingressou ali.

Apenas para mostrar o que póde fazer pela pintura quando se tem esthesia, cultura e ânsia de trabalho honesto.

Nem se diga que um allemão não possa ensinar arte brasileira!

Se a arte brasileira fosse um fato verídico, ainda assim admite se que um europeu, nórdico, possa comprehender bem melhor, por vezes, a natureza anthitese da sua. Mais lhe chocará o “*sensorium*” o contraste do sol, das folhas, do solo verde, do céu luzido, tropical, profundo; mais lhe accenderá ímpetos no pincel amansado nos cinzas, nos brancos nervosos, a plethora offuscantede côres que se irradiam em ramalhetes tentadores, desde os crepúsculos, desde os mares ate as mattas, as cidades, as populações atypicas e de variavel indumentarias.

Que se aproveitem os elementos nacionaes que illustram os seus esforços na construção de uma arte autônoma, perfeitamente livres das influencias continentais vizinhas, ou europeas; mas que se não desprezem os valores reaes encantados pelas bellezas que se tornaram banaes, insipidas ao brasileiro “snob” ou indifferente.

Como acadêmico, Putz é mestre equilibrado e consciencioso. Creio que todo ensino não poderá fugir das regras estabelecidas pela prática pedagogica.

¹⁴ MARIANNO FILHO, José. O jornal, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931.

O professor moderno não vae ensinar estylos, maneiras, ou modernismos. Apenas é capaz de compreender a tendência do discípulo, aperfeiçoal-a e guiál-o, respeitando a personalidade, que é tudo em Arte.¹⁵

Finalmente, uma crítica da revista “O Cruzeiro” reitera a apreciação de Hernani de Irajá sobre a obra de Putz, se referindo à metamorfose do pintor no Brasil, denotando como natureza tropical fora hábil em transformar o pintor tirolês em artista brasileiro:

Foi isso que se deu no caso de Leo Putz. Há trinta annos mestre reconhecido da pintura moderna allemã, um nome que significa um programma, ligado ao triumpho do movimento moderno na Academia de Munich, personalidade artística sobre a qual a historia da Arte já começou a cunhar um conceito seguro, chega aqui sexagenario. Chega e confessa francamente sua insufficiencia. Começa de novo, torna-se mais uma vez discipulo. (...) Estuda com um zelo incansavel, com uma tenacidade firme, com absoluta abnegação, todos os cursos daquelle mestre, daquella Academia de Natureza Tropical. Tem que pagar com a doença a sua obstinação. Soffre com o calor, com as chuvas, com o vento, até succumbir de insoloção. (...) Esqueceu-se de todas aquellas harmonias pesadas, sombrias e nebulosas do sol septentrional da Europa, encheu-se com a luz, com os tons, com as melodias, com os encantos e formas da natureza do Rio de Janeiro. Depois de uma luta desesperada, depois de sentir toda a fraqueza das formulas e receitas europeias, depois de esquecer-se do proprio artista Putz, como vive nos livros da arte moderna na Europa, tornou-se pintor brasileiro, de alma e coração.¹⁶

Da polêmica na qual Putz se envolveu, encontramos nos jornais em sua maioria defesas ao artista. Todavia, uma sátira bastante ácida e contundente que parte da própria comunidade alemã imigrada pode revelar algo do teor de certa opinião pública que circulava contra Putz. De forma geral, o texto desse “Suplemento Alemão” do jornal “A Manhã” (em sátira ao jornal “A Manhã”) é favorável à permanência de Putz na ENBA. Em uma falsa carta ao editor que satiriza Putz em primeira pessoa, ele afirma que seus amigos artistas em Munique ficariam chocados com a incivilidade do debate que sua contratação gerou no Brasil. Diferentemente dos ataques nacionalistas feitos pelos críticos brasileiros, o humor da charge no “Suplemento” se foca nas telas de Putz sob uma perspectiva claramente racista. A charge representa um casal negro, com seu filho sendo amamentado, com bananeiras no plano de fundo, sendo que o humor da representação desse casal negro emana da “deformação” do traço “futurista” de Putz e da fisionomia “racial” exagerada (Fig. 5).

¹⁵ IRAJÁ, Hernani de. Sobre um novo aspecto da Escola de Bellas Artes. Fon Fon, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1931, p.39.

¹⁶ Anônimo. Os costumes e a natureza brasileira na obra do pintor alemão Leo Putz. O cruzeiro, 25 de abril de 1931, p.14.



Fig. 5 – Charge do Suplemento Alemão do jornal “A Manhã”

Fonte: VON KIPPINING, Humbertus. “Pelles Ardes”. *A manha*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931, p. 7.

O texto do Suplemento, que tradicionalmente caçoa o sotaque carregado do recém-imigrado alemão, descreve também com muito humor o basbaque de Putz ante a natureza tropical ao chegar ao Brasil:

Tispois te guatôrze ties nois jeguei na Rio te Chanerra, bra hora te meitia. Bucha tiabo, nochmool!!! Gue ponido! Gue lindo o endrade ta vaboor no pahía to Kuanapara! Gue banarromes! Gue bersbektifes! Que zenarries! Gue ekçuperrangsie te nadurreça! Gue mondanhes! Gue gompinasong te linhas esgurses gue a chende vê na horriçonde! Gue goise eksdraortinarrie! Gue déra kollosssssaaaaalllllll! E eu bengsô immediadamente: nung déra asingdude mundeestá ardisde!¹⁷

Apesar do exagero na estupefação do artista, Putz de fato encontrou no Brasil o paraíso perdido que procurava, o que fica explícito em sua palestra ao retornar a Munique:

O Rio é a cidade mais bonita do mundo - o filho favorito de Deus. Deus vive no Brasil, diz o brasileiro (...) Nunca senti sequer uma vez tanta

¹⁷ VON KIPPINING, Humbertus. “Pelles Arde”s. *A manha*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931, p.7.

satisfação interior como lá. (...) me manteve lá a mágica tropical, as cores, a variedade de formas na natureza, a interessante mistura racial vista pelo olho do pintor, que cativa, e que fez com que meio ano se tornassem quase cinco.¹⁸

Putz e sua família deixaram o Brasil em abril de 1933, novamente rumo à Gauting, na Baviera. A estada no Brasil, que durou quatro anos, inicialmente fora planejada para durar apenas uns quantos meses. Mas tudo indica que uma certa doença tropical e a educação do filho do casal, agora maior de idade, tiveram considerável peso na decisão. Como Buddeus, que se tornou eternamente saudoso do Brasil, Putz afirmava que passara os inesperados mais felizes anos de sua vida no país. Mesmo na Alemanha, Putz seguira pintando temas brasileiros até 1936. Tal experiência fundamentalmente positiva da imigração não é algo tão comum entre os imigrados alemães. Putz deixou o Brasil antes que grande parte das graves tensões contra a comunidade alemã viessem a tona. E apesar dele voltar para a Alemanha nazista, o partido nazista no exterior (a *NSDAP/Auslands-Organisation*) marcara sua presença no Rio de Janeiro com uma política cultural em atrito com os demais países aliados, como os Estados Unidos. Uma das vítimas de tal política no Rio de Janeiro foi a própria Pro Arte, da qual Putz encabeçava a sessão de pintura, que sofreu um “*putsch*” nazista entre 1933-34, fazendo com que sócios judeus fossem expulsos da associação e com que as atividades da Pro Arte, incluindo sua revista, veiculassem propaganda nazista. E, se o governo Vargas acirrava tensões no campo político, culminando no Estado Novo em 1937, as tensões xenófobas difusas na sociedade brasileira ganhavam estrutura no corpo do Estado sob a forma de políticas antissemitas, anticomunistas e antigermânicas. Dentre as medidas mais graves, podemos citar a restrição à imigração judaica ao Brasil através de circulares secretas durante o auge do holocausto, a campanha de nacionalização do ensino, que resultou na proibição da língua alemã, não apenas nas escolas, mas também nos espaços públicos e até nas bibliotecas particulares, e, finalmente, o surgimento de “campos de prisioneiros” por todo o país após a declaração de guerra ao Eixo que, mais do que capturar soldados alemães, encarceraram civis sem processo judicial e sobre os quais recaía mera suspeita, configurando-se verdadeiros campos de concentração. A declaração de guerra aos países do Eixo em 1942

¹⁸ „Rio ist die schönste Stadt der Welt – das Lieblingskind Gottes. Gott wohnt in Brasilien, sagt der Brasilianer“: „kaum je einmal so viel innere Befriedigung verspürt, wie dort“. “(...) hielt mich dort der tropische Zauber, die Farbenpracht, die Vielseitigkeit der Formen in der Natur, das mit den Augen des Malers gesehene interessante Rassengemisch so sehr in Bann, daß aus dem halben Jahr fast fünf geworden sind“ - FLIRI, Sabrina. *Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933*. Druckhaus Kastner, 1999, p.16-21, In NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika*.

foi apenas o golpe final do cerceamento da atuação de artistas imigrados, que já se desenvolvia há quase uma década. E não podemos deixar de pontuar que, se o Ministério de Gustavo Capanema representou a adoção do modernismo como matriz artística do Estado Novo, ele também utilizou de sua linguagem para a propagação de valores nacionalistas, marginalizando de toda a forma a atuação de artistas imigrados.

Após retornar à Alemanha, a imagem estigmatizada na juventude ainda aderiu a Putz. Em 1935, Putz apresentou uma palestra na *Münchener Künstlerhaus* acerca de suas experiências no Brasil, seguida de duas exposições no mesmo ano - uma em Munique e outra em Stuttgart. A retrospectiva dedicada à Putz em Munique é recebida por críticas com o perfil mais conservador possível. Trinta anos depois do seu quadro "*Bacchana!*" causar enorme furor com cenas de bestialismo e ser censurado pela *Lex Heinze* - lei de caráter moralizante, censório e antipornográfico - Leo Putz é criticado pelo "insuportável" (...) "Erotismo orgástico dessas mulheres mestiças"¹⁹, segundo o „*Völkische Beobachter*“, jornal de perfil nacional-socialista. Aparentemente, os aspectos raciais das obras de Putz voltam às críticas dos jornais. Todavia, o principal alvo dos ataques é o erotismo das obras do jovem Putz - como a já citada "*Bacchana!*" (1905 – Figura 6) e, no caso da retrospectiva, a obra „*Begrüßung Parsifals (...)*“ (1900 – Figura 7) – e não explicitamente os retratos de mulheres mestiças brasileiras, cuja sensualidade é quase ausente se comparados a essas obras. Há que se ponderar que, quando da retrospectiva, Putz já era um pintor idoso, recém-chegado após anos no exterior e distante em três décadas de sua atividade turbulenta na juventude. No ano seguinte à exposição, Putz seria interrogado pela Gestapo por se declarar abertamente antinazista, e logo excluído do *Reichskulturkammer*, sendo impedido de trabalho - o que teria impacto definitivo, não apenas em sua carreira, mas principalmente em sua vida pessoal. Suas obras seriam incluídas no catálogo de “Arte Degenerada” (“*Entartete Kunst*”), criado pelo regime nazista durante sua perseguição aos artistas modernistas de toda a Europa. As palestras e exposições de 1935 seriam as últimas atuações de Putz no campo artístico bávaro até sua morte em 1940 - sem que houvesse sequer exposições póstumas nas décadas que se seguiram.

As obras e o real contributo de Putz para a arte brasileira permanecem em vasta medida como território a ser o explorado por historiadores. A trajetória de Putz, assim como a de Buddeus, de Heuberger, ou da Pro Arte, parecem indicar que a presença de artistas modernistas de língua alemã no Brasil teve impacto importante na gênese do modernismo

¹⁹ “(...) *orgastische Erotik dieser Mischlingsweiber (...)*“ - UNTERBERGER, Siegfried; STRIMMER, Ute (org.). *Als München leuchtete, Die Künstlergruppe "scholle" und Leo Putz*. München: Edition Minerva, 2009.

carioca na década de 1930. Mesmo que breve, pois cerceada durante às duas declarações de guerra, a atuação destes artistas ocorreu em um momento de mudanças estruturais no campo artístico - durante a direção modernizadora de Lúcio Costa da maior instituição de ensino de artes no Brasil, formadora da primeira geração de artistas e arquitetos modernistas cariocas.



Fig. 6 - “*Bacchanal*”, 1905.

Fonte: PUTZ, Helmut. Leo Putz, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2.



Fig. 7 - “*Begrüßung Parsifals em Kundrrys Blumenmädchen auf Brücke zur Burg des Zauberers Klingsor*”, 1900.

Fonte: PUTZ, Helmut. Leo Putz, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2.

**CONTEXTO IDEOLÓGICO DE REPRESENTAÇÕES NAS ARTES:
DE BOSCH E GIL VICENTE A MORE, MAQUIAVEL E À
EMBLEMATA DE ALCIATO**

**IDEOLOGICAL CONTEXT OF REPRESENTATIONS IN THE
ARTS:
FROM BOSCH AND GIL VICENTE TO MORE, MACHIAVELLI
AND *EMBLEMATA* OF ALCIATO**

Maria Leonor García da Cruz

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Investigadora integrada do Centro de História da Universidade de Lisboa
e-mail: cruzmaria@campus.ul.pt; ml.garciacruz@gmail.com

DOI

<http://dx.doi.org/10.26512/10.26512/hh.v6i11.11008>

Recebido em 21 de setembro de 2017

Aprovado em 30 de abril de 2017

RESUMO

Tendo por suporte textos e elaborações pictóricas, procura-se a imagem criada no século XVI que melhor traduza correntes de pensamento político, social e espiritual. Cruzam-se produções de uma centúria (das belas-artes e das belas-letras) que visam o esclarecimento de reflexões sobre o teor divino e a capacidade humana no homem, suas técnicas de organização social, suas opções de conduta moral. Confrontam-se artistas com diferente formação e experiência buscando na sua contemporaneidade confluências e dicotomias.

Palavras-Chave: Livre arbítrio; Salvação; Bem público; Justiça; Corrupção

ABSTRACT

Our aim is to find the image created in the 16th century that best translates schools of political, social and spiritual thought by way of the use of texts and pictorial elaborations. There is an overlap of productions of a century (of fine arts and fine letters) that aim to explain the reflections on the divine content and the human capacity in man, his techniques in terms of social organisation and his options in terms of moral conduct. We shall confront contemporary artists of different backgrounds and experience in pursuit of similarities and dichotomies.

Keywords: Free will; Salvation; Public welfare; Justice; Corruption

A salvação domina o crente do Renascimento europeu¹, de consciencialização agudizada e ambivalente da postura do fiel face a Deus, às prescrições da Igreja e às da autoridade civil², em resultado do processo de laicização e mercantilização da sociedade em vários espaços.³

Tendo por suporte textos e elaborações pictóricas (criações de belas-artes e de belas-letras), procuramos esclarecer reflexões sobre o teor divino e a capacidade humana no homem, suas técnicas de organização social, suas opções de conduta moral.

A partir do painel central do tríptico de Hieronymus Bosch, sobre *O Cortejo Triunfal do Carro do Feno* (entre o Éden e o Inferno)⁴, iremos desenvolver a nossa exposição segundo três linhas fundamentais, procurando comparar Hieronymus Bosch (c.1450-1516), Thomas More (1478-1535) e Maquiavel (1469-1527) com mais alguns seus contemporâneos que se destacaram com criações sarcásticas e irónicas nas letras e nas artes, fosse Gil Vicente (1460/70-c. 1536), Alciato (1492-1550) ou Hans Holbein o Moço (1497/98-1543):

1. A vida em lugar do interesse – observando a forma de se abordar criticamente a soberba e a ambição voraz, isto é, a obsessão pelo feno, ou seja, a opção pelo fraudulento e efémero, em lugar de uma elevação de alma e de conduta ética, moral e política.
2. O bem público em lugar da tirania – observando sarcasticamente a arbitrariedade do governante, contrapondo a tal conduta objectivos que lhe são superiores, limites morais e práticos, das modalidades de escolha ao uso do conselho e de outras técnicas de governo.
3. A justiça sã em lugar da corrupção – observando a crítica à crueldade do exercício da justiça e sobretudo o desvio (não por incapacidade mas intencional) de uma prática regulada por lei, sussobrante a subornos e favoritismos, à avareza.

¹ O homem do século XVI é naturalmente um homem crente, já o disse Jean Delumeau em diversos dos seus trabalhos, posição valorizada por FEBVRE, Lucien. *O Problema da Descença no século XVI. A Religião de Rabelais*. Lisboa: Ed. Início, 1971. Ver também DELUMEAU, Jean. *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971. DELUMEAU, Jean. *Naissance et Affirmation de la Réforme*. 3ª ed.. Paris: PUF, 1973.

² Lutero distinguirá na conduta do fiel a sua libertação na comunicação directa com Deus ao invés da obediência que deve às autoridades civis. Veja-se, a esse propósito, o *Sermão das Boas Obras*.

³ HALE, John. *A Civilização Europeia no Renascimento*. Lisboa: Editorial Presença, 2000; GARIN, Eugenio (dir.). *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1991.

⁴ Das duas versões existentes do tríptico do *Carro do Feno* de Hieronymus Bosch, uma no Palácio do Escorial, outra no Museu do Prado (Madrid), aliás muito próximas, optámos por analisar esta última no nosso comentário. Trata-se de trabalho de óleo sobre madeira, de 135x45cm cada painel lateral e 135x100cm o painel central, de 1500-02. Sobre diferenças em relação a versões em tapeçaria ver HARRIS, Lynda. *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*. 2ªed. Singapura: Floris Books, 2002.

A VIDA EM LUGAR DO INTERESSE



Fig. 1 - Hieronymus Bosch, *O Cortejo Triunfal do Carro do Feno* ⁵

Criação de Bosch com base num provérbio flamengo⁶, os poderosos da terra, Papas, Imperadores, Reis, perseguem a Carroça do Feno, motivo principal desta pintura, soberbos, seguros de si e do que consideram sua propriedade natural e de direito, rodeados da multidão que se arrasta em frenesim atrás e ao lado da carroça, de vorazes, irados, gulosos, avaros, disputando um bocado de feno.

⁵ BOSCH, Hieronymus. *O Cortejo Triunfal do Carro do Feno*. 1500-02. Museu do Prado. Trabalho de óleo sobre madeira, de 135x45cm cada painel lateral e 135x100cm o painel central. A reprodução pode ser estudada em <http://virusdaarte.net/wp-content/uploads/2015/05/feno.png> ou na Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/>. Acesso em 20 Set. 2017.

⁶ Os provérbios flamengos fazem parte de numerosos repertórios do século XV, assim como abundam posteriores antologias flamengas e alemãs. Recorde-se, a propósito, a iniciativa de Erasmo de Roterdão ao publicar em 1500 provérbios e célebres expressões de autores latinos, assim como este tipo de fonte ter fundamentado grandes obras de Bruegel em 1558 e 1559. Ver: HAGEN, Rose-Marie e Rainer. *Pieter Bruegel o Velho cerca de 1525-156: camponeses, loucos e demónios*. Colónia: Benedikt Taschen, 1995.

O feno representa tradicionalmente a falsidade e o engano, de facto uma falsa abundância e a efemeridade. Focando-se nele e não no alto, em Cristo sobre o qual apenas repousa o olhar do Anjo, caminham os homens para a perdição, puxados pelos demónios.

Amantes, falsos mendigos e curandeiros, todos com representação nesta pintura, relacionam-se juntamente com outras personagens numa galeria de comportamentos pecaminosos marcados por essa mesma falsa abundância e efemeridade, decorra a sua conduta da luxúria, da gula, da inveja ou da avareza.

Guiados pelo livre arbítrio, segundo a teologia católica⁷, leigos e religiosos poderiam escolher entre as boas obras e a devoção, contribuindo para a sua salvação e futura ressurreição (cooperando com a graça divina), ou perder-se sem remissão dos pecados, pela sua má conduta sem arrependimento, acabando devorados no inferno.

Houve já quem relacionasse Bosch, dadas as suas representações e simbolismo algo misteriosos para nós, com movimentos heréticos⁸ mas Bosch, segundo tudo indica terá, pelo contrário, pertencido a correntes da Igreja manifestadas na grande e rica Confraria de Nossa Senhora, pelo menos desde 1480-81, associação de leigos e religiosos do Norte dos Países Baixos, homens e mulheres que cultuavam a Virgem, e para quem o artista executou trabalhos. Foram também seus encomendadores membros da nobreza e do clero. Os seus contemporâneos não seriam tão críticos como os nossos dos seus trabalhos. Entre os seus admiradores não se pode esquecer Filipe II de Espanha, já na segunda metade da centúria de quinhentos, colecionador das suas obras.

Com a sua invenção de horríveis diabos e personagens fantásticas espera-se sobretudo surpresa e divertimento. Dado o seu discurso moralizador, terá tido por fontes a doutrina eclesiástica bem como manifestações de costumes e de discursos populares, de fácil captação pelos seus contemporâneos.⁹

⁷ O debate dogmático revelado em posições dicotómicas torna-se violento no século das Reformas. Veja-se a esse propósito a oposição entre Erasmo e Lutero. DELUMEAU, Jean. *Naissance et Affirmation de la Réforme*. 3 ed. Paris: PUF, 1973; NASCIMENTO, Sidnei. *Erasmo e Lutero: distintas concepções de livre-arbítrio: Moral e Religião: o livro-arbítrio em questão*. Lisboa: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

⁸ FRAENGER, Wilhelm. *The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpretation*. Chicago: University of Chicago Press, 1951. Conforme: BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch cerca de 1450 a 1516: Entre o Céu e o Inferno*. Colónia: Taschen / Público, 2003. Fraenger relaciona o pintor com o grupo herético da Congregação do Espírito Livre, que, todavia, deixou de estar testemunhada nos Países Baixos desde os inícios do século XV. As suas interpretações têm sido alvo de objecções por parte da investigação.

⁹ BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch, his picture-writing deciphered*. Roterdão: A. A. Balkema, 1979. Ver também: BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Nova Iorque: Ashgate, 1978.

Se é certo que nem todo o simbolismo de Bosch se discortina hoje em dia, como o destacou Panofsky salientando a sua difícil descodificação,¹⁰ não se pode deixar de captar ressonâncias medievais conectadas com interpretações originais.

Tanto o painel central do *Carro de Feno* como a mesa d' *Os Sete Pecados Mortais* revelam quanto em Hieronymus Bosch existirá um dualismo, aliás vincado por Lynda Harris,¹¹ demarcando-se totalmente Jesus, como personificação da luz, relativamente ao mundo físico e do espírito humano e das suas malignas influências, incluindo abundância de demónios. Figuras híbridas e diabólicas que pululam nas suas diversas pinturas poderiam representar os pecados, assim como o paganismo do mundo antes da vinda de Cristo.

Apesar do seu cristianismo convencional os contrastes são marcantes. O esforço pela salvação seria um impulso mental e físico bem sucedido de demarcação destes dois universos. Jesus parece esperar serenamente pelo seu reconhecimento pela humanidade mesmo que colocado no centro do universo satânico. Assim se revela no olho de Deus, ao centro da Mesa de Madrid. No *Carro de Feno* encontra-se Cristo a um nível assaz superior.

Na verdade, esta cena carnavalesca do *Carro do Feno*, , encimada pela música e pela voluptuosidade, e pela possibilidade de escolha entre o bem e o mal (anjo e diabo), sob o olhar ou expectativa do divino, reporta-nos a outras criações. Uma delas é o citado tampo de mesa de Bosch representando *Os Sete Pecados Mortais* e o olho de Deus ao centro.¹²

¹⁰ PANOFSKY, E.. *Early Netherlands Painting, its Origin and Character*. Cambridge: Mass, 1964.

¹¹ HARRIS, Lynda. *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*. 2 ed. Singapura: Floris Books, 2002.

¹² BOSCH, Hieronymus. *Os Sete Pecados Mortais*. c. 1480. Museu do Prado em Madrid.



Fig. 2 - Hieronymus Bosch, *Os Sete Pecados Mortais*¹³

Dela podemos retirar para comparação com a obra de outros criadores, um dos seus quadros, a encenação da vaidade e da soberba, definidas estas explicitamente como obra do diabo e de um jogo de espelhos.

Contra o culto da vaidade e da ostentação preconizará o humanista cristão, filósofo e político Thomas More (1469-1527) na sua *Utopia* (1516)¹⁴ uma educação humanista que oriente desde a infância os habitantes da ilha a desprezar as jóias e o ouro excessivo em relação à subsistência da *res publica*. Tais jóias, quais objectos lúdicos enquanto na infância, naturalmente se tornariam desvalorizados na idade adulta. As cadeias de ouro, por seu turno,

¹³ BOSCH, Hieronymus. *Os Sete Pecados Mortais/ The Seven Deadly Sins*. c. 1480. Óleo sobre madeira, 120x150cm. Museu do Prado. A reprodução pode ser estudada na Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/>. Acesso em 20 Set. 2017.

¹⁴ Obra que mereceu relevante publicação compreendendo fac-símile da impressão de Basileia de 1518, estudo introdutório de José V. de Pina MARTINS e edição crítica, tradução e notas de comentário de Aires A. NASCIMENTO: MORVS, Thomas. *Vtopia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

eram próprias de escravos. Desta forma os embaixadores estrangeiros que vêm à Utopia carregados de vistosos e ricos adereços são motivo de forte chacota e tidos como bobos.



Fig. 3 - Hieronymus Bosch, *Os Sete Pecados Mortais*, pormenor da Soberba.

Também o fidalgo construído por Gil Vicente (1460/70 – c. 1536) na *Farsa dos almocreves*, de 1527, personagem que tudo faz para ostentar um *status* que, ao fim e ao cabo, não consegue alcançar, tem a vida na palha. Comparando com a pintura de Bosch, verificamos a mesma condição de falsidade e de temporalidade efémera que marca o cortejo em torno do *Carro do Feno*.

Trata-se da criação de um dramaturgo português com obra reconhecida desde 1502 a 1536,¹⁵ preparado para as letras, a música, e o entretenimento sobretudo no paço, servidor da Rainha, oficial da casa da moeda, atento a murmurações e sarcasmos de leigos e de religiosos, do fidalgo ao letrado, ao pagem e ao criado, fosse em ambiente devoto ou no de falsas devoções.¹⁶

¹⁵ VICENTE, Gil. *Obras Completas*. 6 vol. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942-44.

¹⁶ Ver análise da obra completa vicentina em CRUZ, Maria Leonor García da. Gil Vicente - jogo de identificações sociais num mundo de ambivalências. In: CRUZEIRO, C.P. e LOPES, R.O. (eds.). *Arte & Sociedade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011, p. 72-80; CRUZ, Maria Leonor García da. *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos – Leitura Crítica num Mundo de "Cara Atrás"* (As personagens e o palco da sua acção). Lisboa: Gradiva, 1990.

Procura o Fidalgo vicentino representar-se como grande nobre influente junto do Rei pela potencialidade que pretende que os outros julguem que possui de apresentar o capelão, o ourives e o pagem junto do monarca para seu serviço, proporcionando-lhes, assim, promoção social. É grande o seu aparato de negros de cozinha e de pagens, na verdade rústicos filhos de lavradores ou guardadores de gado a quem coloca uma capa quando sai em cortejo e a quem promete um futuro de moço da câmara real, alimentando a sua ilusão de vir a ser pagem de lança ou mesmo cavaleiro fidalgo. Arrota despesas com o capelão, encomendas ao ourives e ao almocreve, rendimentos contabilizados pelo seu camareiro. Na verdade, porém, é absoluta a sua incapacidade de sustentar uns e de pagar o trabalho de outros.

Esta peça é, na verdade, um hino às falsas pretensões do leigo e do eclesiástico, do rústico, do oficial mecânico e do mercador, e não apenas do fidalgo. Afinal de contas todos se conservam há anos ao seu serviço e trabalham fiado... buscando um punhado de feno, conforme Bosch, ou de palha, como se afirma nesta obra de Gil Vicente. Até em termos de casamento, o fidalgo não olha a sentimentos, buscando apenas uma “dama de bom morgado”, daí concluir um segundo fidalgo seu dialogante: “Vou-me; vós não sois sentido,/ sois mui duro do pescoço;/ não vale isso nem migalha;/ pesa-me de ver perdido/ hum homem fidalgo ensosso, / pois tem a vida na palha.”¹⁷

A rapacidade deste Fidalgo poderia, por ventura comparar-se à dos nobres ingleses que Thomas More elege como alvo da sua crítica no Livro I da *Utopia*, se não pelo proveito, pelo menos pela parasitagem e voracidade.

Observe-se que nas duas obras fica uma nota vibrante sobre o valor do trabalho no campo que seria o verdadeiro sustento da sociedade. More e Gil Vicente rebelam-se contra a mobilidade forçada ou voluntária de abandono dos campos. Mas enquanto Gil Vicente consideraria ideal uma sociedade estática, atribuindo-se a cada estame um destino e uma funcionalidade, More irá bem mais longe, na ilha da *Utopia*, ao valorizar o facto do cidadão comum ser instruído de forma liberal e na agricultura, só podendo ausentar-se viajando desde que os seus serviços fossem temporariamente dispensáveis. Na verdade, na *Utopia* apenas um número muito restrito de intelectuais não se ocuparia de ofícios ou do trabalho agrícola,

¹⁷ VICENTE, Gil. *Obras Completas*. v. V. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942-44, p. 369.

nele se incluindo magistrados (superdotados), sacerdotes (de excepcional carácter) e o próprio príncipe.

Creemos oportuno lembrar nesta ocasião quanto Maquiavel (1469-1527), homem de letras florentino, historiador e político, também ele, numa obra tantas vezes citada mas nem sempre lida e explicada exaustivamente, *O Príncipe* (1513), recorda quanto o governante deveria proteger e incentivar comerciantes e agricultores para o bem do Estado. Citêmo-lo:

Além do que ficou dito, um príncipe deve mostrar que ama a *virtù* e deve honrar aqueles que são excelentes em qualquer arte. Deve também encorajar os seus cidadãos a exercer pacificamente os seus ofícios, tanto no comércio como na lavoura e em qualquer outra ocupação humana, para que o camponês não deixe as suas terras baldias, de medo que lhas tirem, e o comerciante não queira iniciar novo tráfico, de medo dos impostos. O príncipe recompensará, portanto, aqueles que quiserem fazer estas coisas e todos os que pensarem em qualquer outra maneira de enriquecer a sua cidade ou o seu país¹⁸.

Será que Bosch crê estar a humanidade irremediavelmente perdida, sendo as suas loucuras e pecados endêmicos e, por isso, o Inferno mostrar-se como último destino?¹⁹ No *Auto da Barca do Inferno* (1517) de Gil Vicente o pecador que se apresenta ora ao Diabo ora ao Anjo toma bem consciência de que o seu destino depende da sua conduta em vida.²⁰

O BEM PÚBLICO EM LUGAR DA TIRANIA

Se Thomas More no Livro I da *Utopia* critica com rigor a tirania do governante pela crueldade da justiça, o desejo de guerra e de conquista de bens, o desmerecimento de um bom conselho, no Livro II, ao descrever a ilha da Utopia, idealiza um príncipe eleito vitaliciamente pela comunidade (cuja base é a família e cujo critério é a experiência e aptidão) e assistido na elaboração de leis por um conselho prudente de homens sábios.

Preconizava por seu turno, alguns anos depois, Andrea Alciato (1492-1550), jurista que estudou em Milão, Pavia, Bolonha e Ferrara e ensinou em Itália e em França (incluindo Bourges entre 1529 e 1534 a convite de Francisco I), autor de *Emblemata*, obra de vasta divulgação pela Europa desde a década de trinta, um emblema cuja divisa era *No Senado de*

¹⁸ MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1976, cap. XXI.

¹⁹ COPPLESTONE, Trewin. *The Life and works of Hieronymus Bosch*. Bristol: Siena/ Parragon Book, 1995.

²⁰ VICENTE, Gil. *Obras Completas*. v. II. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942-44.

um bom príncipe.²¹ Este era representado cego a emoções e favorecimentos e os conselheiros, sentados como sinal de amadurecimento do debate, sem mãos, impedidos assim de receber peitas.



Fig. 4 - Alciato, *No Senado de um bom príncipe* ²²

Considera, por seu turno, Maquiavel que é da sabedoria do príncipe que depende haver conselheiros e ministros bons ou maus, pois a ele caberia distinguir a qualidade das obras, dando honras e bens aos de boa conduta, tornando-os gratos e devedores e tementes de mudanças. Apenas pessoas sensatas e não adutores (verdadeira praga das cortes do seu tempo, como refere), deveriam ser ouvidos, pacientemente, quando chamados, embora o príncipe decidisse por si.²³

César Ripa, nos finais do século XVI na sua *Iconologia* representará a *Razão de Estado*, poderosa e em plena vigilância, com a força militar e a das leis, eliminando aqueles que crescem demais ameaçando a *res publica*. Semelhantemente, Alciato, nos anos 30, já transmitira em emblema *O que não toma Cristo, rouba-o o fisco* a ideia que caberia ao Estado uma

²¹ ALCIATO. *Emblemata*. Lyon: Macé Bonhomme for Guillaume Rouille, 1550. Sobre a composição híbrida e significados dos emblemas e a sua importância como transmissores de conhecimento, de salientar a obra de DALY, Peter M. *The Emblem in Early Modern Europe: Contributions to the Theory of the Emblem*. USA: Ashgate: 2016.

²² ALCIATO, 1550. Reprodução em: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=ALCa129>. Acesso em: 20 Set. 2017.

²³ MAQUIAVEL, 1976, caps. XXII e XXIII.

purificação de abusadores, daí o príncipe ser representado espremendo uma esponja num contexto de prática da justiça e de nivelamento social, tendo em vista o bem público.²⁴



Fig. 5 - Alciato, *O que não toma Cristo, rouba-o o fisco*²⁵

Será, contudo, em Maquiavel, seja na obra *O Príncipe* (1513) seja nos *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio* (c.1513-1517) que poderemos encontrar uma súpula mais completa e conseguida dos objectivos e meios de alcançar uma suprema autoridade que vele pela paz pública e a boa orgânica administrativa, evitando tirania e revolta (motores da sucessiva queda e reformulação de regimes).²⁶

Segundo ele, um governante eficaz seria aquele que soubesse lidar com a *virtù* (talento político visando o bem público) e com a sorte (fortuna, senhora de metade das acções humanas), obtendo com isso honra e a conservação da sua autoridade.²⁷

²⁴ CRUZ, Maria Leonor García da. O crime de lesa-majestade nos séculos XVI-XVII: leituras, juízo e competências. In: REIS, Maria de Fátima (coord.). Rumos e escrita da história: estudos em homenagem a A. A. Marques de Almeida. Lisboa: Colibri, 2007, p. 581-597.

²⁵ ALCIATO, 1550. Reprodução em: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A50a145>. Acesso em: 20 Set. 2017.

²⁶ Sobre o pensamento laicizado e a conexão da prática política com a estabilidade da suprema autoridade, consulte-se SENELLART, Michel, entre outras obras, *Machiavellismo e ragion di Stato*. La fortuna di Niccolò Machiavelli e de Il Principe. goWare, 2013; ADVERSE, Helton Machado, *Maquiavel: política e retórica*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Observam-se releituras de Maquiavel com base n' *O Príncipe*, em *Discursos sobre as Primeiras Décadas de Tito Lívio* e em *História de Florença* por SKINNER, Quentin. *Machiavelli*. Sterling, 2010. Ver também BIGNOTTO, Newton. *Maquiavel*. Jorge Zahar, 2003, depois de BIGNOTTO. *Maquiavel republicano*. Loyola, 1991.

²⁷ MAQUIAVEL, 1976, caps. VI-VIII, XXV.

Para Maquiavel as suas armas são as leis, próprias do homem, e a força, naturalmente do animal, constituindo a força do leão e a astúcia da raposa qualidades complementares que deve utilizar.²⁸ Quer isto dizer que se necessário para manter a ordem e o poder, o governante poderá de certa forma, como a raposa, mascarar-se, montar um arдил, acautelar-se, ao fim e ao cabo, embora o deva fazer só pontualmente e em situações extremas.

Verifica-se um emblema parecido com esta caracterização de Maquiavel em Guillaume de la Perrière (c.1503-c.1565) na sua obra *Theatre des bons engins* (c.1544).²⁹

A imagem construída do governante ideal de Maquiavel é a de um príncipe de altas virtudes (construção intencional, semelhante ao príncipe cristão idealizado na época por um Erasmo, por exemplo), isto é, “compassivo, fiel, humano, íntegro e religioso”, ou seja, justo e equitativo, sem astúcias nem embustes, cumpridor de promessas com vista ao bem público, liberal e misericordioso, respeitador da crença do povo (religião como factor de união).



Fig. 6 - De la Perrière, Leão e raposa³⁰

Mas além de não ser forçoso que possua a totalidade de tais qualidades, adverte Maquiavel que para preservar o bem público ou a sua autoridade zeladora deste, ele poderá ter necessidade de desenvolver uma conduta contrária à sua imagem. Ora isto aplica-se na política externa, relativamente ao cumprimento de tratados e alianças, como se aplica também na política interna em relação à coordenação que deseja consolidar com os vários

²⁸ MAQUIAVEL, 1976, cap. XVIII.

²⁹ DE LA PERRIERE, Guillaume. *Theatre des bons engins*. Paris: Denis Janot, (1544).

³⁰ DE LA PERRIERE, (1544). Reprodução disponível em: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FLPa022>. Acesso em: 20 Set. 2017.

grupos sociais (grandes/minorias e vulgo/multidão)³¹. Note-se, uma vez mais, que seria uma situação de exceção e temporária, tal como também o é, um regime ditatorial.

Muitos dos poderosos que Hieronymus Bosch representa no seu painel central do *Carro de Feno*, seguindo a cavalo, acabariam a sua jornada no Inferno. Vemos coroas, mitras e chapéus cardinalícios numa outra pintura que lhe é atribuída, a d' *O Juízo Final*.³²



Fig. 7 - Bosch, *O Juízo Final*, pormenor ³³

No *Carro de Feno* provavelmente apenas os poderosos, da alta igreja e da sociedade laica, seguem com soberba, parecendo os restantes apenas fracos e ignorantes, mais do que maus. Embora dotados de livre arbítrio (ouvindo o seu anjo e o seu diabo), persistem em deixar-se levar por prazeres, ganância e violência, ignorando objectivos espirituais, representados pela figura distante de Jesus.

³¹ Tal como nos principados, na república conseguir-se-ia um equilíbrio na governação conjugando-se o governante com as minorias e o povo à maneira da constituição mista romana (cônsules, senado e tribuno da plebe). Saliente-se a proximidade de concepção em obras distintas (até pelos objectivos e as circunstâncias históricas em que são elaboradas) como *O Príncipe* e os *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio* de Nicolau Maquiavel. Ver MESNARD, Pierre. *L'essor de la philosophie politique au XVIe siècle*. 3ª ed. Paris: Lib. Phil. J. Vrin, 1977. PANCERA, Gabriel. *Maquiavel entre Repúblicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Sobre as circunstâncias históricas dos escritos de Maquiavel e o ideal republicano do seu pensamento continua a ser obra de referência POCOCCO, J.G.A. *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition* [1975]. Princeton Classics. Princeton University Press, 2016.

³² BOSCH, Hieronymus. *O Juízo Final*. 1506-08. Munique, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

³³ BOSCH, Hieronymus. *O Juízo Final*. 1506-08. Fragmento em óleo sobre madeira, 60x114cm. Munique, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Reprodução passível de se estudar em: <http://bomlero.blogspot.pt/2016/01/a-arte-polemica-de-bosch.html> e na Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/>. Acesso em: 20 Set. 2017.

Embora sem dúvida que se trate de somente uma alegoria, não poderemos esquecer a contemporaneidade da figura do Imperador e a do Sumo Pontífice com personagens reais como os activos Maximiliano Habsburgo (desde 1493, filho de Frederico III, eleito em 1508 e falecido em 1519) e o Papa Alexandre VI, Roderigo Borgia (pontificado de 1492 a 1503).³⁴

No *Auto da Feira* (1526-27)³⁵ de Gil Vicente, por seu turno, Roma, a Igreja, ela própria, é acusada de mundaneidade, luxo e cobiça, e o Diabo conhece-lhe bem a forma de vender e de comprar, tal era o negócio que com ele fazia constantemente. Ideia próxima se encontra no *Auto da Barca da Glória* (1519). Deparamo-nos com um Papa que amara o seu alto estado de Vigário da Igreja e com isso fora tirano, mundano, vivendo de luxúria, simonia e soberba, mostrando-se escandalosamente desregrado e vendedor de graças. Ora como lhe afirma o Diabo, “Cuanto mas de alto estado, tanto mas es obrigado dar á todos buen ejemplo, y ser llano, á todos manso y humano”³⁶. Os Anjos lamentam a sorte deste “Pastor, porque ... guiador de toda la Christandad”³⁷. Despojado de tudo pela morte e condenado à embarcação infernal, sente-se agora mísero e pequeno, lamentando ter falhado e preferindo a consumação por Deus. Implora a Sua piedade e a da Virgem e, perante o surgimento da vela da embarcação que tem pintado o crucifixo, roga de joelhos ser ouvido por Cristo “Pastor crucificado”³⁸. É Cristo quem o salva, em virtude do seu sofrimento, quando os Anjos se preparam para partir sem ele.

Manifestações semelhantes ocorrem com um Cardeal, altamente ambicioso, e com um Bispo, de extremo orgulho, agora horrorizado com a degradação do seu corpo e a condenação aos infernos. Em qualquer dos casos é a dor e contrição de cada um e as orações ao Redentor diante do crucifixo que conduzem à intervenção divina e ao acto da Graça. Condes, Duques, Reis e Imperadores, só através de uma penosa e sincera contrição, e mediante o valor da oração e a intervenção de Cristo, conseguem alcançar a salvação eterna, nesta mesma criação do dramaturgo português.

Reflectem também os descuidos dos poderosos as xilogravuras da *Dança Macabra* de Hans Holbein, o Moço, entre 1523 e 1526. Familiarizado no ambiente de Augsburg com o

³⁴ PALAU ORTA, Josep. Alexandre VI, o Papa Bórgia. In *Grandes Figuras do Renascimento*. Lisboa: National Geographic, 2017, p. 47-59.

³⁵ VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942-44, v.I.

³⁶ VICENTE, 1942-44, v. II, p. 163-164.

³⁷ VICENTE, 1942-44, v. II, p. 166.

³⁸ VICENTE, 1942-44, v.II, p. 167.

repertório do Renascimento italiano e com as produções da técnica de impressão, incluindo as xilogravuras e gravações de Dürer, Hans Holbein (1497/98-1543) em Basileia desde aproximadamente 1515, irá ilustrar com sátiras visuais *O Elogio da Loucura* de Erasmo (que será por ele retratado posteriormente) e, depois de uma permanência em Lucerna, de regresso a Basileia, desenvolverá a pintura e preferencialmente o desenho e a gravura. Conhecerá a França (1524-26) e de novo em Basileia sofrerá os ventos da Reforma e da iconoclastia. Neste ambiente produzirá, entre 1523 e 1526, a *Dança Macabra*, sequência de perto de sessenta pequenas xilogravuras, parte das quais sairão publicadas em 1538 e, com texto em 1542, exortando a uma vida virtuosa e devota, instruindo para uma boa morte.³⁹



Fig. 8 - Hans Holbein o Moço, *Dança Macabra*, o Papa⁴⁰

Com origens medievais, trata-se de um tema que ganha popularidade renovada em tempos de Reforma, e Holbein valoriza, não sem uma carga de humor, a ambiência social, tendo tido ampla divulgação por vários espaços europeus (França, Itália, Inglaterra, Holanda, Suíça e Alemanha). Viajará ainda para Antuérpia e para Inglaterra (1526) recebido por

³⁹ WOLF, Norbert. *Hans Holbein o Moço 1497/98-1543: O Rafael alemão*. Colónia: Taschen, 2005.

⁴⁰ HOLBEIN, Hans, o Moço. *Dança Macabra*. 1523-1526. Reprodução do Papa disponível em: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/hans-lutzelburger_le-pape_xylographie. Acesso em 20 Set. 2017.

Thomas More, onde regressará anos depois e ficará comprovadamente a partir de 1533 ao serviço de Henrique VIII.

Note-se, o sarcasmo de Holbein ao representar a efemeridade do poder imperial e ao submeter o Imperador a uma suposta investidura de poderes por parte do Papa. O mundo rola por terra enquanto a morte e os diabos voltejam em torno das personagens.



Fig. 9 - Hans Holbein o Moço, *Dança Macabra, o Imperador* ⁴¹

Não raramente quadros superiores da Igreja são fruto de observação condenatória, como dissemos, por Gil Vicente, assim como fidalgos e cortesãos. Ridicularizam-se membros de uma elite social por suas condutas e falta de valores intrínsecos como a virtude cristã e a honra, assim como se elevam vilões pelos seus ditos jocosos mas veículos da verdade ou pelos seus discursos catequéticos de profunda espiritualidade. Entre a ingenuidade ou rudeza de uns (grumete de navio, pastor, criança, parvo) e a argúcia e preversidade de outros, com facilidade Gil Vicente se transpõe da materialidade para os mistérios da Paixão, enchendo o palco de diabos à maneira de Bosch, diabos esses que

⁴¹ HOLBEIN, Hans, o Moço. *Dança Macabra*. 1523-1526. Reprodução do Imperador disponível em: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/hans-lutzelburger_1-empereur_xylographie. Acesso em: 20 Set. 2017.

complementam mensagens moralistas, provocam o riso com as suas falas, tentam os homens ou com eles se confundem.⁴²

São vários os processos discursivos utilizados por Gil Vicente para conseguir fazer-se ouvir sem admoestações, poder transmitir críticas e conselhos a corpos sociais e indivíduos de elevado estatuto sem censura ou castigo.⁴³ Para tal irreverência escolhem-se discursos e personagens que seria insensato rebater: o parvo, figura terra-a-terra, o louco ou o diabo. Um discurso invertido na representação de personagens em situações ambíguas ou contrárias à norma, ou uma transmissão oral por trocadilhos e outros jogos linguísticos⁴⁴, não é, aliás, fruto tão-somente de uma cultura popular presente na dramaturgia, trata-se propositadamente de ambiente também de elites e mesmo de uma arma mordaz destas.

A JUSTIÇA SÃ EM LUGAR DA CORRUPÇÃO

Os magistrados, escolhidos pela sua integridade e superior inteligência entre os cidadãos mais dotados, têm fama de sábios e de incorruptíveis na ilha da Utopia de Thomas More, dentro e fora desta.

Nesta ilha, onde se respeitam normas com vista a uma imparcial e útil reflexão e deliberação em assuntos públicos,⁴⁵ seja no aconselhamento da governação, seja na elaboração de leis, é punida com a morte qualquer reunião fora da assembleia. Assim evitam-se conspirações de magistrados e do próprio príncipe que possam ocasionar alterações de regime e instalação da tirania. Por vezes, assuntos de alta importância exigem o conhecimento das famílias e a consulta da assembleia geral de toda a ilha.

⁴² Há uma proximidade fraterna do diabo com a alcoviteira, com o usurário, o ladrão e até com o oficial da justiça...

⁴³ Não foi o caso de duas peças que se inscreveram no Índice expurgatório, uma delas assistida pelo próprio nuncio papal que a considerou de cariz protestante. Ver: VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas Vicentinas*. 4 vols. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1912-22. Ver também SÁ, Artur Moreira de. *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no século XVI*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

⁴⁴ KRISTEVA, Julia. *O Texto do Romance. Estudo Semiológico de uma Estrutura Discursiva Transformacional*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. Ver também CRUZ, M. Leonor; PINHEIRO, S.Marta; TELES, Maria J.. *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente no âmbito de uma história das mentalidades*. Lisboa: GEC Publicações, 1984.

⁴⁵ Diversas perspectivas temáticas e leituras de More em PAGDEN, Anthony (ed.). *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

O conselheiro do Senado deve ter tempo para amadurecer os assuntos em discussão, não deixando que o amor próprio e o orgulho o leve a defender qualquer opinião errada e repentina que se revele contra o interesse público. Tal imagem de More parece reflectir-se passados anos na representação do *Conselho* na *Iconologia* de César Ripa: ancião vestido de senador com uma corrente ao pescoço com um coração (de onde provém o bom e sincero conselho), pisando um urso (a ira) e um delfim (a velocidade) que emite pareceres (não meras conjecturas ou opiniões) e que numa das mãos segura três cabeças de animal – o leão que representa o presente e a razão, o lobo que representa o passado e o cão que representa o futuro e a esperança. Na outra mão suporta um livro com uma coruja num reforço da ideia de sabedoria e meditação nocturna e sigilosa. Sobre negócios públicos que respeitem seja a impostos e contribuições, à defesa e sobrevivência de uma comunidade, à guerra e à paz, ou a leis e estatutos, o conselho deverá ter como objectivo a utilidade pública, pressupondo prudência (como valorizava Aristóteles) e rectidão, experiência e muita maturidade.

Por outro lado, o sistema da ilha da Utopia, baseado num modo de vida que traz abundância ao seu povo, garante, sem necessidade de compensações, o equilíbrio e necessário sustento de bens de cada cidade, garantindo-se a assinatura da cidade em transacções, seja a dinheiro, seja a crédito, e um tesouro comum.

Está-se, pois, num plano invertido da realidade dos Estados europeus onde, segundo More, mais se procurava a falta de segurança do criminoso em perseverar num mau desígnio do que conseguir o seu arrependimento e a escolha de um caminho de honradez e de reparação. Para tanto contribuía o sistema de denúncias e de recompensas.

Na verdade, também no sistema português, nas Ordenações do Reino e em diferentes Regimentos, são evidentes as regalias obtidas por denunciante e pela câmara real, isto é, pelo fisco, para casos que geralmente dizem respeito à má conduta de oficiais régios, sejam da Justiça sejam das finanças públicas, isto é, da Fazenda, ou ainda da Casa real, do governo das cidades, vilas e lugares. O crime em causa é o de tais oficiais receberem dádivas ou serviços (compra, venda ou empréstimo) que se possam confundir com peitas.

A lei portuguesa desincentivava o crime não só pela denúncia mas também pela confissão, dado o abrandamento das penas, da mesma forma que era feroz para quem agia com falso testemunho. A perda de ofícios, multas, confisco de bens e degredo, atingiam quem presenteava ou quem era presenteado, agravando-se a penalização se o suborno ocorresse em virtude do requerimento de um despacho e durante o processo. Um rogo oral

ou escrito ao julgador poderia trazer sobre este suspeição e proibia-se que este magistrado, por seu turno, pedisse a outrém perdão ou favorecimento.

Mas até que ponto tais restrições isentavam os oficiais da Justiça de compromissos políticos, de opções pessoais e de atitudes de fidelidade pessoal? Enquanto durasse um processo o julgador ficava impedido de negociar com o requerente e nenhum desembargador poderia acolher em sua casa hóspede, mas tão-somente se fosse familiar directo, criado ou amo. Os juízes podiam receber dádivas e rogos para despacho de algum feito se advindos de um familiar próximo ou aparentado até ao 4º grau, ou até de um amigo chegado⁴⁶, em lugar público. Também o monarca, se fosse de sua vontade e graça, poderia autorizar a doação e aceitação de tenças, rendas, prazos e igrejas provenientes de entidades laicas ou eclesiásticas e que favorecessem o oficial, um seu subordinado, um filho ou um dependente. Estamos, pois, a lidar com procedimentos que, diferentemente da época, poderiam caber numa concepção de corrupção hoje em dia.

Mas embora a lei parecesse implacável tanto com oficiais da justiça como com tesoureiros, almoxarifes, escrivães e recebedores das alfândegas ou dos direitos reais, assim como com os contadores que verificavam contas e os arrendadores, atingindo as limitações grau superior nos oficiais da Justiça e da Fazenda nos locais e durante a vigência do seu ofício, chegam-nos ecos de denúncias e de devassas, inclusive queixas em Cortes (1525 e 1535).

Cerca de 1553⁴⁷ fortes pressões se exerciam inclusive sobre o monarca para que mandasse efectuar uma devassa geral a todos os oficiais da Justiça da Corte, atingindo-se com isso grandes figuras como o Regedor, o Chanceler-mor, os Desembargadores do Paço e os Desembargadores da Casa da Suplicação – ao fim e ao cabo o próprio rei dada a sua consciência e responsabilidade de preservar a Justiça e garantir que esta fosse ministrada por indivíduos “apurados” e dignos do cargo.

Ao que parece, as principais imputações que na época se faziam aos juízes era a crueldade, o aceitarem peitas das partes e o pretenderem comprazer a amigos. Parece-nos ouvir as observações de More à Inglaterra da sua época... Mas, segundo um grande

⁴⁶ *Ordenações Manuelinas*, Livro V, títulos LVI e LVII.

⁴⁷ Parecer de 1553 do Conde da Castanheira relativo à devassa real que se projectava fazer sobre os oficiais da Justiça da Corte: *Miscelâneas Manuscritas de Nº Sª da Graça*. In *Documentos Vários*. Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, T. IV, ff. 57-71. Publicado por: CRUZ, Maria Leonor García da. *A Governação de D. João III: a Fazenda Real e os seus Vedores*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2001, p. 275-284.

conselheiro do monarca, Vedor da Fazenda, o Conde da Castanheira, ainda pior era a brandura ou a parcialidade nos julgamentos respondendo a pedidos de poderosos e de validos.



Fig. 10 - Hans Holbein o Moço, *Dança Macabra*, o Juiz ⁴⁸

Já trinta anos antes Holbein, o Moço, retratara na *Dança Macabra* um Juíz ávido de dinheiro e segurando uma vara toda nodosa, enquanto Gil Vicente colocara em cena a Justiça na *Frágua do Amor* (1524)⁴⁹, representada numa velha corcovada pelos subornos, muito mal feita e torta (com a vara torcida e a balança quebrada), chorosa por não conseguir deixar de escutar "esses rogos de Senhores, / que me fazem entortar" e suplicando que lhe reduzissem as mãos demasiado vastas e ávidas. Os presentes poderiam ser em géneros como pão, vinho, azeite, carne, fruta, ou em ouro, prata ou dinheiro, e de facto, pelo trabalho incansável da

⁴⁸ HOLBEIN, Hans, o Moço. *Dança Macabra*. 1523-1526. Reprodução do Juiz disponível em: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/hans-lutzelburger_le-juge_xylographie. Acesso em 20 Set. 2017.

⁴⁹ CRUZ, Maria Leonor García da, Gil Vicente and Thomas More's construction of a perfect community: 'Frágua d' Amor' in the imagination of a new world. In: MONTEIRO, M. Rosário; KONG, Mário S. Ming; NETO, M. João Pereira (Eds.). *Utopia(s): Worlds and Frontiers of the Imaginary*. Londres: Nova Iorque: Leiden: CRC Press, Taylor & Francis Group, 2016, p. 275-279.

frágua, após várias caldeações, extraem-se como escória galinhas e perdizes e grandes bolsas de dinheiro.

Na verdade em múltiplas ocasiões e ao longo de toda a sua criação, Gil Vicente não poupa os oficiais da Justiça:

- No Sermão de 1506 – perda do gosto pela Justiça como primeiro dos sinais de fim do mundo;
- no *Auto da Sibila Cassandra*, 1513 – fala dos seus “negros” servidores;
- No *Auto da Barca do Inferno*, 1517 – acentua a razão dos “negros fados” de corregedores, procuradores, escrivães.
- nas *Cortes de Júpiter*, 1521 – arrogantes e ambiciosos juízes são identificados a peixes-voadores, peixes-cavalos, tubarões e cações;
- n’*O Juiz da Beira*, 1525/26 – satiriza o sistema judicial pela escolha dos homens e de certas regras do direito;
- Na *Floresta de Enganos*, 1536 – o Dr. Justiça Maior, magistrado supremo do Reino e a quem o Rei Telebano confia o governo quando se ausenta, é um homem profundamente corrupto e imoral.

Também nos Infernos de Bosch encontramos diversas formas de corrupção mas a acusação de avareza recai manifestamente sobre oficiais da Justiça na Mesa onde pinta *Os Sete Pecados Mortais*.



Fig. 11 - Hieronymus Bosch, *Os Sete Pecados Mortais*, pormenor da Avariza ⁵⁰

Será que a situação de vantagem que, logo à partida, as suas funções os colocam, e o facto de preventivamente serem abastados, não os conduzirá a construir uma imagem de corpo social diferenciado, árbitro até certo ponto da disciplina social?

Jurarem perante Deus e o Rei não se deixarem envolver pelos interesses dos particulares e não darem causa a “alguma corrupção” da Justiça régia, como se lê no título primeiro das Ordenações portuguesas (a propósito do Regedor e de outros oficiais da Justiça), será o bastante para cumprirem tamanha responsabilidade pública? Os discursos quinhentistas, nas artes e nas letras, parecem desmenti-lo, esforçando-se pela ironia, o riso sarcástico, a idealização ou mesmo a utopia, por endireitar um mundo que parece irremediavelmente invertido.

Se se debate em Quinhentos a função da acção humana, das boas obras, na economia da salvação da alma, ao valorizar-se por muitos a conduta ética e a elevação da alma necessariamente cooperantes com a graça divina, aprofunda-se, simultaneamente,

⁵⁰ BOSCH, Hieronymus. *Os Sete Pecados Mortais/ The Seven Deadly Sins*. c. 1480. Óleo sobre madeira, 120x150cm. Museu do Prado. Pormenor cuja reprodução pode ser estudada na Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/>. Acesso em 20 Set. 2017.

ISSN 2318-1729

modalidades de governo e práticas de justiça reguladas por leis que deveriam conduzir, também elas, a acção humana a objectivos superiores.

TRAÇOS DE BRASILIDADE: REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA ARTE DE PASQUALE DE CHIRICO

TRAITS OF BRAZILITY: REPRESENTATION OF THE BLACK IN THE ART OF PASQUALE DE CHIRICO

Roselene de Souza Ferrante

Membro do Grupo de Pesquisa História e Educação – ANPUH/BA
Mestra em História - Universidade Estadual de Campinas, Brasil
e-mail: roseferrante@gmail.com

DOI

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11009>

Recebido em 15 de junho de 2017

Aprovado em 22 de agosto de 2017

RESUMO

O escultor italiano Pasquale De Chirico (1873-1943) foi responsável por um amplo conjunto de monumentos escultóricos em Salvador, sendo *Castro Alves* a obra pela qual ele é mais lembrado. Ilustres como Visconde de Cayrú, Padre Manoel da Nobrega, Dom Pedro II e Barão do Rio Branco foram homenageados em praça pública. De modo paralelo à profícua produção da estatuária pública, o artista elaborou um amplo conjunto de representações (gravuras e estátuas) de “tipos humanos”, em especial de afro-brasileiros, vincado na tradição iconográfica das cabeças/faces. Os registros dos tais “tipos negros” realizados por De Chirico podem suscitar fraturas no discurso de grandeza e mitificação do passado valorizado pela elite letrada local, cuja exaltação da herança europeia pautava sua autorrepresentação.

Palavras-chave: Monumento Público; Escultor Italiano; Pasquale De Chirico; “tipos negros”

ABSTRACT

The Italian sculptor Pasquale De Chirico (1873-1943) was responsible for a large set of sculptural monuments in Salvador, *Castro Alves* being the work for which he is best remembered. To distinguished as Visconde de Cayrú, Father Manoel da Nobrega, Dom Pedro II and Barão do Rio Branco were honored in a public square. In parallel with the profitable production of the public statuary, the artist elaborated a wide set of representations (pictures and statues) of "human types", especially of Afro-Brazilians, created in the iconographic tradition of the heads / faces. The records of such "black types" made by De Chirico may lead to fractures in the discourse of grandeur and mythification of the past valued by the local literate elite, whose exaltation of the European heritage guided their self-representation.

Keywords: Public Monument; Italian Sculptor; Pasquale De Chirico; “black types”

INTRODUÇÃO

Na capital da Bahia, um momento escultórico ocupa local privilegiado na Cidade Alta; a obra em homenagem a Castro Alves celebra o poeta que cantou as dores da

escravidão. De braço estendido, o ilustre baiano foi imortalizado em posição declamatória, apontando-o para a cidade. Esse conjunto escultórico representou o ápice na carreira de seu executor, o italiano Pasquale De Chirico, radicado na Bahia desde 1905.

De Chirico fez parte da Primeira Geração de escultores europeus, notadamente italianos, que migraram para o Brasil no final do século XIX e início do século XX. Nomes como Lorenzo Petrucci, Amadeu Zani, Giulio Starace, Ettore Ximenes, Elio Giuste, Adolpho Rollo, Ottoni Zorlini, dentre outros, obtiveram sucesso no país. Artistas estrangeiros pautados pela tradição das Belas Artes e responsáveis pela construção de imagens plásticas na jovem República do Brasil estão estreitamente relacionadas à exaltação da história local e seus ilustres personagens, conforme o desejo das elites. Há no período uma profunda valorização do saber profissional europeu, particularmente italiano, em um contexto de requalificação urbana; ancorado em uma longa tradição de construção e ornamentação, esses artistas/construtores representavam um saber artístico que os precedia, seja para copiar ou criar, domínio da modelagem clássica.

Em 1900, morando em São Paulo, De Chirico participou de um importante concurso público para construir um monumento público; assim que soube da iniciativa para uma obra em memória de Carlos Gomes, Pasquale De Chirico elaborou uma proposta. Na ocasião, viajou até Campinas para apresentá-la à comissão executiva, como comentou *O Estado de São Paulo*, evidenciando certo reconhecimento local e capacidade de circulação no mundo letrado e artístico:

O escultor italiano sr. Pasquale de Chirico apresentou um projeto de estátua a Carlos Gomes. Vimos a maquete em gesso. Consta da seguinte concepção do artista: base retangular, larga escadaria, tendo em cada ângulo uma figura alegórica e no centro levanta-se uma coluna em cuja base, com inscrições das óperas do maestro; em frente, uma dedicatória de Campinas ao seu filho inolvidável e, finalmente sobre capitéis da coluna, festões, liras, etc. Vê-se a estátua de sobrecasaca; braços cruzados, em atitude altiva e elegante¹.

O monumento escultórico a Carlos Gomes seria feito pelo artista nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo pelo valor de 10 mil réis. A construção do conjunto artístico mobilizou diversos escultores da época: Ludovico Berna², Virgílio Cestani³,

¹ Campinas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30/nov/1900, p. 1.

² Monumento a Carlos Gomes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27/ago/1899, p. 3.

³ Monumento a Carlos Gomes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6/dez/1897, p. 1.

Amadeu Zani⁴, Orestes Martelli⁵, Nicola Vaz de Assis⁶ e Rodolpho Bernardelli, que saiu vencedor do concurso para a elaboração da obra⁷.

Bernardelli era um escultor experiente e famoso. Sua participação no concurso e mesmo a confecção da obra agregava importantes valores simbólicos ao monumento do maestro campineiro, cuja inauguração, em 1903, contou com sua participação, como previa o contrato. Quanto aos outros participantes, a maioria era composta por estrangeiros recém-chegados ao Brasil. Consciente da importância das redes sociais para o trânsito dos artistas, o escultor napolitano Achille D'Orsi escreveu a Rodolpho Bernardelli, em 1902, apresentando-lhe Pasquale. “[...] De Chirico é um jovem corajoso, seja como escultor, seja como homem”, afirmou o mestre D'Orsi⁸, desejando que os dois se tornassem amigos.

Bernardelli e De Chirico frequentaram a mesma instituição em Nápoles, a *Accademia de Belle Arti di Napoli*⁹, porém, em períodos distintos. A relação entre eles foi reforçada pelos laços de Pasquale na Itália e pela convivência em São Paulo. Pode-se supor que De Chirico via nas relações pessoais e artísticas uma forma de alavancar e incrementar sua vida na capital paulista nesse circuito do Liceu de Artes.

Durante décadas o nome de Pasquale De Chirico foi eclipsado na História da Arte brasileira¹⁰. É atribuída ao seu nome a primeira fundição artística de São Paulo¹¹, inaugurada em 1903, à Rua da Consolação. Também foi responsável pelo primeiro monumento público de Curitiba, Barão do Rio Branco (1905). No estado de São Paulo, ainda fez bustos para homenagear José Bonifácio, em Santos; Coronel José Joaquim, em São João da Boa Vista; e a Nossa Senhora da Conceição, para ornamentar a fachada da catedral antiga em Aparecida do Norte, no ano de 1905. Embora tenha sido muito importante em sua época e

⁴ Campinas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30/nov/1900, p. 1.

⁵ Campinas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16/dez/1897, p. 1.

⁶ Campinas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8/abr/1901, p. 3.

⁷ Monumento a Carlos Gomes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 1901, p. 1.

⁸ Carta de Achille D'Orsi a Rodolpho Bernardelli. 6/jun/1902. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. APO 315.

⁹ Sobre período de estadia de Rodolpho Bernardelli em Nápoles ver: Maria C. C. Silva. *Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

¹⁰ Os poucos estudos de suas obras estão concentrados em sua época, e realizados por seus pares como: Carlos Chicchio, crítico de arte; Braz do Amaral, médico e historiador; Sílio Boccanera Jr. teatrólogo e Pedro Calmon, historiador. Em 2009, foi realizada no Museu AfroBrasil em São Paulo a exposição “De Valentim a Valentim: a escultura brasileira – século XVIII ao XX”, curadoria de Emanuel Araujo. Mostra que apresentou obras de Pasquale De Chirico ao lado dos grandes nomes da escultura acadêmica nacional.

¹¹ ARTÍSTICA Fundição. *Correio Paulistano*. São Paulo, 26/jun/1903, p. 6.

tenha participado de uma sociabilidade acadêmica em São Paulo¹² por um breve período, e posteriormente em Salvador, tanto na elaboração de obras públicas e privadas, quanto na formação de novos artistas.

Já a mudança do escultor para a Bahia esteve ligada à reconstrução do edifício da Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus, no final de 1906, instituição que ardera em fogo em 1905. À frente do projeto estava o engenheiro Theodoro Sampaio (1855-1937)¹³, que viajou para São Paulo em busca de profissionais especializados para cumprir a empreitada de reconstrução da valorizada instituição acadêmica, baluarte do saber médico no Brasil e responsável pela formação de homens de governo. Com isso, Sampaio chegou até o escultor Pasquale De Chirico e Orestes Sercelli (1867-1927) no *Licéu de Artes e Ofícios de São Paulo*, enquanto na Escola Politécnica convidou o arquiteto Victor Dubugras (1868-1933) para a elaboração de novo edifício dessa instituição (Figura 1.11).

O escultor paulistano Roque de Mingo (1890-1972) relata esse período de mudanças na vida de Pasquale:

Na Consolação, existia uma grande fundição em bronze [Artística Fundição]. Na vitrine exposta ao público, viam-se estátuas, estatuetas, bustos. Era o proprietário o sr. Pedro Vaz Ferreira. [...] em companhia de uma pessoa amiga, fui à presença do escultor Pasquale De Chirico, há poucos anos chegado de Nápoles; depois de algumas perguntas, parece que leu na minha alma a minha grande vocação. Mas aceitava-me com a condição de que pela manhã trabalhasse na fundição e à tarde estudasse no seu ateliê, desenhando, e depois poderia modelar. Depois de aproximadamente um ano estudando com Pasquale, a fundição fechou suas portas e o escultor não tinha mais interesse em ficar em São Paulo, foi para a Bahia, contratado para lecionar na Escola de Belas Artes, onde até hoje ainda continua¹⁴.

¹²Teve como aprendiz o escultor paulista de origem italiana, Roque de Mingo que fez parte da Segunda Geração de escultores academicistas no período republicano. Ver: FERRANTE, Rose Lene S. *Entre "Deuses de Bronze" e "Homens de Papel": análise das obras do escultor italiano Pasquale De Chirico em Salvador (1906-1944)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

¹³Theodoro Sampaio (1855-1937). Formou-se em Engenharia Civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1881. Foi um destacado geógrafo e historiador, com importantes livros publicados sobre história, filologia, geografia e gramática. Atuou como engenheiro na Comissão de Melhoramentos do Rio São Francisco e como diretor e engenheiro-chefe do saneamento do estado do São Paulo. Participou da fundação da Academia de Letras da Bahia e foi sócio-orador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Publicações: *O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina* (1906); *O tupi na geografia nacional* (1901); *Atlas dos Estados Unidos do Brasil* (1908); *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil* (1922); e *História da fundação da cidade do Salvador* (edição póstuma). Ver Antônio L. Souza. *Baianos ilustres 1542-1924*. Salvador: Beneditina, 1973.

¹⁴Carta de Roque de Mingo a A. de Freitas. 25 abr. 1934. In: LAUDANNA, Mayra; ARAUJO, Emanuel. *De Valentim a Valentim: a escultura brasileira – século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afrobrasil, 2010, p. 195.

Convém sublinhar que o convite partiu do afamado engenheiro Theodoro Sampaio que, desde 1904, voltara a viver em Salvador, contratado para a implantação do sistema sanitário da cidade; ele também trabalhou na Comissão de Melhoramento do Rio São Francisco e como diretor-engenheiro-chefe do saneamento do estado de São Paulo, no final do século XIX. Destacou-se no mundo das letras como fundador da Academia de Letras da Bahia (ALB); sócio e orador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) e Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP); autor de livros sobre costumes, linguística, geografia e história, constituindo, assim, um dos “vultos ilustres” da história nacional. Logo, figurava como um destacado intelectual brasileiro.

Em Salvador, ademais, realizou uma exposição artística, cuja temática inédita, até então, apresentava o negro como objeto artístico em 1936, retratados em bustos e desenhos, evento comemorativo dos cinquenta anos da Abolição dos Escravos, época em que ecoava, fortemente, os estudos da classificação dos tipos físicos¹⁵, da possibilidade de identificação dos criminosos a partir das faces. Os intelectuais brasileiros voltaram-se para a seriação das fisionomias e demais características físicas, com vistas a identificar elementos de desequilíbrio e degenerância. Não obstante, a existência dessa temática positiva em relação ao negro, coloca Pasquale De Chirico no contra fluxo desses estudos.

Nas muitas gravuras e estatuetas, o artista registra homens, mulheres e crianças do cotidiano da cidade: Mães de Santo, pescadores, meninos em situação de rua, estivadores, quituteiras, enfim, sujeitos das camadas populares, preferencialmente, afrodescendentes. Arte inclinada a expressar a “exatidão” da fisionomia e anatomia, em modos descritivos, quase a alcançar uma suposta neutralidade, ou seja, na instância do registro histórico.

TIPOS NEGROS COMO OBJETOS DE ARTE

A iconografia dos “tipos negros” como ilustração artística, registro fotográfico, fontes etnográficas ou modelo de representação nas artes contribui para compor a visualidade do negro. Ao longo da história do Brasil, artistas e fotógrafos estiveram

¹⁵ Tipos humanos pensados conforme Boris Kossoy observou na tradição dos viajantes, responsáveis pela documentação de indivíduos e culturas, fomentando a identificação e o registro das feições físicas e tonalidade da pele, acarretando uma hierarquização das “tipologias” dos sujeitos favorecendo sua classificação. Ver: KOSSOY, Boris. *Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 26.

imbuídos em retratar, pintar e/ou registrar os “tipos brasileiros”. A visualidade e as ações sociais tocam-se, entremeiam-se nos discursos e nas redes de sociabilidade. Essa arte que representa apenas as cabeças ou os rostos dos negros e, acima de tudo, em atitude pacífica, concorre para suspender o tempo e congelar a ação desses sujeitos representados: homens e mulheres espremidos em um rígido sistema hierarquizante. O estudo do “tipo” como sujeito nacional ganha força nesse momento da jovem República, com cores pátrias, em uma nítida tentativa de entender a mescla das culturas compositivas do Brasil. Época de intensa disputa de sentidos políticos e sociais de cidadania, que enredavam a construção das memórias, dos símbolos e das artes.

Nos debates sobre os “tipos humanos” brasileiros, no final do século XIX e início do século XX, calcadas no cientificismo, muitos intelectuais baianos buscaram elaborar uma classificação, e com ela a consequente hierarquização dos “tipos”. Havia implícito um projeto de nação, assentada na ascendência europeia em detrimento da cultura negra e indígena. No interior dessas discussões raciais, o médico maranhense Raimundo Nina Rodrigues foi um dos percussores nos estudos da raça no pós-Abolição. Significaria conhecer para controlar essa população menos visível, como sublinhou a antropóloga Mariza Correa em *Ilusões da Liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*, no momento em que se colocavam “[...] as questões de cidadania e de nacionalidade na sociedade brasileira, tornava-se um imperativo político definir claramente os critérios de inclusão/exclusão ao estatuto do cidadão nacional”¹⁶. A ideia de uma “sociedade desorganizada” e “enferma” mobilizou o campo intelectual, aliado ao empenho em analisar as relações sociais, a identidade e a formação nacional como uma agenda intelectual e política, tendo em vista o futuro do Brasil.

A questão racial floresceu e ganhou adeptos no interior da Faculdade de Medicina da Bahia. No final do século XIX, a busca pela classificação científica dos “tipos” puros e miscigenados implicou na adoção de preceitos da antropometria, craniologia e a frenologia¹⁷. Na cadeira de medicina-legal, Nina Rodrigues fez uso do instrumental

¹⁶ CORREA, Mariza. *Ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista: Editora da Faculdade São Francisco, 2001, p. 24.

¹⁷ A segunda metade do século XIX marcou o apogeu da craniologia (medição do crânio) e frenologia (características cerebrais). A craniologia previa a medição da circunferência, dos ângulos e do volume do crânio. Para estabelecer padrões e distinções das “raças” humanas. Seguindo esse mesmo modelo determinista, a *antropologia criminal*, cujo principal expoente, Cesare Lombroso, via a criminalidade como um fenômeno físico e hereditário. Fonte: SCHWARCZ, Lília M. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 49.

fornecido pela craniologia quando analisou os crânios de Antonio Conselheiro, Lucas da Feira e de um indígena homicida. Porém, como não encontrou os elementos obrigatórios postulados pela *Escola Italiana de Criminologia*¹⁸, conforme artigo científico publicado na *Gazeta Médica da Bahia*¹⁹, passou a centrar suas observações sobre o criminoso no aspecto psíquico-social.

Na compreensão da fisionomia, o proeminente médico italiano Cesare Lombroso, expoente da *Escola Italiana de Criminologia*, defendia a análise do ângulo facial, como fator determinante para identificar a degeneração do indivíduo. Estava, então, implícita a condição racial. Acreditava que o ângulo facial do negro em 70° seria inferior ao do branco de 90°, que acarretaria deficiência na porção cerebral do primeiro²⁰. Por isso, a caixa craniana assumia a centralidade no estudo do dito “delinquente”. Por este suposto viés científico e ideológico, foram cuidadosamente analisados os ângulos da face, o formato das orelhas, as maçãs do rosto, o queixo (se quadrado ou proeminente), o cabelo, a barba e as marcas de nascimento, tatuagens ou cicatrizes, sinais cruciais para a identificação do indivíduo com vistas a identificar as tais deficiências psíquicas e morais; em consonância com a composição da face, revelar-se-ia ou não a predisposição ao crime. Essa ciência ligada à tipologia física teve forte ressonância nas primeiras décadas republicanas no Brasil. Lombroso forneceu a matriz para estudos no âmbito da antropologia criminal, vista com especial interesse pelos doutores da Faculdade da Bahia. Ela foi usada em outras instituições como o Grêmio-Literário da Bahia²¹ que, entre os anos de 1900 e 1905,

¹⁸ Convencionou-se chamar de Escola Antropológica Criminal Italiana, cujo papel central ficou a cargo do médico Cesare Lombroso, com destaque ainda para Enrico Ferri e Raffaele Garofalo, em comum a crença no desvio biopsíquico como condição *sine qua non*, para a formação do criminoso. A tentativa de explicar cientificamente o delito e o delinquente criou uma ciência autônoma, com ampla repercussão. Encontramos diversas referências a Cesare Lombroso nos jornais: Diário da Bahia, Diário de Notícias, Jornal de Notícias, A Tarde e O Imparcial, todos com circulação em Salvador, preferencialmente denominando como “O Sábio”. Na literatura referências ao “tipo criminoso lombrosiano”, aparece em *O Feiticeiro* (1900) de Xavier Marques; *Capitães de Areia* (1937) e *Tenda dos Milagres* (1969) de Jorge Amado.

¹⁹ Sobre a *Gazeta Médica da Bahia*, ver: SANTOS, Adailton F. *Escola Tropicalista Baiana: registro de uma nova Ciência na Gazeta Médica da Bahia (1866-1889)*. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

²⁰ SANTOS (2008), p. 52.

²¹ O Grêmio Literário da Bahia foi fundado em 1860 como um espaço para discussões e divulgação literária, teve como sócio Castro Alves que dedicou à agremiação os poemas *O Livro e a América* (1867) e *Densa Incruenta* (1870). No final do século XIX e início do século XX foi dirigido pelo engenheiro e historiador Sílio Bocanera Jr. que realizou viagem para a Itália em 1903 com o objetivo de divulgar a agremiação. A Revista do Grêmio Literário só foi lançada em 1900 com tiragem e mensagem, voltada para os sócios, tratando de assuntos ligados ao mundo das letras. A publicação durou até 1905; nesse mesmo ano em sua sede, Ruy Barbosa lançou-se candidato à Presidência da República. Xavier Marques, Artur de Sales, Afrânio Peixoto e Egas Moniz foram alguns dos literatos baianos que aparecem na revista; o estilo parnasiano asseverava a

publicou com entusiasmo artigos sobre a vida de Cesare Lombroso e estudos sobre crimes. Em 1905, o Dr. Eduardo Dias, publicou na Revista do Grêmio-Literário da Bahia um artigo intitulado “O Crime e o Criminoso”, no qual defende a associação da ciência com o meio social, exaltando a figura de Nina Rodrigues e Clovis Bevilacqua em firmar os dados da escola antropológica²² na análise das feições físicas. Contribuição, segundo ele, para o entendimento das raças que circulavam em Salvador. Vários jornais destacaram de modo laudatório a contribuição de Lombroso no âmbito das ciências, como *A Gazeta do Povo*, em 23 de Julho de 1906, em seu aniversário, “aproveitando o ensejo Paula Lombroso, filha do grande sábio[sic], narrou os primeiros passos de seu pai como homem de ciência e sua vida íntima. [...] a Bahia em sintonia com as altas ciências saúda o mestre Lombroso”²³.

No Brasil, a medicina-legal condensaria toda a instrumentalização necessária para a medição técnica e a busca empírica para o entendimento das relações raciais. Segundo Mariza Correa, “a medicina-legal foi uma das primeiras disciplinas no Brasil a conquistar espaço institucional próprio e a definir seu agente: o perito”²⁴. Ou seja, o profissional apto pelo cabedal científico passou a identificar os criminosos, via feições físicas, e determinar o grau de periculosidade destes, fornecendo subsídios para juristas²⁵ e para sentenças judiciais. O resultado dessa instrumentalização e reconhecimento dos “tipos antropológicos” possibilitou o controle social em um país que se assemelhava a um mosaico étnico, para que cada grupo assumisse seu “lugar social”. Assim, havia a classificação das raças e, em seu interior, a hierarquia de sujeitos, onde o criminoso e o louco ocupariam os estratos mais baixos e iniciais, numa possível evolução social.

Ainda, no campo dos estudos raciais, na Faculdade de Medicina da Bahia, Braz do Amaral, diplomado em 1886, com a monografia *As Tribos Importadas*²⁶, voltada para as

erudição e o gosto da época. Fonte: VEIGA, Claudio. *Revista Grêmio Literário da Bahia*, edição comemorativa. Salvador, 1988.

²² DIAS, Eduardo. *Revista do Grêmio Literário da Bahia*, ano II, nº10, ago. 1905, p. 551-552.

²³ LOMBROSO. *Gazeta do Povo*. Salvador, 23/07/1906, p. 2. Grifo nosso.

²⁴ LOMBROSO. *Gazeta do Povo*. Salvador, 23/07/1906, p. 2

²⁵ Os estudos raciais na área jurídica, nesse momento, concentraram-se na Faculdade de Direito de Recife. Silvio Romero destaca-se por concentrar os esforços da instituição na elaboração de leis. Para Romero a mestiçagem é o resultado pela sobrevivência das espécies, em uma clara alusão ao determinismo darwinista. Sobre a Faculdade de Direito do Recife e a questão racial ver: SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 e SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²⁶ Uma versão ampliada foi apresentada na Revista do IGHB em 1915. Ver: AMARAL, Braz. *As Tribos Negras Importadas: um estudo etnográfico, sua distribuição regional no Brasil – os grandes mercados de escravos*. *Revista do IGHB*, n. 41, 1915.

características da etnia Malê, também, preocupou-se com a mensuração craniana e com a elaboração de um suporte teórico para diferenciação dos “tipos antropológicos” em Salvador. Convém lembrar que nos tempos de estudante de medicina, Amaral atuava como professor de História e Antropologia no antigo Instituto de Instrução Secundária de Salvador. Segundo ele, o curso possibilitaria instrumentalizar os estudantes quanto ao conhecimento antropológico das etnias. Depois ocupou a cátedra de Higiene da FAMED, criando uma coleção de “objetos antropológicos” (acessórios religiosos, esqueletos humanos, crânios, chumaços de cabelos e pedaços de pele de negros e indígenas)²⁷. Amaral justificou a importância de tal coleção para o estudo da miscigenação, sendo uma:

[...] contribuição para o desenvolvimento intelectual e auxílio para os estudantes de medicina. [...] Encarregado de lecionar Elementos de Anatomia e Fisiologia Humana tomei a resolução, com o fim de tornar acessível, o ensino e ainda a organização de uma coleção de objetos antropológicos. A necessidade de promover a conservação dos tipos atuais das raças que se cruzam cada vez mais no Brasil, tendendo a formar um tipo novo que constituirá o grande todo homogêneo da nacionalidade brasileira. Não é um museu que tenho em mente fundar é uma coleção de fósseis e de todos os objetos que se ligam a antropologia e que se encontram todos os dias no interior do Estado. [...] principalmente conservar da raça aborígine e da raça negra tudo o que possa ser útil à ciência²⁸.

Várias dessas autoridades médicas e, também, políticas observaram a população comum, especialmente, o negro, considerando-o inferior. Ao estudar a presença negra nos jornais de Salvador entre 1888 a 1937, a historiadora Meire Lucia Reis mapeou o imaginário racial no discurso jornalístico que perpetuavam a imagem do negro como propenso à “incivilização”, logo à barbárie, em oposição ao branco tido como “civilizado” e “herdeiro da tradição latina”²⁹. As fotografias dos afrodescendentes nos jornais de Salvador, de modo geral, reforçaram a imagem do negro como um ser patologizado, conforme o pensamento racista da época. Assim, com o aval da ciência, a imagem do negro como bárbaro, impetuoso e propenso à estupidez ganhou relevo nos discursos sociais, que tinha como base constituições genéticas e hereditárias como determinantes.

²⁷ CORREA, Mariza. *Raimundo Nina Rodrigues: Sociedade Brasileira de História da Medicina*. Disponível em: <http://www.sbhbm.org.br/index.asp?p=medicos_view&codigo=200>. Acesso em: 03/jun/2013.

²⁸ AMARAL, Braz. Coleção Antropológica. *Gazeta Médica*, Salvador, n. 4, Ano XXII, out. 1890, p. 164. Disponível em: <<http://www.memoria.bn.br>>. Acesso em: 03/jun/2013.

²⁹ REIS, Meire L. *A Cor da Notícia: discursos sobre o negro na imprensa baiana (1888-1930)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000, p. 54.

Em Pasquale De Chirico não há o desejo de retratar o “tipo negro” como um dado científico. Existe interesse em registrar o sujeito cotidiano, possivelmente, o que lhe parecia exótico, “segredo experimental dos tipos. Tipos, sobretudo, exóticos, para ele, pelo menos. Porque, para nós, eram ou são, os nossos tipos naturalíssimos. Queremos nos referir aos tipos negreiros na arte”³⁰, conforme afirmou Carlos Chicchio em homenagem após sua morte no ano de 1943. O neto do artista, Bartolo Sarnelli, reitera essa observação “certa feita, ele convidou um sujeito para ser modelo em seu ateliê, contudo, o homem se arrumou todo, fez barba e cortou o cabelo, e para sua surpresa, não ‘servia’ mais como modelo”³¹.

Nos desenhos, gravuras e estatuetas de negros realizadas por Pasquale De Chirico, percebemos matizes dessa centralidade de faces. Convém ressaltar, ainda, o interesse das elites locais por tais representações, como a aquisição dessas peças através de mostras artísticas ou diretamente com o escultor em seu ateliê. Para o intelectual Pedro Calmon, “De Chirico realizava um estudo antropológico e registro histórico, nos tipos africanos presentes nas ruas de Salvador, em vias de desaparecimento”³²; a partir de um suposto “melhoramento da raça”, através dos “tipos puros”, surgiria o “tipo brasileiro”, paradigma da formação racial.

As representações dos “tipos negros” por De Chirico, cujo correlato é o “vulto”, ou seja, ilustres membros das elites, faz um contraponto fundamental nos discursos de grandeza e de exaltação da herança latina, muito presente nos discursos dos intelectuais baianos³³. Os estudos das raças vetorizavam a produção do saber; essa estreita consonância do debate racial com a construção da identidade nacional estava entremeada por teorias ávidas por entender e construir uma definição da composição antropológica nacional, por meio do “tipo humano”. Após definir essa composição e classificação, semelhante à catalogação biológica de plantas e animais irracionais, seria possível empregar técnicas para aperfeiçoar o próprio homem.

Todavia, na construção dessa visualidade da etnia negra, Pasquale De Chirico foi um colaborador ativo no registro dos sujeitos cotidianos, embora, em suas imagens, o tempo

³⁰ CHIACCHIO, Carlos. Pasquale De Chirico (1873-1943). *Jornal de ALA*, Salvador, edição extra, nov. 1943.

³¹ Entrevista com Bartolo Sarnelli em 27/mar/2007.

³² Pedro Calmon. Negros do Jubileu. *A Noite*, Rio de Janeiro, 28/mai/1838, p. 2.

³³ LEITE, Rinaldo. C. *A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. Feira de Santana, BA: Ed. UEFS, 2012.

é suprimido, ou seja, a centralidade do indivíduo exclui indumentárias e/ou cenários, afastando, nesse sentido, do *gênero pictórico de costumes* no qual o “tipo” aparece em uma composição com cenários, trajes e acessórios, além de posições menos estáticas dos corpos. Contava, ainda, com narrativas do cotidiano, o burburinho da cidade, da rua, os usos e hábitos de determinados indivíduos.



Figura 1 - Gravura “Crioulo” ou “Cabeça de Mulato” (1938), de Pasquale De Chirico.
Fonte: <<http://www.museucostapinto.com.br>>

A



B



Figura 2 - A “Negra Baiana” (1938) e B “A Caboclinha” (sem data), de Pasquale De Chirico.
Fontes: (A) acervo da família Sarnelli; (B) *Jornal de ALA*, Salvador, ano 2, n. 3, 1940.

A



B



Figura 3 - “Cabeça de Crioula”, de Pasquale De Chirico. Foto: Acervo pessoal.



Figura 4 - “Sem título” (sem data), de Pasquale De Chirico.

Fonte: Emanuel Araujo. *De Valentim a Valentim: a escultura brasileira – século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afrobrasil, 2010, p. 107.

A



B



Figura 5 - “Cabeça de Molecote” ou “Cabeça de Moleque” (sem data), de Pasquale De Chirico. Foto: Acervo pessoal.



Figura 6 - Busto em bronze (sem título e sem data), de Pasquale De Chirico. Fonte: Emanuel Araújo. *De Valentim a Valentim: a escultura brasileira – século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afrobrasil, 2010, p. 104.

Relação das obras arroladas nas fontes dos “tipos negros” realizados por Pasquale De Chirico, em sua maioria pertencente a coleções particulares.

<i>Obra</i>	<i>Tipologia</i>
Cabeça de Crioula	Busto em Bronze
Cabeça de Mulata	Busto em Bronze
A Mulata	Busto em Bronze
Cabeça de Negra Paulista	Busto em Bronze
Negro Africano	Medalhão em Bronze
Negra Paulista	Busto em Bronze
Menina Negra	Gravura
Baiana	Gravura
Caboclinha	Gravura
Cabrocha	Gravura
Cabeça de Velho Preto	Gravura
Capitão do Canto	Gravura

Capitão do Mato	Gravura
Crioula	Estatueta em Bronze
Mucama	Estatueta em Bronze
Mãe de Leite	Gravura
Baiano	Estatueta em Bronze
Filha de Santo	Estatueta em Bronze
Garoto	Estatueta em Bronze
Menina Mulata	Estatueta em Bronze
Mãe Pequena	Estatueta em Bronze
Mãe Preta	Desconhecida
Mestiça	Desconhecida
Molecote	Estatueta em Bronze
Meninote	Estatueta em Bronze
Mucama	Estatueta em Bronze
Pescador	Gravura
Pai de Santo	Gravura
Primeira Época	Gravura
Segunda Época	Gravura
Sertanejo	Gravura
Vaqueiro	Gravura
Vendedora	Gravura

A propósito, para Pasquale De Chirico, o auge da temática negra em seus trabalhos é, sem dúvida, o monumento em homenagem a Castro Alves, inaugurado em 1923. Na base do conjunto escultórico, há a presença de dois escravos, personagens centrais na obra *A Cachoeira de Paulo Afonso*, escrita em 1870, na qual o poeta narra a tragédia romântica de Lucas e Maria, perante às mazelas da escravidão. No alto da composição escultórica, Castro Alves representa a justiça e a humanidade; com a mão estendida, ele fala/declama à multidão da praça, como se acenasse a Deus³⁴. A cabeça erguida e olhar ao horizonte representa seu espírito sonhador, típico da juventude.

³⁴ Como quem fala as turbas. *A Tarde*, Salvador, 21/dez/1922, p. 01.



Fig. 7 - Monumento "Castro Alves", de Pasquale De Chirico. Foto: Acervo pessoal.



Fig. 8 - O “Anjo da Liberdade” e o “Gênio da Poesia”. Foto: Acervo pessoal.



Fig. 9 - Detalhe do conjunto escultórico Castro Alves. Representação dos escravos Lucas e Maria, conforme o poema “A Cachoeira de Paulo Afonso”. Foto: Acervo pessoal.

Castro Alves, sem dúvida, marcou à consagração o escultor, e é a obra pela qual ele é mais lembrado. A Praça Castro Alves é um importante ponto foco de manifestações políticas e festivas. No carnaval, a presença do poeta revigora-se na cena pública. Há anos, aparece como elemento cenográfico da festa, como em 2002, ano em que foi construído um atabaque (instrumento musical de origem africana) na base da estátua; em 2003 o poeta foi “colocado” em um gigante tabuleiro de Baiana de Acarajé. Em anos posteriores, um palco emoldurando a estátua, tornou-se um destacado espaço para apresentações musicais, notadamente de grupos de afoxé e capoeira. A mesma imagem presente no momento também está reproduzida em estátuas públicas em algumas cidades baianas, como em Jacobina, Santo Antonio e São Felix.



Fig. 10 - Monumento Castro Alves decorado para o Carnaval 2002.
 Fonte: <<http://www.carnaxe.com.br/temas/castroalves/temascarnaval.htm>>

Quanto à estatuária pública, podemos destacar os conjuntos: Barão do Rio Branco, Visconde de Cairú, Dom Pedro II, Conde dos Arcos e Padre Manoel da Nobrega, em Salvador. Um segundo elemento, todavia, refere-se a esse amplo conjunto de imagens de negros em suporte de bronze ou papel, e de restrita circulação, uma vez que a grande maioria está em coleções particulares. Segundo, o amigo e crítico de arte, Carlos Chicchio, “De Chirico é um especialista nesses tipos negros, entre nós [Bahia] é o único dedicado a tal temática nas exposições de arte, isso por que alguns não tem coragem de mostrar depois de realizadas as obras”³⁵

Nesse processo profundo e delicado de construção de imagens, prevalece os discursos dos intelectuais letrados na Bahia, ligados, principalmente, à Faculdade de Medicina e ao Instituto Geográfico e Histórico. Importante ressaltar que Pasquale De Chirico sempre teve bom trânsito nesses espaços, incumbido de muitas encomendas

³⁵ CHIACCHIO, Carlos. Homens e Artes: valores novos do Salão de ALA 1941. *A Tarde*, Salvador, 08/Out/1941, p. 1.

artísticas para tais instituições. Possuidor de amplo capital cultural, com formação pela Real Academia de Belas Artes de Nápoles, além de parente do pintor Giacomo Di Chirico, da aclamada, Escola Napolitana dos Oitocentos, com trânsito em Nápoles, na Itália, e São Paulo, locais de fundição das obras escultóricas, o escultor era reconhecido como um profissional conhecedor de seu ofício, capaz de materializar as narrativas épicas ao gosto e em sintonia com os discursos dos intelectuais baianos, conforme os muitos conjuntos escultóricos realizados por ele. Além de ter sido responsável pela primeira fundição artística de São Paulo em 1903, quando morou em Salvador, realizou um amplo conjunto de obras públicas e particulares; como professor da Cátedra de Escultura da Escola de Belas Artes da Bahia, contribuiu para formação de artistas locais.

No entanto, a obra de Pasquale De Chirico, com raríssimas citações, recebeu um tratamento menor nos estudos da arte brasileira ainda que tenha feito parte da primeira geração de escultores italianos do período republicano, ao lado de artistas como Amadeu Zani, Ettore Ximenes, Nicola Rollo e Elio Giusto. Assim, esse artigo tenta cumprir o papel de revivenciar sua obra e reconsiderar a sua importância para a arte escultórica brasileira.

**O SANTÍSSIMO SACRAMENTO EM CASA PROVISÓRIA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O DECORO DOS SACRÁRIOS NO
BISPADO DE MARIANA**

**THE BLESSED SACRAMENT ON PROVISIONAL HOUSE:
CONSIDERATIONS UPON THE SACRARIUM'S DECORUM AT
THE BISHOPRIC OF MARIANA**

Sabrinna Mara Sant'Anna

Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Doutorado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
e-mail: sabrinnameantanna@yahoo.com.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11010>

Recebido em 10 de fevereiro de 2018

Aprovado em 22 de maio de 2018

RESUMO

Sacrário, ou tabernáculo, são termos usados para designar o lugar onde se guarda no templo católico a reserva eucarística (= hóstias consagradas para a comunhão dos enfermos e adoração com culto de latría). Na Época Moderna, especialmente após o Concílio de Trento reafirmar a doutrina da presença real, o costume de se fixar o sacrário sobre o altar principal das igrejas, ou sobre o altar de capelas separadas especialmente para o culto do Santíssimo Sacramento, tornou-se convenção amplamente praticada. Este artigo apresenta considerações sobre o decoro dos sacrários eucarísticos no território do Bispado de Mariana, verticalizando a investigação de casos em que o Santíssimo Sacramento precisou ser transferido para uma casa provisória, isto é, para tabernáculos de altares confrariais localizados na nave dos templos. A documentação consultada abrange o período 1747 a 1779 e refere-se à Sé Catedral de Mariana e às sedes paroquiais erigidas no arraial de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara (atual Santa Bárbara) e nas Congonhas do Campo (atual Congonhas).

Palavras-Chave: Sacrário; Tabernáculo; Casa do Santíssimo; Decoro; Bispado de Mariana

ABSTRACT

Sacrarium or tabernacle is the place where the consecrated eucharist host reserved for communion of the ill and latry is kept. In Modern Period, specially after Trent's assertion of the whole and entire Christ's presence, the tradition of building the sacrarium on main altars, or on chapels specially reserved for the Blessed Sacrament's latry, became widely spread. This article presents considerations upon the sacrarium's decorum at the Bishopric of Mariana, dealing mostly with the occasions when the Blessed sacrament needed to be transferred to provisional houses, i. e., tabernacles of brotherhood altars located on the naves of the churches. Archival documentation ranges between 1747 and 1779, and is linked to Mariana's Cathedral and the parishes of arraial de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara (presently Santa Bárbara) and Congonhas do Campo (presently Congonhas).

Keywords: Sacrarium; Tabernacle; House of the Blessed Sacrament; Decorum; Bishopric of Mariana

INTRODUÇÃO

De acordo com a concepção vigente no setecentos, o sacrário (ou tabernáculo) eucarístico era a Casa do Santíssimo¹; o Templo do Sacramento². As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* – legislação eclesiástica que representava os ideais tridentinos e normatizava as práticas religiosas na América Portuguesa – estabeleciam sua localização sobre o altar-mor, ou sobre outro “mais accommodado para o culto de tão Divino Sacramento”, e exigiam cuidados específicos para com o seu decoro³: dignidade, decência, sacralidade, segurança e distinção.

O uso dos Sacrários, em que se guarda o Santissimo Sacramento da Eucharistia, é mui approvedo, e encomendado pelos Sagrados Canones, e Concilios Universaes, e de grande consolação espiritual, e muito importante para se acudir a necessidade dos enfermos. Pelo que ordenamos, que em todas as Parochias desta Cidade, e do Arcebispado,

¹ Expressão cunhada pela autora a partir da definição do verbete SACRÁRIO registrada no primeiro dicionário enciclopédico da língua portuguesa: “Entre nós Sacrario he sobre o meyo do Altar, a cazinha com sua porta, onde está o Santíssimo Sacramento no vaso das Partículas, ou na Custódia”. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico...* autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a El Rey de Portugal D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, prégador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, e calificador no Sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. v. 7, p. 422. (A grafia original foi mantida).

² Tabernáculo “era entre os Israelitas una capilla portatil de madera que llevaban consigo en el desierto para colocar allí el Arca de la alianza quando acampaban. Hoy se dá este nombre á un pequeno Templo que se pone en el altar para encerrar el Sacramento”. Verbetes TABERNACULO. MARTÍNEZ, Francisco. *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, ó Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc.* Con la descripción de sus más principales asuntos: Dispuesto y recogido de varios Autores, así Nacionales como Extranjeros, para uso de la juventud Española. Por el Doctor Don Francisco Martínez, Presbítero, Dignidad de la Santa Iglesia de Pamplona. Madrid, Imprenta de la Viuda de Escribano, 1788. Edição facsímile com introdução de Manuel Alvar Esquerria em Málaga, Real Academia España e Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989. p. 380. (A grafia original foi mantida).

³ “O que he digno de qualquer pessoa, & do lugar que tem, & tão proporcionado com o seu estado, que nem exeda as suas forças, nem seja inferior á sua calidade”. cf. DECORO. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico*, v. 3, p. 29. (A grafia original foi mantida). BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. 437 f. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo – Núcleo de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2009. 437 p. SANT’ANNA, Sabrina Mara. *Sobre o meio do altar: os sacrários produzidos na região centro-sul das Minas Gerais setecentistas*. 208 f. Tese (doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais – Programa de Pós-graduação em História, Belo Horizonte, 2015. 208 p.

em que de presente ha Sacrarios, (ou por justa causa mandarmos o haja em outras) se conservem com todo a decência possível, estando sempre no Altar maior, ou em outro, se o houver mais accommodado para o culto de tão Divino Sacramento.

Serão os ditos Sacrarios dourados por fora, e muito melhor se também o forem por dentro: e quando não possa ser, serão por dentro forrados de setim, damasco, veludo raso carmesim, ou ao menos de tafeté da mesma côr, para que pareça digno aposento, em que está encerrado JESUS Christo nosso Senhor. E no cofre que se costuma ali ter, (que será forrado do modo sobredito) quando não sirva em seu lugar para o mesmo effeito alguma ambula de prata dourada por dentro, e por fóra, estará a Sagrada Hostia, e as particulas que parecerem bastantes, que hão de ser renovadas ao menos cada quinze dias, em corporaes de linho fino, ou de hollanda muito limpos. E para se levar o Senhor aos enfermos haverá outra ambula de prata, podendo ser, dourada assim por dentro, como por fora.

Estarão os ditos cofre, e ambula sobre uma pedra de Ara e o cofre estará fechado com chave particular, e distincta da chave, com que deve sempre estar fechado o Sacrário, e ambas serão douradas: as quaes o Parocho terá sempre em seu poder, trazendo-as com muito aceio, e não juntas com outras chaves; e nunca as entregará a pessoas leigas, como erradamente fazem alguns Parochos em Quinta-Feira maior até dia de Paschoa. E sempre estará uma alampada accesa de dia, e de noite diante do Sacrario, em que estiver o Santissimo Sacramento. E o Parocho terá muito cuidado em fazer observar tudo o que fica dito, sob pena de ser gravemente castigado.⁴

Conforme o trecho transcrito, a legislação eclesiástica americana portuguesa promulgada em 1707 estabeleceu regras muito claras sobre a dignidade da Casa do Santíssimo (ela devia ficar em lugar de destaque: no altar principal, ou em outro normalmente localizado em capela separada para o culto mais acomodado do Corpo de Cristo⁵), sobre a sua decência (ela devia ser dourada por dentro e por fora, ou forrada internamente com tecidos carmesim), sobre a sua sacralidade (dentro dela devia ser colocada uma pedra d'ara e sobre esta o cofre, ou a âmbula, contendo as hóstias consagradas), sobre a sua segurança (as chaves do cofre e do sacrário tinham que ser douradas e guardadas em poder do pároco, sempre separadas das demais que trancavam outras partes da igreja) e sobre a sua distinção (pois à frente do sacrário eucarístico, como sinal da presença real de Cristo, devia-se manter uma lâmpada acesa de dia e de noite).

⁴ CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia, 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. São Paulo. Na Typographia de Antonio Louzada Antunes. 2 de Dezembro, 1853. Livro 1, Título XXVII, nº 94, 95 e 96. (A grafia original foi mantida).

⁵ “(...) na Eucaristia, o que antes da consagração era simples pão e vinho, é verdadeira substância do Corpo e Sangue de Nosso Senhor, desde que se efetuou a Consagração”. CATECISMO ROMANO. Tradução de Frei Leopoldo Pires Martins, O, F, M. Petrópolis: Editora Vozes, 1951. p. 273.

Sabendo-se que nas igrejas erigidas nas Minas Gerais setecentistas a casa do Santíssimo foi, por excelência, o tabernáculo fixo sobre o altar da capela-mor, salvo raras exceções em que se construiu capela separada para o culto mais acomodado do Corpo de Cristo, pergunta-se: o decoro dos sacrários eucarísticos foi um princípio respeitado no território aurífero? Quando um sacrário era considerado “indecente” pelas autoridades eclesiásticas o que se fazia com o Santíssimo Sacramento? Podia ser ele depositado em uma casa provisória,⁶ isto é, em um sacrário fixo sobre altar confrarial localizado na nave dos templos? Com o intuito de responder as questões levantadas, este artigo apresenta a análise de documentos coevos que versam sobre os tabernáculos usados para armazenar o Santíssimo Sacramento na Catedral de Mariana, na Matriz do arraial de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara e na Matriz das Congonhas do Campo.

A GUARDA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO NA CATEDRAL DE MARIANA

Logo quando a Matriz da Vila do Ribeirão do Carmo foi escolhida para ser a Catedral de Mariana,⁷ as irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição (a antiga padroeira do templo) deixaram o recinto da capela-mor para que a cátedra do bispo e o cadeiral dos cônegos fossem convenientemente instalados e a imagem de Nossa Senhora da Assunção (o novo orago do templo) entronizada no altar principal. A confraria dedicada ao culto da Conceição erigiu um novo retábulo – disposto em chanfro no arco do cruzeiro, lado do evangelho –, tendo contratado José Coelho de Noronha para executar a talha do mesmo em 1744.⁸ A associação devotada ao Santíssimo Sacramento, por sua vez, sem recursos financeiros para edificar outro altar, passou a ocupar um retábulo localizado na nave.

⁶ A expressão casa provisória do Santíssimo Sacramento não faz parte do vocabulário usado na documentação do século XVIII e também não consta na bibliografia especializada. Assim sendo, explica-se que ela foi criada para designar nesta pesquisa os sacrários da nave que provisoriamente serviram como casa do Santíssimo quando o tabernáculo eucarístico propriamente dito estava com algum impedimento.

⁷ Em 1745 a Vila do Ribeirão do Carmo foi elevada à categoria de cidade (rebatizada Mariana em homenagem a esposa de Dom João V) para abrigar a sede do novo Bispado. A antiga Matriz de Nossa Senhora da Conceição tornou-se Catedral, sendo sua invocação mudada para Nossa Senhora da Assunção. Nela, o primeiro bispo, Dom Frei Manuel da Cruz, tomou posse do trono episcopal em 1748. Esclarece-se que antes do Bispado de Mariana haviam cinco dioceses na América Portuguesa: Bahia (1555), Rio de Janeiro (1676), Olinda (1676), Maranhão (1677) e Pará (1719). O Bispado de Mariana, desmembrando do Bispado do Rio de Janeiro, foi instituído pelo Rei D. João V e pelo Papa Bento XIV em 15 de dezembro de 1745 (com bula datada de 6 de dezembro de 1746, beneplácito régio e mandado de execução por alvará de 2 de maio de 1747). cf. MATOS, Raimundo Jose da Cunha. *Corografia histórica da Província de Minas Gerais* (1837). v.2. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1981.

⁸ AEAM – Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição (1747-1810) da Catedral de Mariana, fl. 5v; (1747-1832), fl. 3.

Em 21 de agosto de 1747, data da visita pastoral presidida pelo cônego Dr. Henrique Moreira de Carvalho,⁹ a reserva eucarística já estava armazenada no tabernáculo fixo sobre o altar da Irmandade de Nossa Senhora do Terço. Preocupado com a segurança “do Corpo de Jesus Christo”, o visitador registrou a seguinte ordem:

Mando que na noite em que sai a Irmandade do Terço com a devoção da Senhora pelas ruas logo que sahir se feixe a porta principal da Igreja e se abrirá quando de novo voltar por desrespeitar e vender cera [?] com que estão muitos homens de capote no Adro da Igreja com chapéus na cabeça com ofensa [?] para a glória de Deos nesta confraria em que está o sacrário do corpo de Jesus Christo Senhor Nosso, havendo necessidade então de [?] fazer hua oração, entrará por huma das portas transversais, havendo sempre cuidado e vigilância que não profane o sagrado.¹⁰

Em 1749, quando o primeiro bispo de Mariana redigiu um parecer sobre as condições do edifício escolhido para ser a Catedral, o Santíssimo Sacramento ainda permanecia em casa provisória. Consciente da grande despesa que os confrades tiveram para construir e reformar a igreja antes de sua chegada, Dom Frei Manuel da Cruz expôs ao rei que achava justo a Real Fazenda custear o aumento da capela e o douramento do retábulo onde a reserva eucarística estava armazenada. Segundo o prelado:

o retábulo para a capela-mor pode ficar o mesmo, que é bom, e está dourado; mas como este retábulo é da Irmandade do Santíssimo Sacramento, que agora está colocado em uma capela do rosário no cruzeiro da parte do evangelho, cuja capela necessita de se acrescentar ao menos uma braça, e tem já retábulo perfeito, mas não dourado, me parece justo, que se faça esta obra à custa da Fazenda Real, vista a grande despesa, que a Irmandade e o povo fez com a capela-mor, o seu retábulo, e toda a igreja.¹¹

⁹ O Bispado de Mariana, conforme mencionado em nota anterior, foi criado em 1745, mas somente em 1748, quando Dom Frei Manuel da Cruz tomou posse do trono episcopal, a diocese tornou-se oficial. Por esta razão, a citada visita pastoral foi presidida por um cônego delegado pelo bispo Dom Antônio do Desterro Malheiros da Sé de São Sebastião do Rio de Janeiro.

¹⁰ RODRIGUES, Monsenhor Flávio Carneiro (Org.). *Cadernos Históricos do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana*: as visitas pastorais do século XVIII no Bispado de Mariana. vol. 1, 1998. p. 83.

¹¹ *Copiador de algumas cartas particulares do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Frei Manuel da Cruz, Bispo do Maranhão e Mariana (1739-1762)*. Transcrição, revisão e notas por Aldo Luiz Leoni. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. Carta nº 130 (Outra para o mesmo senhor pelo Conselho Ultramarino – 1749), p. 239-241. O mesmo documento encontra-se disponível no AHU – Cons. Ultram. – Brasil/MG – Cx: 53, Doc: 30. Carta de D. fr. Manuel da Cruz, bispo de Mariana, para o D. João V, dando o seu parecer sobre se a Igreja Matriz de Mariana podia servir de Catedral, após algumas beneficiações e se havia casas que pudessem servir de Palácio Episcopal

Ressalta-se que o retábulo localizado na “capela do rosário no cruzeiro da parte do evangelho” foi confeccionado entre 1748 e 1750. O parecer de Dom Frei Manuel da Cruz não deixa dúvida que em 1749 ele já estava pronto, mas sem douramento. Isto significa que o retábulo referenciado pelo primeiro bispo de Mariana não é o mesmo onde o Santíssimo Sacramento estava conservado em 1747 – ano em que o visitador cômego Henrique Moreira de Carvalho registrou que a reserva eucarística estava no sacrário da Irmandade do Terço. Apesar de não se conhecer a localização exata deste último retábulo citado, os documentos consultados evidenciam que entre 1747 e 1749 o Corpo de Cristo foi armazenado em duas diferentes casas provisórias.

Algum tempo depois, certamente insatisfeitos com a falta de um altar próprio, o provedor e mais oficiais da irmandade devotada ao Santíssimo Sacramento solicitaram recursos à coroa portuguesa para construírem dentro da Catedral uma capela separada. Apoiando o pedido dos confrades e respondendo a solicitação do rei, Dom Frei Manuel da Cruz escreveu o seguinte parecer em 1751:

Senhor,
Manda-me Vossa Majestade informar sobre o requerimento, que a Vossa Majestade fizeram o provedor e mais oficiais da mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja matriz desta cidade, ereta em catedral, para que Vossa Majestade seja servido mandar fazer à custa da sua real fazenda uma capela na dita catedral em lugar que [parecer] mais conveniente para nela ser venerado, e conservado o Santíssimo Sacramento; e me parece ser conveniente mudar-se a capela de São Miguel e Almas que está no cruzeiro da igreja para outro lado, e em seu lugar fazer-se capela para o Santíssimo Sacramento, pois só ali fica com toda a decência; a despesa, que se poderá fazer nesta obra, melhor poderá declarar o governador, e capitão-general destas Minas, que [tam]bem a viu, e tem mais experiência na despesa das obras deste país; mas sempre me parece que n[corroído 1 palavra] [alguma] [?] a dita despesa a [//] [fl. 125] quantia, que dizem o provedor, e mais oficiais da irmandade. Vossa Majestade mandará o que for servido. Mariana, etc.¹²

Na segunda metade da década de 1770 – época em que o bispo Dom Frei Manuel da Cruz há muito tinha falecido (1764) – a referida confraria enviou mais uma petição à coroa informando que sua antiga demanda ainda não havia sido satisfeita e que o Santíssimo

¹² *Copiador de algumas cartas particulares do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Frei Manuel da Cruz*. Carta nº 156 (Outra para o mesmo senhor pelo Conselho Ultramarino – 1751), p. 286-287. Este documento esclarece que a Capela do Santíssimo Sacramento da Catedral de Mariana não foi construída em 1751, muito menos “fora da obra, à esquerda do santuário”, como afirmou o estudioso Germain Bazin em *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983. vol. 2, p. 68.

Sacramento estava sendo conservado na Catedral de Mariana “sem o culto e veneração devida”.

Senhora

Dizem o Provedor, e mais officiais da Irmandade do Sanctissimo Sacramento da freguezia e Catedral de Marianna, que no ano de 1734, sendo entam Villa do Carmo, fez a mesma Irmandade pôr em praça, rematar-se, e fazer-se de novo a Matriz, pagando ella, e os habitadores da mesma Villa seu avultado [importe] de sessenta mil cruzados: depois de alguns annos foi Vossa Real Magestade servida elevar a Cidade de Marianna aquella Villa, mandando, que a mesma Matriz fosse Catedral: o que sendo, se fez necessaria a mudança do Sanctissimo Sacramento da Capella Mor para hum altar do Senhor dos Passos, onde se tem conservado sem o culto, e veneração devida a tam Suprema Magestade pello aperto, escuridam, e indecencia da mesma Capella. A Vossa Magestade recorreu a suplicante, da qual regativa resultou dignar-se Vossa Magestade incumbir ao General naquelle tempo o Conde de Boubadela, Gomes Freire de Andrade a factura de Altar decente a dispendios da Real Fazenda, o qual nam pos outra açam, que nam fosse hum exame pessoal com os Capitulares para designarem lugar, passando-se logo para o Rio de Janeiro, onde entam rezidia, e governava Guoias, Sam Paulo, e Minas: continuou a necessidade, que expoem a Vossa Magestade.

Pedem a Vossa Magestade se digne attendendo a verdade do exposto, a decadencia dos tempos, impossibilidade da suplicante mandar a custa de sua Real Fazenda se faça na mesma Cathedral Capella onde tenha ho devido culto o Sanctissimo Sacramento.¹³

Provavelmente o altar referenciado na petição endereçada à rainha D. Maria I¹⁴ como sendo do Senhor dos Passos é o mesmo que o bispo Dom Frei Manuel da Cruz registrou em 1749 como sendo do Rosário (localizado na capela próxima ao arco do cruzeiro, lado do evangelho). Observe que naquela ocasião o bispo informou à coroa portuguesa que a capela em que o Santíssimo Sacramento estava colocado necessitava “de se acrescentar ao menos uma braça”. Certamente pelo fato da primeira solicitação não ter sido atendida, mesmo com o parecer favorável do prelado marianense, os confrades escreveram na nova petição que desde que a matriz foi elevada a catedral o Santíssimo Sacramento estava no “altar do Senhor dos Passos, onde se tem conservado sem o culto, e veneração devida a tam Suprema Magestade pello aperto, escuridam, e indecencia da mesma Capella”. A reclamação sobre a falta de espaço (aperto da capela) é um indício de que o altar referenciado como sendo do

¹³ AHU – Cons. Ultram. – Brasil/MG – Cx.: 114, Doc: 8. Requerimento do Provedor e mais officiais da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia e catedral de Mariana, pedindo que seja construída, as expensas da Fazenda, uma capela na referida catedral, dedicada ao dito Santo. (A grafia original foi mantida).

¹⁴ Embora o conteúdo da petição não esclareça a data exata de sua redação, o cabeçalho endereçado a autoridade portuguesa denominada “Senhora” é indicativo de que o documento tenha sido redigido após 24 de fevereiro de 1777, data em que a Rainha D. Maria I assumiu oficialmente o trono português.

Senhor dos Passos é o mesmo que anteriormente foi registrado no relatório do bispo como sendo do Rosário. De toda maneira, conforme consta no despacho registrado no cabeçalho do requerimento endereçado a rainha, as autoridades portuguesas determinaram em 13 de janeiro de 1779 que se juntasse “provisão a ordem”.

Lamentavelmente no decorrer desta pesquisa não foram encontrados outros documentos que apontassem quando, quanto e se a Real Fazenda de fato doou recursos para a construção da capela do Santíssimo que hoje pode ser observada à esquerda do altar-mor da Catedral de Mariana. Sabe-se, contudo, que a decoração interna do tão desejado recinto não corresponde ao estilo rococó vigente nas Minas Gerais a partir da sexta década do século XVIII e até as primeiras do XIX.¹⁵ Presume-se, portanto, que após o despacho de 1779 o Santíssimo Sacramento ainda tenha ficado em casa provisória por muitos anos.



Capela do Santíssimo Sacramento, Catedral de Mariana.

Foto: Juninho Motta.

¹⁵ Sobre as características da arquitetura, da talha e da pintura rococó nas igrejas de Minas Gerais, bem como o tempo de duração deste estilo no território aurífero leia: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 213-293. Para uma síntese das características e do tempo de vigência dos estilos barroco e rococó no território das Minas Gerais leia: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010. vol. 1, p. 117-153. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2012. vol. 1, p. 91-126.

Em cinco de janeiro de 1744 a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do arraial de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara decidiu tomar “a incubencia de mandar fazer” com as esmoladas prometidas “o retabulo de talha p^a o altar mor com paredes e tecto da d^a capella mor apainellado”. Nesta época, conforme se depreende do termo abaixo transcrito, a capela do Santíssimo também precisava de talha e, certamente por esta razão, a reserva eucarística estava armazenada em sacrário fixo sobre um dos altares confrariais localizados na nave onde, por ordem de um visitador, deveria permanecer até que o altar-mor estivesse devidamente ornado:

Aos sinco dias do mez de Janr.^o de mil e sette centos e quarenta e quatro annos, estando em mesa o Provedor e mais officiaes, e irmandades abaxo asinadas que servem este presente anno na irmand.^e do Santissimo sacram.^{to} desta freg.^a de S. An.^{to} do Ribeirão de S. Barbara. p.^a eff.^o de determinarem o mais util p.^a ad.^a irmand.^e uniformemente concordarão Mandar fazer a talha da capella que tem destinado p.^a o Santiss.^o, e como p.^a a sua collocação he preciso satisfazer a clausula que Sua Ex.^{cia} R.^{ma} deixou em capitulo de Vizita, que sem estar ornado o altar maior se não traslade o Santiss.^o Sacram.^{to} do altar em q.^o esta de presente colocado asentarão Provedor, e mais off.^{es} e irmaons que presentes se achavão em que a irmandade tomasse a incubencia de mandar fazer o Retabulo de talha p.^a o altar Mor com paredes e tecto da d.^a capella Mor apainellado com as esmollas que p.^a esse eff. estão prometidas, e com as mais que a piedade catholica socorrer, e as Mais irmand.^e da mesma freg.^a, attendendo a Ser o altar principal da Matriz, e de que todas necessitão p.^a as suas festivid.^{es}, p.^a evitarem a despeza das armações. E de como assim se determinou mandei escrever esse termo que comigo asinarão o Provedor e mais off.^{es} e irmaos que Se achavão presentes.¹⁶

¹⁶ AEAM – Livro X 12: Eleições e Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1741-1805), Santa Bárbara, fls. 13-13v. (A grafia original foi mantida).



Altar da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, cujo sacrário serviu de casa provisória do Santíssimo Sacramento, Catedral de Mariana. Foto: Juninho Motta.

Em 22 de março de 1744 – data em que o “retábulo de talha p^a o altar Mor” seguramente não estava pronto, pois a realização de sua obra dependia da satisfação das esmoladas prometidas¹⁷ – a irmandade dedicada ao culto eucarístico contratou o mestre

¹⁷ A arrematação da talha da capela-mor não consta no livro de Eleições e Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1741-1805). Contudo, sabe-se que em 20 de junho de 1744 a Irmandade dedicada ao culto eucarístico prometeu doar quatrocentas oitavas de ouro para a fatura do retábulo-mor, sendo esta quantia satisfeita no dia primeiro de agosto de 1745 – data em que parte do montante prometido foi usado para pagar o entalhador “m^e [mestre] da d^a [dita] obra Joze Coelho de Noronha”: “Em o primeiro dia do mês de Agosto de mil e sete centos e quarenta e sinco annos estando em meza o Provedor e mais [o]ffeciaes que servem na

Francisco de Faria Xavier para executar a talha da capela do Santíssimo. As partes envolvidas no negócio ajustaram o preço de “mil e trezentas e sincoenta oytavas de ouro” e o prazo de um ano para a entrega do serviço. Caso o tempo estipulado no contrato não fosse cumprido, o entalhador arrematante e os seus fiadores João Gonçalves Linhares e Manoel Pereyra Bastos perderiam quinhentas oitavas de ouro; quantia que seria aplicada na obra da capela-mor:

Termo de Rematação da obra eRetabolo q se rematou a Fran.^{co} de Faria X.^{er}.

Aos vinte e dois dias do mez de marco de mil e setecentos e quarenta e quatro annos neste Arrayal de. S. Barbara, estando o Provedor, e mais off.^{es} da meza que de presente Servem na Irmandade do Santissimo Sacram.^{to} [?]a casa da fabrica da dita Irmandade p.^a eff.^e de Rematarem a obra de talha que determinarão mandar fazer na capella do Santissimo Sacram.^{to} nesta Matriz de S. Antonio do d.^o arrayal; donde se achavão vários officiaes entalhadores para Rematar a dita obra. E sendo ahi se achou tambem o mestre Francisco de Faria X.^{er}; que por ser oseu Lanso omais util p.^a a irmandade por mais acomodado, lhe foi rematada a dita obra avista do Risco q’ se lhe apresentou com as condições expressadas nos papels que o Rematante aSignu com os seus fiadores João Gonçalves Linhares; e Manoel Pereyra Bastos as quais condiçoens se Reporta a d.^a irmandade com a condição entre as mais de q’ eles Rematante por si e seus fiadores se obrigou a fazer adita obra, e asenta-La no tempo de hum anno, com acominção de perder quinhentas oytavas não o cumprindo no d.^o tempo, as quaes se applicarão p.^a a obra da capella mor da dita Matriz; a cuja pena os d.^{os} fiadores se obrigarão cada hum per si e hu por ambos, e que não seriam ouvidos em juízo, nem fora delle, sem primeiro depositarem a Referida quantia de quinhentas oytavas de ouro; porem sendo feita a dita obra com todas as condições, se lha pagaria pela dita obra mil, e trezentas, e sincoenta oytavas de ouro pelos bens da dita irmandade do Santissimo Sacramento, e de como assim se ajustou, escrevi este termo a Rogo do Escrivão da d.^a irmandade Domingos Alz. da S.^a que assignou, e eu Jose Carlos de Souza que o escrevi.¹⁸

irmandade do Santissimo Sacram^{to}, determinarão se satizfizesse a esmolla das quatrocentas oitavas de ouro que, concignarão p.^a a obra da talha da capella mayor desta Matriz na forma, e maneyra seg^{te} a saber duas [8^{tas}] de ouro das mezas de dous annos que ha de pagar o Provedor da d.^a irmandade o coronel Miguel Atz Per^a, e mais hua libra de ouro, q há de dar o Escrivão da d.^a irmand^e dos Atz da Silva de mezada de dous annos, da qual quantia de Cento, e vinte e oito oitavas das mezas do d.^o Escrivão se deu por entregue o d.^o Provedor p.^a satisfazer ao m.^e da d.^a obra Joze Coelho de Noronha, e dezaceis oytavas que faltão p.^a completar a d.^a coantia de quatro centas oytavas de ouro se concignou hu credo de que he devedor Miguel da Cunha Machado da mesma q^{ta} que tudo faz a sobred^a q^{ta} de quatro centas oytavas de ouro de que se deve por entregue o d.^o Provedor, e por pago da d.^a quantia e deste modo houve a irmandade por desobrigada da d.^a esmolla, e p.^a constar em todo o tempo do referido mandou o d.^o Provedor, e mais offes fazer este termo, o qual eu Joze Carlos de Souza escrevi a rogo do Escrivão da d.^a irmandade Dos Atz da S.^a que aSignoui.”. AEAM – Livro X 12: Eleições e Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1741-1805), Santa Bárbara, fl. 15v. (A grafia original foi mantida).

¹⁸ AEAM – Livro X 12: Eleições e Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1741-1805), Santa Bárbara, fl. 15v. (A grafia original foi mantida). Este documento evidencia que Germain Bazin se equivocou ao

Em 25 de janeiro de 1748 o douramento da capela do Santíssimo Sacramento foi ajustado com José Coreia de Aguiar. Nesta ocasião, por determinação da irmandade, o sacrário já havia sido dourado por Thome Ribeiro:

Aos vinte e cinco dias do mes de janr.^o de mil e sete [centos] e corenta e oito annos estando em meza o provedor e mais off.^{es} da irm.^{de} do santissimo sacram.^{to} desta freg.^a de S. An.^{to} de Rib.^{am} de S. Br.^a p.^a eff.^o de mandarem dourar a capella do mesmo Senhor apareceu o dourador Thome Ribr.^o com o coal se ajusto a tal obra por Mil oitavas de ouro, aconta das quais oitavas se lhe mandarao dar sem oitavas para que logo dourasse o sacrario da d.^a capella afim de se colocar nelle o Santissimo sacarm.^{to} [sic] confirmando o d.^o Thome Ribr.^o de hu estupor em estado de não poder dar satisfação da d.^a obra se ajusto novamente a obra com Jose Coreia de Aguiar por presso e coantia de oito sent^{as} oitavas de ouro que com as d.^{as} cem oitavas que se havian dado ao d.^o Thome Ribr.^o q' tinha dourado o Sacrario fazem novecentas oitavas de ouro q' vem a importar a d.^a Irm de que mandarão fazer este termo q' assignarão e eu M^{el} Pr.^a da Silva q. servio de escrivão por falecim^{to} do escrivão aseito Dom.^{os} da costa Laga (?) o Sobreescrevi.¹⁹

O conteúdo do termo transcrito demonstra que a irmandade se preocupou em dourar primeiramente o sacrário da capela do Santíssimo – antes mesmo de pagar o douramento do retábulo como um todo – para que nele se pudesse conservar a reserva eucarística com o devido decoro. Certamente a pressa para se dourar o sacrário deve-se ao fato do Corpo de Cristo ainda estar depositado em uma casa provisória (em algum tabernáculo fixo sobre altar confrarial localizado na nave do templo), já que a obra de talha da capela-mor estava longe de ser concluída. Observe que em setembro de 1750 o douramento do altar principal da matriz ainda nem tinha sido ajustado:

Aos dose dias do mes de setembro de mil e sete centos e sincoenta annos estando em mesa o Provedor, e mais Off^{es}, e os Irmaons que se puderão ajuntar desta Irmandade do Santissimo Sacramento, se determinarão uniforme^{te}, que a d^a Irmand^e tomasse a seu cargo ajustar o douramento da talha, ou tribuna do altar mor, concorrendo porém, as mais Irmand^{ES} e confrarias, com o que licitamente podessem, por ser util para todas a d^a obra, evitando nas suas festividades a despeza que se faz com armações e

registrar em *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, vol. 2, p. 97 que em “1744, 22 de março – o trabalho da capela-mor foi arrematado por Francisco de Faria Xavier, baseando-se na traça que lhe foi apresentada, por 1350 oitavas de ouro”. Cabe dizer que o altar-mor, executado por José Coelho de Noronha, conforme consta no documento transcrito na nota anterior, foi substituído no final do setecentos. Nesta mesma época, segundo Bazin, seus elementos “foram reagrupados para formar um altar mais reduzido, que ainda é visto atualmente na capela do Santíssimo Sacramento”. Ressalta-se que esta última informação dada pelo estudioso francês não foi averiguada.

¹⁹ AEAM – Livro X 12: Eleições e Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1741-1805), Santa Bárbara, fl. 19v. (A grafia original foi mantida).

por ser o onus com que S^Ex R^{ma} lhe fes a graça de conceder dez sepulturas livres a esta Irmandade, e nessa atenção sujeitão a mesma Irmadade a contribuir com o que mais puder despende p^a o d^o douram^{to} não obstante o que ordena o Cap 27 do Compromisso, p^a o que se impetrará Lica [licença] expressa de SE, quando se houver de ajustar a tal obra que será logo que der lugar a obra da Igra, de que mandarão fazer este termo que assignarão, e eu Joze Carlos de Sousa escrivão comissario, que o escrevi.²⁰

O caso da Matriz do arraial de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara é bastante esclarecedor no que diz respeito ao indispensável decoro do tabernáculo eucarístico, pois nesse templo – um dos poucos no território das Minas Gerais que no século XVIII edificou capela dedicada ao Santíssimo Sacramento – os dois sacrários considerados propriamente eucarísticos (o do altar-mor e o do altar da capela erigida para o culto mais acomodado do Corpo de Cristo) estavam, ao mesmo tempo, impedidos de cumprir a sagrada função que tinham. Pelo fato de ambos fazerem parte de altares-retábulos que naquela ocasião estavam em obras (ou aguardando a satisfação de promessas para a execução de obras), os confrades, obedecendo ordem do visitador, depositaram o “Divino Sacramento” em uma casa provisória. Buscando resolver com maior celeridade o arranjo temporário que já se arrastava desde 1744 – ano em que a reserva eucarística já se encontrava em tabernáculo fixo sobre um dos altares confrariais da nave – os irmãos decidiram em 1748 adiantar o douramento do sacrário da capela do Santíssimo. Afinal, a hóstia consagrada (a presença real de Cristo) não podia ser transferida da casa provisória em que estava para uma casa indecente, isto é, ainda sem o decoro devido e exigido.²¹

A visita pastoral realizada em cinco de agosto de 1774 na Matriz de Nossa Senhora da Conceição das Congonhas do Campo também é bastante elucidativa quanto ao decoro do tabernáculo eucarístico no Bispado de Mariana, inclusive no que tange àqueles que por determinação das autoridades eclesíásticas foram usados como casa provisória do Santíssimo Sacramento. O documento redigido pelo visitador esclarece também a destinação das hóstias consagradas no caso do sacrário eucarístico estar impedido e não haver no mesmo templo outro digno de cumprir a sua função temporariamente.

Segundo a carta da mencionada visita pastoral, após constatar a falência da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz das Congonhas do Campo e verificar a indecência do

²⁰ AEAM – Livro X 12: Eleições e Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1741-1805), Santa Bárbara, fl. 28v. (A grafia original foi mantida).

²¹ CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, Livro 1, Título XXVII, n^o 94, 95 e 96.

altar-mor e do sacrário eucarístico fixo sobre ele, o visitador Francisco Ribeiro da Silva (cônego prebendado na Catedral de Mariana) ordenou que a reserva eucarística fosse armazenada no tabernáculo do altar da Irmandade de Nossa Senhora do Terço. Contudo, antes de se transferir o Santíssimo para lá, determinadas obras precisavam ser realizadas pelos paroquianos:

(...) Porquanto pelo descuido e falência em que se acha a Irmandade do Ssmo. Sacramento collocado no Altar Mor, o qual pelo pouco de sujo com que se acha está tão indecente que mais me provoca a lágrimas do que a devoção, por esta cauza tão notória e porque o dito Altar se há de brevemente desfazer para nelle se assentar o Retablo, Sua Magestade Fidelíssima tem no dito fazer com todas as mais obras a custa da sua Real fazenda, como obra do Padroado Real: mando que no termo de trez meses se mude o Ssmo. Sacramento para o Altar de Nossa Senhora do Terço da mesma Matriz, fazendo-se nelle primeiro um pavilhão para a porta do sacrário de Damasco, guarnecido de galam e franja de ouro por estar indecente o que de presente serve e humido [?] saya fora da talha em proporsam de trez palmos pouco mais ou menos e huma cortina que [?] no meyo do Altar para cobrir o Sacramento das indecências do pó e excrinio dos Off.es que só de manham estará aberta, estando ao mais tempo fechada.

Não fazendo os Parochianos desta Freguezia a dita obra e mudança do Ssmo. Sacramento para o dito Altar determinado no dito termo de trez meses, mando ao R.do Parocho que o consuma e dê conta ao seu Prelado para [?] collocar a Capella de N.Sra. da Ajuda do Rodondo que he Magestoza dos poucos applicados della tem zello para a sustentarem e darem o devido culto de Magestade de tam alto Mistério, remetendo com a mesma conta certidão destes dous Capítulos para informação sua do estado deplorável em que se acha a Matriz. O Prelado dará providencia que for mais justa. (...) ²²

Embora a transcrição publicada no livro organizado pelo Monsenhor Flávio Carneiro Rodrigues (diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana) contenha lacunas ocasionadas por palavras ilegíveis é notório que aos paroquianos da Matriz das Congonhas do Campo foi imputada a tarefa de executar dentro de três meses algumas obras no sacrário do altar de Nossa Senhora do Terço para que o mesmo pudesse servir como casa provisória do Santíssimo Sacramento. Conforme solicitação do visitador, as obras necessárias eram: fazer “um pavilhão para a porta do sacrário de Damasco guarnecido de galam e franja de ouro”, providenciar a alteração (ou fatura) de algum elemento que deveria sair “fora da talha em proporsam de trez palmos pouco mais ou menos” e instalar uma cortina (certamente o

²² RODRIGUES, Flávio Carneiro (Org.). *Cadernos Históricos do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana: As Visitas Pastorais do século XVIII no Bispado de Mariana*. vol. 1, 1998. p. 134-135.

conopeu) “para cobrir o Sacramento das indecências do pó e excreção dos Off.es”. Se dentro de três meses as exigências prescritas não fossem cumpridas, o pároco deveria consumir a reserva eucarística e prestar contas ao seu prelado. Este, por sua vez, tomaria as providências cabíveis e, muito possivelmente, suspenderia o direito de se conservar o Santíssimo Sacramento naquela matriz, ordenando que o mesmo passasse a ser armazenado em sacrário decente fixo sobre o altar-mor de outro templo localizado na mesma freguesia: a “Capella de N.Sra. da Ajuda do Rodondo que he Magestoza”, conforme sugeriu o visitador Francisco Ribeiro da Silva. O decoro da casa do Santíssimo era, portanto, imprescindível; inclusive quando a referida casa era apenas provisória (usada enquanto o tabernáculo eucarístico estava impedido, isto é, em obras, ou indecente e precisando de obras).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos sacrários eucarísticos e, especialmente, do uso excepcional de sacrários fixos sobre altares confrariais localizados na nave dos templos para o armazenamento provisório da reserva eucarística é assunto recente na historiografia da arte sacra e, por isso, ainda carece de muitos estudos. Os três casos exemplares apresentados nesse artigo não deixam dúvida sobre a importância do decoro da casa do Santíssimo no Bispado de Mariana e na *forma mentis* setecentista. A documentação consultada evidencia o zelo devoto e o esforço financeiro das irmandades vocacionadas ao Santíssimo Sacramento que unidas às outras confrarias fundadas no âmbito paroquial patrocinavam a ornamentação e a paramentação da capela-mor das igrejas matrizes com dignidade e decência, a contratação de oficiais especializados em talha, pintura e douramento, a solicitação de recursos da Real Fazenda (como no caso da Sé Catedral de Mariana), as promessas do mecenato régio (como no caso da Matriz das Congonhas do Campo) e a vigilância do prelado sobre o decoro dos tabernáculos eucarísticos por meio das visitas pastorais. Descortinar a teia de relações que envolvia os devotos, os artistas/artífices, a Real Fazenda e as autoridades eclesiásticas no que diz respeito à produção artística religiosa na América Portuguesa é tarefa útil e profícua para o desenvolvimento da História Social da Arte no Brasil. Que este pequeno artigo corrobore o desenvolvimento de novas pesquisas sobre o assunto.

**O ENGAJAMENTO ARTÍSTICO E SOCIAL NA OBRA DE VIK
MUNIZ: RELAÇÕES COM A *POP ARTE* O
MERCADO CONTEMPORÂNEO**

**THE ARTISTIC AND SOCIAL ENGAGEMENT IN VIK MUNIZ'S
WORK: RELATIONS WITH *POP ART* AND THE
CONTEMPORARY MARKET**

Sandra de Cássia Araújo Pelegrini

Doutora em História pela Universidade de São Paulo, Brasil
Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
e-mail: sandrapelegrini@yahoo.com.br

Gustavo Batista Gregio

Doutorando em História pela Universidade Estadual de Maringá, Brasil
Mestre em História pela Universidade Estadual de Maringá, Brasil
e-mail: gustavogregio@hotmail.com

DOI:

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11011>

Recebido em 13 de junho de 2017

Aprovado em 26 de março de 2018

RESUMO

O artigo discute como os preceitos da Arte Contemporânea influenciaram o brasileiro Vik Muniz, pois os signatários dessa forma de expressão artística repensaram os padrões pictóricos e escultóricos tradicionais de representação visual, introduziram novas técnicas e materiais, além de conferir uma dinâmica diferenciada à linguagem e às relações entre artista e público. Tal proposição toma como referência de estudo, especialmente, a série *Pictures of Garbage* (2007-2009), concebida no aterro sanitário do Jardim Gramacho (Rio de Janeiro) e retratada no filme documentário *Lixo Extraordinário* (2010). Por meio dessas obras, Muniz dialoga com questões como a inclusão social e a sustentabilidade, adota diversas linguagens estéticas, além de transformar sujeitos anônimos em personagens de releituras de obras universalmente conhecidas. O artista se projeta no mercado mundial porque, de certa forma, atende as suas demandas, mas rompe com os paradigmas tradicionais de representação estética que, por séculos, predominaram na produção artística.

Palavras-Chave: Vik Muniz; História; Arte Engajada; Arte Contemporânea

ABSTRACT

The article discusses how the precepts of Contemporary Art influenced the Brazilian plastic artist Vik Muniz, because the signers of this form of artistic expression rethought the traditional pictorial and sculptural patterns of visual representation, introduced new techniques and materials, and confer a differentiated dynamic to the language and the relations between the artist and the public. This proposal takes as a study reference, especially the series *Pictures of Garbage* (2007-2009), conceived in

the landfill of Jardim Gramacho (Rio de Janeiro) and portrayed in the documentary film *Waste Land* (2010). Through these works, Muniz dialogues with issues such as social inclusion and sustainability, adopts a variety of aesthetic languages, as well as transforming anonymous subjects into characters re-reading universally known works. The artist projects himself on the world market because, in a way, he meets his demands, but breaks with the traditional paradigms of aesthetic representation that, for centuries, predominated in artistic production.

Keywords: Vik Muniz; History; Engaged Art; Contemporary art

INTRODUÇÃO

A produção artística mundial atravessou intensas modificações, principalmente, a partir dos questionamentos das vanguardas europeias, emergentes nas primeiras décadas do século XX. Estas alterações conceituais influenciaram a concepção de arte na sociedade ocidental e, por conseguinte, incitaram reflexões sobre a estética e a fruição, ou seja, promoveram mudanças no estatuto da arte, e também, nas posturas dos artistas e dos observadores leigos e críticos. Talvez, a mais importante dessas mudanças centre-se no fato de que o artífice contemporâneo tenha, a partir das experiências de seus pares, observado com maior atenção os agentes sociais de seu tempo. Ao contrário do que a amplitude do tema possa sugerir, cabe ressaltar que abordaremos aqui parte da produção do artista plástico brasileiro Vik Muniz, em particular, as suas criações que interagem espacial e temporalmente com sujeitos anônimos, por meio das relações que eles estabelecem com o meio onde estão inseridos.

Vale salientar que, os artistas contemporâneos, ao instituírem amplas possibilidades de abordagens e ao incorporarem variedade infinita de materiais, romperam com os paradigmas das artes clássicas, introduziram novos artefatos e técnicas nos procedimentos que, em última instância, resultaram na resignificação de objetos e temáticas. Eles, por sua vez, passaram a traduzir e reproduzir tanto disputas sociais e embates culturais, como as tensões econômicas da sociedade que vive em constante mutação.

Ora, frente a tais desafios, ao transformarem o estatuto da arte e se aproximarem dos seus interlocutores, alguns artistas imprimiram novas dinâmicas às suas obras que, no que lhes concerne, os tornaram capazes de metamorfosear o “papel” dos observadores. Estes transpuseram barreiras, passaram de sujeitos representados para protagonistas ativos no processo criativo.

Assim sendo, podemos asseverar que os artistas contemporâneos questionadores da existência *per se* de suas obras, não as consideraram autossuficientes, tampouco isentas de

responsabilidade com o outro. Desde a modernidade, esses novos artistas não estão alheios às questões sociais. Eles incorporaram problemáticas cruciais para a humanidade em suas produções, representando desde impasses existenciais individuais até dilemas coletivos.

Portanto, a escolha de parte da obra de Vik Muniz para essa análise não ocorreu ao acaso. Entre suas diversas produções, duas nos chamam a atenção, uma de 1996 e outra de 2008, a primeira *The Sugar Children* (Crianças de açúcar), e a segunda *Pictures of Garbage* (Retratos do lixo), ambas as séries revelam as opções sociais, políticas e artísticas do artista na sociedade contemporânea.

Ao elegemos essa produção como objeto de análise, abarcamos que ela constitui um diálogo relevante entre as concepções artísticas, o contexto social e histórico, a sustentabilidade e a inclusão social, o público e o mercado das artes. Nesse sentido, vale indagar: apesar da sensibilidade de Muniz, os seus ideais e sua linguagem transcendem as mazelas humanas e os interesses econômicos dos seus financiadores, críticos e mídia?

Os apontamentos críticos sobre o abandono, a exploração e a miséria, sem dúvida, estão intimamente ligados aos artifícios de criação de Muniz, sobretudo, quando ele evidencia sua repulsa diante do descaso das políticas públicas com relação a exploração do trabalho e da pobreza. Embora se mostre ávido por justiça social, seus interesses não são fortuitos, tampouco isentos de intencionalidades no âmbito do mercado, contudo, o resultado da sua obra traduz situações limites de nossa sociedade.

Sem dissimular as escolhas temáticas e o material selecionado para alcançar o efeito estético final, o artista demonstra opções políticas e parece deixar explícito que o seu processo criativo, do início ao fim, é fruto do seu olhar em relação ao universo das artes e ao mundo que o rodeia. Na sua opinião, o artista deve figurar como um indivíduo que transforma as ideias intangíveis em coisas palpáveis e inteligíveis, que transcende a natureza inusitada dos materiais que utiliza, transmutando-os em imagens historicamente ressignificadas do ponto de vista artístico e político.

A despeito da relação entre arte e público, Vik Muniz compreende que a arte tem como “função” interferir no cotidiano das pessoas, seja como ocorreu no aterro sanitário do Jardim Gramacho, ao retratar o trabalho na coleta de material reciclado na série *Pictures of Garbage*¹, ou na vida de crianças caribenhas, cujos pais trabalhavam exaustivamente em

¹ O trabalho desenvolvido por Vik Muniz na série foi retratado no filme documentário *Waste Land* (Lixo Extraordinário), do ano de 2010, sob a direção da inglesa Lucy Walker.

canaviais, representados na série *The Sugar Children*. Para o artista, além de intervir com sua arte nessas realidades, seu objetivo maior era o de alterar a maneira como esses sujeitos olhavam para si e para o outro, a partir de suas realidades individuais e coletivas.

Essas novas possibilidades interpretativas se tornaram possíveis graças aos postulados da arte contemporânea, pois o foco em temáticas incomuns e a utilização de materiais inusitados na composição do artista como, por exemplo, o açúcar e o material reciclável retirado do lixo, ressaltam o caráter híbrido de suas criações e seu íntimo trato com a arte as “avessas”, como veremos a seguir.

A ARTE MODERNA CONTINUA CONTEMPORÂNEA?

Como bem destacou Farias², “a arte contemporânea nasce como resposta ao esgotamento” do ensino e da aprendizagem das “modalidades canônicas” de arte, ou seja, na “pintura e escultura”. Por essa via, o estudioso conclui que a resposta mais pontual contra as orientações tradicionais se circunscreveu a pesquisa que visou a compreensão da natureza mais profunda desse tipo de concepção artística. Em outras palavras, assinala que tal fato se deu “explorando-se, investigando-se suas naturezas até o avesso”. Mais do que isso,

[...] Entre os índices – e são tantos! – desse esgotamento, figuram desde o retorno de questões e fórmulas antes vistas ultrapassadas – a pintura e a escultura figurativas, de conteúdo político, mitológico etc. – até o florescimento de expressões híbridas, quando não inteiramente novas, como as obras que oscilavam entre a pintura e a escultura, os happenings e as performances; as obras que exigiam a participação do público; as instalações; a arte ambiental, etc³.

Logo, se observarmos a história da arte⁴, principalmente, a partir do início do século XX, detectamos que a denominada “Arte Moderna”⁵ surge em um fluxo contínuo de

² FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

³ FARIAS, 2002, p. 15-16.

⁴ Os estudos realizados por Gombrich são fundamentais para compreendermos as mudanças nas artes plásticas, sobretudo, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Nessa conjuntura histórica, o autor se volta aos avanços tecnológicos que surgiram com o advento da Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial, para demonstrar os novos experimentos que desencadearam nos novos movimentos artísticos do século XX. Foi a partir desse contexto histórico, que o autor passou a valorizar a subjetividade nas criações artísticas em detrimento das normas que norteavam a produção da arte desde o Renascimento. In. GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

⁵ A nova abordagem e sensibilidade da arte moderna é parte integrante das mudanças tecnológicas, científicas e cognitivas ocorridas no decorrer do século XIX.

rupturas com os conceitos tradicionais e com os modelos normativos, comuns aos críticos e ao público mais “conservador”⁶. Esse novo movimento passou a exigir que o artista expressasse sua interioridade, o que significava romper com os padrões da figuração clássica, como ocorre com a arte abstrata, por exemplo. Entretanto, após meados do século, com o surgimento das novas vanguardas, essa ruptura aumenta e o conceito de arte moderna tradicional e suas inovações também entraram em crise. Ao artista caberia ultrapassar os limites do senso comum e a própria noção de arte, percepções do contexto histórico e social intensificadas após a década de 1990.

Finalmente, estão os artistas da década de 90, [...], cujas obras em construção confirmam a sensação de uma crise aguda ou mesmo do fim da arte moderna. Obras que se opõem ao projeto de uma linguagem universal e da busca metódica da novidade pela ruptura, que irrompem numa miríade de poéticas originárias das mais diversas matrizes: das que mergulham em referências históricas e pessoais àquelas que parodiam a própria arte e o círculo na qual ela está enredada; das que criticam a ideia de autonomia da arte, preferindo abandonar os suportes convencionais – pintura, escultura etc. – em favor de manifestações híbridas, àquelas que descartam as respeitáveis heranças do neoconcretismo, buscando outras fontes, do barroco mineiro à arte popular, do debate sobre o problema da imagem na vida atual à especulação sobre o corpo e suas pulsões, etc⁷.

Nesse processo de reinvenção constante, se torna interessante demonstrar que na arte contemporânea, todo o conjunto de ações, operações e interpretações provocadas desde sua concepção até a exibição, passam a integrar a definição da obra de arte. Aqui está o ponto de intersecção da concepção de Vik Muniz como as perspectivas de Heinich⁸, quando este assevera que a produção artística contemporânea consiste na forma como os ambientes são construídos e organizados, e não apenas na maneira como o objeto será exposto.

A arte é encontrada, portanto, no *contexto* em que o objeto proposto [...] é inserido, e não no objeto em si. Enquanto o espectador não entender essa nova regra do jogo, não poderá apreciar ou até mesmo *ver* o que está em jogo⁹.

⁶ A função inicial da arte era atender a públicos específicos que pudessem tanto encomendar e comprar obras de arte, como visitá-las em museus ou galerias especializadas. A princípio, os acadêmicos valorizavam a arte cujo objetivo era a representação perfeita das formas (Renascimento) e o equilíbrio entre volumes e cores (Realismo). In. GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁷ FARIAS, 2002, p.18-19.

⁸ HEINICH, Nathalie. *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*. Rio de Janeiro: Sociologia&Antropologia, 2014, p. 373-390.

⁹ HEINICH, 2014, p. 377.

Desse modo, podemos interpretar que Muniz, ao criar sua série¹⁰ *The Sugar Children*, representando crianças da ilha de *Saint Kitts*, no Caribe, com o mesmo material que seus pais trabalham exaustivamente, no caso o açúcar. Portanto, a relação do material com o tema não é aleatório: a metáfora estética e social sobre a “doçura pueril” daqueles indivíduos é cunhada pelo artista sem que parem dúvidas sobre sua intencionalidade. Segundo sua visão, essas crianças ainda não haviam sido transformadas pelas dificuldades da vida adulta, diferentes dos seus pais, que chegavam a trabalhar mais de 16 horas diariamente nos canaviais locais, uma realidade sofrida e amarga.



Fig. 1. Vik Muniz, *The Sugar Children: Valentina, the Fastest; Jacynthe Loves Orange Juice; Big James Sweats Buckets; Lil' Calist Can't Swim; Valicia Bathes in Sunday Clothes; Ten Ten's Weed Necklace*, 1996.

Muniz busca expressar emoções e sensações nos retratos que nos impressionam por sua intensidade e, como tal, reconhecemos como fundamento e objeto de suas experimentações técnicas desenvolvidas entre a segunda metade da década de 1990 e anos iniciais do século XXI, cujo objetivo basilar é o de suscitar sentimentos e provocar pensamentos críticos na mente e no corpo do observador. Diferente da arte moderna, essas

¹⁰ Com vistas a dar visibilidade ao seu engajamento, o artista reverteu parte do lucro adquirido com as exposições e venda dos retratos para a comunidade dos participantes.

sensações não são apenas visuais, por trás delas encontramos um profundo sistema de significações, com amplas probabilidades interpretativas.

Essas obras carregam discursos e narrativas que o público pode compreender com certa facilidade, como ocorre com as criações de Muniz. Segundo Heinich, as obras apresentam “[...] um passaporte que permita à obra ultrapassar a fronteira entre o mundo ordinário e o mundo especial da arte [...]”¹¹. Nesse aspecto, um dos importantes movimentos de contestação e criação de novos sentidos no mundo das artes, que se desenvolveu na década de 1960 e influenciou uma geração de artistas, entre eles o brasileiro Vik Muniz, foi à chamada *Pop Art*.

POP ART: LINGUAGENS E ARTIFÍCIOS

O movimento que levou ao desenvolvimento da *Pop Art* está, conforme salienta Ana Cristina Chiara¹², ligado ao Novo Realismo, que se originou nos anos finais da década de 1950 e tinha como intento realizar novas abordagens perceptivas acerca do real. Essas novas produções, segundo a pesquisadora, se defrontaram com o seguinte contexto:

As novas condições de vida geradas por um sistema técnico, industrial, científico e informacional, que voltam os sentidos do artista para uma necessidade de expressão cada vez mais próxima do estilo naturalista: “a realidade supera a ficção” parece indicar o teor dos manifestos da corrente artística que se convencionou chamar de os novos realistas. De modo que se torna uma necessidade [uma imposição] para o mesmo dar conta deste “excesso de real”¹³.

Deste modo, ao valorizarem a técnica, a industrialização e urbanização, esses novos artistas realistas se voltaram à ideia do *ready-made*, termo criado por Marcel Duchamp¹⁴, para designar objetos manufaturados de uso cotidiano que poderiam ser transformados em obras de arte e expostos em museus e galerias.

Essas produções se voltaram para uma representação estética ligada a vida comum, ao próprio ato vivencial. Construindo obras que abrangiam a arte, a subjetividade e a vida

¹¹ HEINICH, 2014, p. 379.

¹² CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In. OLIVEIRA, Ana Lúcia M. (Org.); *Linhas de Fuga*: trânsitos ficcionais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

¹³ CHIARA, 2004, p. 28-29.

¹⁴ Marcel Duchamp foi um pintor, escultor e poeta francês, trabalhou com inúmeros objetos industrializados no âmbito das artes, como bicicletas, mictórios, janelas, pás, gaiolas, entre outros. Seu principal intuito era romper com os padrões de figuração das artes tradicionais.

social. De acordo com Bourriaud¹⁵, esse novo projeto de arte “nos incita a produzir a vida cotidiana enquanto obra”¹⁶. Foi a partir das criações de Duchamp que o culto aos artefatos do cotidiano ganhou impulso, influenciando amplamente os novos realistas e abrindo caminho para a produção *Pop*.

Seguindo essa vertente, os artistas ligados a *Pop Art* passaram a se dedicar a uma representação artística focada nas coisas e nos objetos do dia-a-dia. Buscaram novas formas de expressão e de aproximação com a realidade, por intermédio da valorização de elementos antes desprezados, da defesa da arte que se comunicasse diretamente com o público, seja por meio de signos ou símbolos retirados do imaginário popular (ligados à cultura de massa), ou por intermédio de elementos da vida (objetos comuns, detritos urbanos ou o lixo) descartados pela sociedade.

Muito longe de refutar o mundo contemporâneo, a vanguarda prefere nele inserir-se. Sua visão das coisas se inspira no senso da natureza moderna, que é a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica¹⁷.

É preciso assinalar, que esses artistas normalmente eram depreciados ou marginalizados pelos artistas e intelectuais ligados a arte moderna tradicional, por utilizarem em suas criações, objetos e temas, principalmente advindos da chamada cultura de massa.

As formas da chamada Arte Pop predominantes na Inglaterra a partir do final dos anos 50 e em Nova York a partir do início dos anos 60 são todas figurativas, embora sua iconografia seja tipicamente de segunda mão. Em outras palavras, essas imagens derivam do mundo da propaganda, de histórias em quadrinhos, do cinema e de outras formas de publicação de massa, nos quais figuras, objetos, paisagens etc. já receberam um sentido de representação¹⁸.

Nos anos de 1960, Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg foram alguns dos artistas que se destacaram, tornando-se referência para grande parte dos artistas contemporâneos. Sem dúvida, as inúmeras técnicas empregadas pela *Pop Art*, em particular por Warhol que tinha como estilo a repetição de ícones e figuras multicoloridas, ou os

¹⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

¹⁶ BOURRIAUD, 2011, p. 14.

¹⁷ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 23.

¹⁸ HARRISON, Charles e WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: WOOD, Paul. (Org.). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 181.

desenhos animados de Lichtenstein e as grandes esculturas de Oldenburg, eram um mecanismo de enfrentamento desses artistas para com os críticos e teóricos que defendiam a arte tradicional.

No que diz respeito aos temas da *Pop Art*, sua própria banalidade era uma afronta a seus críticos. Sem uma evidência mais clara de que o material havia passado por algum tipo de transformação ao ser incorporado à arte, não se podia dizer que a própria arte oferece qualquer coisa que a vida já não proporcionasse¹⁹.

O olhar de Warhol acerca do contexto histórico onde estava inserido, reflete diretamente em suas criações. Archer²⁰ afirma que o artista ao utilizar séries de imagens e figuras repetidas estava dialogando com outras linguagens, como a televisão e o cinema e, com os ícones da cultura popular que estavam sendo consagrados por essas mídias. Também deve-se destacar que a *Pop Art* além de ser uma produção artística se tornou uma “comunicação visual”²¹.



Fig. 2 - Andy Warhol, *Latas de Sopa Campbell*, 1962, polímero sintético sobre tela, 50,8 × 40,6 cm.

Nessa conjuntura, a produção de Warhol nos revela o multiculturalismo existente na sociedade estadunidense dos anos de 1960. A maior crítica do artista está relacionada ao consumismo exacerbado da sociedade contemporânea, “a arte mercantilista de Warhol era

¹⁹ ARCHER, Michael. O real e seus objetos. In: ARCHER, Michael (Org.). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 11.

²⁰ ARCHER, 2001, p. 11.

²¹ HARRISON, Sylvia. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

resultado direto do consumismo capitalista”²². Assim, Warhol buscou representar a sociedade na qual estava inserido. O consumismo assinalado em suas criações não estava apenas vinculado ao ato de consumir objetos ou coisas, mas também, pessoas, os ícones daquela sociedade, como Marilyn Monroe e Elvis Presley, por exemplo. Esses dilemas socioeconômicos e políticos também ressurgem na produção de Vik Muniz e evidenciam a influência dos artistas *pop* sobre sua produção.



Fig. 3 - Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, acrylic on canvas, 2054 x 1448 cm.

Sendo assim, o engajamento da *Pop Art* se consolidou na utilização de objetos e temas socialmente desprezados pela elite ocidental, como imagens ordinárias, retiradas do lugar comum ou da cultura de massa, apreendidas como “algo sem valor” por inúmeros artistas e críticos da época. Na ótica de Barthes²³, essa repetição, principalmente a desenvolvida por Warhol, demonstrava a destruição do estatuto da arte tradicional e a existência da temporalidade das coisas, as quais tem uma periodicidade, com começo, meio e fim.

Portanto, os artistas ao refletirem sobre a temporalidade dos objetos e da vida moderna, estavam inseridos no processo que o autor Walter Benjamin chamou de “a era da reprodutibilidade técnica”²⁴. Benjamin apontou que a arte, em sua totalidade, com o passar dos séculos e a partir do olhar de novas culturas, perdeu o status de manifestação sobrenatural e a “garantia” da imortalidade aos grandes feitos humanos. Os procedimentos

²² HARRISON, 2001, p. 19.

²³ BARTHES, Roland. That old thing, Art. In: MAHSUN, Carol Anne (Org.). *Pop Art, The critical dialogue*. Londres: UMI Research Press, 1989.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

criativos e técnicos se separaram de sua “aura” teológica, o que antes era intocável, agora se transformou em algo palpável, com maior recepção e acessibilidade. O autor ainda destacou, que o caminho da arte era ou sempre foi marcado por modificações intensas, tanto em sua forma de recepção como no entendimento que produz, reproduz e propaga. A arte era, muitas vezes, algo inacessível, impossível de compreender e de ser caracterizada. Cumprenos indagar: ela era ou ainda é normalmente definida e/ou dissimulada sob o rótulo do hermetismo. Será que as referidas condições teriam mudado com o passar dos tempos?

Nesse sentido, a postura de Jiminez nos parece bastante esclarecedora:

A proposta artística deixa de ser um produto final, enclausurado, para se converter num ponto de partida, aberto ao estímulo mútuo e à recreação das sucessivas instâncias de intervenção dos distintos sujeitos que se aproximam a ela²⁵.

Assim, através das várias formas de interação e analisando o conjunto de modificações que incidiram na arte contemporânea, constatamos que essa nova produção não tem o intuito de criar uma representação única e imutável, capaz de transcender a realidade, pelo contrário, é a partir do cotidiano e de todos os elementos contidos nele que ela pode emergir e se transformar em arte. Tais objetos tem a faculdade (intrínseca ou não) de serem repetidos e reproduzidos por infindáveis vezes, pois possuem a capacidade permanente de construir novos significados.

Em suma, a *Pop Art* buscou abarcar todas as referências da realidade, de modo a abranger temáticas, técnicas de representação e as formas dos meios de comunicação de massa e da cultura popular. Logo, novos objetos, sejam eles produtos orgânicos, sucatas, materiais recicláveis e o lixo, tornaram-se artefatos nas criações artísticas.

A CRIAÇÃO E O ENGAJAMENTO DE VIK MUNIZ

Vicente José de Oliveira Muniz, nasceu em 1961, na cidade de São Paulo, e desde o ano de 1983 passou a residir e trabalhar na cidade de Nova York. Sob a alcunha de Vik Muniz, o artista dedicou-se inicialmente à escultura, percebendo, no início da década de 1990,

²⁵ JIMINEZ, José. A Revolução da Arte Electrónica. *Revista de Comunicação e Linguagem*, Lisboa, n. 25/26, 1999, p. 57.

que ao documentar suas obras através da fotografia²⁶ encontrava um efeito artístico superior aos seus propósitos iniciais, expressos na escultura. Desde então, o registro fotográfico passou a constituir uma de suas principais técnicas, as quais somou inúmeras outras, como o desenho, a pintura e a colagem.

Seu processo de criação inicia-se a partir da concepção e execução do projeto, que após concretizado, é fotografado. A razão para expor as fotografias e não as peças originais reside no fato de que ele encontrou melhores resultados nos registros imagéticos das obras, pois viabiliza a exploração de recursos como a iluminação, o ângulo e a ambientação, além de preservar por mais tempo as peças, não raro, perecíveis e pouco usuais nas exposições e mostras em galerias ou museus.

Suas obras são caracterizadas por ideias, no mínimo, singulares. O artista é conhecido por produzir quadros utilizando materiais raramente associados à arte, como geleias, xaropes, terra, chocolate, açúcar, diamantes, lixo, entre outros.



Fig. 4 – Vik Muniz, *Mona Lisa* de geleia de uva e de manteiga de amendoim, 1999.

²⁶ Benjamin observa que a arte técnica, como a fotografia e o cinema, parecem ser instrumentos perfeitos de representatividade do homem moderno. Tendo como fundamento de produção e reprodução nos movimentos de massas.

Muniz busca criar registros visuais que o público possa reconhecer, principalmente com materiais e objetos que a maioria das pessoas teriam em suas casas. O artista observa que a escolha desses materiais também é uma questão de artifício:

A razão pela qual eu busco materiais e formas diferentes é para me expor a experiências diferentes. Se eu for fazer tudo com lápis e borracha, fico na minha mesa e não saio dali, vou fazer o que todo mundo já fez, da maneira como todo mundo tem feito há séculos. No momento em que faço uma coisa que tem de ser vista através de um microscópio ou a partir de um helicóptero, porque é muito grande, feita de diamante ou de lixo, estou me expondo a diferentes materiais, e o material dita o processo que vai te levar a realizar a obra. A escolha de materiais não ortodoxos tem a ver com experiências não ortodoxas²⁷.

Entre suas inúmeras produções, seu projeto artístico de maior visibilidade, até o momento na sua carreira, é o retratado na narrativa audiovisual do documentário *Lixo Extraordinário* (2010). cujo objetivo inicial do artista era de retratar artisticamente os mais de 2.500 catadores que trabalhavam no aterro sanitário do Jardim Gramacho²⁸. No entanto, apenas sete pessoas foram selecionadas. A opção por escolher somente por alguns membros da comunidade é justificável, visto que seria algo extremamente problemático e de grande complexidade e sustentabilidade a tentativa de englobar toda a comunidade em um único projeto. Conseqüentemente, o objetivo do artista modificou-se, passou para a tentativa de transformar a vida desse grupo de pessoas a partir de seu trabalho artístico.

Os indivíduos selecionados foram: o presidente da Associação dos catadores (ACAJMG), “Tião” (Sebastião Carlos dos Santos); “Zumbi” (José Carlos da Silva Bala Lopes); Isis Rodrigues Garros; Suelem Pereira Dias; Irma Leide; Laurentina da Silva e Magna de França Santos. “Seu Valter” (Valter dos Santos - vice-presidente da Associação), que inicialmente foi fotografado, faleceu alguns dias após o início das filmagens, não chegando a trabalhar com o artista.

Vik Muniz ao adentrar no mundo desses indivíduos, apoiado pela narrativa audiovisual, buscou captar a cultura, os modos, os sonhos, os desejos, as reações, as histórias, construindo uma alegoria visual da vida de cada catador. Entre todos os selecionados, “Tião”

²⁷ MUNIZ, Vik. Entrevista. In. PIFFERO, Luiza. *Revista Gauchazh*, 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/06/vik-muniz-se-as- pessoas-tivessem-mais-arte-na-vida-delas-nao-estariam-fazendo-tanta-besteira-9805842.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

²⁸ Localizado em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, o aterro possuía aproximadamente 1,3 milhões de metros quadrados. Foi considerado o maior aterro da América Latina, chegou a receber 75% de todo o lixo produzido na cidade durante mais de trinta anos. Foi “fechado” oficialmente em 03 de junho de 2012.

é o que recebe especial atenção. É durante o primeiro encontro entre artista, produção e personagem, que compreendemos os reais objetivos do trabalho de Muniz, é nesse mesmo momento que o artista assinala que o dinheiro gerado pelas exposições ou vendas das obras será integralmente repassado para a comunidade.

Embora essa cena seja rápida, tal explicação é fundamental para compreendermos as reais intenções e os propósitos tanto do artista, quanto da diretora Lucy Walker em seu documentário. É a partir desse momento que a narrativa fílmica começa a registrar o processo de criação e construção das obras com os objetos extraídos do lixo. Como também, os embates entre a produção do documentário, do artista e dos catadores.

Ao apreendermos o documentário como uma fonte paralela ao projeto artístico, apontamos, a partir das constatações de Gonçalo²⁹, que a construção narrativa do audiovisual apresenta uma assimetria implícita entre o que está de frente para a câmera (os catadores, o lixo, a pobreza, a miséria) e o que está atrás dela (produtores, decisões, ideias, esquemas). Muniz, em inúmeras cenas, parece não se contentar com a mera criação de uma série de retratos artísticos com a ajuda da comunidade, ele almejava intervir de fato, na vida dessas pessoas. O artista, em seu âmago em frente às câmeras, questiona se isso seria possível. Se sua proposta de mudança do lugar social dos catadores seria aceita pela comunidade, juntamente com a proposição de um novo manejo dos materiais coletados por eles. Todas essas indagações podem ser observadas na narrativa fílmica do documentário.

Nesse viés, Gonçalo³⁰ ao analisar a figura de Muniz e como seu comportamento é estruturado no documentário, conclui que sua imagem é arquitetada tal como se fosse um personagem do cinema clássico. O artífice possui um objetivo a ser concluído, contudo, encontra inúmeras situações adversas que precisa superar, especialmente, com os catadores que inicialmente estão desmotivados por não entenderem ao certo as implicações do seu projeto. Porém, após inúmeros esclarecimentos, sobretudo, sobre o conceito de arte, e ao perceberem efetivamente, os sentidos e a função do trabalho de Muniz, os catadores passaram a atuar realmente no trabalho proposto, em busca do objetivo final de concluir seus retratos feitos a partir de materiais advindos do lixo, como observamos nas imagens a seguir.

²⁹ GONÇALO, Pablo. Ironia, cinismo e pragmatismo nos circuitos de arte: os documentos de Orson Welles, Banksy e Vik Muniz. *Doc On Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 10, 2011, p. 72-103.

³⁰ GONÇALO. 2011, p. 72-103.



Fig. 5 - Vik Muniz, *Pictures of Garbage: Woman Ironing (Isis); The Bearer (Irmã)*, 2008.



Fig. 6 - Vik Muniz, *Pictures of Garbage The Gipsy (Magna); The Sower (Zumbi)*, 2008.



Fig. 7 - Vik Muniz, *Pictures of Garbage: Mother and Children (Suellen); Atlas (Carlão)*, 2008.

Desse modo, os apontamentos de Certeau³¹, ao analisar as possíveis relações entre a arte com o lixo, no caso, da arte com a sucata, são fundamentais para compreendermos como essa construção se estabelece a partir de uma estrutura social de poder. A utilização da sucata é vista pelo autor “como golpes no terreno da ordem estabelecida, pois o trabalho com sucata reintroduz no espaço industrial as táticas populares de outrora ou de outros espaços”³².

Por esse viés, assinalamos que enquanto grande parte da população é explorada por um poder dominante sem ter clareza de tal processo e também é silenciada por discursos dissimuladores, um grupo de pessoas da comunidade de Gramacho parece ter rompido com esse ciclo, pelo menos, momentaneamente. Em algum momento os próprios sujeitos ou agentes sociais passaram a participar da criação da arte, a partir da intervenção de Muniz, que utilizou mecanismos e táticas com finalidades direcionadas, como bem salientou Certeau. Novas ordenações surgiram e puderam ser representadas por múltiplas linguagens, inclusive, a das artes visuais. Para o autor³³, é a partir dessas táticas que esses sujeitos são novamente incluídos na sociedade, tendo a chance, talvez

³¹ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: a arte de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

³² CERTEAU, 1998, p. 88.

³³ CERTEAU, 1998, p. 88.

rara, de almejar e reivindicar uma vida com as mínimas condições de existência e trabalho.

Ademais, tais estratégias e táticas sempre existiram dentro da sociedade, pois apesar da tentativa de dominação das classes subalternas pelo poder vigente. O dominante não pode controlar totalmente os sentidos que a população é capaz de arquitetar e as alianças que pode formar, construindo assim novas formas de expressão.

O povo não se constitui de sujeitos impotentes diante de uma ideologia irresistível, mas também não de sujeitos apenas biologicamente determinados e com livre arbítrio, constitui-se como conjunto mutável de alianças formadas por agentes sociais no interior de um terreno social que lhes pertence somente pela virtude de sua constante recusa de ceder ao imperialismo dos poderosos³⁴.

A despeito do trabalho da comunidade no aterro sanitário coletando os materiais recicláveis em meio ao lixo, fica evidente durante a narrativa fílmica, que essa atividade é de extrema importância para a sobrevivência desses indivíduos. Tradições familiares existem e coexistem naquele espaço, mas esses sujeitos não se sentem incluídos, pois seu ofício não é valorizado ou visto como edificante. Essas pessoas se sentem esquecidas, principalmente, pelo poder público municipal. Para Muniz, grande parte da sociedade brasileira não diferencia o lixo das pessoas que trabalham com ele.

Nesse sentido, podemos evidenciar, que foi a partir do entendimento efetivo desses sujeitos como agentes criadores, que eles se sentiram novamente incluídos socialmente. Somente quando esses sujeitos perceberam que estavam construindo algo valorizado, diferente de suas realidades, e que através dessa produção poderiam mudar de alguma forma suas vidas, que o sentimento de inclusão pode ser percebido.

Muniz ao apresentar o resultado alcançado com o projeto em galerias de arte, onde as obras expostas foram apreciadas, está rompendo preconceitos, operando suas táticas e estratégias em prol desses indivíduos. Desconstruindo esse sistema de dominação e repressão, que subjugou a capacidade de transfiguração desses indivíduos.

A obra de maior destaque foi a releitura da pintura do francês Jacques-Louis David, *A Morte de Marat* de 1793, na qual David retratou o suíço Jean-Paul Marat, médico, político

³⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. Cultura popular de massa e a questão do pós-moderno. In: FONSECA, Cláudia (Org.). *Fronteiras da cultura: horizontes e territórios da Antropologia na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1993, p. 168.

e um dos líderes intelectuais da Revolução Francesa, que foi assassinado em uma banheira por Charlotte Corday, uma adversária política.

Muniz realiza a releitura a partir do registro fotográfico de “Tião”. Não por acaso, foi a escolha do presidente da Associação para representar *Marat*. “Tião” era considerado a liderança da comunidade, alguém que buscava fazer uma verdadeira revolução entre os catadores de Gramacho. Foram esses elementos e significados que o artista buscou explorar para construir seu retrato: *Marat (Sebastião) - Retratos do Lixo*.



Fig. 8 - Jacques-Louis David, *A Morte de Marat*, 1793. Óleo s/ tela, 165 x 128 cm; Vik Muniz, *Pictures of Garbage: Marat (Sebastião)*, 2008. Digital c-print, 231.2 x 180.4 cm.

A obra foi apresentada no leilão *Phillips de Pury*³⁵, na cidade de Londres, onde foi arrematada por mais de 100 mil reais. O total que a série arrecadou com as exposições nos países por onde circulou ultrapassou os US\$ 250 mil. O lucro foi revertido para os catadores de Gramacho, como havia sido prometido por Muniz no seu encontro com “Tião”.

Dois fatos ocorridos durante a narrativa fílmica e que pouco a pouco foram se alterando são basilares para compreendermos o real valor do engajamento artístico e social desenvolvido com o grupo: de início, os catadores apresentam-se extremamente envergonhados por estarem trabalhando em meio ao lixo. E, eram poucos os que realmente

³⁵ Phillips de Pury Company, uma das casas de leilões de maior prestígio internacional, possui escritórios em Londres, Nova Iorque, Genebra, Berlim, Bruxelas, Los Angeles, Milão, Munique e Paris.

acreditavam na Associação e na liderança de “Tião”. Todavia, o fato de começarem a trabalhar no projeto gerou nos catadores sentimentos de aceitação, orgulho, valorização e dignidade, os quais passaram a fazer novas reivindicações ao poder público através da Associação, consolidando sua representatividade e legitimando o papel de “Tião” como líder da comunidade.

Podemos dizer que a interferência de Muniz provocou mudanças na forma como os catadores eram vistos, e como olhavam para suas próprias realidades. Outro exemplo dessa modificação pode ser percebido na fala de Magna, ao afirmar que antes do seu envolvimento com o trabalho do artista, tinha vergonha de admitir em público que era catadora e trabalhava no aterro, conjuntura que se alterou ao final do projeto.

Essas variações são observadas claramente quando todos os personagens são levados pelos produtores do documentário ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um espaço antes considerado inatingível, mas que agora, passou a exibir seus retratos para o público. Tal atitude, sem dúvida, aumentou a autoestima e o sentimento de inclusão do grupo na sociedade, situação que podemos observar ao fim do documentário.

Podemos concluir, que essas criações artísticas desenvolvidas por Muniz não dissimula os profundos problemas sociais com os quais convive, pelo contrário, eles são exacerbados por meio da linguagem do contraste, na qual observamos tanto o excesso como a ausência, a sensibilidade e o sevo, o requinte da produção e a degradação humana. Em outras palavras, o artista buscou criar um “retrato” da sociedade contemporânea a partir de seu consumismo e degeneração. Para ele, o momento crucial da sua criação artística é o da metamorfose, o da concretização de ideias que resultaram, por alguns momentos, no deslocamento do lugar social desses sujeitos.

No que se refere especificamente ao objetivo inicial do artista registrado na narrativa fílmica, ele funcionou como catalisador de mudanças que podem ser notadas ao final do documentário, quando é revelado que Magna buscou trabalho fora do aterro; Isis conclui um curso e procura outro tipo de ofício; Irma decidiu abrir seu próprio negócio com alimentos; e a liderança de “Tião” que fez a ACAMJG referência nacional e internacional no movimento dos catadores de materiais recicláveis. Cujo primeiro encontro foi realizado em São Paulo em outubro de 2009, no qual “Tião” passou a ser visto pelos companheiros como um porta-voz da comunidade.

Ainda assim, não é possível elencarmos os desdobramentos dos reais efeitos singulares dessa experiência com o restante da comunidade. Contudo, a intervenção do artista produziu artifícios de socialização, possibilitando para alguns indivíduos uma nova visão de mundo e um olhar crítico para a sociedade de modo até então inédito, como a criação de novas perspectivas acerca da realidade na qual estão inseridos.

Vik Muniz ao adentrar no espaço privado desses sujeitos, que não tinham lugar perante a sociedade, permitiu que essas pessoas fossem recolocadas em foco: suas histórias individuais e seus retratos sociais foram vistos pelo mundo e perpetuados na história. Foi para esses sujeitos invisíveis que as lentes das câmeras se voltaram e os tornaram visíveis em meio ao maior lixo da América Latina. O seu engajamento garantiu perceptibilidade para inúmeras pessoas que sobrevivem à margem da sociedade. Trouxe à tona reflexões acerca das diferenças de classe, do consumo exagerado, da falta de planejamento urbano e do significativo poder de mudança que a arte pode gerar.

Como prêmio a seu trabalho, Vik Muniz³⁶ passou a ser considerado, pela mídia, pela crítica e pelo mercado das artes, como um dos principais artistas brasileiros de maior visibilidade internacional. Questionado sobre como conseguiu tamanho sucesso de público como de crítica, o artista conclui que:

Uma coisa, para ser inteligente, não tem de ser exclusiva. É muito fácil criar uma coisa com apelo erudito. Quanto menos as pessoas entendem, mais fácil é de fazer. [...]. Acho que, como em quase toda obra de arte bem-sucedida, tem de haver um apelo para os seus sentidos, independentemente do que entende de fotografia. As regras para conseguir fazer isso estão em percepção, em composição, em foco, muito mais do que em subjetividade, mais do que o que você está mostrando. Eu venho de uma família superpobre, meus pais nunca foram a museu, galeria. Comecei a descobrir um equilíbrio saudável no que estava fazendo quando passei a procurar por exposição em outros círculos, fora da galeria. Isso trouxe muita gente para dentro da galeria e do museu para observar meu trabalho³⁷.

³⁶ O artista também criou e executou obras feitas com 4,5 toneladas de materiais retirados do lixo, para a abertura da novela *Passione*, exibida pela Rede Globo entre maio de 2010, a janeiro de 2011. As obras foram leiloadas e o dinheiro revertido para entidades beneficentes. Nas palavras de Muniz: “Sou filho da cultura de massa. As novelas fazem parte da minha memória afetiva do Brasil. Ter meu trabalho na abertura da novela é como exibi-lo em uma exposição para 80 milhões de pessoas”. In. OROSCO, Dolores, 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/vik-muniz-cria-abertura-de-passione-e-se-diz-filho-da-cultura-de-massa.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

³⁷ MUNIZ, Vik. Entrevista. In. PIFFERO, Luiza. *Revista Gauchazh*, 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/06/vik-muniz-se-as- pessoas-tivessem-mais-arte-na-vida-delas-nao-estariam-fazendo-tanta-besteira-9805842.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Portanto, Muniz ao imprimir sua marca, passou a abordar temáticas relacionadas a memória, a ilusão e, sobretudo, ao humor, apoiado no uso de materiais não ortodoxos no universo das artes plásticas e que ressignificam sua visão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos elementos fundamentais em nossa reflexão é evidenciar que as inúmeras possibilidades de apreensão da arte na construção social e histórica, devem ser percebidas de maneira positiva. Essas criações são um novo modo de promover um maior diálogo entre a produção artística com a sociedade. Não obstante, se o século XX e a virada para o século XXI, trouxeram à tona novas possibilidades técnicas, estilísticas e de criação nas manifestações artísticas. Outras questões também passaram a serem evidenciadas com maior intensidade por estudiosos e artistas. Discussões problematizando: o que é a arte; o que é um artista e seu papel; e qual a função da arte, adquiriram cada vez maior destaque.

Desde o século passado que tais indagações não obtiveram um consenso comum. Entretanto, algumas discussões têm enfatizado que a noção de arte é um conceito mutável, constituída, exclusivamente, de um produto da ação humana. Os artistas são sujeitos que podem tornar visíveis e tangíveis experiências individuais interiorizadas, que ganham vida a partir da imaginação. Aliás, artistas como Andy Warhol ou Vik Muniz, também devem ser abarcados como agentes sociais que interagem e dialogam com suas realidades, representando suas próprias visões de mundo em uma linguagem própria.

Nesse constante fluxo de modificações, a arte e o artista ao se aproximarem do grande público, tornaram-se populares. Sua rigidez inicial se modificou, perdendo, pelo menos, parcialmente, “certo” status de superioridade, pois passou a permitir a utilização de novos conceitos e materiais. É através dos artefatos e temas do cotidiano que percebemos a mudança no conceito de arte, ou seja, a “noção da arte muda, a introdução de novas técnicas e novos materiais e da participação de diferentes nichos da sociedade é responsável por um novo conceito do belo, de recepção”³⁸.

Como, afirma Benjamin³⁹, na modernidade as questões estéticas da obra de arte são postas de lado para dar lugar a questões políticas e sociais, demonstrando as modificações

³⁸ FUX, Jacques; SANTOS, Darlan. Estamira e lixo extraordinário: a arte na terra desolada. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v.15, n.2, 2011, p. 132.

³⁹ BENJAMIN, 1986, 271 p.

sofridas por certos tipos de arte, segundo sua composição e sua relação com a realidade e o contexto histórico e social de sua produção e recepção. Dessa forma, a noção de arte e artista alterou-se, a produção artística passou a incorporar elementos inovadores no processo de criação. E, o artista, passou a dialogar de maneira mais íntima com seus interlocutores sociais. É a partir desses desdobramentos que a produção de Muniz se tornou possível.

Assim, é pertinente ressaltarmos, que compreendemos que o documentário ao se utilizar de determinadas características e peculiaridades para construir sua narrativa, possa ter contribuído para a criação de uma visão romantizada, tanto do projeto, como do artista. No entanto, seria equivocado afirmar que a produção cinematográfica não teve fundamental importância na divulgação do trabalho desenvolvido, porque além de repercutir mundialmente sua obra, projetou seus personagens. Assim como Muniz, o documentário também ganhou notoriedade ao receber inúmeros prêmios internacionais de cinema, como o de *Sundance* (EUA/2010), o de Berlim, de Durban e de São Paulo. Foi eleito o melhor desse gênero no cinema mundial (*Audience Award for Best World Cinema Documentary*), obteve o reconhecimento da Anistia Internacional pelos Direitos Humanos e ganhou a láurea que leva o nome do Itamaraty. Em 2011, consagrando sua trajetória, foi indicado ao Oscar (*The Academy Awards*) na categoria de melhor documentário.

Desta forma, talvez, o projeto registrado pela narrativa fílmica, ao adquirir tamanha visibilidade internacional, tenha inspirado novos artistas ou sujeitos anônimos a buscarem novos caminhos e ideias para a criação e produção artística como meio de mudança, tanto de realidades individuais, como coletivas.

É preciso compreender, no âmbito dessa discussão, que as percepções acerca da produção de Vik Muniz, muitas vezes, podem parecer dissonantes em relação ao ideal discursivo do que é uma obra de arte. Porém, como define Hall⁴⁰, a construção de uma “arte popular” ou de uma arte que dialogue com o popular, normalmente constitui um processo de ruptura com as normas tradicionais de expressão. Construída a partir dos colóquios e das práticas vividas pelo artista e por seus interlocutores diretos (os catadores de lixo), as relações preestabelecidas entre a “cultura popular” e a “cultura dominante” se transmutam e se modificam porque foram executadas em conjunto, implicaram trocas e os deslocamentos dos sujeitos (“criador” e “criaturas/criação”) – uma conjuntura improvável se comparada à produção da arte concebida a partir dos preceitos clássicos ou elitistas.

⁴⁰ HALL, Stuart. *Culture and the State*. London: Open University Press, 1982. p. 5-39.

É certo que as experimentações, iniciadas desde o século XX até a atualidade, transformaram o estatuto da arte e do artista na sociedade. É visível o crescimento do número de artífices na contemporaneidade que estão se distanciando de padrões normativos de representação e dos temas e estilos tradicionais. Numa tentativa, cada vez maior de diálogo com questões e temáticas políticas, sociais ou culturais, eles vêm se aproximando de áreas do conhecimento como a história, a antropologia e a sociologia. No entanto, é importante enfatizar, que seria um erro afirmar que artistas como Candido Portinari, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, entre outros, estariam apenas preocupados com discussões estéticas envolvendo a produção artística ou as especificidades pictóricas.

No entanto, os artistas contemporâneos ao debaterem ou refletirem sobre novas questões, tendem a romper com os modelos e vertentes tradicionais de criação. Eles buscam construir novas ideias, seguidas de novas técnicas, estilos, expressões e materiais que, por sua vez, promoveram inovações artísticas jamais vistas.

Salientamos, por fim, que os engajamentos sociais e/ou políticos, os processos criativos e a própria função da arte e dos artistas em nossa sociedade estão, cada vez mais em evidência e em transformação. Assim sendo, nossa compreensão do que é construído ou desconstruído a partir dessas manifestações é importante tanto para entendermos a sociedade da qual fazemos parte, como para apreendermos a nossa própria realidade sociocultural e histórica. Vale lembrar, que o artista, a partir de sua criação, tem o poder de segurar um espelho diante dos nossos olhos e nos obrigar a olhar o que está à nossa volta, questionando e repercutindo sobre o passado e o presente da existência humana.

**AS ASSOCIAÇÕES RELIGIOSAS LEIGAS E O BISPADO DE
MARIANA: NORMAS E VIVÊNCIAS NAS MINAS
SETECENTISTAS**

**THE RELIGIOUS LAY ASSOCIATIONS AND THE MARIANA'S
BISHOPRIC: RULES AND EXPERIENCES AT THE 17TH
CENTURY MINAS GERAIS**

Vanessa Cerqueira Teixeira

Doutoranda da Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Mestra em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
e-mail: vanessa.teixeira@ufv.br

DOI:

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11012>

Recebido em 06 de outubro de 2017

Aprovado em 12 de fevereiro de 2018

RESUMO

O artigo propõe algumas considerações sobre o universo das irmandades na Capitania de Minas Gerais durante o período colonial, com o intuito de levantar algumas reflexões sobre a religiosidade mineira. Entretanto, para além de uma visão institucional que abarcaria as fontes confrarias oficiais, tratando de suas funções, organização e dinâmica interna, buscamos aqui outro ponto de observação, fornecido pelas visitas pastorais e requerimentos enviados à Coroa através do Conselho Ultramarino e da Mesa da Consciência e Ordens. Nosso objetivo é visualizar as impressões das autoridades civis e eclesiásticas sobre a religiosidade vivenciada e o papel desempenhado pelas associações leigas na sociedade Setecentista mineira.

Palavras-Chave: Religiosidade; Irmandades; Visitas pastorais

ABSTRACT

The paper proposes some considerations about the brotherhood universe on the Capitania de Minas Gerais during the colonial period, with the intention to bolster some reflections about the religiosity on Minas Gerais. However, beyond an institutional vision that embraces the official brotherhood research sources, dealing about its functions, organization and internal dynamics, we seek here another point of view, granted by the pastoral visitations and requirements sended to the Crown through the Overseas Council and Conscience and Orders Table. Our goal is to visualise the impressions of the civilians and ecclesiastical authorities about the religiosity experienced and the role played by the lay associations on the Minas Gerais society from the 17th century.

Keywords: Religiosity; Brotherhoods; Pastoral Visitations

INTRODUÇÃO

Consagradas sob a proteção de um santo, as irmandades religiosas, também denominadas confrarias¹, se destacaram pela caridade e pelo auxílio mútuo assumido no momento de sua constituição, promovendo a doação de esmolas aos membros pobres, a assistência aos doentes e a realização de preces e sufrágios aos irmãos defuntos. O alvorecer do associativismo leigo data do século XIII, vindo de um longo percurso de luta por espaço e participação iniciado na Baixa Idade Média. O grande salto na atuação dos fiéis na direção da vida religiosa foi o surgimento dessas confrarias, pois eles buscavam uma religião mais prática e acessível, e tal acessibilidade seria encontrada através dos mediadores celestes. Sendo assim, elas possibilitaram a identificação grupal, pautadas na solidariedade fraternal nesse mundo e no além.² No decorrer da Idade Moderna, da Europa ao Novo Mundo com os empreendimentos coloniais, pertencer a uma irmandade era garantia de uma rede de relações sociais possíveis, auxílio mútuo, constituição e compartilhamento de estatutos sociais e identidades, demarcando os lugares ocupados em uma sociedade hierárquica e desigual, como as de Antigo Regime.

Com o presente artigo propomos algumas considerações sobre o universo das irmandades na América portuguesa, mais especificamente na Capitania de Minas Gerais durante o período colonial, com o intuito de levantar algumas reflexões sobre a religiosidade mineira. A partir de uma perspectiva cultural³, ao longo de nossas pesquisas nos dedicamos

¹ Quando as instituições fossem reguladas por Estatutos, formando uma organização hierarquizada com caráter seletivo de admissão membros, seriam denominadas irmandades. Já as confrarias eram as associações mais voltadas à promoção de eventos e cultos religiosos públicos. Ambas respondiam ao bispo diocesano, sendo subordinadas ao clero secular. Entretanto, muitos autores preferem não fazer distinção entre os termos, pois em diferentes casos uma irmandade se denominava confraria e vice-versa. SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: UFMG, 1963; BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder*. Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986; BORGES, Célia Maia. *Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário: Devoção e Solidariedade em Minas Gerais, Séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

² VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média ocidental: séc. VIII-XIII*. Lisboa: Estampa, 1995; CHAUNU, Pierre. *O Tempo das Reformas (1250-1550)*. História religiosa e sistema de civilização. Trad. Cristina Diamantino. Lisboa: Edições 70, 2002; BOSSY, John. *A cristandade no Ocidente*. 1400-1700. Lisboa: Edições 70, 1985.

³ A formação de uma história cultural entre as décadas de 1970 e 1980 teve como objetivo a identificação de uma determinada realidade socialmente construída em um tempo e espaço. Nesse caminho, três

à análise das associações leigas, enquanto instituições sociais e devocionais⁴, e ao conhecimento de seus membros, das práticas compartilhadas e de suas representações acerca do contexto social em que estavam inseridos. Nesse sentido, nos propomos ao cruzamento de um maior número de tipologias documentais que nos proporcionasse uma maior aproximação da realidade vivenciada. Para além de uma visão institucional que abarcaria as fontes confrariais oficiais – Livros de Compromisso, de Entradas, de Receita e Despesa ou Termos de Reuniões –, tratando de suas funções, organização e dinâmica interna, neste artigo buscamos expor outro ponto de observação, fornecido pelas visitas pastorais⁵ e requerimentos enviados à Coroa através do Conselho Ultramarino e da Mesa da Consciência e Ordens. Com esse recorte, que consiste em uma parte de nossas pesquisas, o objetivo é

conceitos aparecem como fundamentais, a saber, as práticas, as representações e a apropriação. Para além de resgatar o estudo dos grupos e das estratificações, o papel dos indivíduos como agentes ativos e em interação foi reafirmado, destacando os conflitos e as relações sociais. As representações não seriam discursos neutros, pois produziram estratégias que tendem a impor uma autoridade. Por isso a importância em se pensar nas lutas de representação, visto que determinados grupos podem impor sua concepção de mundo social, seus valores e comportamentos. Sendo assim, nos guiamos pela união de duas abordagens distintas na análise histórica, a perspectiva estruturalista e a fenomenológica, agregando a visão macro das estruturas para a compreensão da sociedade junto aos comportamentos, valores e percepções dos indivíduos. Podemos ainda compreender as irmandades inseridas em um contexto maior de controle social enquanto determinação externa, nesse caso por parte das autoridades civis e eclesiais, mas também como instituições que produziam suas estratégias em resposta. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002; BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

⁴ A partir de seu conceito semiótico de cultura, buscando a compreensão da construção dos significados, Clifford Geertz também demonstrou como a religião pode influenciar as visões de mundo, garantindo um sentido à vida, e isso direcionaria as ações dos fiéis. Os símbolos sagrados possuem a função de sintetizar o *ethos* de um povo, o seu estilo de vida, suas noções morais e suas visões de mundo. A religião é capaz de motivar o homem, explicar a realidade, moldar suas ações e o confortar. Mas ao mesmo tempo em que conforta, também perturba; e a partir dessa questão podemos refletir sobre a religiosidade vivenciada no período colonial junto ao imaginário que envolve as visões sobre o pecado, o perdão, a morte, as almas do purgatório e os caminhos para a salvação. Além disso, é interessante ressaltar que as experiências religiosas vivenciadas pelos indivíduos em seu cotidiano são dotadas de sentido a partir de duas modalidades distintas, mas complementares: o sagrado e o profano. Tais categorias, contudo, nem sempre se segregavam na vivência religiosa. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. Para mais informações sobre cultura, em diálogo com Geertz, ver: SAHLINS, Marshal. *Ilhas da História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990; BARTH, Fredrik. A análise da cultura nas sociedades complexas. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000. Quanto às discussões sobre religião e as noções de sagrado e profano, ver: ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992; CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988; DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996; WEBER, Max. *Sociologia das Religiões e Consideração Intermediária*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

⁵ As visitas pastorais ou diocesanas eram capítulos produzidos nas visitas do bispo ou seu representante às freguesias. OLIVEIRA, Alcilene de. A difusão da doutrina católica em Minas Gerais. *História: Questões & Debates*, Curitiba: UFPR, n. 36, p.189-217, 2002.

visualizar as impressões das autoridades civis e eclesiásticas sobre a religiosidade e o papel desempenhado pelas associações leigas na sociedade Setecentista mineira.

A RELIGIOSIDADE EM MINAS ENTRE NORMAS E VIVÊNCIAS

Muito já se escreveu sobre a religiosidade vivenciada nas Minas Setecentistas, e retomaremos algumas discussões desenvolvidas sobre a temática. Entendida como a experiência religiosa orientada por um conjunto de concepções nem sempre coerentes com as doutrinas da Igreja Católica, a religiosidade desenvolvida na Capitania foi muitas vezes explicada quer em função de sua localização geográfica, quer pelo contingente populacional variado, pela exploração aurífera, pela ausência do clero regular na região, pelo papel desempenhado pelos leigos na difusão das associações religiosas, ou ainda pela materialização dos ritos no esplendor de uma cultura barroca.

Adalgisa Campos desenvolveu muitos estudos sobre a religiosidade em Minas, observando as diferenças existentes entre as normas e a vivência, o ensinamento dos dogmas e a compreensão por parte dos fiéis.⁶ Para ela, embora existisse a crença no poder das missas enquanto artifício que auxiliaria nas penas purgatórias, havia pouca frequência em função do grande número realizado em nome dos falecidos. Independente “do apostolado eucarístico conduzido pela Reforma Católica, que favorece o aumento progressivo na demanda de missas para a salvação das almas, há pouca frequência e uma participação passiva naquelas celebrações feitas com extrema abundância”⁷. No entanto, não concordamos com tal visão de “passividade”, que poderia levar à interpretação de uma falta de religiosidade dos colonos.

⁶ Um caso exposto por Adalgisa Campos é a questão da compreensão do purgatório por parte dos negros. Baseada no texto pedagógico anexo às Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, denominado “Breve Instrução dos Mistérios da Fé, acomodada ao modo de falar dos escravos do Brasil para serem catequisados por ela”, lança mão da visão de simplificação da doutrina cristã no processo catequético. Para a autora, a dicotomia inferno-paraíso era mais fácil de ser compreendida pelos negros, sendo o purgatório muito mais complexo. Tal visão, contudo, foi desmistificada por autores que analisaram a crença nas almas do purgatório e na doutrina da salvação no interior das irmandades negras, com Sílvia Brügger e Anderson Oliveira ou Leonara Delfino. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As Irmandades de São Miguel e Almas do Purgatório: Culto e iconografia no Setecentos Mineiro*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2013; BRÜGGER, Sílvia Maria Jardim; OLIVEIRA, Anderson. Os Benguelas de São João del Rei: tráfico atlântico, religiosidade e identidades étnicas (Séculos XVIII e XIX). *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, 2009; DELFINO, Leonara Lacerda. *O Rosário dos Irmãos Escravos e Libertos: Fronteiras, Identidades e Representações do Viver e Morrer na Diáspora Atlântica. Freguesia do Pilar-São João Del-Rei (1782-1850)*. 2015.

⁷ CAMPOS, 2013, p. 103.

Também preocupada em discutir a questão da eucaristia, mostrou que a comunhão não era frequente no cotidiano dos fiéis, mas nem mesmo entre os teólogos houve “consenso em torno da necessidade da comunhão semanal ou mesmo mensal. Considerava-se que a comunhão frequente, sem o devido preparo e discernimento, isto é, a confissão sacramental sem a autorização do superior, era nociva”⁸. Segundo as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia⁹, a frequência à confissão e à eucaristia deveria ocorrer para todos, inclusive os escravos, ao menos uma vez ao ano, no período antes da páscoa denominado desobriga.¹⁰

Ainda de acordo com Adalgisa Campos, a religiosidade na Capitania de Minas durante o período colonial teria sido caracterizada pela experiência religiosa leiga, com traços essencialmente devocionais e sem práticas penitenciais excessivas. O homem religioso, imerso em uma cultura de expressão tipicamente barroca, desejava sua salvação, mas não abdicava de sua condição mundana, dos prazeres corporais e do desejo de enriquecimento rápido nas terras auríferas. Vivía de forma desregrada, não atingia o ideal de perfeição da vida cristã, não seguia plenamente os dogmas ou mesmo os entendia. Para ela, os sacrifícios só eram realizados em dias de grande significação do calendário litúrgico, os sacramentos não eram seguidos de forma regular e as boas obras só ocorreriam nos momentos finais da vida.¹¹

Contudo, acreditamos que tais aspectos da conduta moral e as irregularidades na experiência religiosa não são particularidades do caso mineiro. Cada sociedade vivencia as normas e os dogmas à sua maneira, apropriando-se e manifestando-se de formas diversas. O modelo ideal proposto pela Igreja não seria implementado em sua totalidade em lugar algum. Para Davidson, “simplificações” da doutrina foram sempre necessárias, principalmente no

⁸ CAMPOS, 2013, p. 91.

⁹ VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide: propostas, e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707*. São Paulo: Tipografia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853. Disponível em: <<http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/222291>>. Acesso em 24 mar. 2017. Cf. Livro 1, Títulos 36-37, p. 129-144.

¹⁰ Célia Borges, por exemplo, não vê a pouca frequência da comunhão como um problema, descaso ou falta de crença por parte dos fiéis, mas antes como uma maior preocupação e valorização do sacramento. BORGES, Célia Maia. As Abordagens Históricas e os Símbolos Religiosos: Os Irmãos do Santíssimo Sacramento na Colônia. In: BUARQUE, Virgínia A. Castro (Org.). *História da historiografia religiosa*. Ouro Preto: EDUFOP/PPGHIS, 2012, p. 207-219.

¹¹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco nas Geraes. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.) *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Cia do Tempo: Autêntica, 2007, v. 2. Cf. VILLALTA, Luiz Carlos. A Igreja, a sociedade e o clero. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.) *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Cia do Tempo: Autêntica, 2007, v. 2.

contexto de aplicação das diretrizes tridentinas e de conversão da população em meio às reminiscências pagãs; entretanto, a “ignorância do cristianismo autorizado não significava falta de crença religiosa”¹². Os católicos certamente almejavam a boa morte e a salvação, adaptando-se, na medida do possível, para viver segundo os preceitos da fé. Pecado, arrependimento e salvação caminhavam juntos.¹³

Muitas pesquisas demarcaram também a importância do bem viver conjugado ao imaginário em torno da boa morte e da salvação das almas no purgatório¹⁴, demonstrando que as boas ações não eram pensadas unicamente na hora derradeira, mas estavam vivas no cotidiano das confrarias. Ainda que muitas vezes restrito aos membros associados a um determinado ambiente confrarial, o auxílio mútuo destacava-se como uma de suas principais funções. A assistência frente às necessidades, à morte e ao cativo fazia parte do dia-a-dia desses confrades, preocupados em amenizar as dificuldades e instabilidades da vida.¹⁵

O papel desempenhado pelos leigos na difusão das associações religiosas e na constituição da religiosidade na Capitania de Minas esteve sempre presente nos estudos já consagrados da temática,¹⁶ mas as pesquisas têm crescido cada vez mais e renovado as discussões.¹⁷ Algumas delas nos mostram a ação das Casas de Misericórdia, das ordens

¹² DAVIDSON, N. S. *A Contra-Reforma*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 39.

¹³ Cf. DELUMEAU, Jean. *A Confissão e o Perdão: as dificuldades da confissão nos séculos XIII a XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁴ Uma boa morte dependia da solidariedade dos vivos, e, diferente do medievo, a caridade no período moderno passaria a estar intimamente envolvida com os recursos financeiros despendidos pelos fiéis. A constituição de uma “economia das almas” no interior das associações pôde ser observada na acumulação de indulgências, na quantidade de missas oferecidas a cada irmão morto, no número de pessoas presente nos enterros e nos lugares ocupados no sepultamento. Todas essas alternativas eram conjugadas em função da remissão a prazo dos pecados leves cometidos em vida durante a estadia do fiel no purgatório. Este último se consagraria como um além-intermediário em que haveria ainda a possibilidade de mediação por parte dos vivos; representando uma nova alternativa para os fiéis junto ao Juízo Particular, rompendo com a antiga visão bipartida entre céu e inferno. Dessa forma, os que terminassem sua purgação antes do Juízo Final seguiriam para o paraíso celestial. LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: editorial Estampa, 1981; CHARTIER, Roger. Normas e condutas: as artes de morrer (1450-1600). In: *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: UNESP, 2004; CAMPOS, 2007; VOVELLE, Michel. *As Almas do Purgatório, ou, o trabalho de luto*. São Paulo: UNESP, 2010.

¹⁵ SANT’ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 A 1822)*. Dissertação. (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006; ARAÚJO, Manoela Vieira Alves de. *Em busca da salvação: vivência da fé e vida cotidiana entre os irmãos de São Miguel e Almas. São João e São José del Rei (1716-1804)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2013.

¹⁶ SALLES, 1963; SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978; BOSCHI, 1986.

¹⁷ Cf. FURTADO, Júnia Ferreira. Novas tendências da historiografia sobre Minas Gerais no período colonial. *História da Historiografia*, n. 02, p. 116-162, março 2009; OLIVEIRA, Anderson de. As irmandades dos homens de cor na América Portuguesa: à guisa de um balanço historiográfico. *Recôncavo: Revista de História da UNIABEU*, v. 3, n. 5, jul./dez. 2013.

terceiras de brancos, das ordens terceiras e arquiconfrarias de homens de cor, como também de irmandades de brancos, pardos, crioulos e negros. De uma forma geral, as irmandades de negros e seus descendentes ganharam maior destaque nas últimas décadas, e observamos o interesse pelo conhecimento dos grupos étnicos formados com o tráfico, demonstrando que essas divisões precedem a própria história das associações; além de mostrarem a necessidade de pensar o processo de ressignificação cultural/religiosa e a constituição de identidades.¹⁸

Outro ponto muito debatido pela historiografia sobre o período colonial foi o questionamento da implementação da reforma tridentina. A “falha” ou a total falta das diretrizes reformistas foi discutida principalmente pelos estudiosos ligados à Comissão de Estudos da História da Igreja na América Latina (CEHILA), tendo como um de seus principais representantes Eduardo Hoornaert.¹⁹ Para ele, o Concílio de Trento teria sido aplicado apenas no século XIX no Brasil, pois a organização de dioceses e paróquias foi lenta e pouco influente durante muito tempo. Outra possibilidade de explicação teria sido o próprio Padroado²⁰, visto que a Coroa portuguesa detinha o controle das questões eclesiásticas e os clérigos seriam seus meros funcionários. Tais autores também afirmaram ser a religiosidade de caráter exteriorista, caracterizada como “popular” por se diferenciar dos aspectos ortodoxos da Igreja Católica reformada.

Embora se assemelhem em algumas considerações, Laura de Mello e Souza propôs uma revisão das análises de Hoornaert, afirmando que a má formação do clero e a lenta

¹⁸ BORGES, 2005; PINHEIRO, Fernanda Aparecida. *Confrades do Rosário: Sociabilidade e identidade étnica em Mariana – Minas Gerais (1745-1820)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006; BRÜGGER; OLIVEIRA, 2009; SOUZA, Daniela dos Santos. *Devoção e Identidade: o culto de Nossa Senhora dos Remédios na Irmandade de São João del-Rei – séculos XVIII e XIX*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de São João Del-Rei. São João Del-Rei, 2010; SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês Crioula: estudo iconológico da pintura de forro da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei, 1793-1824*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de São João Del-Rei. São João Del-Rei, 2012; PRECIOSO, Daniel. *Terceiros de cor: pardos e crioulos em ordens terceiras e arquiconfrarias (Minas Gerais, 1760-1808)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014; DELFINO, 2015.

¹⁹ HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*. 4. ed. Tomo 2. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1992.

²⁰ Com a união criada entre o Estado português e a Igreja, as diretrizes desta ficavam sob o domínio da Coroa. Solicitando a colaboração de Roma, através de inúmeras bulas papais foi conferido o poder de gerenciamento religioso aos reis lusitanos, originando-se o Padroado. A instituição do Padroado estava ligada à Ordem dos Templários e sua herdeira, a Ordem de Cristo. A primeira foi uma ordem religiosa e militar fundada em Jerusalém em 1118 e em Portugal em 1125, enquanto a segunda foi criada anos depois em Santarém, aprovada pelo papa João XXII em 1319. A Coroa não possuía recursos para arcar com as Grandes Navegações, ficando a cargo da Ordem de Cristo o custeio dos empreendimentos marítimos. Ao morrer D. Henrique, D. João II conseguiu do papa a união perpétua do reino à Ordem através do Grão Mestrado. O rei se relacionaria permanentemente com os assuntos eclesiásticos, assim como os bispos com os problemas do Estado. Sendo assim, os assuntos religiosos nas terras recém-descobertas se relacionavam ao Padroado e não à Cúria Romana e Santa Sé. HOORNAERT, 1992

aplicação de Trento eram comuns nas regiões europeias, bem como as permanências pagãs e práticas mágicas. A peculiaridade da religiosidade popular na colônia estaria na interação entre várias culturas, diferenciando a religiosidade vivenciada em seu cotidiano de um modelo ideal vindo de Roma. Ao questionar a visão de Hoornaert, mostrou que o autor deixava de lado “justamente o seu caráter especificamente colonial. Branca, negra, indígena, refundiu espiritualidades diversas num todo absolutamente específico e simultaneamente multifacetado”.²¹

Sérgio da Mata²² demonstrou o problema em relacionar o catolicismo ritualístico, festivo, imediatista e afetivo desenvolvido em Minas a algo superficial ou “de aparência”. Os ritos carregados de aspectos dramáticos não condicionavam que a religiosidade fosse menos profunda e desprovida de sentido. Os cultos católicos eram formados pelo exagerado uso de imagens de santos, representações teatrais, danças e músicas, não significando, porém, que tal religiosidade não fosse consistente; a exteriorização não se separa da crença, nem o signo do significado. O autor pontua que tal análise se formou pela dificuldade de interpretação desvinculada das concepções contemporâneas, da incapacidade de compreender outra cultura formada por diferentes representações do mundo e da religião.

Outros historiadores demonstraram ainda a ação tridentina já nas Minas Setecentistas. Segundo Célia Borges²³, nos séculos XVI e XVII a Igreja não teria se empenhado na reforma do catolicismo na colônia, mas os bispos se empenhariam nesse sentido ao longo do Setecentos, alcançando seus objetivos de forma mais eficaz no século seguinte. Tais questões podem ser observadas na criação dos seminários e paróquias, nas cartas e visitas pastorais. As Constituições Primeiras, enquanto resposta às diretrizes tridentinas na América portuguesa, foram constantemente mencionadas nas pastorais, com o alerta de que elas deveriam ser conhecidas e seguidas pelos clérigos e população em geral, além de lidas em missa pelo pároco para que as recomendações chegassem aos fiéis.²⁴ Como

²¹ SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Cia das Letras, 1986, p. 88.

²² MATA, Sérgio da. *Religionswissenschaften e Crítica da Historiografia da Minas Colonial*. Revista de História. FFLCH-USP, 136, p. 41-57, 1997; MATA, Sérgio da. *Chão de Deus: catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XVIII-XIX*. Berlin: Wiss. Verl., 2002.

²³ BORGES, 2005.

²⁴ “O esquema de circulação e publicação das cartas pastorais era eficaz: lidas nas Estações das Missas de cada freguesia ou capela do bispado, atingiam as populações mais longínquas. Em cada localidade, sede paroquial ou capela, eram afixadas às portas dos templos, e, uma vez transcritas nos livros de tombo, passariam a integrar os arquivos paroquiais. Quando alcançavam esta etapa, já haviam sido lidas e registradas de verbo ad verbum – palavra por palavra”. SANTOS, Patrícia Ferreira dos. De verbo ad

a Inquisição, elas podem ser analisadas como mecanismos da aplicabilidade da política reformadora na colônia.²⁵

O BISPADO DE MARIANA, AS IRMANDADES E A RELIGIOSIDADE LEIGA EM MINAS

Segundo Cônego Raymundo Trindade, durante as primeiras décadas de povoamento das Minas os bispos do Rio de Janeiro exerceram jurisdição na região, como Dom José de Barros Alarcão, Dom Frei Francisco de São Jerônimo, Dom Frei Antônio de Guadalupe (primeiro a pisar em terras mineiras, em 1726-1727, além de adotar as Constituições Primeiras em seu bispado), Dom Frei João da Cruz (visitou Minas pessoalmente em 1741 e 1743), e Dom Frei Antônio do Desterro. Apenas em 1745 seria confirmada a nomeação de Dom Frei Manuel da Cruz para assumir, três anos mais tarde, o recém-criado bispado marianense.²⁶

Ao analisar o trabalho desempenhado por dois dos bispos que efetivamente tomaram posse na diocese mineira, Dom Frei Manuel da Cruz (1748-1764) e Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével (1780-1793), Alcilene de Oliveira demonstrou que ambos desenvolveram uma ação pastoral pautada “no programa salvífico da Igreja tridentina”²⁷, almejando o maior controle dos fiéis e a aproximação dos hábitos do clero e da população ao ideal de perfeição da vida cristã. Ambos produziram discursos pedagógicos e articularam as noções de pecado, castigo e penitência aos lugares do além, subdivididos em paraíso, inferno e purgatório. Também reafirmavam a importância do ensino da doutrina cristã, dos sufrágios e das indulgências na salvação das almas, e da intercessão dos santos e da Virgem.

No século XVIII, juntamente com os impactantes sermões, festividades e solenidades religiosas, as cartas e visitas pastorais do episcopado expressaram o imperativo pastoral de correção dos costumes da sociedade

verbum: a ética do perdão na evangelização da sociedade mineradora no século XVIII. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH. XXV, 2009, Fortaleza. Anais..., Fortaleza: 2009, p. 7.

²⁵ Cf. FIGUEIREDO, Luciano. Segredos de Mariana: pesquisando a inquisição mineira. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 2, 1987; PAIVA, Pedro. Inquisição e visitas pastorais: dois mecanismos complementares de controle social? *Revista de História das Ideias*, Lisboa, v. 11, 1989; CRUZ, Elias Felipe de Souza. *As visitas diocesanas nas minas setecentistas: poder episcopal e sociabilidades na Comarca do Rio das Mortes durante a primeira metade do século XVIII*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2009.

²⁶ TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana*. Subsídios para a sua história. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953, v. 1.

²⁷ OLIVEIRA, 2002, p. 105.

mineradora, considerada catalisadora de vícios. A hierarquia episcopal nas Minas empregou uma estratégia de conversão e ordenamento social a partir do oferecimento da oportunidade de perdão aos costumes corruptos.²⁸

A partir da visão dos bispos sobre o extravio do ouro, a desobediência e a imoralidade dos hábitos dos colonos, vemos que a população pecava, mesmo com a consciência da importância da salvação das almas. Uma possível questão é o fato do arrependimento, da confissão e da penitência serem suficientes para sua absolvição. Pecado e devoção estavam interligados, principalmente em uma sociedade instável que tinha que se adaptar às condições encontradas. Entretanto, é notável a preocupação dos bispos com a educação dos fiéis, inclusive no que diz respeito a Portugal, atribuindo ao terremoto de Lisboa o castigo dos “cristãos pecaminosos”.²⁹ O homem religioso, em qualquer localidade, vivia sempre na linha tênue entre o pecado e a salvação.

Sempre recomendadas nos concílios da Igreja e especialmente em Trento, pois buscavam conservar a doutrina, manter bons costumes, corrigir indisciplinas, promover a paz, a decência e a piedade entre o povo e o clero, as visitas pastorais do Setecentos mineiro foram analisadas em nossas pesquisas. A partir de cinquenta visitas³⁰ percebemos a recorrência das mesmas temáticas em sua grande maioria, como a importância dos sacramentos; os problemas enfrentados com a falta de ensinamento da doutrina cristã, principalmente quanto aos escravos; a importância dos casamentos e a repreensão do concubinato; a questão da decência das igrejas e do decoro dentro delas; os pecados, as confissões e as penitências; a importância da caridade para com os vivos e os mortos; a censura da negligência quanto aos sacramentos e sepultamentos dos escravos por parte dos senhores; a ordem de que as missas seguissem as prescrições das Constituições Primeiras; a recomendação de que não se trabalhasse aos domingos e dias santos, inclusive os escravos;

²⁸ SANTOS, 2009, p. 1.

²⁹ OLIVEIRA, 2002.

³⁰ As visitas foram transcritas e editadas em três volumes pelo Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Onze fazem parte do período de jurisdição do Rio de Janeiro, enquanto sob a jurisdição mineira foram analisadas trinta e nove visitas realizadas pelos bispos e seus representantes até o período de Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével (1780-1793). RODRIGUES, Monsenhor Flávio Carneiro. Cadernos Históricos do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana: *As Visitas Pastorais do século XVIII no Bispado de Mariana*. Mariana: Editora Dom Viçoso, 2004a; RODRIGUES, Monsenhor Flávio Carneiro. Cadernos Históricos do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana: *Segunda coletânea das Visitas Pastorais do século XVIII no Bispado de Mariana*. Mariana: Editora Dom Viçoso, 2004b; RODRIGUES, Monsenhor Flávio Carneiro. Cadernos Históricos do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana: *Os Relatórios Decenais enviados à Santa Sé – Visitas Ad Limina*. Mariana: Ed. Dom Viçoso, 2005.

a orientação da importância dos testamentos e da oração mental como meio de salvação da alma; a crítica ao desleixo dos livros paroquiais; a necessidade do apartamento dos vícios e da “sensualidade” presente em terras mineiras.

A ambição e os problemas causados pela avareza na extração do ouro, por exemplo, foram comentados por Dom Frei Manuel da Cruz no Relatório do Episcopado de Mariana para a Sagrada Congregação do Concílio Tridentino.

O Território desta região aurífera, a nenhum outro inferior na multidão incontável de habitantes e adventícios, sobrepuja, no entanto, as maiores Cidades do Orbe na torpeza diversificada de vícios. Porquanto se ele vai longe com considerável número de indivíduos aí dispersos, também se projeta, mais que outros, para as alturas, com cristas de montes bem elevados: alicia seus moradores para os campos demasiado amplos dos vícios, precipita-os no abismo bastante profundo da ambição e inclina os mineiros para o atrativo do mal, a saber, a extração do ouro [...]. Muito apegados a estes vícios, eles se tornam, entretanto, mercedores de um único louvor: a generosa liberalidade para com os Santos, em virtude do que uma exorbitância de ouro é destinada a promover o esplendor de todas as Igrejas.³¹

Apesar dos inúmeros temas tratados nas pastorais, optamos por dar atenção aos assuntos referentes a esses fiéis referenciados na citação acima, os que promoviam o esplendor de seus templos em suas irmandades religiosas. A importância da criação de associações religiosas nos arraiais e nas vilas visitadas foi constantemente reafirmada, mesmo que um maior direcionamento fosse dado pelos visitantes às matrizes, geralmente abordando outras irmandades de forma genérica. As devoções do Santíssimo Sacramento, de São Miguel e Almas e das invocações marianas eram tidas como fundamentais em toda freguesia, como reforçavam as Constituições Primeiras.³²

Uma importante recomendação que sempre esteve presente foi a referente aos direitos paroquiais, sendo indicado também que os sacerdotes não servissem como capelães de confrarias sem serem aprovados pelos visitantes e sob a vigilância do pároco.³³ As visitas nos mostraram o grande interesse dos bispos em exercer maior controle sobre as agremiações. Desde o início do século XVIII houve a preocupação com a aprovação de seus estatutos e a tomada de contas, além de sempre ressaltavam que as associações

³¹ RODRIGUES, 2005, p. 84-85.

³² VIDE, 1853, Livro Quarto, Tít. LX, n. 869.

³³ RODRIGUES, 2004a; RODRIGUES, 2004b.

exclusivamente devocionais, sem Livro de Compromisso, não poderiam realizar eleições de dirigentes e formar Mesa Administrativa.

Em uma visita de Dom Frei João da Cruz à Igreja Matriz de Santo Antônio da Itatiaia, em 1742, podemos ver tal questão:

Determinamos e proibimos que na igreja se não faça festa alguma para a qual se haja de ter eleição de irmãos ou devotos não havendo irmandade erecta com autoridade nossa e ao parcho mandamos que nella não consista com pena de suspensão, não he porem nossa tenção impedir devoção de alguma pessoa particular a algum santo e esperamos que as irmandades desta freguezia concorrão com o que poderem para a obra da Igreja para que nella com mais decência possão ser colocadas as imagens dos santos que são de sua devoção pois não he bem que mostrando tanta ostentação nos festejos o lugar para eles seja tão indecente e muito mais sendo hoje a Igreja mais pardieiro velho que palácio do Rey do céu que, se quis nascer em hum presépio por nosso amor, espera que se lhe fabriquem templos para trono de sua gloria neste mundo.³⁴

Os conflitos entre irmandades ou entre elas e as autoridades civis e eclesiásticas foram trabalhados por autores como Fritz Teixeira de Salles, Julita Scarano e Caio Boschi, mas foram retomados por Marcos Aguiar e Daniel Precioso.³⁵ Dois tipos de conflitos centrais foram destacados: a possibilidade das irmandades organizarem festas e realizarem missas cantadas sem a presença do pároco, visto que este cobrava preços exorbitantes nos emolumentos paroquiais, pois certas atividades eram de direito paroquial e as agremiações desejavam que seu capelão as realizassem; e a intervenção das autoridades nos assuntos internos das irmandades, como nas eleições. Os fiéis recorriam às batalhas judiciais para resolver os problemas com os párocos, que insistiam em estar por dentro dos assuntos das confrarias. Contudo, a Coroa tendia a privilegiar a importância do clero, dos direitos paroquiais e da contribuição à fábrica da matriz.³⁶

³⁴ RODRIGUES, 2004b, p. 153.

³⁵ SALLES, 1963; SCARANO, 1978; BOSCHI, 1986; AGUIAR, Marcos Magalhães. *Vila Rica dos confrades*. A sociabilidade confrarial entre negros e mulatos no século XVIII. Dissertação (Mestrado em História) - FFLCH/USP, 1993; PRECIOSO, 2014.

³⁶ Cf. AGUIAR, Marcos Magalhães. Tensões e conflitos entre párocos e irmandades na Capitania de Minas Gerais. *Textos de História*, v. 5, n. 2, 1997, p. 44. Podemos ver ainda duas cartas enviadas ao Rei D. José I, em 1753 e 1755, pela Câmara de Mariana. Ambas relatam os conflitos quanto aos altos preços das missas e cerimônias, abordando a decadência do Estado das Minas, sendo que o “estado da terra” não permitia lucro para os devidos pagamentos. Outra crítica é o fato dos párocos não seguirem as Constituições Primeiras, tanto nos valores cobrados quanto à livre utilização do adro para os sepultamentos. Como eram os fregueses que construíam e consertavam as igrejas, a Câmara reclamava sobre a necessidade do pagamento dos sepultamentos à fábrica da matriz. AHU-Minas Gerais, cx. 63, doc. 68; AHU-Minas Gerais,

No início do povoamento da Capitania de Minas Gerais não havia uma política efetiva de controle dessas associações religiosas leigas, e o único mecanismo utilizado foram as visitas eclesíásticas enviadas pelo bispado do Rio de Janeiro. A situação se modificou com a criação do bispado de Mariana em 1745, mas principalmente com a governação pombalina³⁷ e o advento do regalismo³⁸, quando o Rei exigiu exclusividade no direito de aprovar a ereção das irmandades. Em 1765 foi expedida uma provisão pela Mesa da Consciência e Ordens³⁹ que notificava a obrigatoriedade das irmandades confirmarem seus Livros de Compromisso neste tribunal e foi definida a posse definitiva da fiscalização dos Livros de Receita e Despesa por parte da Provedoria das Capelas, Ausentes e Resíduos.⁴⁰

Em Portugal, as associações criadas por leigos e por eclesiásticos eram distinguidas nas Ordenações do Reino:

se estabeleceu a distinção entre os sodalícios ‘fundados e instituídos por autoridades e consentimento dos prelados’ e aqueles ‘fundados por leigos simplesmente’, sendo também por estes administrados. Os primeiros são chamados eclesiásticos, os segundos, seculares. Aqueles, totalmente subordinados às autoridades religiosas; estes, às autoridades civis, cabendo

cx. 67, doc. 62. Dom Frei Manuel da Cruz em visita realizada à Igreja da Freguesia de Nossa Senhora de Nazareth do Inficionado em 1749 também condenou os excessos dos emolumentos paroquiais, fato que impedia a celebração de muitas festividades e a não realização dos devidos ofícios pelas almas dos fregueses. O bispo buscou moderar e estipular os emolumentos para que as Constituições Primeiras fossem seguidas. RODRIGUES, 2004a.

³⁷ Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, exerceu o cargo de primeiro-ministro em Portugal entre os anos de 1750 e 1777, período do reinado de D. José I. No período administrado por Pombal, a Coroa passou a defender sua supremacia nos assuntos eclesiásticos, almejando a diminuição do papel da Igreja, irmandades e ordens. Algumas leis foram criadas entre 1766-1769 para proibir a doação dos legados testamentários às ordens religiosas e os gastos excessivos com missas, o que não impediu o desenvolvimento das práticas por parte dos devotos. PRECIOSO, 2014.

³⁸ Segundo HESPANHA, “o regalismo nasce como uma atitude de subordinação do religioso, mas acaba, pela mão dos episcopalistas, por ter proteção interna na Igreja. Os bispos de meados do Setecentos acompanham o pensamento regalista sempre que este seja de cariz episcopalista. A frente de batalha comum é o curialismo”. E complementa que “o regalismo é inseparável da secularização do Estado que se intenta à sombra da razão”. HESPANHA, Antônio Manuel. A Igreja. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal. A Monarquia Feudal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, v. 2, p. 264.

³⁹ “O tribunal régio, designado por Mesa da Consciência, foi criado por D. João III (1532) com o objetivo de tratar das matérias que tocassem a obrigação da ‘consciência’ do monarca. Quando, por bula apostólica de 4 de janeiro de 1551, os mestres das três Ordens Militares de Cristo, Santiago da Espada e S. Bento de Avis se uniram à coroa, os seus assuntos, tanto espirituais como materiais, passaram a ser tratados, tanto em primeira como em última instância, na Mesa da Consciência, que passaria, doravante, a designar-se por Mesa da Consciência e Ordens”. SUBTIL, José. Os poderes do centro. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal. O Antigo Regime*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, v. 4, p. 149. Cf. SANTOS, Patrícia Ferreira dos. *Poder e palavra: discursos, contendas e direito de Padroado em Mariana (1748-1764)*. Dissertação (Mestrado em História) - FFLCH/USP. São Paulo, 2007, p. 64.

⁴⁰ Os provedores das capelas, resíduos, ausentes e defuntos possuíam um padrão de tomadas de contas, com visitas realizadas anualmente. As irmandades eram convocadas, por meio de “editais de correição” que deveriam ser afixados em lugares públicos, com a especificação de um prazo para apresentação de seus Livros de Receita e Despesas. AGUIAR, 1993, p. 172

ao Ordinário tão-somente o cuidado para com as ‘cousas pias’, através de periódicas visitas eclesiásticas.⁴¹

As distintas jurisdições também podem ser observadas segundo as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia:

Por tanto mandamos, que das Confrarias deste nosso Arcebispado, que em sua criação foram erigidas por autoridade nossa, ou daqui em diante se quiserem erigir com a mesma autoridade, que as faz Eclesiásticas, se remetam a Nós os Estatutos, e Compromissos, que quiserem de novo fazer, ou já estiverem feitos, para se emendarem alguns abusos, se neles os houver, e se passar licença *in scriptis*, para poderem usar deles. E quanto às confrarias que forem erigidas sem autoridade nossa, e que são seculares, ordenamos, que os nossos visitantes, nas igrejas em que estão fundadas e em ato de visita, possam ver seus Estatutos, e Compromissos, para que tendo na sobredita forma alguns abusos, ou obrigações menos decentes, e pouco convenientes ao serviço de Deus, e dos Santos, as façam emendar (dando-nos disso conta, sendo necessário) [...].⁴²

Contudo, nem sempre tal distinção foi respeitada, o que gerava vários embates jurisdicionais. A própria Coroa dificultava a situação cobrando a comprovação das fundações efetivadas pelas autoridades eclesiásticas, o que muitas vezes nem existia.⁴³ A Igreja sempre reclamava seus direitos sobre as irmandades, mas o Rei, juntamente aos seus órgãos representantes, teria o controle final sobre elas.⁴⁴ Consultamos algumas documentações do Arquivo Histórico Ultramarino que nos mostram as dúvidas existentes no cotidiano desses indivíduos. Em 1750 o bispo de Mariana enviava cartas e petições ao Rei pedindo esclarecimentos quanto à jurisdição eclesiástica e secular na tomada de contas das confrarias, bem como sobre o papel do Ouvidor e do Provedor da Fazenda nesse sentido.⁴⁵ Em contrapartida, no mesmo ano o Ouvidor de Vila Rica Caetano da Costa Matoso remetia carta informando que visitantes eclesiásticos estavam conferindo os livros das irmandades seculares, e, para ele, isso era contrário à ordem estabelecida, causando grandes transtornos.⁴⁶

Os transtornos causados por negros, crioulos e mulatos, bem como suas irmandades, também eram relatados nas visitas pastorais e nos requerimentos consultados. Como nos foi

⁴¹ BOSCHI, 1986, p. 15

⁴² VIDE, 1853, Livro Quarto, Tít. LX, n. 867-868.

⁴³ AGUIAR, 1993.

⁴⁴ BORGES, 2005.

⁴⁵ AHU-Minas Gerais, cx. 57, doc. 61; AHU-Minas Gerais, cx. 55, doc. 28; AHU-Minas Gerais, cx. 55, doc. 29; AHU-Minas Gerais, cx. 66, doc. 60.

⁴⁶ AHU-Minas Gerais, cx. 55, doc. 33.

possível observar, uma verdadeira distinção entre sagrado e profano na vivência religiosa pode ser mais percebida no discurso eclesiástico do que na própria experiência ritual dos fiéis. Muitos conflitos se desenrolaram com as autoridades eclesiásticas quanto à conduta dos homens de cor durante as festividades. Muito se falou sobre resquícios de “africanidades”, “gentilismos” e “profanidades”, geralmente em referência aos ajuntamentos noturnos em tabernas, casas ou cemitérios.⁴⁷ Também foram comuns as reclamações quanto aos “batusques” envolvendo músicas e danças sensuais de “natureza escandalosa”. As autoridades eclesiásticas, contudo, não se referiam diretamente às confrarias negras ou a festividades no interior dos templos das mesmas.⁴⁸ Independente disso é importante considerarmos que estamos tratando de discursos de autoridades preocupadas com a doutrina cristã e com a abolição dos elementos que não estivessem de acordo com sua ortodoxia.⁴⁹

Muitas queixas também foram remetidas à Coroa, como uma carta enviada em 1755 pela Câmara de Mariana relatando que seus moradores eram alvos de contínuos insultos e incômodos, devido ao grande número da população forra. A carta tinha por objetivo pedir um maior controle quanto às alforrias dadas em acordo após certo tempo de serviço, pois para conseguirem sua liberdade muitos escravos recorriam ao roubo.⁵⁰ Já entre 1793 e 1794 duas representações foram enviadas pelos vigários colados das igrejas paroquiais do bispado de Mariana à Rainha D. Maria I, expondo o estado de corrupção, relaxamento e desordem vivido nas ordens terceiras e irmandades de pretos, crioulos e pardos de Minas, o que gerava prejuízo à Igreja, ao Padroado, à Real Fazenda e à “conservação dos povos”.⁵¹ Tais associações eram vistas como escandalosas e prejudiciais, além de serem acusadas de não ter seus Compromissos aprovados pela Mesa da Consciência e Ordens e de não prestarem contas aos Provedores. Contudo, a vivência cotidiana e o acatamento de muitas normas podem ser observados, pois encontramos requerimentos para os pedidos de esmolas, aprovação e alteração das diretrizes expostas em seus Estatutos, entre outras possibilidades. Ao final dos próprios Compromissos também encontramos as normas e correções impostas pela Mesa da Consciência e Ordens.

⁴⁷ RODRIGUES, 2004a, p. 37.

⁴⁸ RODRIGUES, 2004a; RODRIGUES, 2004b.

⁴⁹ OLIVEIRA, Anderson de. Igreja e escravidão africana no Brasil Colonial. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria*, v. 10, n.18, p. 355-387, jul./dez. 2007.

⁵⁰ AHU-Minas Gerais, cx. 67, doc. 61.

⁵¹ AHU-Minas Gerais, cx. 138, doc. 6; AHU-Minas Gerais, cx. 139, doc. 10.

Havia também a reclamação de que seus capelães realizavam os ofícios solenes e cerimônias de direito paroquial sem a devida autorização. Segundo os vigários,

há muito para reear que todo o Brasil se ache inundado de semelhantes associações de baixo do título de confrarias, e irmandades, sem que se saiba o número delas, nem os indivíduos de que cada uma se compõe, nem se todas ou a maior parte seguem o mesmo criminoso sistema das de Minas Gerais. [...] ultimamente não sendo admitidos nas irmandades dos brancos, os pretos e mulatos, e abundando as Minas destes indivíduos, dos quais uma grande parte são crioulos e forros, estabeleceram estes diversas irmandades, para as pessoas da sua cor, cada uma com seu capelão [...].⁵²

Tais corporações eram vistas pelos vigários como compostas por “gente ignorante”, que vendo as isenções que rogavam as ordens terceiras e a pompa com que edificavam seus templos e realizavam suas festas, deixaram as matrizes em que se estabeleciam e passaram a edificar suas próprias capelas. Se considerando independentes, mandavam que seus capelães realizassem as solenidades, missas cantadas, novenas, procissões e sepultamentos; e não avisavam aos párocos sobre os dias de eleição. Em suas queixas, os visitantes afirmavam que os capelães muitas vezes se tornavam ainda os presidentes dessas corporações, e passavam a conviver com as “ vaidades dos membros”, contestando os direitos paroquiais e negando as benesses.

Desde o descobrimento das Minas até o tempo do indiscreto e inconsiderado estabelecimento das Irmandades de Pretos e Pardos, eram estes indivíduos humildes e moderados. Os pretos não ousavam levantar os olhos ou responder com tom mais alto a seus senhores nem ainda a qualquer branco. Os pardos tinham por grande honra quando algum branco se servia deles e louvava o seu préstimo. Todos reconheciam a humildade e o abatimento da sua condição e o respeito que deviam aos brancos. Nos exercícios da Religião eles ouviam a Santa Doutrina com muita devoção, edificavam-se em ouvir os sermões e assistir os ofícios Divinos, tinham a maior veneração aos párocos beijando-lhes as mãos. Esta educação os continha. Ela devia continuar como a mais justa para a perfeição católica, e a mais precisa e útil para o equilíbrio e conservação da ordem civil. Porém, depois que se estabeleceram as ditas Irmandades animaram-se do espírito de intriga, revestiram-se de arrogância, e mudaram a humildade e abatimento que lhes é próprio em soberba e desaforo. Insultam os Brancos, desprezam os Párocos; arrogam-se isenções e privilégios, tem da sua parte as justiças, porque todos os escrivães e oficiais das Auditorias são senhores de uns e apaniguados de outros [...].⁵³

⁵² AHU-Minas Gerais, cx. 139, doc. 10, s/p.

⁵³ AHU-Minas Gerais, cx. 139, doc. 10, s/p.

Com a multiplicação do número de irmandades e a fundação de capelas próprias houve o grande temor de que as matrizes ficassem abandonadas e com poucos recursos financeiros. A maior autonomia alcançada por muitas associações religiosas, e em especial pela população de cor, juntamente à dificuldade de controle por parte das instâncias responsáveis, gerava críticas das autoridades eclesiásticas. Sendo assim, responsáveis pela verificação e preservação das “coisas pias”, o bispo diocesano e seus representantes buscavam emitir mensagens aos fiéis com o intuito de disciplinar, remodelar e punir seus hábitos considerados corruptos e desviantes, e foi dessa forma que agiram em relação aos irmãos em suas irmandades que, na medida do possível, almejavam maior espaço de atuação, liberdade na tomada de decisões e autonomia em suas funções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática das irmandades é extremamente relevante para a pesquisa histórica, pois essas instituições ganharam amplo espaço na sociedade e possuíram grande importância ao longo do período colonial, não só no âmbito religioso, mas também cultural, político, social e econômico. Como parte de uma pesquisa maior, no presente artigo propomos uma discussão a partir de outro ponto de observação, distinto da abordagem tradicional pautada nos documentos institucionais das confrarias. Nosso objetivo foi pontuar algumas considerações sobre a religiosidade mineira e as visões das autoridades eclesiásticas e civis sobre as agremiações.

É preciso ressaltar primeiramente, como apontou Eliane Garcindo de Sá, que com a expansão da fé desenvolve-se uma dinâmica sociopolítica de ordenação de estruturas administrativas de estados e igrejas, em meio a conflitos recorrentes. Em um contexto de embates religiosos, em que religiões com distintas crenças, concepções, cultos e rituais coexistiam, haveria a imposição das práticas e representações de uma religião cristã-católica dominante a partir das autoridades eclesiásticas. Sendo assim, ao estudarmos a religiosidade vivenciada em terras mineiras, embora ressaltemos a importância da resignificação cultural com o contato existente entre as heranças portuguesas e as distintas tradições africanas,⁵⁴ não

⁵⁴ Nesse sentido, consideramos que muitos africanos escravizados podem não ter se convertido ao catolicismo, mas que este não seria o caso dos que buscaram a participação no meio confrarial, pois a vivência religiosa não deve ser vista como uma forma de mascarar crenças originárias tidas como reais e proibidas pelo culto oficial. O contato com o catolicismo não impedia a permanência das tradições

podemos perder de vista as relações de poder em jogo, com a “intenção e ação de conversão, de imposição de representações e práticas culturais modelares e compatíveis com a fé e doutrina que se propagava”⁵⁵.

Inseridas em uma lógica tridentina, as visitas pastorais visavam, para além de uma atuação mais intensa do clero, a “reafirmação dos dogmas católicos e o fortalecimento da autoridade dos bispos e do poder espiritual da Igreja”⁵⁶. No que tange às irmandades e à presença das mesmas nas documentações analisadas, foi possível observar o grande interesse desses bispos em exercer maior controle sobre as agremiações, seja alertando quanto às diretrizes estabelecidas pelas Constituições Primeiras, reafirmando os direitos paroquiais ou retomando a preocupação com as profanidades do culto e com a administração por parte dos leigos.

De forma geral, a legislação de controle sobre as irmandades abriria espaço para enormes tensões, estratégias e batalhas judiciais. Normas e regras pré-estabelecidas poderiam não ser acatadas e as diferentes instâncias de poder poderiam entrar em conflito, envolvendo os pontos de vista de irmãos, capelães, párocos, bispos, visitantes eclesiásticos, Ouvidor da Comarca, Governador Geral da Capitania, Mesa da Consciência e Ordens e Rei. Contudo, segundo Marcos Aguiar, ao menos até finais do século XVIII a Coroa portuguesa não se demonstraria muita disposta a solucionar tais problemas.⁵⁷

A vivência no meio confraternal era muito mais complexa do que supomos ao entrar em contato com os Livros de Compromisso, sendo necessário o maior cruzamento possível

africanas, pois eram essas tradições que guiavam sua reelaboração; por isso a vivência do catolicismo pelo africano era diferente da vivência do europeu. Compreendendo a ressignificação a partir das próprias tradições africanas reformuladas em um novo contexto, a existência de crenças e práticas católicas juntamente às herdadas de suas religiões tradicionais não implica que o catolicismo vivenciado pelo africano e seus descendentes fosse apenas uma camuflagem. Eles poderiam ser católicos sem negar sua africanidade, pois não consideravam tais coisas inconciliáveis ou incoerentes. REIS, João José. Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. *Tempo*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, v. 2, n° 3, 1997; QUINTÃO, Antônia. *Lá vem meu parente: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e Pernambuco*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997; SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da cor*. Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidade africanas na Bahia Setecentista*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005; OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008; DELFINO, 2015.

⁵⁵ SÁ, Eliane Garcindo de. História Religiosa: Representações e Práticas Culturais. In: BUARQUE, Virgínia Castro (Org.). *História da historiografia religiosa*. Ouro Preto: EDUFOP/PPGHIS, 2012, p.184.

⁵⁶ CRUZ, 2009, p. 73.

⁵⁷ AGUIAR, 1997.

de fontes para tentar nos aproximarmos da realidade vivida por esses membros. Longe de esgotar o tema, esboçamos apenas uma possibilidade de pesquisa que merece ser mais explorada. É importante ainda nunca perder de vista que cada sociedade vivenciava os dogmas e a liturgia católica à sua maneira, adaptando-se ao seu contexto, apropriando-se do que lhe atendia e manifestando-se de formas diversas. Um modelo puro e ideal proposto pela Igreja reformista, portanto, nunca seria implementado em sua totalidade em lugar algum.

POSSIBILIDADES PARA O ENSINO DE HISTÓRIA EM DIVERSAS FONTES HISTÓRICAS A PARTIR DO CASO SACCO E VANZETTI

POSSIBILITIES FOR THE TEACHING OF HISTORY IN VARIOUS HISTORICAL SOURCES FROM THE CASE SACCO AND VANZETTI

Eduardo da Silva Soares

Professor de História e Geografia da rede municipal de Cachoeira do Sul
Doutorando em História pela Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Mestre em História pela Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
e-mail: eduardosoares@rocketmail.com

DOI:

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11013>

Recebido em 16 de maio de 2017

Aprovado em 29 de março de 2018

RESUMO

Este artigo discute as possibilidades de ensino através das fontes e dos recursos disponibilizados na internet para estudar o caso Sacco e Vanzetti. O referido caso ocorreu entre os anos 1920, nos Estados Unidos da América. Ao longo deste artigo surgem propostas de estudos com conceitos que podem ser relacionados ao caso supracitado, por exemplo: e/imigração, fascismo, *Red Scare*, entre outros. Há, também, o levantamento e a especulação sobre os recursos, as ferramentas, as fontes e as alternativas que os estudos de caso possibilitam aos professores. Os objetivos foram básicos, ou seja, focaram em breves reflexões referentes aos conceitos sendo explorados na sala de aula. Em suma, são destacados os momentos da formação de considerações teóricas plausíveis de serem realizados pelos professores com os alunos.

Palavras-Chave: Ensino de História; Estudo de Caso; Caso Sacco e Vanzetti; Fontes e recursos na educação

ABSTRACT

This article discusses the possibilities of teaching through the sources and resources available on the internet to study the Sacco and Vanzetti case. This case occurred between the years 1920, in the United States of America. Throughout this article, proposals for studies with concepts that may be related to the aforementioned case arise, for example: e / immigration, fascism, Red Scare, among others. There is also a survey and speculation on the resources, tools, sources and alternatives that the case studies make possible for teachers. The objectives were basic, that is, they focused on brief reflections regarding the concepts being explored in the classroom. In sum, the moments of the formation of plausible theoretical considerations to be realized by the teachers with the students are highlighted.

Keywords: History Teaching; Case study; Sacco-Vanzetti case; Sources and resources in the education

INTRODUÇÃO

O caso Sacco e Vanzetti, que “abalou o mundo” na década de 20, tornou-se um marco para o movimento operário e anarquista. Símbolos do movimento pelo fim da pena de morte, Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti - os dois sujeitos que protagonizam o caso aqui estudado – eram italianos, imigrantes e trabalhadores nos Estados Unidos da América (EUA), características que foram determinantes para suas condenações à pena de morte.

Os dois trabalhadores foram considerados mártires por boa parte do movimento operário mundial, principalmente, pelos anarquistas, mas também por escritores e professores que manifestaram suas impressões e opiniões referentes ao caso ocorrido em 1927. É importante pontuar que o caso Sacco e Vanzetti ocorre em um contexto de pós Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e pós Revolução Russa (1917), em um EUA marcado pela *Red Scare*¹ (1919-1920).

É pertinente perceber que a Primeira Guerra Mundial envolveu as nações europeias e os EUA. No caso, este país não sofreu com a destruição de seu território. Porém, os governantes tiveram que enfrentar a oposição de muitas pessoas no país, fossem elas estadunidenses ou imigrantes. Nesse sentido, o anarquismo se destacou internacionalmente com discursos antimilitares. E, conforme Kenyon Zimmer², grande parte dos anarquistas presentes nos EUA foram contrários ao conflito.

Sem dizer que os anarquistas não eram considerados confiáveis, pois, além de possíveis terroristas, poderiam defender a nacionalidade de origem, ou ainda, realizarem a propaganda antimilitarista no território. A oposição deveria ser derrotada em todos os espaços, inclusive internamente, fosse quem fosse.

A Itália, a partir de 1922, sofreu a influência fascista e teve Benito Mussolini como principal líder³. Esta ideologia de extrema direita, nacionalista e que defendeu a centralização de tudo no Estado, era contrário as ideias liberais defendidas pelos EUA. Os

¹ *Red Scare* pode ser traduzida como ameaça ou alerta vermelha, pois foi uma política contra as ideologias de esquerda, principalmente contra o anarquismo e o socialismo. A sociedade acreditou que o “perigo” vinha de fora, ou seja, com os imigrantes. Neste sentido, o aparato repressivo voltou-se contra certos grupos estrangeiros, dentre eles, os italianos. Os resultados da *Red Scare* foram prisões e deportações, além, é óbvio, da censura e do controle em relação aos “vermelhos” e imigrantes.

² ZIMMER, Kenyon. “*The whole world our country*”: immigration and anarchism in the United States, 1885-194. Doctor of Philosophy. University of Pittsburgh, 2010.

³ GIRON, Loraine Slomp. *As sombras do Littorio*. O fascismo no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Parlandia, 1994.

anarquistas desenvolveram muitas campanhas contra o avanço do fascismo. E, este último, convocava todos os italianos, do território ou no exterior, a participarem do seu movimento. Essa política italiana fazia com que o governo estadunidense desconfiasse dos imigrantes dessa origem.

Conforme Franzosi⁴, a “Marcha sobre Roma”, de 1922, marcou o início das relações ditatoriais na Itália. Perdurando 20 anos de ditadura, o fascismo marcou a política interna e externa da Itália, assim como as relações internacionais do período. Cannistraro⁵ pontuou que Mussolini iniciou os processos de repressão contra os anarquistas e, isso incluiu os defensores de Sacco e Vanzetti. Então, Mussolini prendeu vários anarquistas e acabou inibindo as ações de muitos grupos libertários. E mais, o fascismo defendeu a ideia de que Sacco e Vanzetti não foram condenados por serem italianos, mas por serem anarquistas e “terroristas”.

Aqui, através do fascismo como categoria analítica, pode-se verificar a política interna e externa da Itália, a relação dos fascistas com os anarquistas e opositores, e, recordando que as discussões em torno do fascismo abrangem mais que os limites temporais e temáticos deste artigo, podendo ser estendido à Segunda Guerra Mundial, por exemplo.

Neste sentido, procurou-se aproximar alguns conceitos estudados pela história com o caso Sacco e Vanzetti. A preocupação foi a de buscar possibilidades de ensino nesta perspectiva, pensando nos recursos e nas fontes de pesquisa para efetivar a realização. Desta forma, esta série de temas podem ser debatidas através do caso Sacco e Vanzetti. Em outras palavras, um estudo de caso pode levantar várias alternativas de discussões em sala de aula. Portanto, apontam-se algumas possibilidades de ensino de história a partir do caso Sacco e Vanzetti.

Os objetivos deste artigo são: 1) conhecer a trajetória de Sacco e Vanzetti e o seu contexto; 2) estudar os conceitos que podem ser explorados a partir do estudo de caso, aproximando os estudantes do fazer historiográfico, já que eles problematizariam e verificariam o teor dos conceitos em seus respectivos espaços temporais e geográficos; 3) pensar a utilização dos recursos e das fontes a serem trabalhados na investigação histórica.

⁴ FRANZOSI, Roberto. *The Rise of Italian Fascism (1919-1922): Changing Social Relations in Revolutionary Periods*. Emory University and Italian Academy of Columbia University, 2013.

⁵ CANNISTRARO, Philip V. Mussolini, Sacco-Vanzetti, and the anarchists: the transatlantic context. Chicago: *The Journal of Modern History*, mar. 1996, p. 31-62.

Das hemerotecas às cartas dos dois sujeitos. Do livro didático as consultas nos sítios virtuais que publicam artigos.

AS TRAJETÓRIAS DE SACCO E VANZETTI

Para apresentar Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, prefere-se uma breve descrição das suas vidas, sem grandes problematizações, pois, conforme o objetivo central do artigo, a ideia foi inspirar os professores quanto as possibilidades de ensino a partir das diversas fontes que o professor pode utilizar na sala de aula.

A narrativa utilizada foi a base para o levantamento dos conceitos a serem questionados posteriormente. Deste modo, tornou-se perceptível que Sacco e Vanzetti consideravam-se agentes históricos, conscientes de suas posições sociais, e possuíam a convicção de que o contexto mundial interferia na condenação que receberam.

Teoricamente, inspirou-se em Edward Palmer Thompson⁶ e o seu conceito de *experiência* para conhecer os dois italianos. A categoria experiência pode ser dividida, para fins didáticos, entre experiência vivida e experiência percebida⁷. Desta forma, o conjunto de ações e fatores que a pessoa (con)vive pode não ser percebido, ou seja, é apenas vivido pelo sujeito. Entretanto, a pessoa pode perceber-se como um agente de sua história, colaborador de seu grupo e promotor das transformações necessárias para a melhoria pontual e/ou gradativa de sua vida, a isso denomina-se experiência percebida. Na lógica anarquista desenvolvida por Sacco e por Vanzetti, eles se construíram como agentes fomentadores de uma transformação radical da sociedade, ou, em outras palavras, eram pessoas que transformavam as suas experiências vividas em percebidas, buscando conscientizar os demais quanto a isso.

Dando sequência ao artigo, Nicola Sacco nasceu em Torre Maggiore, na província de Foggia, em 1891. Na propriedade do pai trabalhou até os 17 anos, momento que a situação

⁶ Maiores informações, consultar: THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. THOMPSON, E. P. *Costumes em Comun*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁷ ALVES, Giovanni. ARAÚJO, Renan. Thompson, Lukács e o conceito de experiência: um diálogo mais que necessário. *Revista Mundos do Trabalho*, 2013| p. 53-70.

financeira mudou e a crise no setor agrário não perdoou aquela família. Então, dos dias tranquilos aos dias da emigração, Sacco⁸, escreveu:

[...] a precariedade na qual se bate a existência de todo pequeno proprietário da Itália, a curiosidade natural de todo adolescente, o desejo de afrontar o desconhecido, de experimentar sensações novas, de criar para si, por sua atividade, por sua clarividência, um mundo no qual cada um possa reivindicar seu direito natural a existência, me impulsionaram a emigrar.

Ele emigrou em 1908, quando ocorreu um “ano terrível de desocupação, de miséria, de fome”. Esta situação da conjuntura lhe fez confessar: “experimentei já minhas primeiras desilusões”⁹. Das primeiras decepções até se transformar em um dos “bons soldados da revolução”¹⁰, existiram momentos determinantes na vida de Sacco, tais como a constituição da sua família, tendo Rosina como esposa e um casal de filhos.

Bartolomeo Vanzetti era natural de Villafalletto, província de Cuneo, Piemonte. Nascido em 1888, conviveu com os seus vizinhos camponeses até os 13 anos, pelo menos. O seu pai defendeu a necessidade dos estudos, o que, pelo que pareceu, marcou a identidade deste anarquista até os seus últimos dias.

Imigrou nos EUA em 1908, possuindo experiências migratórias, pois, em 1901, foi trabalhar como comerciante na cidade de Cuneo. Outra experiência ocorreu em Turim, quando obteve uma grande decepção pessoal com o trabalho, o que o forçou a retornar para a cidade natal. Lá permaneceu até a morte da mãe, quando decidiu: era hora de partir!

O sonho de fazer a América o motivou e, ao deixar a sua cidade, destacou: “assim deixei a terra que me viu nascer; um vagabundo sem pátria”¹¹. Os meios de transporte utilizados foram, respectivamente, o trem, nos dois primeiros dias e, mais sete, em um vapor pelo mar até a “terra prometida”. No período havia grandes movimentos populacionais da Europa para a América. Neste contexto, a imigração italiana nos EUA se destacou. Então, conforme Grossutti¹²:

⁸ SACCO, Nicola. Zinn, Howard. Felicani, A. (Orgs.). *Sacco y Vanzetti: sus vidas, sus alegatos, sus cartas*. 1a ed. - Ciudad de Buenos Aires : Terramar, 2011, p. 42

⁹ SACCO, 2011, p. 42.

¹⁰ SACCO, 2011, p. 131.

¹¹ VANZETTI, Bartolomeo. Zinn, Howard. Felicani, A. (Orgs.). *Sacco y Vanzetti: sus vidas, sus alegatos, sus cartas*. 1a ed. - Ciudad de Buenos Aires : Terramar, 2011, p. 30.

¹² GROSSUTTI, Javier. Italian Mosaicists and Terrazzo Workers in New York City. Estimating the Size, Characteristic and Structure of a High-Skill Building Trade. *Columbia University: The Italian Academy for advanced studies in America*. 2007, p. 1. Disponível em: http://italianacademy.columbia.edu/sites/default/files/papers/paper_fa07_Grossutti.pdf

Esta "nova imigração" foi composta predominantemente por eslavos, judeus e italianos. Aumentando de forma constante a partir da década de 1880 (nos últimos 25 anos do século 19, os EUA receberam cerca de 800 mil italianos), o influxo da Itália atingiu proporções explosivas após 1900. Nos primeiros quinze anos do século, mais de três milhões de italianos entraram nos EUA. Constituíram a maior nacionalidade da "nova imigração" e mais de vinte por cento da imigração total desse período¹³.

Desta “nova imigração”, a maioria não era de trabalhadores especializados. Sacco e Vanzetti estavam incorporados nesta camada de imigrantes, ou seja, naquela que não possuía especialização. Por isso eles vagaram entre ocupações e lugares, sempre, aprendendo e se mantendo conforme a disponibilidade de vagas de emprego.

Vanzetti procurava por uma vida melhor, com melhores condições de vida. Para isso, virou vendedor ambulante de peixes e enguias, então, em 1920, foi preso acusado de um assalto seguido de morte. Foram 7 anos detido, todos eles envolvidos entre a cadeia e o tribunal. Entre recursos e apelos internacionais, vivia entre a esperança de uma nova possibilidade no processo e no desespero de vê-las exaurirem-se com o passar dos dias.

Vale salientar que eles conheceram o anarquismo em solo estadunidense. Ambos foram militantes ativos nos EUA. Vanzetti participou de manifestações, encontros e greves operárias. A anarquia que ele defendeu pode ter sido o principal motivador para a sua execução, mantendo-se convicto de sua inocência e do porquê de sua condenação.

Sacco declarou que ao chegar nos EUA, ele era “quase ignorante das questões políticas e das múltiplas e multicores tendências”¹⁴. A sua experiência de pobreza o fez ingressar no movimento anarquista. Um exemplo citado como forma de resistência e manifestação foi a ação pública contra a Primeira Guerra Mundial.

Sacco, nos anos de liberdade, pertenceu a Federação Socialista Italiana, estudou em uma escola para imigrantes e se qualificou na área calçadista. Organizava um *meeting* contra a prisão de Roberto Elia e Andrés Salsedo¹⁵ quando, junto de Vanzetti, foi preso. Transtornado e indignado com a situação, Sacco, então, questionou: “de que era culpado?

¹³ Tradução livre do original: “This ‘new immigration’ was composed predominantly of Slavs, Jews, and Italians. Increasing steadily from the 1880s onwards (in the last 25 years of the 19th century the US welcomed about 800,000 Italians) the influx from Italy reached explosive proportions after 1900. In the first fifteen years of the century, over three million Italians entered the US. They constituted the largest nationality of the ‘new immigration’ and over twenty per cent of the total immigration of this period”.

¹⁴ SACCO, 2011, p. 42.

¹⁵ No dia 4 de maio de 1920, Salsedo foi encontrado morto após ter sido detido e torturado no Departamento de Justiça de Nova York. Salsedo e Elia eram editores do jornal *Il Doman*, um periódico anarquista.

De um infame, de um atroz crime que meu cérebro não podia conceber”. Destarte, sentenciou:

Meu crime, o único crime, de que estou orgulhoso, é o de haver sonhado uma vida melhor, feita de fraternidade, de ajuda mútua; de ser, em uma palavra, anarquista, e por este crime tenho o orgulho de terminar entre as mãos de verdugo. Porém que tenham logo a coragem de dizê-lo, de gritar ao mundo – aos governantes e aos assalariados dos Estados Unidos – que havendo adquirido sua independência em nome da liberdade, eles pisoteiam essa liberdade em todos os atos de sua existência¹⁶.

Aqui percebeu-se a acusação de Sacco contra a “terra da liberdade”, a qual condenava duas pessoas por serem anarquistas, ou melhor, libertários e não por crimes comprovados¹⁷. “depois de uma conturbada história judicial, em um clima de histeria coletiva, acabaram na cadeira elétrica, vítimas da intolerância e da xenofobia dos EUA daqueles anos: assassinados porque eram italianos e anarquistas”¹⁸.

Nas cartas e nos depoimentos apareceram inúmeros argumentos utilizados pela defesa. Uma das principais foi a tradição italiana, na qual existiu o costume de comer enguias e peixes no natal¹⁹. Este costume foi apresentado para justificar a legitimidade dos álibis de Vanzetti, já que ele era vendedor de peixes e teria sido visto pelos seus clientes no período do crime.

ENSINANDO CONCEITOS A PARTIR DO CASO SACCO E VANZETTI

O primeiro conceito a ser discutido é o de e/imigrante. A situação social, a vontade de buscar “aventuras” no estrangeiro e as condições econômicas deram condições a estes italianos na imigração nos EUA. Não é possível imaginar que a grande maioria dos e/imigrantes fossem totalmente desprovidos de dinheiro, pois, em muitos casos, foram eles os investidores dos próprios empreendimentos migratórios.

¹⁶ SACCO, 2011, p. 43.

¹⁷ SACCO, 2011, p. 131.

¹⁸ MARINELLI, Michele. Sacco e Vanzetti, vittime innocenti del pregiudizio razzista. *Il calendario del popolo*, n. 722, 2007, p. 43-48. Tradução livre do original: “Dopo una tormentata storia giudiziaria, in un clima di isteria collettiva, finirono sulla sedia elettrica, vittime dell’intolleranza e della xenofobia degli USA di quegli anni: uccisi perché italiani e anarchici”.

¹⁹ VANZETTI, 2011, p. 68.

“Não foi a miséria, foi o medo da miséria”, diria o Dr. Javier Grossutti²⁰. Esta afirmativa oportunizou inúmeras reflexões. Deste modo, quais as motivações levaram Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti emigrar? Quais os atrativos possuíam os EUA, no período? Houve, em algum momento, controle da saída (da Itália) e entrada (nos EUA) destes e/imigrantes? Destas problematizações, inúmeras possibilidades de debates.

Inicialmente, é pontual discriminar os conceitos junto aos alunos, assim, as diferenças das categorias *emigrante*, *imigrante* e *migrante* devem ser supridas. Sendo, o primeiro e o segundo se tratando movimentos populacionais internacionais, ou seja, entre países, salientando a diferença do emigrante para o imigrante. A partir desta premissa, questiona-se: quais os *meios de transporte* utilizados no percurso? Quais os atrativos existentes para tal empreendimento? Quais as dificuldades que, porventura, forçaram a saída destes emigrantes?

Pontualmente, uma boa fonte para conhecimento e consulta é o *Glossário sobre migração*, que possui alguns conceitos centrais, tais como: *Emigração*: “Abandono ou saída de um Estado com a finalidade de se instalar noutro”²¹. *Imigração*: “Processo através do qual estrangeiros se deslocam para um país, a fim de aí se estabelecerem”²². *Migrante*: “este termo aplica-se, às pessoas e membros da família que se deslocam para outro país ou região a fim de melhorar as suas condições materiais, sociais e possibilidades e as das suas famílias”²³.

A mesma fonte possibilita a consulta de vários outros conceitos, tais como: *estrangeiro*, *repatriação*, *refugiados*, entre outros que determinam as condições dos sujeitos que mudaram de lugar em busca de: emprego, estudo e/ou demais possibilidades. Este documento apresenta os conceitos, cabe então ao professor agir como provocador dos novos conhecimentos, relacionando, com os devidos cuidados, o que existe de forma institucionalizada e legalmente no presente, com as experiências do passado. Portanto, é possível discutir o passado a partir dos conceitos utilizados no presente, assim como é plausível “olhar” os avanços obtidos com o passar dos anos em relação ao direito e as garantias individuais dos migrantes.

²⁰ Maiores informações: <http://www.forumeditrice.it/percorsi/forum-fvg/monografie/non-fu-la-miseria-ma-la-paura-della-miseria-la-colonia-della-nuova-fagagna-nel-chaco-argentino-1877-1881>

²¹ Organização Internacional para as Migrações (OIM). *Glossário sobre migração*. Genebra, Suíça, Editora: Organização Internacional para as Migrações, 2009, p. 24.

²² Organização Internacional para as Migrações (OIM). 2009, p. 33.

²³ Organização Internacional para as Migrações (OIM). 2009, p. 43;

Dando continuidade ao artigo, Pezzica²⁴ lançou a reflexão sobre o porquê e/ou imigrar, pontuando que foram os momentos mais difíceis que forçaram as migrações. Desta forma, destaca-se que a maioria dos imigrantes chegados nos EUA, durante a virada do século XIX para o XX, eram pobres e grande parte sabia trabalhar apenas nas áreas rurais.

O preconceito contra os italianos foi reforçado com outros elementos, tais como a etnicidade e o idioma. Assim, os estudos de Fernandes e Morais²⁵ consideraram que “o preconceito de grande parte dos norte-americanos, entretanto, acabou por julgar esses imigrantes”²⁶, pois além da condição social destas pessoas, a população deste país se orgulhava da herança anglo-saxã.

Outro problema contextual é o da preocupação contra os revolucionários que poderiam germinar as ideias subversivas no território capitalista, neste ponto, a Revolução Russa foi um marco para a esquerda revolucionária e para os aparelhos jurídicos dos países que planejaram se prevenir daquelas ideias. Nos EUA, a *Red Scare* foi uma criação que objetivou paralisar a ação anarquista e comunista no país. Internacionalmente e nacionalmente, os EUA se mantiveram atentos contra as ameaças estrangeiras.

Jensen²⁷ abordou sobre o avanço histórico da preocupação internacional da polícia dos EUA. No caso, havia a preocupação em monitorar as fronteiras, quem entrava e quem saía era controlado. Jensen citou o assassinato, em 1901, do presidente McKinley para justificar a opinião pública dos estadunidenses contra os anarquistas e “terroristas” do período. Lorenzo Pezzica citou: “O destino dos dois anarquistas italianos, bodes expiatórios de uma onda repressiva lançada pelo presidente Woodrow Wilson contra ‘o perigo vermelho’, não só agitou a consciência dos homens da época, mas como um fantasma, continuou a agitar a América por décadas”²⁸.

²⁴ PEZZICA, Lorenzo. L'indebile mito di Sacco e Vanzetti. *Bolletino 10. Incontri*. Roma, 1997, p. 56-58.

²⁵ FERNANDES, Luiz Estevam. MORAIS, Marcus Vinícius. Os EUA no século XIX. In: KARNAL, Leandro [org]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 86 – 148.

²⁶ FERNANDES. MORAIS, 2007, p. 133.

²⁷ JENSEN, Richard Bach. The United States, International Policing and the War against Anarchist Terrorism, 1900–1914. *Terrorism and Political Violence*, Vol. 13, No. 1, *Frank Cass*, London, 2001.

²⁸ PEZZICA, Op. Cit, p. 56. Tradução livre do original: “Il destino dei due anarchici italiani, capri espiatori di un'ondata repressiva lanciata dal presidente Woodrow Wilson contro ‘il pericolo rosso’, non solo smosse le coscienze degli uomini dell'epoca, ma come un fantasma continuò ad agitare l'America per decenni”.

Flavia Tudini²⁹ destacou que a *Red Scare* foi intensificada quando “o governo federal tentará impedir, com métodos no limite da legalidade, a propagação da ideologia subversiva e radical”³⁰. De um lado, o governo reprimindo os trabalhadores, anarquistas e imigrantes, do outro os anarquistas com a ação direta. Deste modo, “la *red scare* raggiunge l’apice di violenza negli anni 1919-1920, a seguito di diversi attentati dinamitardi anarchici”, sendo, 1920, o ano do assalto e do assassinato que Sacco e Vanzetti foram acusados.

Uma fonte importante e que serve para os estudos sobre o contexto é a imprensa. Mas antes, há a necessidade de criar a crítica em relação ao texto jornalístico, e não o aceitar como verdade absoluta. Vanzetti construiu uma categoria interessante para imprensa, quando falou que os jornais eram órgãos que publicavam interesses e leituras de mundo de determinados grupos. Deste modo, deve-se questionar quem são os editores, os chefes ou donos do jornal. Pode-se criar um histórico através das publicações e das posições referentes a assuntos a serem determinados pelo professor. Pensar a linguagem e os seus valores é fundamental para a formação de um aluno crítico. Neste sentido,

Toda linguagem é ideológica porque, ao refletir a realidade, ela necessariamente a refrata. Há sempre, queira-se ou não, uma transfiguração, uma obliquidade da linguagem em relação àquilo a que ela se refere. Por sua própria natureza, de mediadora entre nós e o mundo, a linguagem apresenta sempre, inelutavelmente, um descompasso em relação à realidade. Ela não é, nem pode ser a realidade. A essa diferença substantiva entre a linguagem e o real acrescentam-se as diferenças adjetivas, quer dizer, as variações próprias às posições históricas e sociais dos agentes que a produzem e consomem³¹.

Quando os alunos perceberem que a linguagem é ideológica e dotada de interesses particulares ou de classe, eles devem olhar para os textos de maneira crítica. Então, conforme Graça Caldas, para “além de uma mera instrumentação de conteúdos e demonstração do processo de produção da notícia”³². Assim o educando percebe a historicidade das posições que os redatores e editores constroem nos seus artigos. Além disso, os alunos conscientizados da ideologia existente nas palavras escrevem e defendem os seus argumentos de maneira mais consciente.

²⁹ TUDINI, Flavia. Sacco e Vanzetti: caso giudiziario o *affaire?* *Diacronie*. Studi di Storia Contemporanea. 2013.

³⁰ Tradução livre do original: “il governo federale cercherà di prevenire, con metodi al limite della legalità, il diffondersi dell’ideologia sovversiva e radicale”.

³¹ SANTAELLA, L. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1996, p. 330-331.

³² CALDAS, Graça. Mídia, Escola e leitura crítica do mundo. In: *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 27, n. 94, 2006, p. 117-130. P. 122. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>

RECURSOS E FONTES

Toda fonte e todo recurso utilizado em sala de aula deve ser problematizado. É imprescindível pensar nos objetivos, nas utilidades e nos resultados que eles estabelecem tanto na investigação histórica, quanto no processo de ensino e aprendizagem. Compreende-se que não é possível desenvolver grandes pesquisas com os alunos, seja pelo pouco tempo disponível, seja pela maturidade cognitiva. Porém, é viável apresentar as fontes, as problematizações e os métodos utilizados pelos historiadores contemporâneos. Neste sentido, o estudo de caso pode auxiliar na compreensão do trabalho do historiador.

O jornal é uma das principais fontes utilizadas, pois ela apresenta várias notícias de um tempo, de uma sociedade e do modo de pensar dos editores. Ampliando a questão, torna-se identificável algumas tendências ideológicas e os acontecimentos de um determinado recorte temporal. Destarte, as hemerotecas digitais são muito úteis, pois disponibilizam o acesso às fontes graças à conexão com a internet.

Contando ainda que a utilização da internet como mecanismo de pesquisa facilita a compreensão da diversidade existente entre os elementos linguísticos, ou seja, a forma como ocorre a comunicação nas redes sociais, entre pessoas, e aquela utilizada nos jornais. Portanto,

O papel da escola, especificamente do educador, é estender o uso dos meios de comunicação de casa até a escola, assim nela, os alunos podem ter a satisfação de aprender, utilizando-se dos mais variados recursos; e obter, em decorrência disso, um resultado positivo acerca da língua e da linguagem, já que o homem vem, cada vez mais, criando meios para suprir suas necessidades de se comunicar e interagir com o mundo que o cerca. Cada tipo de linguagem tem e apresenta a sua própria natureza, e se manifesta por diferentes tipos de elementos linguísticos e, através deles, os extralinguísticos. A linguagem produzida no ciberespaço é um exemplo desse processo³³.

A utilização da internet na Escola colabora para o conhecimento. Empregar criticamente os seus recursos integra o ensino e aprendizagem contemporâneo, pois, de qualquer forma, os alunos mantêm contato com a internet e, se os professores não se

³³ LAIS, Cláudia. O uso dos gêneros digitais na sala de aula. *Anais Eletrônicos*. I Simpósio Regional de Educação/Comunicação, 2010, p. 7. Disponível em: <http://geces.com.br/simposio/anais/anais2010/>

posicionarem, eles sentirão dificuldades de desenvolver a criticidade no seu manuseio. A utilização das tecnologias da informação também aponta que

a escola sofreu mudanças significativas com os avanços tecnológicos que ocorreram após a Revolução Industrial que se difundem muito mais nos dias de hoje com a propagação do uso da Internet. O leitor competente domina habilidades que vão além da capacidade de decodificar os códigos da leitura e da escrita³⁴.

Deste modo, trabalhar com a pesquisa na internet é, de toda forma, uma colaboração para o aprendizado pleno e responsável dos educandos. Além do mais, a mudança na grafia e na utilização de certos termos na linguagem jornalística ajudam o aluno perceber as transformações do próprio idioma. Sem esquecer que não basta ensinar os educandos a decodificarem os códigos da leitura e da escrita, é preciso ampliar a crítica em relação ao conteúdo e a forma como são escritos os textos. Quanto ao acesso aos jornais, cabe a utilização da internet enquanto recurso, pois ela permite muitas possibilidades de pesquisa.

Aponta-se duas hemerotecas virtuais que podem ser consultados. A primeira é a do Grupo Folha³⁵ e a segunda é a Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional³⁶. Nestes sítios é possível pesquisar por data ou palavras-chave ou por periódico. Por possuírem jornais da década de 1920, é possível investigar a trajetória do caso Sacco e Vanzetti na imprensa brasileira.

Destaca-se a possibilidade de consulta no acervo do jornal *The New York Times*³⁷, o qual disponibiliza a pesquisa em seus jornais antigos, mas dependendo da necessidade, torna-se necessário comprar o artigo. Este periódico de grande circulação publicou inúmeras páginas a respeito do caso Sacco e Vanzetti, tornando-se assim em uma fonte muito rica de informação. O limite da sua utilização se dá pelo seu idioma, ou seja, o inglês. Porém, é possível selecionar alguns trechos e pedir para os alunos traduzirem para o português, seja com o apoio do professor de Língua Inglesa ou não.

A ausência do assunto nos livros didáticos deve ser preenchida com outras referências bibliográficas. Artigos de sítios virtuais e acadêmicos devem ter a leitura acompanhada pelo professor, pois, conforme a linguagem, há a imaturidade intelectual para

³⁴ ANHUSSI, Elaine Cristina. *O uso do jornal em sala de aula: sua importância e concepções de professores*. Presidente Prudente: [s.n], 2009, p. 41.

³⁵ Link: <http://acervo.folha.uol.com.br/>.

³⁶ Link: <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>.

³⁷ Link: <http://timesmachine.nytimes.com>.

compreender os significados de muitos conceitos utilizados pelo(s) autor(es). Estes textos podem ser encontrados em sítios de buscas, tais como o *Scielo*, nas revistas eletrônicas de artigos acadêmicos e/ou no *Google* de forma geral.

O professor que acompanha os alunos no “mundo virtual” pode problematizar questões novas a cada instante, já que a internet disponibiliza qualquer assunto a partir de um “click”. Assim, o docente deve estar preparado para manter a qualificação profissional, pois os alunos exigem um novo ritmo de ensino e aprendizagem que envolvem esse tipo de “conexão”. Deste modo,

Do livro e do quadro de giz à sala de aula informatizada e on-line a escola vem dando saltos qualitativos, sofrendo transformações que levam de roldão um professorado menos perplexo, que se sente muitas vezes despreparado e inseguro frente ao enorme desafio que representa a incorporação das TIC ao cotidiano escolar. Talvez sejamos os mesmos educadores mas os nossos alunos já não são os mesmos³⁸.

A partir da percepção de que os estudantes possuem outros interesses, e cabe ao professor ajuda-los a encontrar as melhores informações, participando das suas trocas sociais na internet, pontua-se na necessidade da atualização quase que diária dos professores no *cyber* espaço. Neste ponto, apresenta-se a fotografia como recurso digital determinante e instigante. Problematizar este recurso/fonte, significa:

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente³⁹.

A fotografia, deste modo, é recurso e é fonte. Ela por si contém imagens passíveis de leituras e interpretações, porém, ela possui uma intencionalidade orientada pelo fotógrafo. Neste sentido, a necessidade de estudos avançados a respeito do seu conteúdo, levando em que conta que ela não deve ser percebida “como um assessorio a linguagem verbal/escrita, mas como sendo mais uma fonte de análise histórica, a qual pode ser muito reveladora e

³⁸ BELLONI, M. L. *Educação a Distância*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999, p. 27.

³⁹ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989, p. 101.

instigante a que se permite estudá-la profundamente”⁴⁰. Mas, ressalta-se, sem dados externos precisos, pode não ser possível identificar a data, o local e as pessoas (se caso houver) fotografadas.

O sítio virtual de Massachusetts disponibiliza algumas fotos sobre Sacco e Vanzetti. Na imagem é possível identificar os trajés, as expressões e as algemas. Os rostos deles foram publicados em diversos jornais, com cada periódico orientando os significados do caso à sua maneira.

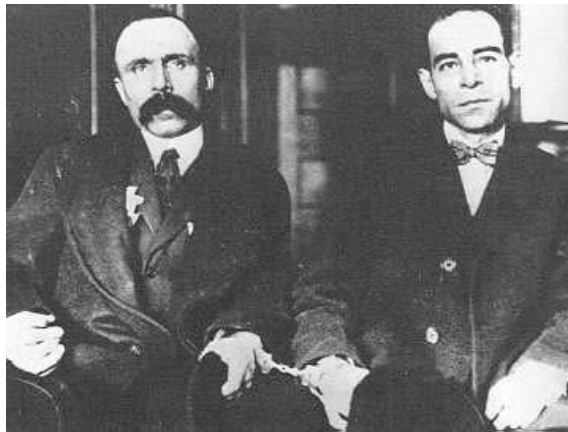
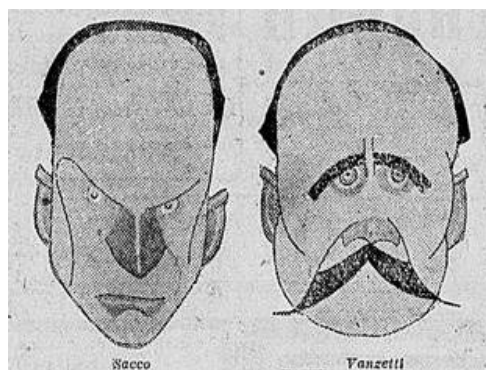


Figura 1 Bartolomeo Vanzetti e Nicola Sacco.

Fonte: <http://www.mass.gov/courts/images/sjc/edu-res/saco-van/sacvan.jpg>

Nos jornais os seus rostos nem sempre eram publicados através das fotografias. O desenho, a gravura e a caricatura ilustravam aqueles dois condenados. Um exemplo é o jornal *A Manhã*, o qual anunciava que o governo Fuller não aceitava os pedidos de clemência enviados para ele.



⁴⁰ SCHNELL, Rogério. *O uso da fotografia em sala de aula Palmeira: espaço urbano, econômico e sociabilidades – a fotografia como fonte para a história – 1905 a 1970*. S.D. P. 6 In: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/5-4.pdf>

Figura 2 Ilustração no jornal *A Manhã*, do dia 4 de agosto de 1927, p. 1.

O jornal porto-alegrense *Correio do Povo* publicou, em agosto de 1927, a notícia referente as manifestações da Federação Operária do Rio Grande do Sul (FORGS), defendendo os anarquistas italianos. Os trabalhadores filiados a FORGS escreveram uma moção de protesto contra a condenação. Coube ao jornal publicar as informações e, de forma ilustrativa, estampar os rostos de Sacco e Vanzetti para que os leitores conhecessem eles.

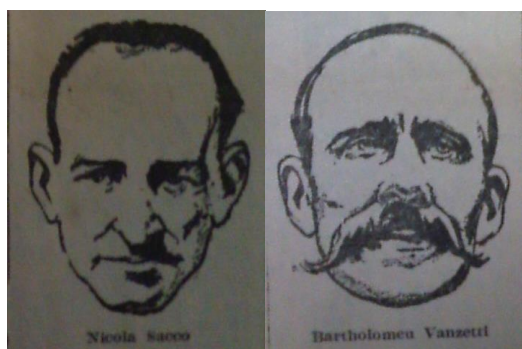


Figura 3 A condenação à morte de Sacco e Vanzetti. *Correio do Povo*. 10 de agosto de 1927 p. 5

Estes jornais publicavam para o maior público possível. Enquanto isso, existiam periódicos voltados para a classe trabalhadora, ou, ainda, redigido por grupos, entre eles, destacam-se os anarquistas. Em Porto Alegre, *O Sindicalista* era o órgão oficial da FORGS e, em 1926, ainda possuía anarquistas em seus quadros que estavam preocupados na formação dos militantes sul-rio-grandenses. Neste sentido, o caso Sacco e Vanzetti servia para exemplificar a luta ideológica existente entre os libertários e a burguesia. Então, *O Sindicalista* defendeu os italianos e condenou o processo que culminou na execução de ambos. Para eles, o principal motivador foi ideológico.



Figura 4 Louvor aos mártires da Liberdade. *O Sindicalista*, Maio de 1928, p. 2.

Após a execução, a função do mártir estava consumada. Os dois italianos, crendo na visão libertária, morreram defendendo o anarquismo. Nicola Sacco declarou, nas suas últimas palavras: “viva a anarquia!”. Se a ideologia era o motivador da execução, Sacco não negou a sua, muito pelo contrário, a defendeu até o seu último momento de vida. Vanzetti proclamou: “eu sou inocente!”. Não havia mais defesa e nem acusação, a execução estava consumada. Restava as últimas homenagens aos restos mortais e, no caso dos anarquistas, perpetuar as mensagens deles.

A veracidade de tal afirmativa pode ser percebida no cortejo e nos monumentos póstumos erguidos para não deixar esquecer deste caso. O cortejo foi seguido por milhares de pessoas. Os jornais de vários lugares escreveram, publicaram e se posicionaram frente ao caso. A matéria vendia muito bem. As pessoas consumiam aqueles conteúdos. Os anarquistas se revoltavam.



Figura 5 Fotos do cortejo fúnebre de Sacco e Vanzetti.

Fonte: <http://www.mass.gov/courts/court-info/sjc/edu-res-center/saco-vanz/the-executions-and-funeral-20-gen.html>

Entre bombas e dinamites, ocorrem as manifestações de afeto e desilusão. Morreram, em 23 de agosto de 1927, mas permaneceram na memória da esquerda por muitos anos. Enfim, retornando ao debate da utilização das fotografias, Turazzi⁴¹, destaca que a leitura, a interpretação, a análise e as imagens fotográficas são partes fundamentais do processo de desenvolvimento da capacidade física e intelectual dos educandos. Especificamente falando da fotografia, pontua-se que ela “tornou-se um dos principais meios de acesso à experiência, a uma ilusão de participação”⁴². Em outras palavras, ao estudar as fotografias, é possível imaginar-se na situação, sendo acessível, visualmente, pelo menos, a análise das vestimentas, paisagens e posições que as pessoas e os objetos se encontravam. Estas

⁴¹ TURAZZI, M. I. História e o ensino da fotografia. *Projeto Araribá: informes e documentos*. São Paulo: Moderna, 2005.

⁴² SONTAG, Susan. *Ensaio Fotográficos*. Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 20.

possibilidades colaboram para a compreensão e identificação do conhecimento problematizado pelo professor. Em suma, por vivermos rodeados de imagens, ao observar alguma, é imprescindível que os alunos consigam interpretar os seus sentidos e intenções.

De qualquer forma, é importante manter a ideia de que “ao fazer uso das fontes como ferramenta de aprendizagem não se deve, no entanto, descaracteriza-la como documento histórico. O aluno deve perceber de que forma a história é escrita e qual o valor simbólico destes artefatos para determinadas sociedades”⁴³. Os estudantes devem ter o contato com fontes governamentais, com os periódicos, com as fotografias, etc. Eles devem saber que os recursos, as tecnologias, as formas de escrita e os interesses contidos nas fontes/documentos, são frutos do tempo a qual pertencem.

Obviamente, além de apresentar as fontes, o professor precisa instigar os educandos a levantar problematizações e verificações do seu conteúdo. A crítica interna e externa à fonte estabelece o sentido de significação com os objetos ao seu redor, sejam contemporâneos ou registros históricos. Portanto, “é importante no processo de significação que o aluno fará das fontes históricas que este perceba através de outros textos, da ampliação do sentido destas fontes”⁴⁴. Com isso, esta possibilidade de ensino orienta os educandos para a análise crítica ao(s) “seu(s) mundo(s)” e com o que eles convivem.

Por fim, este capítulo voltou-se para a problematização dos recursos possíveis de serem utilizados em um estudo de caso. Salienta-se que são exemplificações, não receitas. Que é uma verificação de possibilidade, não um plano de aula orientado passo-a-passo. Assim, como estas ferramentas servem para esta provocação temática, elas podem ser utilizadas para vários outros conteúdos. Cabe a disponibilidade, a possibilidade e a predisposição dos agentes que fazem a educação acontecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais deste artigo devem servir como problematizações iniciais para novas possibilidades de ensino e aprendizagem em sala de aula. Acredita-se que trabalhar com conceitos pontuais, com recursos e fontes diversificadas, é um diálogo mais

⁴³ XAVIER, E. S. Ensino e História: o uso das fontes históricas como ferramentas na produção do conhecimento histórico. In: *XII Encontro Regional da ANPUH-PR. Regiões: imigrações, identidades*, 2010, Irati. XII Encontro Regional da ANPUH-PR. Regiões: imigrações, identidades., 2010, p. 647.

⁴⁴ XAVIER, 2010, 649.

que necessário. A importância de um ensino crítico, voltado para análises empíricas, ajuda a fomentar estudantes mais atuantes na sociedade.

Não existe um juízo final referente ao caso investigado, se Sacco e Vanzetti eram culpados. Porém, é possível investigar a história a respeito do contexto, dos motivadores e dos resultados do que se convencionou chamar “caso Sacco e Vanzetti”. Se a história é feita de fatos, ela é, também, repleta de processos e questionamentos.

O caso Sacco e Vanzetti possibilita a investigação voltada aos detalhes que justificam as ações, as escolhas e os rumos que muitas pessoas escolheram para as suas vidas. Do olhar macro ao micro, o diálogo entre o conteúdo e o fato se faz pertinente, seja com o conteúdo aproximado desta proposta, seja com qualquer outro.

As fontes e os recursos explorados na sala de aula colaboram para uma educação crítica e responsável. Os jornais, os sites de busca e a constituição de acervos digitais devem ser melhor explorados na educação, já que os estudantes consomem boa parte deste material, basta os professores focarem nos objetivos específicos e realizarem as críticas internas e externas a estes meios.

A linguagem e a forma como as fontes são disponibilizadas entram no debate, já que nada pode ser considerado neutro, ou, ainda, imparcial, o levantamento de conteúdos que estão fora do livro didático colaboram para o questionamento da sua ausência.

SANTOS, Welson Barbosa. *Adolescência heteronormativa masculina*. Entre a construção obrigatória e a desconstrução necessária. São Paulo: Intermeios, 2015. 176 p.

Thiago Fernando Sant'Anna

Professor da Universidade Federal de Goiás - Brasil
Doutor em História pela Universidade de Brasília
thiagof.santanna@yahoo.com.br

DOI:

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11014>

Recebida em 10 de novembro de 2016

Aprovada em 08 de agosto de 2017

"Às vezes opto por ser calado por vergonha", "eu me calo", "eu me sentiria mal se minha família soubesse que eu sou gay, que gosto de garotos", "sofri calado, sempre ria para agradar aos outros e passava noites chorando". "É como se fôssemos doentes, com doença contagiosa que pega nos outros". "Eu transei com alguém do mesmo sexo com uma pessoa, sentia ereção, ejaculava, mas sou homem". "Com as meninas, já fiquei por pressão, já beijei por pressão". "Saio, faço zoação, beijo, transo, embora não seja com quem quero. Faço tudo isso para não ser tachado de gay". "Por contas de cobranças em relação ao meu jeito de ser, eu admito que pensei muito em me matar". "O sentimento é de que eu era um doente, e, aliás, até penso nessa possibilidade, por isso veio esse sentimento de querer morrer". "Logo em seguida eu contei para os meus pais que era gay e o motivo de minha tentativa de morte".

Os relatos acima são instigantes, capaz de deixar qualquer leitor ou leitora perplexo/a. Associam a vida de uma pessoa à vergonha, ao silêncio, ao sexo e à morte. Percorrem da não aceitação pessoal da homo-afetividade, passando pela coragem em assumir e enfrentar os riscos, até desaguar em pretensões e tentativas de suicídio. Como tais práticas discursivas constroem sujeitos?

Chocante seria dizer que são depoimentos de jovens adolescentes, entre 14 e 16 anos, pertencentes a alunos do ensino médio de uma escola pública e de uma escola privada, no ano de 2012. E quem os investiga e extrai sentidos é Welson Barbosa Santos, pesquisador dos Estudos de Masculinidades, cujo olhar encontra-se ancorado nas abordagens de Michel Foucault e Robert W. Connell. Não seria difícil reconhecer que Santos, ao assumir alguns riscos, é um parresiasta, ousado e corajoso ao encarar um objeto de investigação complexo e cheio de terrenos pantanosos e delicados para atravessar. Sem

deixar de mencionar os desafios éticos em torno desse tipo de pesquisa, mas associá-los às tentativas minimizar os riscos que emergem na investigação das práticas discursivas homoafetiva associadas ao sofrimento presente na vida de adolescentes, não podemos diante disso negar os benefícios e o brilhantismo evidente no livro "Adolescência heteronormativa masculina: entre a construção obrigatória e a desconstrução necessária", de autoria de Santos. Brilhantismo esse chancelado três vezes: resultado da defesa de sua tese de doutorado; publicado pela Editora Intermeios, na coleção Entre Gêneros, organizada por uma das maiores estudiosas foucaultianas do campo da sexualidade, que é a Profa. Margareth Rago; e, por último, reconhecido pela indicação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) ao Prêmio Capes 2016.

Welson Barbosa Santos, hoje professor do curso de Licenciatura em Educação do Campo, na Universidade Federal de Goiás/ Regional Cidade de Goiás, é perspicaz na observação do desenho do seu objeto de investigação, analista foucaultiana e connelliano diante das fontes e sagaz na recusa em se esquivar de dados chocantes e provocadores. Munido de cuidados éticos com as palavras do outro, Santos traz dados inovadores aos Estudos sobre Masculinidades, escapa das histórias das mesmices, provoca e re-inventa o social ao nosso redor. Distribuído em quatro capítulos o livro, Santos percorre por uma abordagem que vai de Robert W. Connell à Judith Butler, passando por Guacira Louro, Gayle Rubin, Margareth Rago, atravessados esses e inúmeros outros autores e autoras pela abordagem arqueogenealógica foucaultiana.

Foucaultiano, Santos parte de um terceiro Foucault, aquele que investiga com lupa os processos de subjetivação, as estéticas da existência, os dispositivos da sexualidade, atravessa os estudos genealógicos de um provável segundo Foucault, que aborda as relações entre o poder e o saber, porém, sem articular com o primeiro Foucault, do discurso e da arqueologia. Connelliano, Santos opera, com maestria o conceito de masculinidade, ao combinar um olhar para a pluralidade das masculinidades com a hierarquia entre as masculinidades. Nesta obra, o autor recusa qualquer compreensão fixa, estrutural e a-histórica da masculinidade, sem violar sua condição dinâmica.

E ele não se limita obras consagradas, mas percorre, de maneira atualizada, por teses e dissertações que investigaram esse objeto de investigação - adolescência masculina - em outros momentos, com o trabalho de Maria Rita Assis César. Munido desse arsenal teórico-metodológico, aberto e em construção, nesses quatro capítulos, Santos tece o seu

"caminho metodológico", esboça uma arqueogenealogia da adolescência, investiga a estéticas da existência emanadas das práticas discursivas de uma adolescência masculina, inscrita de uma ordem heteronormativa e violenta e, por último, analisa a relações entre o saber, o poder e a resistência em sua pesquisa.

Leitores e leitoras que ali se aventurarem, não encontrarão a segurança de um discurso linear e evolutivo, mas perceberão que hipóteses em torno de um discurso de tolerância em relação às diferenças são frágeis e esmaecidas, quando em seu lugar tomam de assalto imagens que associam a estética de existência gay à anomalia, ao desvio, ao desequilíbrio e à doença. Para Welson Barbosa Santos, "masculinidades e sexualidades são inscritas por meio de experiências culturais e construídas em relações sociais pelo discurso"¹, daí sua preocupação em investigar como as subjetividades da adolescência, longe de serem dadas em um ponto de origem e acabadas, são construídas por dispositivos envolvendo questões em torno do gênero e das sexualidades. Essa pesquisa nos instiga a problematizar: como a adolescência é construída enquanto "múltiplas possibilidades de subjetivação" e não como uma "fase da vida, cheia de características essenciais"².

Por fim, os campos de sentidos emanados de algumas práticas discursivas de adolescentes e destacados no início desse texto - a vergonha, o silêncio, o sexo e a morte - fazem alusão no texto de Santos a uma experiência possível enquanto uma estética de existência, ancorada na compreensão da masculinidade adolescente e heteronormativa como "configuração de uma prática em torno da posição dos homens"³, "plural", "inserida na perspectiva de gênero", "complexa, não natural", capaz de englobar também as questões em torno da economia, do Estado, da família e da sexualidade.⁴ Inegavelmente, esse trabalho esclarece-nos como o conflito do adolescente em seu processo de subjetivação e de construção de uma masculinidade, inscreve-se em uma cultura, em práticas culturais, ancoradas em tempos e lugares específicos, às quais fornecem e operam o que Santos⁵ chamou de "sistemas classificatórios" que "estabelecem fronteiras simbólicas entre o que está incluído e o que está excluído". "Sistemas classificatórios" passíveis de muitas pesquisas ainda, mesmo a de Welson Barbosa Santos, que não é uma verdade acabada, mas é um texto que nos provoca, que desmonta nossas verdades, que nos deixa sem chão à

¹ SANTOS, Welson Barbosa. *Adolescência heteronormativa masculina*. Entre a construção obrigatória e a desconstrução necessária. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 27.

² SANTOS, 2015, p. 82.

³ SANTOS, 2018, p. 98-99.

⁴ SANTOS, 2018, p. 99.

⁵ SANTOS, 2018, p. 154.

busca em observar ainda com lupas mais potentes as experiências com o suicídio e investir com outras investigações no processo de desmontagem dos dados empíricos por ele apresentado. Em suas histórias sobre adolescentes como sujeitos possíveis, Welson Barbosa Santos desvela as fragilidades da vergonha, a quebra dos silêncios, a visibilidade do sexo e a incontornável presença da morte.