



ONCINNITAS
Arte, cultura e pensamento

Ano 3 Nº 3
Janeiro-Dezembro
de 2002
ISSN 1415-2681



ONCINNITAS

Arte, cultura e pensamento



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Nilcéa Freire

Vice-Reitor

Celso Pereira de Sá

Sub-Reitor de Graduação

Isac João de Vasconcellos

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

Maria Andrea Rios Loiola Leblond

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

André Lázaro

Diretor CEH

Lincoln Tavares Silva

Diretor do Instituto de Artes

Alberto Cipiniuk

Editor: Jorge Luiz Cruz

Conselho Editorial

Alberto Cipiniuk - ART/UERJ – PUC-Rio

Cristina Salgado - ART/UERJ – PUC-Rio

Gustavo A. de Pádua Schnoor - ART/UERJ

Isabela Nascimento Frade - ART/UERJ

Jorge Luiz Cruz - ART/UERJ

Maria de Cásia N. Frade - ART/UERJ

Maria Luíza Saboya Saddi - ART/UERJ

Ricardo Basbaum - ART/UERJ

Roberto Conduru - ART/UERJ

Vera Beatriz Cordeiro de Siqueira - ART/UERJ

Conselho Consultivo

Afonso C. Marques dos Santos - IFCS/UFRJ

Alberto Cipiniuk - ART/UERJ – PUC-Rio

Antônio José Jardim e Castro - ART/UERJ

Cristina Salgado - ART/UERJ – PUC-Rio

Gerd Bornheim - IFCH/UERJ

Gustavo A. de Pádua Schnoor - ART/UERJ

Isabela Nascimento Frade - ART/UERJ

Isac João de Vasconcellos - EDU/UERJ

Israel Belo de Azevedo - DCS/UGF

João César de Castro Rocha - IL/UERJ

João Pacheco de Oliveira / MN/UFRJ

Jorge Lúcio de Campos - ESDI/UERJ

Luis Costa Lima - IL/UERJ

MD Magno - ECO/UFRJ

Márcio Tavares d'Amaral - ECO/UFRJ

Maria de Cásia N. Frade - ART/UERJ

Maria Luíza Saboya Saddi - ART/UERJ

Marly Abreu Costa - EDU/UERJ

Ricardo Basbaum - ART/UERJ

Roberto Conduru - ART/UERJ

Rodrigo Naves - CEBRAP

Sheila Cabo Geraldo - ART/UERJ

Vera Beatriz Cordeiro de Siqueira - ART/UERJ

Vitor Marinho de Oliveira - EF/UGF

SUMÁRIO

Editorial	365
Residência Nordschild - Contribuição de Gregori Warchavchick para a Arquitetura Moderna no Brasil	366
Sylvia Rbeiro Coutinho	
Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia	402
Flávio Terrigno Barbeitas	
Ícaro e a metafísica	416
Antonio Jardim	
Imaginário e trabalho na Poesia de Chico Buarque de Hollanda – Operários, Prostitutas e Malandros.	430
Eloiza da Silva Gomes	
Portfolio	
Patricia Furlong	456
Caderno temático - Arte e cultura popular	
Os demônios pagodeiros de Mestre Expedito	462
Alice Inês de Oliveira e Silva	
O último profeta do milênio	473
Gilmar de Carvalho e Angélica Höffler	
Supestição: Deusa sem altar	488
Márcio Almeida	
Desdobramento	
Anotações estéticas sobre a educação do educador	510
Henrique G. Sobreira	
Asterisco	
Mário de Andrade e a MPB	523
Rogério Luiz Moraes Costa	
Correspondência	
Do tombamento de uma arquitetura poética	542
Amélia Zaluar	

CONCINNITAS

Catálogo na fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C744	Concinnitas: arte, cultura e pensamento / Jorge Luiz Cruz, ed. - Vol. 0, n. 0 (nov. 1997) . - Rio de Janeiro: UERJ, ART, 1997- v. Semestral ISSN 1415-2681 1. Arte - Periódicos. 2. Cultura - Periódicos. I. Cruz, Jorge Luiz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.
------	---

CDU 007

Concinnitas é uma publicação semestral do Instituto de Artes/ ART,
produzida com projeto gráfico do NAPE/DEPEXT/SR-3
e com apoio da DIGRAF/DSAD/DAD da Divisão Geral
de Administração da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ.

Os artigos são de responsabilidade dos autores
e não refletem a opinião do conselho editorial.

Editorial

Com o principal objetivo de divulgar os resultados dos estudos e trabalhos acadêmicos no campo humanístico, chegamos ao quarto ano de trabalho e ao quarto número da Revista. Aproveitamos para, com este lançamento, inaugurarmos as atividades do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que teve sua criação aprovada na reunião do Conselho Universitário do dia 12 de abril de 2002. Encerramos com esta aprovação, a primeira etapa das lutas dos professores, funcionários e alunos do Curso de Educação Artística/Habilitação em História da Arte, pelo estabelecimento da área de arte na Universidade.

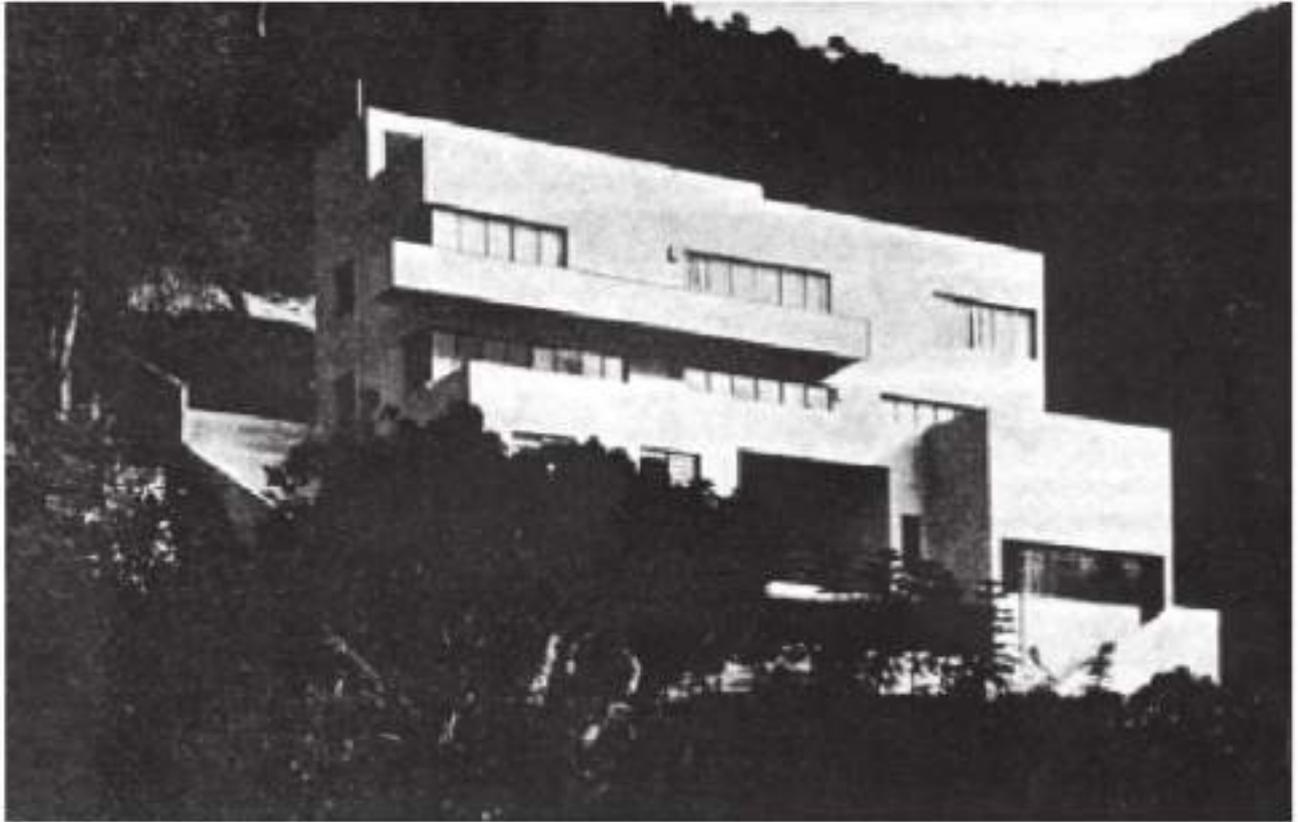
Cabe destacar que temos contado, desde o número zero de *Concinnitas*, com o apoio de pesquisadores das diversas unidades da Uerj e de outras instituições, nos conselhos editorial e consultivo e, principalmente, com os autores, que nos têm permitido divulgar os seus trabalhos e têm comparecido, como palestrantes, aos eventos de lançamento da Revista.

Aproveito para anunciar que deixo, neste número, a função de editor da Revista, após período de atividades produtivas, intensas e de muitas alegrias nos contatos com autores diversos, a maioria publicados, e com os membros dos conselhos editorial e consultivo.

A Revista, após este momento inicial, precisa ser repensada e melhorada, e, para tanto, outros colegas do Instituto, todos inestimáveis colaboradores desta publicação, assumem as funções de editor e ampliam os Conselhos.

Agradeço assim a todos os colaboradores comprometidos com as questões acadêmicas e que compreenderam que, tão importante quanto o desenvolvimento dos projetos de pesquisa e de extensão, é a divulgação dos seus resultados em publicações específicas para atender ao público universitário. Sou grato aos colegas, ligados diretamente ou não à Revista, aos professores e funcionários, dos diversos setores da Universidade, da gráfica ao Departamento Financeiro, dos diversos Departamentos Acadêmicos à reitoria, e aos alunos, em particular àqueles que contribuíram na criação e montagem desta publicação.

Jorge Luiz Cruz



Casa Nordschild, 1931

Residência Nordschild - Contribuição de Gregori Warchavchick para Arquitetura Moderna no Brasil

Nordschild Residence - The Contribution of Gregory Warchavchick to the Modern Brazilian Architecture

Sylvia Fibeiro Coutinho

Professora da Escola de Belas Artes (UFRJ)

Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC/RJ)

Palavras-chave

Arquitetura Moderna, Gregori Warchavchik, Memória do Usuário.

Key-words

Modern Architecture, Gregori Warchavchik, Usuary's Memory.

Resumo

Este artigo pretende, inicialmente, traçar o percurso histórico que levou à implantação da arquitetura moderna no Brasil, destacando a importância da atuação e obra de Gregori Warchavchik nesse trajeto. Em seguida, analisa-se o significado que a construção da Casa Nordschild alcançou na passagem para a modernidade e o sentido que ela adquiriu para seus usuários. Articula-se, assim, o referencial histórico e o destino social que veio a ter, nesse caso, os princípios da arquitetura moderna.

Abstract

Firstly, the present article intends to delineate the historical course that led to the introduction of the modern architecture in Brazil, highlighting the importance of Gregori Warchavchik's actuation an work in this way. Secondly, the essay carries out an analysis about the significance of the Nordschild residence to modernity and the meaningt aquired to its usuaries. Thus, the study links the historic reference to the social destination which would have, in this case, he principles of the modern architecture.

Residência Nordschild - Contribuição de Gregori Warchavchick para Arquitetura Moderna no Brasil

Introdução

O processo que resultou na implantação da arquitetura moderna no Brasil, assim como aconteceu em outros países, teve início com a atuação determinada de um pequeno grupo de intelectuais e artistas que perceberam a necessidade urgente de atualização geral da cultura em relação às condições da vida contemporânea. No campo da arquitetura, isso implicava a transformação radical de todos os antigos métodos de construção.

Para remontarmos aos primórdios desse processo, é necessário considerar a condição de metrópole emergente de São Paulo, nas duas primeiras décadas do século. Nesse período São Paulo passou a ser não apenas a "capital do café", mas também um pólo industrial em rápida expansão, resultado dos lucros excedentes da produção agrícola e do fortalecimento da parcela economicamente ativa da população, em decorrência da imigração. O capital industrial nasce, portanto, do desdobramento do capital cafeeiro empregado tanto na esfera agrícola como no seu segmento urbano¹. Na década de vinte, havia já uma burguesia articulada e uma diversificação econômica pronunciada (cf. Fausto, 1989, p. 10). Forma-se, a partir daí, uma nova elite, com características urbanas, comprometida com as forças modernizantes.

O ingresso do Brasil no processo de industrialização traz consigo a necessidade de mudanças mais abrangentes, especialmente no que diz respeito à sua incorporação mental da racionalidade moderna e à sua estruturação nos diversos aspectos da vida, incluindo-se aí, naturalmente, a questão cultural em seu sentido mais amplo.

A Semana de Arte Moderna de 22 inscreve-se nesse quadro, revelando, simultaneamente, a necessidade histórica de atualização da produção cultural e a projeção de uma identidade que fosse, ao mesmo tempo, moderna e brasileira. Não cabe, aqui, discutir os limites e impasses do que concretamente se pensou ou produziu nessa época, mas, sim, ressaltar que "a Semana de 22 representou o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno. E, por isso, num certo sentido, também para construir o Brasil moderno" (Brito, 1983, p. 14).

A partir da Semana, constitui-se o núcleo do chamado *Movimento Modernista* seguindo

um princípio valoroso e peculiar, que é o de "absorver toda e qualquer manifestação artística, mesmo as de caráter contestatário a 22, que se norteavam pela luta em favor de uma arte moderna no Brasil"². Para Mário de Andrade, essa luta se pautava no "direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência crítica nacional"³.

Dispostos a acolher todos os segmentos insatisfeitos com a cultura acadêmica oficial, os iniciadores do movimento conseguiram reunir diversas contribuições que, se por um lado, tornavam imprecisas questões estéticas relevantes, por outro, davam ao movimento uma amplitude maior. Essa sincera e entusiasmada (pré) disposição para o novo acabaria reunindo num mesmo grupo elementos contraditórios e até mesmo incompatíveis com o projeto moderno, mas que se sustentavam "em torno da questão da brasilidade" (Brito, *op. cit.*, p. 17).

Explica-se, assim, a recepção positiva que a arquitetura neocolonial encontrou, a princípio, junto ao grupo moderno. Da mesma forma, parecia natural a presença de dois arquitetos não-modernos como legítimos representantes do novo entre os demais setores artísticos da Semana. Isso porque Antônio Garcia Moya, com seus projetos de inspiração mourisca, e Georg Przyrembel, com o projeto da casa neocolonial "Taperinha da Praia", realmente pareciam ser a melhor alternativa frente aos representantes do academicismo historicista que dominavam a cena da arquitetura brasileira. De acordo com A.C. da Silva Telles, o neocolonial, porém, não passava de mais uma faceta do ecletismo⁴, permanecendo alheio às novas técnicas construtivas. Fica evidente, assim, que a defasagem no âmbito da arquitetura, na época, era bem maior do que aquela que se verificava em outras áreas da cultura.

No entanto, o espírito aberto do movimento de São Paulo e a idéia de somar todas as contribuições, reunindo todas as forças renovadoras, foi uma estratégia fundamental que permitiu levar adiante o debate e, aos poucos, envolver a comunidade, conquistando espaço para a divulgação e implementação das novas idéias. Graças a ele, em 1925, o arquiteto de origem russa Gregori Warchavchik (1896-1972) pôde integrar-se ao grupo original da Semana, contribuindo decisivamente para a chegada ao país das primeiras informações sobre racionalismo arquitetônico. Em depoimento, anos mais tarde, Warchavchik confirmava: "Tenho certeza de que aproveitei bem o clima arejado pela Semana de Arte Moderna. E os

companheiros da viagem da renovação – aqueles mesmos que haviam feito a Semana e a continuavam, deram-me o prestígio do seu apoio. Sem eles, talvez houvesse maior atraso no relógio da história" (Warchavchik, 1971, p. 2).

Formação de Gregori Warchavchik

Quando chegou ao Brasil em 1923, Warchavchik trazia consigo uma experiência profissional restrita, que contrastava com a qualidade e atualidade das informações que possuía acerca das novas diretrizes da arquitetura moderna. Foi, portanto, no Brasil que o arquiteto pôde colocar em prática as idéias com as quais se identificava e que foram delineadas, em parte, pelas lições que recebeu nos cursos que freqüentou mas, sobretudo, por sua própria iniciativa e pela necessidade de sintonizar-se com as questões profundas que moviam a sua época.

Warchavchik iniciou seus estudos ainda na Rússia, no Curso de Arquitetura da Faculdade de Odessa, aí recebendo, segundo Paulo Santos, lições sobre o trabalho de Tatlin e El Lissitzky (Santos, 1977, p. 106). Em 1918 transfere-se para a Itália, ingressando no Régio Instituto de Belas Artes de Roma, obtendo então o diploma de arquiteto (1920). Nesse instituto, Warchavchik foi aluno de Marcello Piacentini (1881-1960), um profundo conhecedor e cultor do classicismo italiano que se tornaria, mais adiante, o arquiteto oficial do regime fascista, adotando um estilo majestoso e monumental.

Depois de formado, Warchavchik trabalhou por dois anos como assistente de Piacentini, a quem deve a incorporação de certos valores clássicos da arquitetura: a depuração formal, a preocupação com a clareza, a simplicidade, e a verdade construtiva. Em 1922, por indicação do próprio Piacentini, Warchavchik foi convidado para trabalhar na Companhia Construtora de Santos, na época a maior empresa construtora do Brasil. Essa companhia, dirigida por Roberto Simonsen e sediada em São Paulo, foi buscar na Itália um arquiteto profissional para integrar sua equipe de engenheiros e técnicos: um indício da crescente força da colônia italiana no contexto econômico e social de São Paulo.

Para compreendermos a singularidade da concepção que norteou a atuação e a obra de Warchavchik no Brasil é necessário levar em conta, inicialmente, o período de estudos na Rússia, quando recebeu as primeiras informações sobre a renovação artística. De acordo com G. Argan, desde os primeiros anos do século, delineavam-se nesse país movimentos

de vanguarda nas artes figurativas. "As primeiras ações da vanguarda arquitetônica se enquadram no movimento construtivista, já florescente, das artes plásticas (...) os modelos formais dos novos arquitetos são as obras de Malevich, Tatlin, Pevsner e Gabo" (Argan, 1992, p. 283). Ao mesmo tempo, deve-se considerar que a vanguarda russa mantinha estreito contato com os movimentos da Europa Ocidental, principalmente com os do norte, os trabalhos de Gropius, Mies Van der Rohe e Van Doesburg (idem, p. 284). Especialmente Lissitzky e Malevich vinculam-se à estética neoplástica, uma aproximação que se estabelece pela busca de uma geometria rigorosa como ato construtivo puro e expressão de um racionalismo radical. Acreditamos, pois, que no desenvolvimento de seu trabalho, Warchavchik demonstraria uma afinidade com essa síntese que tem origem no construtivismo russo e que tende para um vínculo, cada vez maior, com as experiências da Bauhaus e do Neo-Plasticismo. Conforme registro de Paulo Santos, no Brasil, Warchavchik lhe informaria sobre a influência "de seus mestres de Odessa" (Santos, *op. cit.*, p.107).

Por outro lado, o movimento russo era então o único que se inseria concretamente, numa realidade revolucionária, colocando "explicitamente a função social da arte como uma questão política" (Argan, *op. cit.*, p. 324). No final da década de 10, havia já o ideal de constituição de uma "internacional do construtivismo, da qual a arquitetura russa (...) deveria ser o centro coordenador e propulsor" (idem, p. 284). Pretendia-se, com isso, promover "um processo revolucionário incipiente no próprio interior dos regimes burgueses" (idem, *ibidem*). Desse modo, o movimento russo associava pesquisa técnica e estética ao ideal de uma ampla reforma de caráter internacionalista. A crença na possibilidade de a arte, em colaboração com a indústria, vir a construir modelos para transformação da sociedade permeava o programa de quase todas as vanguardas históricas e foi reforçada pela expectativa gerada pela revolução soviética. Esses ideais abrangentes, que tinham em vista a cooperação internacional para implementação de valores universais, estaria também presente entre os fundamentos da atuação de Warchavchik no Brasil.

O período na Itália, o contato com o classicismo e o trabalho junto a Piacentini seriam, da mesma forma, importantes para Warchavchik, pois, como bem esclarece Agnaldo Farias, "o espírito classicizante não descartava a pesquisa em torno de uma arquitetura despojada de ornamentos, comprometida com a função, com o cálculo econômico e com o evidenciamento da composição estrutural" (Farias, 1996, p. 8). Ainda de acordo com A. Farias,

"esses preceitos eram adotados pelo classicismo monumentalizante de Piacentini e estavam disseminados por toda a Europa entre vários dos mestres proracionalistas, como o francês Auguste Perret e o austríaco Adolf Loos, sendo este último uma referência óbvia à obra de Warchavchik" (idem, *ibidem*).

Por último, deve-se reiterar o quanto Warchavchik estava informado sobre as novas idéias que circulavam entre as vanguardas européias e, portanto, sobre as teorias e o papel de Le Corbusier nesse contexto. Com Le Corbusier, Warchavchik forjou o seu perfil de arquiteto militante que toma para si a responsabilidade de divulgar os novos princípios e de influir no quadro cultural como verdadeira missão histórica. Warchavchik conhecia os artigos que Le Corbusier começou a publicar a partir de 1920 na revista *L'Esprit Nouveau* nos quais, de modo claro e sistemático, ele estabelece as premissas da nova arquitetura e ao mesmo tempo delineia uma estratégia para sua implementação, definindo o arquiteto como engenheiro, artista e educador.

Não há dúvida sobre a forte influência, tanto teórica como prática – inclusive no sentido do tipo de atuação que adotou – do arquiteto suíço sobre Warchavchik. Estas orientariam suas primeiras atividades no Brasil. Na publicação do manifesto de 1925, essa influência fica evidente não só por seu conteúdo, mas pela adoção de uma "estratégia de choque" que envolvia exatamente a publicação de manifestos com a intenção clara de criar polêmica, chamar atenção para o problema, abrir a discussão. E, ainda, a inauguração festiva de suas casas – tomando por modelo o Pavilhão do *L'Esprit Nouveau* (1925) – como meio de mobilização, definição e integração do grupo identificado com as tendências modernizantes de São Paulo.

A presença de Warchavchik no Brasil e sua atividade a partir de 1925 constituem a entrada no país de um profissional que, de posse de uma sólida formação clássica, revela-se completamente sintonizado e engajado no ideal amplo de reforma proposto pela arquitetura racionalista. Como destaca A. Farias, a amplitude de suas referências resultou na singularidade de suas operações, uma síntese própria das diversas contribuições, não sendo ele um mero intérprete, mas um genuíno produtor de uma obra que se pautou na leitura positiva dos avanços técnicos de sua época – o que aproximou-o dos setores mais radicais das vanguardas (cf. Farias, , *op. cit.*, p. 11).

Desse modo, a atuação de Warchavchik insere-se no quadro do grande movimento

que pretendia efetuar uma transformação geral na relação do homem com o meio ambiente. Esse movimento começou a ser colocado em prática em 1928 com a organização dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (C.I.A.M.). Neles, articula-se – através de comitês encarregados de coordenar os estudos e esforços em todo o mundo – a identidade de ideais entre os vários grupos da vanguarda, estabelecendo-se as regras de uma cooperação internacional (cf. Ferraz, 1965, 20). Em 1929, Warchavchik veria reconhecidos seus esforços no Brasil, ao ser nomeado, por indicação do próprio Le Corbusier, representante da América do Sul junto ao CIAM.

Compreende-se, assim, o quanto Warchavchik sentia-se comprometido com os ideais traçados na época dos chamados “anos heróicos” da renovação moderna. Com isso explica-se também, em parte, o refluxo de suas atividades em meados dos anos 30, pois ele se insere no refluxo geral do movimento, uma consequência da crise que se instala na Europa com a ascensão do Nazismo. O fechamento definitivo de Bauhaus (1933) atinge de modo direto o projeto da arquitetura moderna, contribuindo para a perda da coesão tão almejada e necessária. Em maio de 1934, Warchavchik recebeu um documento do CIAM, assinado por Van Eecheren, presidente, e Walter Gropius, vice-presidente, no qual registra-se “a confusão crescente das idéias do grande público no domínio da cultura intelectual”. No documento, faz-se um apelo pela concentração “de todos os nossos esforços novamente” e constata-se: “assistimos, atualmente, ao fato de que o mesmo movimento da ‘arquitetura nova’ – contrariamente ao que se verificava há poucos anos – é considerado, na Rússia, como “estilo burguês ocidental”, na Europa Central, como “bolchevismo cultural” e na Itália, como o “verdadeiro estilo fascista” (Ferraz, *op. cit.*, p. 39). Com a guerra, o CIAM também seria fechado e só retomaria suas atividades em 45.

Certamente a crise internacional abalou o entusiasmo de Warchavchik, que com isso perdeu seus contatos com os grupos europeus e com o CIAM. No entanto, ele continuou a participar dos desdobramentos do movimento de São Paulo, colaborando na organização do SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) em 32 e projetando para sua clientela particular, de acordo com seus princípios. São Paulo continuava sendo, conforme sua vocação original, o espaço por excelência das iniciativas privadas. O Rio de Janeiro, como capital federal, ao contrário, era o espaço das instituições públicas, das grandes obras oficiais.

Por outro lado, o abalo do panorama internacional causado pela crise econômica

mundial, fez sentir seus desdobramentos na esfera ideológica, revitalizando os temas nacionalistas (Souza, 1992, p. 86), coincidindo, nesse aspecto, tanto com os propósitos conciliadores da nova política interna firmada depois da constituinte de 1934, quanto com o programa modernista brasileiro. Dessa conjuntura nasceram os mecanismos para elaboração do conceito de “cultura brasileira” (cf. Mendonça, 1990, p. 264) e para a aproximação duradoura entre a arte moderna e o Estado⁵. Graças à política implementada nos chamados “Tempos de Capanema”, em 1936 iniciavam-se as obras da nova sede do Ministério da Educação e Saúde, o marco oficial da arquitetura moderna brasileira.

Atuação e obra de Warchavchik no Brasil: 1925-1930

“Eu cheguei ao Brasil em 1923. Vinha da Itália. No mesmo ano, chegava aos Estados Unidos meu amigo, o arquiteto Richard Neutra; vinha da Áustria. (...). A identidade que tínhamos era a de ter descoberto a América ambos no mesmo ano e de, para lugares diferentes deste hemisfério, levarmos nossa vontade de trabalhar, com espírito novo” (Warchavchik, *op. cit.*, p. 1). Nesse depoimento, Warchavchik revela o sentimento positivo e otimista com que chegou ao Brasil. “Descobrir a América” representava, de certa forma, a utopia de chegar a um lugar onde tudo estava por ser feito. De fato, o Brasil era visto pelos imigrantes, de um modo geral, como o país do futuro.

Completamente sintonizado com debates e encaminhamentos da arquitetura racionalista na Europa, Warchavchik confiava na possibilidade de vir realizar na América um lugar sem as amarras do passado, o ideal de reforma que movia a vanguarda européia: “a tradição é um veneno sutil que somente velhos povos podem se orgulhar de ter (...) os povos novos, de recente formação, como os americanos, não têm tradição a contemplar: têm vida a viver, conquistas a efetuar, belezas a sonhar e descobrir⁶”.

São Paulo, a cidade em que se fixou, era então, de acordo com Boris Fausto, “um meio urbano em que os estrangeiros e seus descendentes se sentiam relativamente à vontade (...) eles constituíam parte essencial da vida da cidade, ganhando posição em todas as frentes” (Fausto, 1997, 66). Ainda de acordo com Fausto, um traço que unia os estrangeiros “era o fato de que todos se viam como gente independente, voltada para o trabalho, que era o valor supremo” (idem, p. 67).

O ambiente de São Paulo, a enorme expansão da cidade favorecia, portanto, as

iniciativas e empreendimentos pessoais, mesmo os mais ousados, como aqueles que Warchavchik começou a desenvolver a partir de 25. Dizemos que a iniciativa de Warchavchik era ousada porque ele vinha, de fato, propor concepções totalmente novas. Na época, os palacetes neoclássicos dos magnatas do café e os casarões ecléticos dos novos ricos espalhavam-se pela avenida Paulista como exemplos do que havia de mais recente em termos de estilo e construção. Essa avenida era "o equivalente e o contraponto da avenida Central, no Rio: esta simbolizava a pujança pública; a outra, o lucro privado" (Bueno, 1997, p. 191).

Assim, em 1925, Warchavchik daria início ao que seria realmente, um trabalho pioneiro, publicando o manifesto "Acerca da Arquitetura Moderna". Alguns anos depois ele diria: "Se a Semana (de 22) não deu maior contribuição para a arquitetura – o espírito da Semana, a atmosfera que se respirava entre a gente da Semana, foram suficientes para mim (...). Se o meio profissional não encontrava o estímulo para dar o grande passo, resolvi dar esse passo sozinho. Escrevi na língua que então manejava, o italiano, o manifesto de 1925. Tinha de colocar pelo menos uma palavra a favor da idéia nova, nesse mesmo ano em que Le Corbusier levantava o pavilhão do Espírito Novo em Paris, e Walter Gropius, na Bauhaus, seu primeiro livro (...). Em consequência daquele escrito, publicado em junho de 1925, em São Paulo, e em 1º de novembro, no Rio, no Correio da Manhã, pude trabalhar, construir a primeira casa no Brasil, quebrando os modelos tradicionais. A casa da Vila Mariana, como a casa da rua Tonelero, aqui no Rio, em 1931, foram marcos de trabalho. Houve polêmica e crítica. Mas a idéia tinha sido lançada" (Warchavchik, *op. cit.*, p. 2).

O conteúdo do manifesto demonstra uma visão abrangente dos princípios que norteavam a renovação na Europa. Além disso nele encontram-se, de acordo com A. Farias, em estágio embrionário, os pontos que guiarão a produção do arquiteto: "Defesa de uma arquitetura integrada ao mundo moderno, vale dizer à indústria; o arquiteto como um leitor lúcido da realidade e das suas limitações econômicas; ruptura com o passado; utilização de novos materiais, técnicas e léxico formal" (Farias, *op. cit.*, p. 10).

A repercussão do manifesto, como se sabe, foi mínima, mas suficiente para chamar atenção e aproximar os artistas ligados ao movimento modernista de São Paulo. Dessa aproximação inicial passou-se ao apoio integral e entusiasmado, quando em 1928 Warchavchik conclui a construção da casa da rua Santa Cruz. Com essa obra, Warchavchik

obtéem uma repercussão pública maior abrindo, concretamente, o debate em torno das novas idéias.

A importância da casa da Vila Mariana se deve tanto ao fato de ter sido a primeira casa moderna do Brasil, quanto ao esforço determinado com que Warchavchik enfrentou as dificuldades de ordem técnica e material para construí-la, tendo em vista os resultados almejados e os efetivamente alcançados. Estes últimos devem ser dimensionados de acordo com tais dificuldades. O alto custo do cimento armado; a inexistência de produtos industrializados; as restrições dos “censores de fachada” da prefeitura. Todos os fatores se somaram obrigando o arquiteto a buscar soluções imprevistas, “falseando” detalhes construtivos em nome do que A. Farias chama de uma “ordem de visibilidade”, isto é, a necessidade de afirmar, naquele momento, a supremacia do credo estético sobre as barreiras tecnológicas (idem, p. 16). Tijolos escondidos atrás de cimento e telhas embutidas em platibandas foram alguns dos artifícios utilizados. No entanto, deve-se ressaltar que Warchavchik não se limitou ao uso desses artifícios, mas desenvolveu também todo um meticuloso trabalho de desenho e fabricação de acabamentos, acessórios e móveis, tendo em vista a coerência estética do conjunto.

O sacrifício dos novos princípios construtivos, entretanto, era uma solução de momento que se justificava pelo ineditismo da obra e pela função de protótipo que a casa deveria cumprir. O pioneirismo de Warchavchik “é paradigmático no que se refere às ambigüidades e concessões que todos os inovadores são obrigados a fazer” (Farias, *op. cit.*, p. 17). De qualquer modo, a casa da rua Santa Cruz já demonstra a capacidade de Warchavchik de estabelecer novas sínteses. Nela, se conjugam uma geometria rigorosa – que, segundo Y. Bruand, denota um ascetismo que lembra a Casa Steiner de A. Loos (Bruand, *op. cit.*, p. 68); a preocupação corbuseana com o espaço contínuo e a elementarização formal; um equilíbrio simétrico que remete a sua formação clássica; elementos da tradição arquitetônica brasileira como a grande varanda na face posterior da casa e as telhas de cerâmica, como usadas nas construções desde o período colonial. Esses últimos elementos, somados ao projeto paisagístico tropical de Mina Warchavchik, formavam um conjunto favorável à assimilação local das inovações, satisfazendo o programa modernista brasileiro que buscava conciliar o novo e o nacional.

No entanto, tão logo as dificuldades de ordem técnica encontradas nessa primeira

experiência foram sendo superadas pelo rápido progresso da indústria da construção, Warchavchik foi deixando de lado as "soluções de compromisso". Conforme A. Farias, "o tempo e as realizações posteriores se encarregariam de desmentir essas preocupações (com o elemento local) que desapareceriam do âmbito restrito das edificações construídas sem deixar rastros que não o cuidado com a vegetação" (Farias, *op. cit.*, p. 16). Também Bruand concorda nesse aspecto, considerando que "as concessões de ordem prática e estética que fora obrigado a fazer nessa primeira obra eram apenas provisórias" (Bruand, *op. cit.*, p. 68). Nas casas seguintes fica cada vez mais evidente o compromisso maior de Warchavchik com as tendências estéticas internacionais que se pautavam pela imediata assimilação das novas técnicas construtivas.

Ainda no ano de 1928, Warchavchik escreveu uma série de dez artigos no "Correio Paulistano", nos quais expôs de modo mais claro e sistemático as idéias contidas no manifesto de 25. Além disso, nesses artigos ele transcreveu textos de Le Corbusier, o manifesto do Congresso de La Sarraz em 28, e informou sobre importantes experiências realizadas na Europa, como a Exposição de Weimer realizada pela Bauhaus em 23 e a construção dos conjuntos de casas populares em Frankfurt, em 25 e Stuttgart, em 27. Sobre essas experiências, Warchavchik fez uma série de observações detalhadas chamando atenção para o aperfeiçoamento das técnicas construtivas e das conquistas formais. Destaca-se nessas observações a forte impressão que lhe causou o projeto de Mies Van der Rohe em Stuttgart, o "grande sentimento de ordem (...) uma sensação de conforto, de ordem, de higiene, de beleza, enfim, até então desconhecida"⁷.

Os conceitos de praticidade, economia, maleabilidade e standardização (cf. Farias, *op. cit.*, p. 14) formam o eixo das últimas experiências analisadas por Warchavchik. A partir desses conceitos, o arquiteto formula um argumento que, acreditamos, é paradigmático de seus ideais: "cabe ao arquiteto moderno resolver o problema da moradia nobre em sua simplicidade, da maneira que mais de acordo estiver com o espírito da época em que vivemos"⁸.

Construída a casa da rua Santa Cruz, com a repercussão alcançada e o empenho em divulgar e explicar o programa da nova arquitetura, Warchavchik recebeu algumas encomendas para projetar residências particulares. Em 1929 foram concluídas três casas nas quais sobressai o avanço técnico associado à depuração formal. Na casa da rua Melo

Alves, já foi possível empregar o concreto armado e a laje plana de cobertura; na da rua Tomé de Souza, o terraço-jardim, e na Avanhadava, um ensaio para o uso de pilotis. A simetria e o tratamento num único plano que caracterizavam a casa da rua Santa Cruz são abandonados e substituídos por um movimento de planos e volumes, um jogo de avanços e recuos, cheios e vazios, uma nova dinâmica do sólido geométrico. A partir dessas obras, de acordo com A. Farias, os valores da arquitetura moderna estão expostos com muito mais clareza, não dando margem às ambigüidades da primeira casa (cf. Farias, *op. cit.*, p. 17). O que predomina agora é a lógica racional decorrente da “adoção inequívoca da linguagem abstrata” (*idem, ibidem*) e da determinação funcional dos espaços a partir do interior da obra. A plasticidade estrutural da fachada resulta, assim, do “embutimento de um princípio dinâmico dentro da própria edificação” (*idem, p. 18*).

Por trás dessa mudança estava, de acordo com Sophia S. Telles, a lição cubista de decomposição analítica do espaço (Telles, 1983, p. 21). Mas, enquanto a experiência cubista mantinha a base relacional com a natureza, o objeto, na arquitetura funcionalista a decomposição espacial se dá pela relação lógica interna dos próprios elementos geométricos construtivos. Essa abstração radical desenvolveu-se particularmente na arquitetura racionalista alemã, na obra de Gropius e Mies Van Der Rohe, para quem o modelo de caráter absoluto do Neo-Plasticismo foi decisivo. Nesse caso a técnica e a ciência são instrumentos da razão humana que servem à realização do modelo, ou seja, do pensamento da forma como verdade final da arte. Desse modo, qualquer operação com os elementos construtivos é absorvida imediatamente pelo gesto formativo tendo em vista a unidade plástica do conjunto incluindo-se aí até mesmo elementos que visam, eventualmente, cumprir princípios programáticos específicos. Não há dúvida de que no percurso traçado por Warchavchik vai transparecendo, aos poucos, a sua filiação a essa corrente arquitetônica considerada por alguns críticos como ortodoxa. No Brasil, passado o período decisivo de rompimento com a tradição acadêmica, esse modelo encontraria resistência e dificuldade de assimilação, levando-se em conta que seu programa nasceu, na Europa, de tensões sociais e intelectuais muito específicas e que nele não havia espaço para associações circunstanciais como as que o Modernismo brasileiro demandava. Nesse sentido, a obra de Warchavchik representa uma ruptura radical, reconhecendo, no entanto, que seu espírito aberto e sua capacidade pessoal de realização alcançam um significado próprio que está, acima de tudo, vinculado à recepção

positiva das transformações de sua época. Cabe a ele a introdução e divulgação, no Brasil, da arquitetura moderna em seu registro mais avançado, estabelecendo uma relação com as correntes vivas da arquitetura internacional. Com isso, Warchavchik inscreve, tanto sua obra como sua atuação, na história da arquitetura moderna brasileira.

Nesse sentido, em 29, mais um fato histórico relevante se daria graças à iniciativa de Warchavchik: o convite para a primeira visita de Le Corbusier ao Brasil, quando soube de sua presença na Argentina. Durante a semana em que aqui permaneceu, Le Corbusier realizou sua primeira conferência no país, "A Revolução Arquitetural Contemporânea", em 22 de novembro, no Instituto de Engenharia de São Paulo. Na ocasião, Corbusier visitou as casas construídas por Warchavchik, inclusive a da rua Itápolis em final de construção. De acordo com Geraldo Ferraz, entre diversos comentários, Corbusier manifestou sua surpresa por encontrar na cidade uma arquitetura moderna, citando-a "como índice o mais ponderável do progresso cultural já em desenvolvimento na capital paulista" (cf. Ferraz, *op. cit.*, p. 29). Sobre a casa da rua Melo Alves, de Max Graf, Corbusier considerou que o proprietário da casa devia possuir cultura bastante para aceitar tantas inovações arquitetônicas (*idem, ibidem*). Depois de vários encontros e reuniões, Corbusier, verificando a coesão do grupo de artistas do movimento paulista, recomendou a sua organização para que se estabelecesse uma cooperação com o CIAM (*idem, ibidem*).

Ainda como desdobramento dessa primeira visita de Le Corbusier ao Brasil, mencionamos o convite de Adolfo Morales de Los Rios Filho, presidente do Instituto de Arquitetos, para que viesse ao Rio de Janeiro para uma conferência na Escola Nacional de Belas Artes. Paulo Santos, que assistiu à conferência, descreve-a da seguinte maneira: "Lógica implacável. Lucidez total, a maioria de nós ouvimo-lo perplexos" (Santos, *op. cit.*, p. 111). Para o autor "a vinda do genial arquiteto franco-suíço em novembro de 1929 foi indubitavelmente o fato capital da década de 1920-1930" (*idem, ibidem*).

A conferência de Corbusier na ENBA representa, de fato, um marco histórico da maior importância, pois foi aí que Lúcio Costa tomou conhecimento, em primeira mão, do que vinha a ser o movimento da arquitetura moderna. De acordo com Y. Bruand, "Lúcio Costa assistiu-a por acaso. Estava naquele momento passando pelos corredores da escola e, ouvindo que Le Corbusier ali falava, aproximou-se como curioso. Não havendo lugar disponível, assistiu à conferência do lado de fora da sala"⁹. Tempos depois, Lúcio Costa

confirmaria que nessa época "era inteiramente alienado em relação à arquitetura moderna" (Costa, *op. cit.*, p. adenda). No entanto, conforme Bruand, "a vitalidade de Le Corbusier, seu raciocínio rápido e penetrante baseado sempre num sistema de lógica sedutora, a insistência na preservação da paisagem natural e das construções existentes, provocaram uma decisiva influência em Lúcio Costa. Impressionado com os argumentos precisos do conferencista, percebeu, no movimento racionalista, possibilidades de expressão e renovação arquitetônicas até então insuspeitadas" (Bruand, *op. cit.*, p. 72).

A partir daí, Lúcio Costa passou a estudar sobre o assunto: "tive vários anos de estudo apaixonado da arquitetura nova. Fui me informando sobre Gropius, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, me apaixonei pela renovação e larguei totalmente a arquitetura acadêmica (...) foi uma revelação. Depois dessa descoberta, no fim dos anos 20, fiquei intransigente como o novo rico, o novo crente. Não conseguia trabalho porque me recusava a fazer casas de estilo" (Costa, *op. cit.*, p. adenda). Em outro depoimento, Lúcio Costa afirma que entre as novas teorias que estudou, "a abordagem de Le Corbusier seduzia mais (porque) ele tinha o dom da palavra, e o texto das publicações, com diagramação diferente, aliciava" (*idem*, p. 145), de modo que os escritos de Le Corbusier passaram a ser considerados não como um exemplo entre tantos outros, mas "como o livro sagrado da arquitetura" (*idem*, p. 168). Lúcio Costa informa ainda que, naquela época, a literatura sobre os mestres do racionalismo não estava disponível no país, "ninguém conhecia (...) ninguém aceitava a renovação. Os projetos eram rejeitados. A clientela era muito apegada à tradição, no mau sentido" (*idem*, adenda). Percebe-se aí o quanto o Rio estava defasado, não só em relação à arquitetura moderna de um modo geral mas também em relação ao que já vinha ocorrendo em São Paulo, inclusive no âmbito do movimento modernista. O próprio Lúcio Costa só tomaria conhecimento das atividades de Warchavchik depois da inauguração da casa da rua Itápolis, em 1930: "Vi um trabalho de Warchavchik pela primeira vez na revista 'Para Todos'. Era a 'Casa Modernista', exposta em São Paulo. Apesar do nome, foi a primeira vez que vi a possibilidade de fazer algo contemporâneo. A partir daí, comecei a me interessar pela arquitetura nova" (*idem*, *ibidem*). Assim, quando no final desse mesmo ano Lúcio Costa foi indicado para dirigir a reforma da Escola Nacional de Belas Artes, foi a Warchavchik que ele recorreu, viajando para São Paulo a fim de convidá-lo pessoalmente para colaborar na nova tarefa: "Ao assumir a direção da ENBA, em 1930, resolvi convidá-lo para professor. Fui especialmente a São

Paulo com esse propósito e, através de Mário de Andrade, que também me levou às casas de Paulo Prado e de Olívia Penteadó, conheci finalmente o 'Gregório'. Ele já estava, então, construindo uma residência no Rio para o Sr. Nordschild, na Rua Tonelero, e assim prontificou-se a passar um ou dois dias por semana aqui com vencimentos de um conto de réis" (idem, p. 72). Começa, assim, a articular-se a aproximação entre o grupo moderno, independente, de São Paulo e o grupo emergente do Rio, que iniciava então a renovação a partir do espaço oficial do academicismo no Brasil.

Mas, antes disso, ainda no ano de 30, Warchavchik construiu a casa da rua Bahia, o conjunto residencial das ruas Berta e Afonso Celso e inaugurou a "Casa Modernista" na rua Itápolis. Como se sabe, a inauguração e exposição desta casa foi um sucesso, tendo sido visitada, em menos de um mês, por cerca de vinte mil pessoas. Nela, Warchavchik realiza o ideal de integração entre as artes, oferecendo ao público um panorama completo das novas pesquisas artísticas. Entre objetos, móveis, esculturas e pinturas promovia-se, conforme Geraldo Ferraz, "o primeiro balanço do que se produzira no Brasil, no terreno da arte moderna, desde a 'Semana de Arte Moderna' de 22" (Ferraz, *op. cit.*, p. 32). Todos os artistas da SAM participaram do evento, enriquecido agora com a presença dos trabalhos de Tarsila do Amaral.

Também o ideal do arquiteto propagandista que Warchavchik incorporou parecia agora realizar-se. A repercussão pública da inauguração da casa foi enorme. Em 5 de abril, Mário de Andrade escreveu num longo artigo no *Diário Nacional* que "uma casa modernista, como a de Gregori Warchavchik, berra junto desses bangalôs, chacrinhas neocoloniais, pudins, marmeladas e xaropes que andam por aí" (*apud* Ferraz, *op. cit.*, p. 33). Por outro lado, o Arquiteto Christiano das Neves contra-atacava no *Correio Paulistano*: "É lamentável que a prefeitura tenha permitido a construção dessas casas grotescas (...) é inconcebível que tenha permitido a edificação da 'casa mecânica' que, externamente, é um monstro. Imagine-se o que será essa cidade-jardim se continuarem a aparecer as casas tumulares de cimento armado. Será inevitável a desvalorização desses terrenos, que mais parecerão um prolongamento do cemitério da Araçá" (idem, p. 90). Em resposta a Christiano das Neves, Oswald de Andrade, no *Diário da Noite*, provocava: "desafio o Sr. Christiano das Neves a fazer o que fez o grande arquiteto Gregori Warchavchik, a construir uma casa original sua, com móveis seus, lampadários seus, decoração e obras de arte escolhidas pelo seu bom gosto, mas não me venha com nenhum Lulu XV melhorado. Nem Lulu XVI modernizado.

Venha com coisas suas, criadas pela sua personalidade, pela sua cultura. O povo de São Paulo o julgará" (idem, p. 34). Em 19 de abril, no *O Jornal do Rio*, Oswald de Andrade manifestou-se, mais uma vez, para afirmar que a casa de Warchavchik encerrava "o ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa (...). Da 'Semana de Arte Moderna' à casa vitoriosa de Warchavchik, vão oito anos de gritaria para convencer que Brecheret não era nenhuma blague, que Anita Malfatti era a coisa mais séria deste mundo, que a Academia Brasileira de Letras era uma vergonha nacional, etc., etc." (idem, p. 88).

No entanto, se o escritor paulista considerou que a fase de enfrentamento da velha ordem acadêmica estava encerrada, isso era válido, talvez, apenas no âmbito de São Paulo. No Rio de Janeiro, foco das atividades culturais do país, ela ainda iria começar.

1931, um ano decisivo

Em 8 de Dezembro de 1930, Lúcio Costa assumiu a direção da ENBA. A Escola estava, então, dominada pelo modismo do neocolonial, e a arquitetura moderna não contava, no Rio, com nenhum adepto (cf. Vieira, 1984, 23). Lúcio Costa montou rapidamente uma nova equipe de professores, contratando Warchavchik, na época o único arquiteto que já havia construído residências modernas; o arquiteto belga A.S. Buddeus; Celso Antônio, para aulas de escultura; e o alemão Leo Putz, para pintura (idem, p. 24).

Apesar do pouco tempo que permaneceu à frente da ENBA – oito meses –, Lúcio Costa conseguiu desestabilizar a ordem acadêmica e estabelecer as bases para a renovação arquitetônica no Rio. De acordo com Paulo Santos, Warchavchik e Buddeus fizeram uma verdadeira revolução na Escola: "os alunos deliram com as inovações. Entre eles, está lançada a revolução modernista" (Santos, *op. cit.*, p. 117).

Por outro lado, Bruand informa que os "alunos desertaram em massa das antigas disciplinas, voltando-se para as novas, o que criou uma situação embaraçosa para os catedráticos, cuja reação foi igualmente rápida"⁽⁶⁵⁾ (Bruand, *op. cit.*, p. 73), e culminou com a demissão de Lúcio Costa em 18 de Setembro de 1931, depois das desavenças em torno do Salão de 31 inaugurado no dia 1º do mesmo mês. Esse foi o primeiro Salão moderno da Escola e o "marco da revelação da arte moderna em nível nacional" (Vieira, *op. cit.*, p. 13).

Para montá-lo, Lúcio Costa foi a São Paulo, pela segunda vez, "convocar os artistas

comprometidos com a Semana de 22" (Costa, *op. cit.*, p. 71). De acordo com ele, "Essa convocação foi formalizada no adequado ambiente do pavilhão – museu de dona Olívia Penteado" (*idem, ibidem*). Em entrevista para o Projeto Portinari em 82, Lúcio Costa assim se refere ao fato: "Quando eu fui a São Paulo pela segunda vez, foi visando ao Salão e a convidar aqueles artistas paulistas que não costumavam freqüentá-lo. Então veio tudo, Tarsila, Brecheret, essa coisa toda, Gobbis; uma coisa linda que foi a exposição!" (Vieira, *op. cit.*, p. 65).

Em 5 de setembro, Manuel Bandeira escreveu no *Diário Nacional* de São Paulo: "É-me grato constatar que o assunto do Salão contou com um elemento decisivo na contribuição paulista. Lúcio Costa compreendeu, desde o primeiro momento, que, em matéria de boa direção artística, São Paulo é quase todo o Brasil. Foi de São Paulo que partiu o movimento moderno. Os maiores nomes vieram daí, e aí é que poetas, músicos, pintores e escultores dos outros estados encontraram o ambiente em que foram melhor compreendidos e definitivamente consagrados. A escolha de Anita Malfatti para membro do júri de admissão completou a feliz idéia do diretor da Escola de Belas-Artes. Anita não só trouxe a sua contribuição pessoal – cinco quadros de várias épocas – como conseguiu, ajudada pelo casal Warchavchik, reunir um grupo de obras que por si só salvaria o Salão. Assim, pela primeira vez, o público carioca teve ocasião de conhecer a força da própria Anita, de Brecheret, de Gobbis, de Warchavchik" (Ferraz, *op. cit.*, p. 36).

Como se vê, o Salão de 31 foi o momento em que se articularam, concreta e oficialmente, os setores modernos de São Paulo e do Rio, ampliando as perspectivas do movimento. Embora marque o fim da gestão de Lúcio Costa na ENBA, ele teve conseqüências fundamentais para a definição e conquista de novos espaços sociais para a arte moderna. Num depoimento de Lúcio Costa ao jornal *Correio da Manhã*, em 1951, encontramos a confirmação dessa idéia: "Conquanto o movimento modernista de São Paulo já contasse desde cedo com a arquitetura de Warchavchik (o romantismo simpático da casa da Vila Mariana data de 1928), aqui no Rio somente mais tarde, depois da minha tentativa frustrada de reforma do ensino das Belas-Artes, de que participou o arquiteto paulista e que culminaria com a organização do Salão de 31, foi que o processo de renovação, já esboçado aqui e ali individualmente, começou a tomar pé e organizar-se"¹⁰. Ainda sobre essa questão, recorreremos de novo ao testemunho de época de Manoel Bandeira: "Lúcio Costa deixa a Escola

enormemente prestigiado pela mocidade que ali estuda, sobretudo a do curso de arquitetura. Esse prestígio não foi alcançado com favores e facilidades, tão do agrado de estudantes vadios, senão pela força de uma mentalidade nova, já senhora de todo o mundo civilizado. Os rapazes gostaram de Lúcio Costa porque ele deu-lhes bons professores. Querem esses Professores" (Costa, *op. cit.*, p. 37).

Para Warchavchik, também, o fim da experiência na ENBA – as reações que se seguiram, incluindo a greve dos alunos e a cobertura da imprensa – longe de parecer uma derrota, serviu para firmar os novos pontos de vista, favorecendo o processo de implantação da arquitetura moderna no Rio. De fato, os poucos meses de exercício docente bastaram, segundo Bruand, "para exercer uma influência decisiva (...) em seu conjunto, (os estudantes) haviam tomado consciência da necessidade de abandonar a cópia de estilos do passado; os mais dinâmicos não tardaram

em revelar-se partidários decididos da nova arquitetura, nela destacando-se significativamente" (Bruand, *op. cit.*, p. 74). Ciente desses **d e s d o b r a m e n t o s**, Warchavchik considerou então, conforme depoimento a Geraldo Ferraz, "que o seu grande ideal se realizava: o de passar a outras mãos, às equipes dos jovens construtores que iriam sair da ENBA, os destinos da

arquitetura moderna no Brasil" (Ferraz, *op. cit.*, p. 36). Mas, antes de se "recolher" em São Paulo, Warchavchik ainda daria outras contribuições importantes para o encaminhamento da renovação no Rio de Janeiro: a inauguração e exposição da sua primeira casa nessa cidade e a constituição da firma Lúcio Costa e Warchavchik, o primeiro escritório de arquitetura moderna do Rio.



Inauguração e exposição da casa Nordschild

A Casa Nordschild, na rua Tonelero, foi inaugurada no dia 22 de outubro em meio aos desdobramentos da crise na ENBA. A polêmica em torno da demissão de Lúcio Costa serviu para evidenciar a cisão profunda e irreconciliável entre arquitetura academista e moderna. Além disso, a maneira pouco ética como foram conduzidas as manobras dos setores conservadores da Escola, liderados por José Mariano Filho, acabaram provocando reações exaltadas e precipitando a tomada de posição dos grupos descontentes.

Afastado do espaço institucional, perdido, temporariamente, o apoio político oficial, o grupo moderno encontraria na Casa Nordschild – um empreendimento da iniciativa privada – um “território livre” para a reunião e confirmação de seus princípios.

Para a inauguração dessa casa, Warchavchik preparou um evento nos mesmos moldes das “Casa Modernista” de São Paulo, no ano anterior. No entanto, segundo Geraldo Ferraz, o sucesso dessa exposição foi, talvez, maior, “pois o grupo de artistas, intelectuais e estudantes de arquitetura que cercou a realização emoldurou significativamente o grande passo dado” (Ferraz, *op. cit.*, p. 38). De fato, na Casa Nordschild reuniram-se, além do grupo ligado ao movimento modernista de São Paulo, os novos adeptos do Rio e os estudantes da ENBA, que viam ali concretizados os ensinamentos de seu ex-professor. E, mais ainda, a inauguração contou com a participação intensa e inesperada do grande arquiteto americano Frank Lloyd Wright¹¹ que durante a exposição da casa, conforme as palavras de



Lucio Costa, Frank loyd wright e Warchavchik no terraço da Casa Nordschild

Alberto Xavier, "proporcionou verdadeiros 'happenings' a favor do modernismo" (Xavier, 1991, p. 20). Portanto, dadas as circunstâncias do momento, a conjugação de uma série de coincidências, a inauguração e exposição da casa Nordschild tomou dimensões bastante significativas.

O evento contou também com uma considerável colaboração da imprensa local. De acordo com Geraldo Ferraz, "a imprensa do Rio foi unânime em assinalar aquela significação. Não há uma nota divergente no registro da inauguração, mas um destaque compreensivo para as palavras de Warchavchik, Lúcio Costa e Frank Lloyd Wright, tendo o grande arquiteto norte-americano manifestado sua admiração pelo sentido racional da planta, a inserção da casa na paisagem e até por um certo pormenor, um balcão em balanço, 'pormenor que teria de algum modo influído na concepção igual de uma residência que construiu logo a seguir nos Estados Unidos' (palavras de uma carta do arquiteto Lúcio Costa a Geraldo Ferraz, em março de 1948)"¹².

Informado sobre os últimos acontecimentos na ENBA, Wright realmente engajou-se na causa, contribuindo generosamente com diversas entrevistas e palestras: "Durante duas semanas, todas as tardes, sob a presidência ilustre de Frank Lloyd Wright, reuniram-se na exposição da rua Tonelero. Warchavchik, Lúcio Costa e os jovens arquitetos e estudantes que iriam formar o grupo de renovadores da construção no Brasil. Aí nasceu, nessas palestras de conjunto, nessa emulação viva de idéias, na descoberta de afinidades, na revelação das aspirações comuns, no espírito de camaradagem, a falange dos futuros construtores da arquitetura moderna no Brasil. Funcionou aí a sua célula inicial" (Ferraz, *op. cit.*, p. 38).

Encerrada a exposição da casa Nordschild, formou-se a Sociedade Construtora Warchavchik e Lúcio Costa, que manteve-se em atividade até 1933 e realizou as seguintes obras: duas casas na Gávea; duas casas geminadas na rua Rainha Elizabeth; uma vila operária na Gamboa; um apartamento e uma varanda na av. Atlântica; a casa Schwartz, na rua Raul Pompéia¹³. Nessa firma Lúcio Costa projetou suas primeiras obras modernas. E, de acordo com Bruand, "embora oficialmente estivessem os dois arquitetos em pé de igualdade, não há dúvida quanto ao papel claramente predominante de Warchavchik nessa época, pois o estilo das obras construídas não se diferenciava das que vinha realizando sozinho em São Paulo" (Bruand, *op. cit.*, p. 70). Entre a equipe de desenhistas do escritório encontrava-se o então jovem estudante Oscar Niemeyer, que se ofereceu para trabalhar "sem ônus", atraído

pela proposta moderna do escritório.

Depois dessas realizações, a sociedade Warchavchik e Lúcio Costa se desfez, sendo a Vila Operária da Gamboa o último trabalho realizado. No primeiro número da revista *Base*, em Agosto de 33, destacava-se uma matéria sobre a obra: "Essa realização vem mostrar como se podem construir habitações para operários, isto é, casas para pequeno capital e renda, dotadas de conforto relativamente grande, com boa aeração e iluminação natural. Isso só se obtém com o aproveitamento racional do espaço e, conseqüentemente, do material" (Ferraz, *op. cit.*, p. 191).

Na vila da Gamboa, assim como no conjunto de casas populares das ruas Berta e Afonso Celso em São Paulo, Warchavchik pretendeu demonstrar as grandes possibilidades da arquitetura racional nos termos sociais e urbanos mais amplos que ela propunha. Para Geraldo Ferraz, "com esse projeto de habitações populares dentro de uma concepção nova, encerrou-se o período de colaboração entre o arquiteto de São Paulo e seus colegas do Rio de Janeiro que a sociedade Warchavchik e Lúcio Costa ensejara". Contribuíram para o final dessa colaboração as dificuldades de "natureza econômica determinadas pelo movimento constitucionalista de 1932, com toda a retração a que deu origem, quase paralisando a construção civil (...). Até se dissolver a razão social Warchavchik e Lúcio Costa, a cooperação entre os arquitetos do Rio e de São Paulo tivera toda assistência desinteressada de Warchavchik. Ela constituiu, efetivamente, um prolongamento das tarefas de Warchavchik na ENBA, numa atividade profissional que também não deixou de ter a sua parte pedagógica, uma vez que esta se fez no estúdio comum, parte integrante da vida dos dois arquitetos e dos demais elementos que com eles trabalhavam" (Ferraz, *op. cit.*, p. 192).

Esse período marca também o fim da coesão e da unidade de ações que caracterizaram o início do movimento modernista de São Paulo. Passados os "anos heróicos", de enfrentamento, o movimento entrou numa nova fase que se distinguia pelo afloramento das diferenças de concepções entre os diversos grupos, que partem, então, para ações independentes, todas elas visando à implantação definitiva das novas idéias e a conquista de novos espaços para a afirmação social da arte moderna no país.

Em Julho de 1972, por ocasião da morte de Warchavchik, Lúcio Costa escreveu um artigo em sua homenagem que termina com os seguintes termos: "mas (apesar do fim da Sociedade), a nossa estima continuou inalterada, como inalterada permaneceu a minha

admiração pela sua obra, para nós precursora, tão bem marcada pela presença ruiva da sua nobre e sólida figura, serena e acolhedora, e por sua indumentária sempre sóbria, embora avivada por inovações de pormenor de extremo bom gosto. Gregori Warchavchik, – grande coração, personalidade inconfundível – marcou uma época”¹⁴.

Encomenda da casa Nordschild: perfil do cliente

A casa da rua Tonelero foi encomendada a Warchavchik em 1930 por um imigrante alemão, William Nordschild, que se mudou de Berlim para o Rio de Janeiro em 1920.

Na capital Federal, nessa época, vinha se desenvolvendo, ao lado do setor público – que era o motor da economia e da sociedade fluminense – um setor privado associado diretamente associado ao Estado e um setor mais independente vinculado ao comércio importador. O porto do Rio era então o principal centro de importação do Brasil.

W. Nordschild veio inserir-se nesse quadro ligando-se à atividade de importação com articulações na Europa e no grande comércio do Sul do país. Sua primeira tarefa no Brasil foi, justamente, a instalação de frigoríficos no porto do Rio, aqui chegando como representante de uma empresa alemã, a Companhia Linden de frigoríficos. Em seguida, constituiu uma firma comercial para expandir seus negócios, obtendo a licença para operar com alguns produtos, principalmente cereais – o lúpulo e a cevada, as matérias primas para a fabricação de cerveja. Com isso, W. Nordschild passou a ser o principal fornecedor desses produtos para as empresas produtoras de cerveja do Sul e Sudeste do país.

Dentre as motivações que envolveram a mudança de W. Nordschild para o Brasil destacam-se as de natureza sócio-culturais. A vontade de projetar sua própria existência, em termos de uma vida autônoma, teria sido uma necessidade decorrente dos impasses gerados pela situação da Alemanha no pós-guerra. Depois de formar-se na Escola Superior de Comércio de Berlim e participar da Primeira Guerra, W. Nordschild trabalhou, por algum tempo, com os dois irmãos mais velhos que eram proprietários de duas lojas do tipo “departamentos” em Berlim e Hanôver. A família Nordschild, de origem judaica, tinha já uma tradição na área de comércio, começando em Metz – cidade na fronteira com a França – e estendendo-se na direção de outros centros urbanos. W. Nordschild cresceu, portanto, num período marcado pela vertiginosa ascensão da indústria alemã, em contato com a cultura e a mentalidade cosmopolita do começo do século.

O impulso para a construção de uma trajetória de vida nova e mais arejada na América foi precipitado pelas barreiras que surgiram da decisão de casar-se com Elfried Ebert. A família de Elfried, de origem ariana e vivência provinciana, não concebia a união com um judeu de características sociais e culturais tão diferentes das suas. O anti-semitismo, como se sabe, já estava, há muito tempo, entranhado na cultura germânica. A imigração tornou-se, assim, uma alternativa concreta que propiciava a realização dos projetos pessoais almejados, tanto afetivos como profissionais.

Quando veio para o Brasil, portanto, W. Nordschild tinha um projeto determinado, a vontade de realizar novos empreendimentos em novas bases. Ele trazia consigo aquele sentido de progresso característico da racionalidade pragmática do homem moderno, sintonizado com seu tempo e de acordo com sua formação. A sua mudança foi planejada, não sendo uma decisão determinada por razões econômicas nem por uma atitude "aventureira" tentando "arriscar a sorte" em outro país. Nesse sentido, não houve maiores dificuldades na transferência para o Rio de Janeiro, mas, ao contrário, um reforço na direção de um projeto de vida que articulava, justamente, o Novo Mundo, novos negócios, o casamento e, finalmente, a casa moderna, provavelmente o ponto culminante da realização desse projeto.

A aproximação entre Warchavchik e W. Nordschild parece ter sido, assim, conseqüência de uma determinada conjuntura social e de projeções pessoais semelhantes. Eles associavam-se ao sentimento de positividade, empreendimento e atualidade com relação às mudanças da época. Ambos vieram para o Brasil com espírito aberto e disposição para constituir um novo espaço existencial, cuja referência básica se encontrava na vida urbana e na racionalidade moderna.

Desse modo, tanto Warchavchik como W. Nordschild trouxeram uma contribuição significativa para o processo de renovação cultural do país. Warchavchik, como arquiteto, pensava em primeiro lugar na coletividade e dela dependia para realizar seu projeto. Por isso, engajou-se logo ao Movimento Modernista de São Paulo. W. Nordschild, como empresário, mais individualista, encontrou em Warchavchik a pessoa certa para construir um espaço de acordo com sua maneira de viver. Pretendia, com a casa moderna, usufruir íntima e cotidianamente da estética, da funcionalidade e do conforto da arquitetura racionalista. Sua iniciativa coincidiu e inseriu-se num contexto histórico importante para os rumos da arquitetura moderna brasileira. Os dois são exemplos da contribuição positiva que o elemento

estrangeiro pôde trazer então para a sociedade brasileira: uma mentalidade nova e progressista que se pautava pela confiança na capacidade da razão humana de construir o seu futuro.



Paisagem com a Casa Nordschild ao fundo

elementarização das formas, não implicava, como se deduziu algumas vezes, num gesto de negação *a priori* da realidade espacial anterior ao ato construtivo. Não se tratava, no caso de Warchavchik, de abstrair a relação interior/exterior no "gesto social soberano" que não reconhece uma natureza preexistente¹⁵. Trata-se, antes, de uma diferenciação entre a arquitetura como representação e a arquitetura como verdade construtiva, autônoma, o que não implica esquecer a sua função social. Os dados do ambiente interagem ainda, não como tema, mas como parte integrante de um conjunto formal/funcional coerente. Num relatório ao CIAM em 1930, Warchavchik afirmava:

"os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura a casa moderna com cactos e outros vegetais

Casa Nordschild: a construção

De acordo com Bruand, na época da construção da casa da rua Tonelero, era já possível falar em "um estilo Warchavchik" (Bruand, *op. cit.*, p. 70), no sentido de que a maturação de sua obra vinha adquirindo um traço próprio e preciso (cf. Farias, *op. cit.*, p. 19), sem, no entanto, deixar de atender às demandas específicas de cada obra. A abstração crescente da linguagem arquitetônica, a



Os ambientes

soberbos e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde dos jardins" (*apud* Farias, *op. cit.*, p. 19).

Na casa Nordschild a tensão com o ambiente aparece de forma clara e é largamente aproveitada pelo fato de o terreno situar-se na base do morro São João. A casa assenta-se, de fato, no verde escuro, não de um jardim, mas de uma natureza ainda intocada. O ato construtivo destaca-se, realmente, como "gesto social soberano" em meio à natureza,



Vista parcial da casa

mas não está impermeável à ela. Absorve o seu valor como presença concreta com a qual a construção deve, necessariamente, dialogar. A casa insere-se na paisagem mas também projeta-se pela sua qualidade lógica e racional, explicitando o seu caráter de segunda natureza.

A fachada frontal, voltada para o leste, recebe luz direta, o que amplia ainda mais o sentido de clareza que a casa transmite. Em fotografias da época é nítido o contraste da casa com o seu entorno, não só porque ela está no plano mais alto da região, mas

porque ela apresenta-se como enunciado de mudanças radicais.

Quanto à concepção construtiva, dada a acentuada inclinação do terreno, Warchavchik adotou um partido que se orienta por um eixo diagonal sobre o qual se sucedem quatro blocos cúbicos em diferentes níveis. Esses blocos articulam-se externa e internamente pelas diversas caixas de escada. A partir delas distribuem-se os vários planos horizontais da casa. A ortogonalidade que domina toda a construção só é quebrada pela diagonal traçada nas paredes pelas escadas. Cada patamar de escada leva a um ambiente ligado diretamente a



Desenho isométrico da casa

mos e suspensões que se abrem para o exterior, em terraços, balcões e amplas janelas, culminando na laje plana que recobre uma parte do terraço-jardim da cobertura. Aqui já não é mais possível a apreensão direta de uma unidade, não há hierarquia nem simetria dos volumes, o olhar é levado a percorrer em diversas direções, simultaneamente.

outro, prescindindo, assim, do uso de qualquer outro tipo de área de passagem, garantindo economia de meios e conferindo à casa funcionalidade e circularidade dinâmica entre todos os ambientes.

A oscilação entre os vários planos rompe, por sua vez, com a unidade da construção, desmontando o volume cúbico elementar. O que se verifica não é mais uma justaposição, mas uma interpenetração dos volumes, criando um jogo de profundidades diversas e desníveis espaciais. O aspecto monolítico é assim quebrado e substituído por um movimento em acrésci-



Recortes na fachada principal

De fato, a casa vai simultaneamente recuando, elevando-se e jogando com as laterais, a partir de um pequeno cubo mais avançado à esquerda, onde está a garagem. O acesso, tanto à garagem como ao primeiro lance de escadas que conduz à entrada da casa, é feito por uma ladeira íngreme que começa ao nível da rua. Ao lado do cubo da garagem contrapõe-se um amplo espaço transformado em campo de tênis.



Vista da 'sala de recreio'

Um segundo cubo, da entrada da casa propriamente dita, sobrepõe-se – recuado e mais elevado – ao primeiro cubo da garagem. Ao seu lado há um jardim ligado tanto ao campo de tênis, abaixo, como à “sala de recreio”, acima. Essa



Terceiro Piso

sala, na verdade, é um grande quadrado vazado no plano da fachada inferior. Com ele, cria-se um forte contraste de luz que continua nas duas janelas, à direita, também quadradas, dos quartos de empregados e da área de serviço. Junto com a porta da garagem, essas são as únicas aberturas quadradas que se diferenciam dos outros recortes horizontais da fachada principal.

No terceiro piso encontram-se as áreas sociais, todas interligadas sem paredes – o que

caracteriza a idéia de maleabilidade e reversibilidade dos ambientes – e às quais se pode chegar por quatro diferentes vias de acesso. O que se distingue nessa concepção construtiva, até esse terceiro piso, é, exatamente, a quantidade de escadas que configuram várias opções de circulação entre os diversos ambientes fechados ou abertos. Essa dinâmica de circulação, por sua vez, reforça a continuidade entre espaço interno e externo. Os ambientes da área social estão todos voltados para fora, com amplas janelas horizontais e portas de correr abrindo para um amplo terraço que, à tarde, fica à sombra, graças à projeção acentuada da laje em balanço do andar superior. Dada a altura desse terceiro piso, é possível,



Terraço em balanço no quarto andar

através dos panos de vidro, ter-se uma visão ampla do panorama externo que alcançava, na época, a praia de Copacabana. Entre o segundo e terceiro andares, ou seja, entre o vestíbulo e as áreas sociais, há um plano intermediário, a "sala de música", que fica recuada, como uma espécie de mezanino, aberto tanto para o espaço abaixo, como acima.



Terraço do terceiro piso

No quarto e último piso, o das "áreas íntimas" da casa, Warchavchik faz uma distribuição mais regular e reservada dos cômodos, dividindo o espaço, a partir da "sala de Café",

no centro, em duas alas com dois quartos e um banheiro de cada lado. Essa simetria, no entanto, é quebrada pelo balcão em balanço que vai da sala de café para o lado direito,

avançando para fora do sólido geométrico construído, desafiando os limites de um equilíbrio previsível. Pela “sala de café” faz-se a ligação com o terraço-jardim que cobre todo o bloco do quarto e último andar.

A fachada principal da casa funciona como registro das operações internas da construção, que acomoda, de forma lógica e funcional, todas as atividades da residência. A decomposição dos sólidos geométricos contribui para estabelecer uma dinâmica de planos e linhas que quebra a verticalidade da edificação, ao mesmo tempo que extrai a maior sensação de movimento possível da volumetria a princípio simples e estática. A inflexão das aberturas funciona, também, como dispositivo formal que se pauta em contrastes de cheios/vazios, claros/escuros, horizontal/vertical, avanços/recuos. Todos esses elementos se somam e concorrem para o sentido lógico e dinâmico da fachada.

Na casa Nordschild, Warchavchik pôs em prática quatro dos cinco princípios construtivos de Le Corbusier: fachada livre, planta-livre, terraço-jardim e janelas horizontais. No entanto, a preocupação constante de Warchavchik em cumprir as metas teóricas de Le Corbusier não foi determinante na elaboração de sua obra. Elas foram incorporadas como dados positivos que se somaram a outros, principalmente àqueles que resultavam das experiências da Bauhaus, que associava elementos do cubismo, do funcionalismo e do rigor formal. A casa Nordschild é exemplar dessa síntese que se aproxima de algumas obras já construídas por Gropius em Dessau (25/26). Além disso, todos os detalhes de acabamentos, caixilhos e grades metálicas, móveis, luminárias, tapetes, etc. tomaram por modelo as pesquisas precursoras do *design* da Bauhaus, inclusive as cadeiras de tubo de aço de M. Breuer.

Casa Nordschild: memória do usuário⁶⁵

“Projetar o espaço significa projetar a existência, e a recíproca é verdadeira: não há existência consciente que não seja de alguma maneira projetada”.

Giulio Argan

A construção da casa da rua Tonelero, pode-se dizer, constituiu o ponto culminante de um percurso de vida pautado na disposição pela experiência a ser realizada (Argan, *op. cit.*, p. 273): com ela, W. Nordschild pôde sentir-se completamente integrado ao modo mais

avançado de vida de sua época. A ordem e distribuição dos espaços da casa correspondiam à ordem e distribuição das funções (Argan, 1995, p. 259) e atividades vitais, traduzindo uma racionalidade praticável e propícia à vida de seus usuários.

A casa projetada por Warchavchik, de acordo com os princípios modernos, promovia um acesso generalizado aos ambientes domésticos como valores de novos usos, ocupação e fruição. Neles, o convívio familiar e social torna-se expressão de uma liberdade para a qual toda obra de arte deve estar aberta, qualificando, assim, o seu sentido maior.

Desse modo, a residência foi cercada e equipada por todo um aparato de produtos fabricados pela mais nova técnica da indústria moderna. De frigorífico a aparelhos eletrônicos – como um poderoso rádio “Telefunken” que, através de uma grande antena instalada na cobertura, sintonizava programas de rádios estrangeiros, de móveis – desenhados por Warchavchik e fabricados por Laubistch Hirth – a aparelhos de louça e talheres, todos os objetos de uso estavam de acordo com o sentido funcional e estético moderno. Tudo isso contribuía para tornar a casa o epicentro irradiador de uma vida atualizada e dinâmica.

Se na rotina do dia a dia havia uma disciplina rigorosa, determinada pelas obrigações e horários de trabalho – repercutindo numa certa ordem de circulação e ocupação dos espaços, no tempo livre, ao contrário, havia um ambiente favorável à expansão das diversas atividades para as quais a concepção estrutural da casa funcionava como estímulo ativo de uma vívida interação familiar e social. William gostava de receber amigos em casa e promover festas, algumas delas com orquestra ao vivo. A orquestra ficava no mezanino aberto da sala de música, de modo que o som irradiava pelos ambientes, incentivando a movimentação e um tipo de dança¹⁷ que se baseava na circulação entre os espaços, o que na casa era facilitado pelo sobe e desce das escadas e pelo entra e sai dos ambientes internos e externos.

Para Elfried, os diversos jardins da casa e a localização junto ao morro permitiram dar vazão ao culto germânico pela natureza e pela floresta, ao qual se ligava por sua origem rural. Esse culto, antigo e romântico, é um elemento essencial da identidade e autenticidade da cultura popular alemã, uma celebração sentimental embalada pelos mitos da origem desse povo. Assim, a casa Nordtschild conciliava duas tradições culturais diferentes e amenizava, concretamente, a polarização entre cultura e natureza. Enquanto William dedicava-se ao funcionamento operacional da casa, Elfried tomou para si os cuidados com os jardins e demais áreas externas da residência, pois isto era, naturalmente, da sua “alçada” e

competência. Por isso, o projeto paisagístico tropical de Mina Warchavchik foi logo recusado e substituído por “autênticos bosques” de pinheiros e outras vegetações europeias. Além disso, Elfried trouxe a natureza para dentro de casa, pedindo a Warchavchik o projeto de um grande aquário embutido na parede de fundo do bar e a colocação de uma grade na longa janela horizontal da sala do terceiro andar, fazendo aí um viveiro de pássaros. Por fim, o morro atrás da casa transformou-se numa continuação da construção, abrindo-se uma trilha que alcançava a parte mais alta do morro. Essa trilha foi demarcada por pequenos abrigos, bancos e casinhas em cima das árvores, terminando numa clareira com uma grande mesa rústica de madeira na qual promoviam-se animados piqueniques. Escalar o morro tornou-se,



William com suas filhas

assim, um programa constante da família e um equivalente da memória de infância de Elfried.

Para as três filhas de Elfried e William, a casa Nordschild remetia a uma época alegre e divertida, pois a casa era “um lugar onde havia muitas coisas para se fazer, muitas brincadeiras, muitos cantinhos, vários andares e jardins”. Elas gostavam, por exemplo, de andar de patins pelos espaços externos, inclusive no terraço do terceiro andar, sendo, no entanto, advertidas pela mãe de que era muito perigoso ficar patinando naquela extremidade onde estava o balcão em balanço. Aquilo era uma “extravagância, um pedaço de chão solto no ar”, que poderia, a qualquer momento, desabar.

As meninas foram estudar numa instituição Católica, o Sacré-Coeur de Marie, apesar de não

serem batizadas. Para William, que não era ligado a qualquer religião, a escolha desse colégio foi determinada pela proximidade, pois não se devia perder tempo para chegar à escola. No entanto, a educação era super valorizada e o desempenho das filhas, acompanhado com rigor. Os boletins voltavam para o colégio com a assinatura seguida das iniciais C.M.O. ou C.M.V. (com muito orgulho ou com muita vergonha), o que era um verdadeiro enigma

para as freiras. As irmãs Nordschild notavam que havia em relação a elas um tratamento diferenciado, usufruíam de uma liberdade que as outras alunas não tinham, o que contribuiu para que suas colegas as vissem como diferentes, inclusive porque, quando entraram na escola, mal falavam português.



Terraço do terceiro andar

No entanto, entre a escola e a casa Nordschild estabeleceu-se um intercâmbio significativo. Todo mês de junho, por exemplo, o campo de tênis da casa se transformava num arraial de São João. Como na época não se permitiam práticas comerciais dentro dos colégios católicos, ofereceu-se o espaço da casa para a realização da festa. A escola enviava as barraquinhas, que eram enfeitadas com folhas de bananeira retiradas do morro da casa. Elfried, com sua grande habilidade manual, produzia diversas prendas para a festa, confeccionando bichos e bonecas de pano. William também

contribuía para a animação do evento, promovendo sessões de mágica no espaço da garagem.

Por outro lado, há o registro de uma festa de fim de ano, realizada no colégio, em que Elfried empenhou-se em introduzir sua cultura germânica num local onde a tradição francesa era tomada como modelo máximo de etiqueta e instrução. Elfried organizou um verdadeiro espetáculo tirolês, desenhando os trajes típicos e ensinando alunas e freiras a cantarem em alemão: "Die tiroler sind lustig, Die tiroler sind froh" (os tiroleses são alegres, os tiroleses são felizes). Para o cenário da representação, Elfried encomendou um grande painel ao seu pintor preferido, um alemão chamado Weigel, que pintava paisagens alpinas e florestas da Alemanha. Essas paisagens espalhavam-se também em alguns ambientes da casa Nordschild.

Ao mesmo tempo, as crianças tinham aulas de piano e acordeom em casa. Como a sala de música era aberta para o andar superior, as aulas contavam com a participação ativa de Elfried, que do alto cantava as músicas. Além disso, elas receberam lições de desenho e aquarela com Guignard¹⁸, no terraço do terceiro andar, onde aprendiam a representar a paisagem de Copacabana que se estendia generosamente a seus olhos.

A vida no Brasil era intercalada por visitas anuais à Alemanha à Suíça. Entre elas, destaca-se a inesquecível viagem no "Graf Zeppelin" em 1932. Com o início da Segunda

Guerra, essas viagens foram suspensas e substituídas pelas estadias em Petrópolis, onde William construiu uma casa tipo chalé. A casa de campo era o contraponto da casa Tonelero e da vida urbana: um local que aliava o descanso às reminiscências de uma vivência mais rústica.

Durante a guerra, devido à denúncia de um funcionário de seu escritório, William perdeu a licença para importação de produtos da Alemanha. Outro fato curioso ocorrido durante a guerra foi a invasão da casa Nordschild por uma tropa do exército brasileiro. A tropa subiu ao terraço-jardim para destruir um holofote que havia ali e que, pensou-se, era usado para transmitir sinais aos submarinos alemães que supostamente rondavam a costa brasileira. Na verdade, esse holofote era usado para iluminar a paisagem e o morro nos dias de festa. Por precaução, Elfried juntou toda a correspondência que trocava com seus parentes na Alemanha, guardou-as numa lata de biscoitos "aimoré" e enterrou-as no pé de uma mangueira a meia altura do morro.

Quando Warchavchik terminou de construir sua própria casa em 1928, numa entrevista ao *Correio paulistano*, descreveu-a como uma obra "racional, confortável, de pura utilidade, repleta de ar, de luz, de alegria" (*apud* Ferraz, *op. cit.*, p. 27). Essa definição do arquiteto parece sintetizar o significado que sua obra alcançou. O sentimento de clareza que permeia a vivência na casa Nordschild remete tanto ao sentido de luminosidade solar quanto ao de uma racionalidade esclarecida. Os dois sentidos somam-se na promoção de uma satisfação para aqueles que acreditaram e investiram no projeto moderno. Para a família Nordschild, a luz, o ar e a razão, com os quais conviveu em sua residência, propiciaram, de fato, uma vida confortável e alegre. Nela, conjugavam-se disciplina e liberdade. Na estruturação funcional e formal da casa havia, por exemplo, espaço para que William todos os dias, antes de voltar ao trabalho à tarde, descansasse tranqüilamente no terraço do terceiro andar, sob a sombra projetada pela laje do andar superior e com a brisa do mar que, naquela época, alcançava a rua Tonelero.

Notas

¹ Cf. Fragoso, "As primeiras conjunturas econômicas da República dos Plantadores e o início da industrialização". IN: Linhares (org.), *História Geral do Brasil*, p. 170-217.

² Santiago, "Calidoscópio de questões". IN: *op. cit.*, p. 25.

³ *Apud* Santiago, *op. cit.*, p. 25.

⁴ A.C. Telles, "A arquitetura na época da Semana de Arte Moderna", p. 65.

⁵ Colaboraram com o Ministério Capanema, entre outros, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Villa-Lobos, Anísio Teixeira, Alceu Amoroso Lima, Lúcio Costa e Portinari.

⁶ Warchavchik, "Arquitetura do século XX", 1o art., p. 1.

⁷ Warchavchik, *op. cit.*, 7º artigo, p. 29.

⁸ Warchavchik, *op. cit.*, 2º artigo, p. 5.

⁹ Bruand, depoimento oral de L. Costa ao autor, *op. cit.*, N. 53, p. 72.

¹⁰ Costa, "Muita construção, alguma arquitetura, um milagre". IN: *op. cit.*, p. 167.

¹¹ Frank Lloyd Wright tinha chegado ao Rio alguns dias antes da inauguração da casa da rua Tonelero. Ele veio participar – como representante dos Estados Unidos – do julgamento do concurso internacional para construção do Farol de Colombo.

¹² Ferraz, *op. cit.*, p. 38. A suposição de uma influência sobre Frank Lloyd Wright foi levantada por Lúcio Costa num depoimento de 1948 em que comenta a "impressão forte que parece lhe haver causado certo balcão em balanço, pois esse pequeno pormenor teria, de algum modo, talvez, sugerido a concepção da espetacular casa que construiu logo a seguir". IN: Costa, *op. cit.*, p. 200. Trata-se da Casa Kaufmann (Casa de Cascata - 36-37) considerada por Argan uma "obra-prima (com) planos que se projetam no vazio, desafiando as leis da gravidade". Argan, *Arte Moderna*, p. 419.

¹³ Dados obtidos em Costa, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴ Costa, "Gregori Warchavchik". IN: *op. cit.*, p. 72.

¹⁵ Referência à análise de S. Telles, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁶ As informações contidas nessa parte do trabalho resultam de várias entrevistas com as filhas de William e Elfried Nordschild.

¹⁷ Parece que na época, de fato, estava na moda uma dança chamada "Lambert Walk" na qual as pessoas dançavam em filas cantando "One two three, kick" (um dois três, chute).

¹⁸ Guignard foi morar na Europa ainda adolescente e só voltou ao Brasil aos 33 anos em 1929. A maior parte desse período em que esteve fora, Guignard passou na Alemanha, tendo se formado na Academia de Belas Artes de Munique. Quando chegou ao Brasil, o consulado desse país solicitou às famílias alemãs do Rio que o ajudassem, pois encontrava-se em situação difícil. Como W. Nordschild valorizava antes de tudo a educação, achou que a melhor forma de ajudar Guignard seria contratando-o para dar aula às suas filhas.

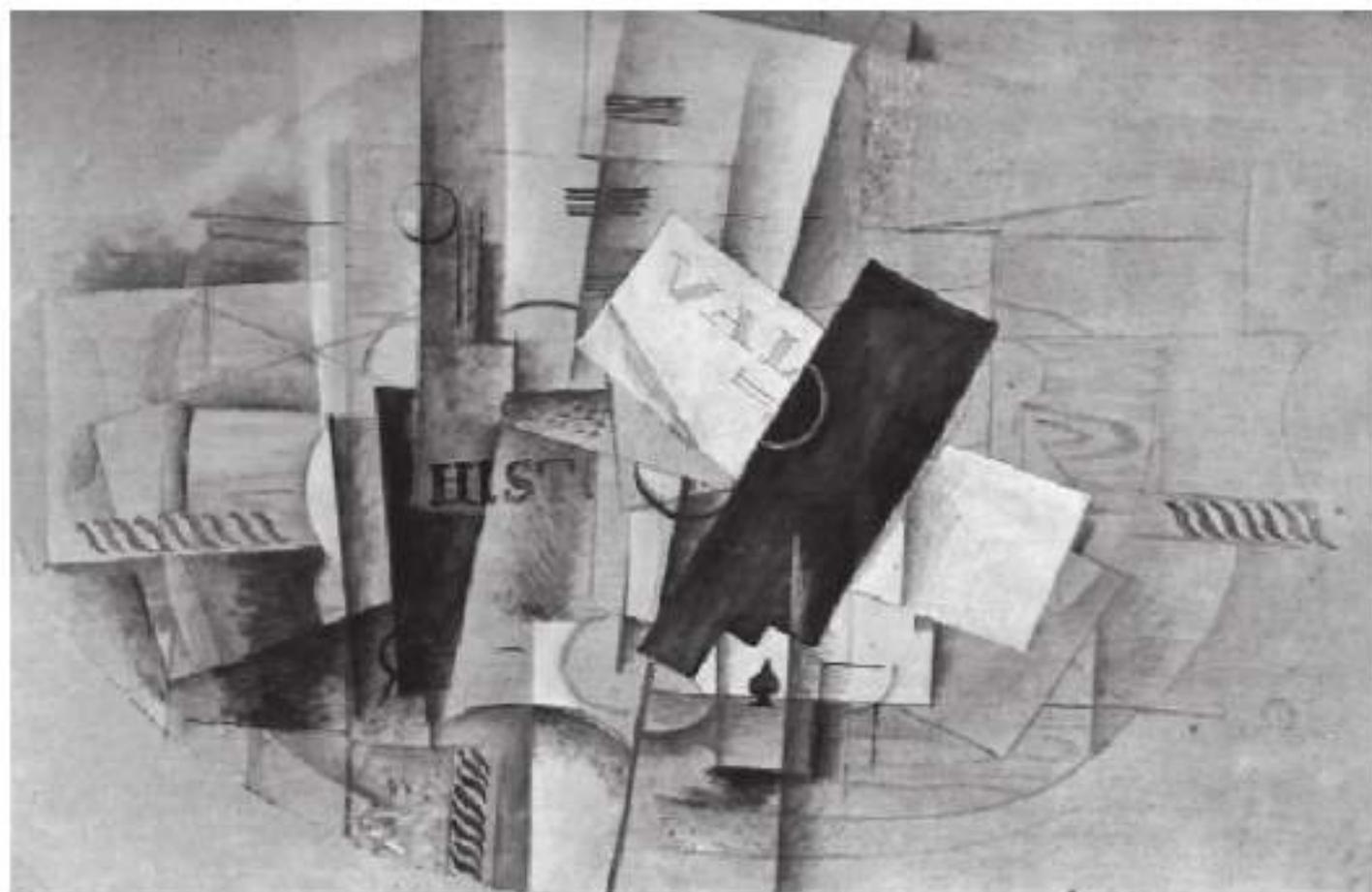
Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BRITO, Ronaldo. *A Semana de 22. O trauma do moderno. Sete Ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BUENO, Eduardo. *História do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1997.
- COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COLQUHOUN, Alan. *Racionalismo: um conceito filosófico na arquitetura*. Gávea, Rio de Janeiro, nº 9, 1991.
- CZAJKOWSKI, Jorge. *Arquitetura brasileira: produção e crítica*. Gávea, Rio de Janeiro, nº 2, 1985.
- _____. *A arquitetura racionalista e a tradição brasileira*. Gávea, Rio de Janeiro, nº 10, 1993.
- FARIAS, Agnaldo A. Caldas. Gregori Warchavchik - Introdutor da arquitetura moderna no Brasil. *Oculum*, Minas Gerais, nº 2, 1996.
- FAUSTO, Bóris. *São Paulo na primeira República*. Rio de Janeiro: IUPERJ, nº 75, 1989.
- _____. *Negócios e ócios. Histórias da imigração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1965.
- FRAGOSO, João Luís. *As primeiras conjunturas econômicas da República dos Plantadores e o início da industrialização*. IN: *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro, Campus, 1990.
- FRANCO, Luis Fernando. *Warchavchik e a arquitetura*. Gávea, Rio de Janeiro, nº 3, 1986.
- MENDONÇA, Sonia Regina. *O nacional e o popular em questão: a cultura nos anos de 1930 a 1950*. IN: *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro, Campus, 1990.
- PEREIRA, Margareth da Silva. *A arquitetura moderna e o mito*. Gávea, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

- SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SOUZA, Ricardo Christiano. Gregori Warchavchick - Do modernismo oficial à realidade brasileira. *Urbanismo*, São Paulo, nº 44, 1992.
- TELLES, Augusto C. da Silva. Semana de 22. *Arquitetura. Cultura*. Rio de Janeiro, nº 5, 1972.
- TELLES, Sophia S. A arquitetura modernista. Um espaço sem lugar. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31*. Rio de Janeiro, Funarte, 1984.
- WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura brasileira no início do século XX*. Rio de Janeiro, IAB, 1971.
- XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.
- ZILIO, Carlos. *Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

*As imagens que ilustram este trabalho – com exceção das fotos de família – foram reproduzidas do livro citado de Geraldo Ferraz. As duas imagens das casas de Gropius em Dessau foram reproduzidas do Livro *Arte Moderna* de Giulio Argan.

Agradeço ao Prof. Roberto Conduro pela orientação deste texto, apresentado originalmente como monografia de conclusão do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-RJ).



A mesa do músico. Georges Braque, 1913.

Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia

Reflections upon transcription connected with interpretation in music and in poetry

Flávio Terrigno Barbeitas

Mestre pela Escola de Música da UFRJ

Professor assistente da Escola de Música da UFMG e Violonista.

Palavras-chave

transcrição; interpretação; obra

Key- words

transcription; interpretation; work.

Resumo

Partindo da constatação de que as práticas de transcrição em música e em literatura (particularmente em poesia) guardam uma série de aspectos e características comuns, o texto vai buscar na teoria da tradução (tradutologia) elementos que possam revigorar a análise crítica da transcrição musical. São discutidos alguns conceitos fundamentais para a entendimento do fenômeno da transcrição, como *obra*, *originalidade*, *interpretação* e *autoria*. É ressaltada, sobretudo, a íntima relação que a transcrição mantém com a interpretação, atuando de forma decisiva no processo de compreensão da obra.

Abstract

Based on the evidence that the process of transcription in music and literature (particularly in poetry) has a lot of aspects and characteristics in common, the text searches the theory of translation for elements which may give new strength to the critical analysis of musical transcription. Some concepts, such as *work*, *originality*, *interpretation* and *authorship* are discussed as they are fundamental for the understanding of the phenomenon of transcription. The close relation between transcription and interpretation is especially pointed out, since it has decisive influence on the comprehension of the musical piece.

Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia

Inúmeras foram, ao longo da história da música no Ocidente, as finalidades da prática da transcrição musical¹. Dentre elas, podemos citar o início da constituição do repertório de música instrumental no Renascimento – todo ele centrado em transcrições de obras vocais – ou, no Romantismo, a “mercadológica” função de divulgadora de obras. No século XX, a prática transcritiva entrou em notório declínio, sobrevivendo de forma um tanto marginal, basicamente como procedimento para ampliação de repertório de alguns instrumentos.

Da celebração romântica à condenação contemporânea da transcrição, ou melhor ainda, da espontaneidade das transcrições renascentistas à sacralização moderna dos originais, estende-se um longo caminho no qual concretizou-se uma transformação radical da maneira ocidental de relacionamento com a música e – por que não? – do próprio entendimento no Ocidente do que é música. As vicissitudes da transcrição musical ao longo deste caminho, por conseguinte, autorizam-na a colocar-se como uma testemunha privilegiada dessa transformação, de tal forma que uma investigação profunda a respeito do seu papel no fazer musical do Ocidente poderia resultar numa interessante abordagem desse próprio fazer.

Não é esta, porém, a nossa intenção nos limites deste artigo. Nossos objetivos, certamente, são muito mais modestos. Interessa-nos, sobretudo, retirar a transcrição de um certo ostracismo em que foi colocada, por meio de uma reflexão que permita enxergar o valor artístico que toda e qualquer transcrição pode alcançar. Para tanto, é preciso superar as discussões que, ao longo do tempo, estabeleceram-se sobre o tema, marcadas muito mais por idiosincrasias e preconceitos do que exatamente pela reflexão cuidada, pelo olhar atento, pela busca de uma teoria².

Pensar a transcrição musical traz como conseqüência o questionamento de alguns conceitos fundamentais como, por exemplo, o de *obra*, o de *autoria* e o de *interpretação*. Embora exerçam um papel central para a compreensão musical, tais conceitos costumam passar incólumes durante a formação dos músicos, isto é, não são problematizados, não suscitam discussões. Pode-se afirmar, sem medo do exagero, que são esquecidos nas academias que se propõem exatamente a formar intérpretes e compositores.

Nas linhas que se seguem, a partir de uma comparação da transcrição musical com

a transcrição (tradução) poética, campo onde a reflexão encontra-se muito mais amadurecida e onde é absolutamente pertinente uma aproximação com a música, esses conceitos ganham vida e, nessa “ressurreição”, viram problemas a serem observados, manipulados e discutidos.

A primeira questão que se apresenta diante de nós não poderia ser outra: afinal de contas, o que entendemos por transcrição? Poderíamos dar a essa indagação uma resposta simples e direta, nos moldes de uma definição, situando, portanto, o termo dentro de limites claros e precisos. A nossa disposição, no entanto, é outra. Mais do que apressadamente querer vencer essa etapa da discussão, iludindo-nos exatamente com a clareza e a precisão, desejamos nos empenhar nela profundamente, demorando-nos aqui um pouco mais, de modo a não desperdiçarmos as possibilidades de interpretação advindas da investigação acerca da origem da palavra transcrição e do desenvolvimento dos seus significados. Sabe-se que transcrição origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. Tais significados aproximam bastante os conceitos de transcrição e tradução, uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa “levar, transferir, conduzir para além de”. Na realidade, do ponto de vista etimológico, percebe-se que “transcrição” e “tradução” podem ser considerados conceitos praticamente sinônimos, ambos referindo-se à idéia do processo de levar de uma parte a outra, de mudança, apenas o acento de “transcrição” recaindo mais sobre o ato específico de escrever.

O “levar”, o “de uma parte a outra”, acabam impondo outras indagações: De onde? Para onde? Mediante o quê? As respostas podem nos remeter a uma expansão considerável daquilo que comumente se entende por transcrição ou tradução. No verbete *arrangement*⁹, do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, encontra-se uma passagem que ilustra bem essa possibilidade.

Numa acepção, a mais ampla possível, a palavra arrangement pode ser aplicada a toda a música ocidental, de Huchbald a Hindemith, uma vez que cada composição envolve a reorganização (rearrangement) dos mesmos componentes harmônicos e melódicos da música, entendidos como pertencentes à série harmônica ou à escala cromática (v.1, p.627).

É importante comparar o que diz o dicionário com a opinião de Paul Valéry, grande poeta francês da primeira metade deste século, na introdução às suas traduções das *Bucólicas* de Virgílio:

Escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não é a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra (Valéry, citado por Campos, 1996, p.201).

As duas passagens situam a transcrição (musical ou literária) não apenas num plano menos específico do que, em geral, acredita-se que esteja, mas, fundamentalmente, num momento primeiro da criação artística. Transcrição musical, por conseguinte, não indicaria meramente o arranjo de uma peça para um *instrumentarium* diferente daquele para o qual ela foi originalmente pensada. Tampouco a tradução poética significaria apenas a operação interlingual que substitui os signos de uma língua por signos de outra língua. Ambas, de acordo com as concepções citadas acima, seriam arrastadas para um momento muito anterior, para o instante mesmo da gênese da obra, na medida em que a colocação, pelo autor, de suas idéias no papel, não seria nada mais, nada menos, do que uma operação de transcrição ou tradução. Portanto, uma apreensão radical do sentido de transcrição/tradução permitiria asseverar que *escrever* (poesia) *é traduzir* e que *compor* (música) *é transcrever*.

A persistência na trilha aberta pela radicalidade conduz-nos diretamente à morada de uma questão absolutamente fundamental não só na música, mas também nas artes em geral, pelo menos no Ocidente: a da problemática em torno do conceito de obra. Evidentemente não é o caso de abordarmos o problema em toda a sua complexidade, interessa-nos, aqui, apenas o aspecto da originalidade que acompanha a noção de obra, principalmente na oposição que comumente se estabelece quando surge uma eventual transcrição.

Aqueles que costumam negar valor artístico às transcrições (musicais ou poéticas) listam uma série de características com o objetivo de valorizar a obra original, entretanto podemos citar duas que são constantemente evocadas: a singularidade e a imperfectibilidade. No caso de um poema, por exemplo, argumentam que o original é singular, é único, em oposição à multiplicidade de traduções possíveis. Vêem na pluralidade das traduções um fator negativo: "O poema é solitário [...]: um poema só é efetivamente poema na medida em que é absolutamente singular" (Philippe Lacoue-Labarthe, citado por Laranjeira, 1993, p.38). Há, aqui, uma clara manipulação dos elementos produzindo uma conclusão inegavelmente distorcida, pois a existência de várias traduções de uma mesma obra não caracteriza, absolutamente, a perda da singularidade de cada uma delas nem determina, necessariamente,

a sua maior ou menor qualidade. O ponto é flagrado e bem analisado por Mário Laranjeira:

[...] o fato de existirem dezenas, centenas de traduções de um mesmo poema não implica de per si detrimento qualitativo. Cada um dos poemas-tradução pode ser tão bom ou tão mau quanto qualquer outra produção do mesmo sujeito. Cada tradução é tão única quanto o poema original. Além disso, a unicidade do poema só existe enquanto tal poema constitui objeto único, singular, produzido por determinado poeta em determinado tempo e lugar, com suas marcas específicas e sua historicidade. Mas, assim como pode haver várias traduções de um mesmo original – pelo mesmo ou por vários tradutores –, também pode haver várias formulações, várias realizações (originais?) de um mesmo tema poético, e algumas épocas excelem nessa prática, como é o caso da Renascença (Laranjeira, 1993, p.39).

Além da singularidade, os autores contrários à prática da transcrição poética ou musical apontam a imperfectibilidade do original como uma característica que tornaria sempre qualitativamente inferior à obra transcrita. A visão da obra como algo acabado, perfeito e definitivo é um dos grandes mitos que se criaram tanto em música quanto em poesia. Em grande medida, tal concepção provém de uma certa primazia que a escrita adquiriu em nossa cultura, fato verificável na aura de santidade que reveste tudo o que está impresso e que impõe ao leitor uma espécie de submissão servil às informações contidas no papel, retirando-lhe, inclusive, muito da sua contribuição como intérprete. Mas será que temos sempre de nos render assim tão docilmente à grafia? Não haverá possibilidade de existir um outro acomodamento da nossa relação com o texto, com a obra impressa? O empenho em responder a essas questões poderia abrir um parêntese tão longo neste trabalho que acabaria por comprometer-lhe irremediavelmente a coerência. Procuremos, então, abordar o problema de maneira ainda mais direta. Afinal, quando uma obra adquire o seu caráter de imperfectibilidade, de definição, de acabamento?

É difícil saber. Frequentemente superpõem-se dois conceitos interferentes: o perfeito eventual e o perfeito de fato. Uma vez redigido um texto, ele é, em princípio, acabado, perfeito. Isso não impede que o autor volte à carga, retoque, remaneje, reforce o seu texto... e aquele primeiro texto "perfeito eventual" cede a outro texto, também "eventualmente perfeito", de modo que a versão "definitiva" só o será realmente com o desaparecimento do autor. Daí se deduz que o texto não é "definitivo", "imperfectível" por natureza, mas por mera circunstância: a imperfectibilidade é

histórica. Nenhum texto é uno e imperfectível por natureza. Pelo contrário, todo texto tende para a pluralidade e para a perfectibilidade, estas sim, qualidades positivas e que não são o apanágio da tradução (Laranjeira, 1993, p. 40).

Comentando, em recente programa de televisão, sobre o seu processo de criação, o sambista e compositor Paulinho da Viola revelou que a única forma que encontra de realmente dar por terminada uma composição é gravá-la, pois, de outra maneira, resta sempre a possibilidade de modificar a obra em alguns de seus componentes. Ora, a gravação no caso de Paulinho da Viola – bem como a escrita em outras situações – tem exatamente a finalidade de “fotografar” a realidade em determinado momento, “parando”, em benefício de um registro para a memória, um processo radicalmente dinâmico que é a própria criação artística.

Em geral, os que defendem a imperfectibilidade da obra lidam com o conceito de forma demasiadamente idealizada, esquecendo-se dos inúmeros fatores ligados ao próprio modo de produzir arte que interferem a todo momento na criação. Assim, pressões de fontes diversas, de editoras, de gravadoras, entre outras, acabam impondo a “finalização” do processo criativo que, de outra forma, poderia ter um desfecho bastante diferente. É o que se depreende das seguintes palavras de Paul Valéry a respeito de seu principal poema, o *Cimetière marin*, publicado pela primeira vez na *Nouvelle Revue Française*, em 1920:

[o editor] não sossegou [...] enquanto não o arrebatou [...]. De resto, não posso em geral voltar sobre o que quer que eu tenha escrito que não pense que faria outra coisa se alguma intervenção estranha ou alguma circunstância qualquer não tivesse rompido o encantamento de não terminar (Valéry, citado por Laranjeira, 1993, p.40).

Considerando-se que os exemplos de Valéry e de Paulinho da Viola são, sem sombra de dúvida, a regra e não a exceção, fica evidenciado o caráter acidental que na verdade possui a versão “definitiva e acabada” de uma obra. É possível perguntar: apesar de a obra apresentar-se, então, muitas vezes como um “acidente” no percurso da criação, não é afinal, com ela, entendida como um documento ou objeto que se apresenta aos nossos sentidos, que devemos nos relacionar? Sem dúvida sim, visto que é somente por meio dela que se acede ao trabalho artístico que a produziu. No entanto, o que não se deve esquecer é que o estancamento da criação, cristalizado na obra, afeta-a somente do ponto de vista do autor, pressupondo-se que ele não mais a altere. A contribuição do autor cessa com o nascimento da obra. Permanece, porém, a sua flexibilidade e multiplicidade, em razão da infinidade das leituras e interpretações que será sempre capaz de despertar. É o intérprete, o leitor, que

dará seqüência ao processo de criação, que prosseguirá todo o trabalho de reflexão iniciado pelo autor. A obra, enfim, pode muito bem ser compreendida como um acontecimento capaz de provocar a mudança do agente da criação: sai de cena o autor, entra o intérprete. Se isso é uma realidade em todas as artes, o que dizer do caso da música, onde o aspecto visual (gráfico) não significa a realização propriamente dita do fenômeno artístico? Muito pelo contrário, a representação do som sob a forma de notação musical é, em linhas gerais, um instrumento para a memória, um guia que garante a sobrevivência da obra musical para além do instante em que ela nasce, mas que não pode ser confundida com a música em si. Todavia, ao longo da história da música ocidental, cada vez mais foi se afirmando o caráter determinatório da escrita, fenômeno paralelo a um empobrecimento generalizado da interpretação, condenada a ser nada muito além de uma repetição, vazia de questionamentos, daquilo que o papel apresenta como verdade.

Em literatura, especialmente em poesia, essa mesma ideologia que mitifica a obra, atribuindo-lhe os predicados da perfeição e irretocabilidade, coloca o autor numa relação de extrema superioridade em relação ao tradutor, que é considerado um elemento secundário, um mal necessário ou mesmo um *traditore*⁴. A superação dessa concepção, contudo, vem se consolidando rapidamente, sobretudo graças a estudiosos como Roland Barthes que apresenta a seguinte análise do que é um texto:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura [...] Na escritura múltipla [...] tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a escritura pode ser seguida, "desfiada" (como se diz da malha de uma meia que escapa) em todas as suas retomadas (Barthes, 1988, p.68-69).

Ora, considerando-se o texto como um fazer-se permanente e infinitamente múltiplo, o tradutor não pode mais ser tomado como um *traditore* ou, numa ilustração, "como o profeta prostrado ao pé do monte – a obra – a aguardar humilde e humilhado, que o Deus-autor se digne a outorgar-lhe as luzes que lhe dêem acesso às tábuas da lei e da verdade" (Laranjeira, 1993, p.35). O tradutor passa a ser, isso sim, um copartícipe do texto, numa visão que considera toda tradução, a rigor, como uma interpretação do original, ou, melhor ainda, como a escritura de uma determinada leitura/interpretação da obra.

Imaginamos que a nossa intenção, ao chegarmos a esse ponto, tenha se tornado suficientemente clara: reivindicar para a transcrição musical o mesmo *status* que a tradução vem alcançando, ao longo dos últimos anos, no campo literário. Na nossa concepção, a analogia se funda em bases sólidas, uma vez que as reflexões, esboçadas acima, a respeito de obra, autoria e interpretação, valem igualmente para as duas áreas. Seria possível perguntar, todavia: não desempenhará a tradução em relação ao *literário* um papel muito mais central do que a transcrição em relação ao *musical*? Afinal de contas, o acesso a uma obra escrita em língua estrangeira somente é possível pela via da tradução, ao passo que a obra musical permanece acessível aos ouvidos dispostos a compreendê-la, independentemente dos instrumentos usados na sua veiculação. Não haveria aí, então, uma diferença crucial que faria com que, diante da necessidade ou da utilidade da tradução literária, a transcrição musical parecesse algo menor ou pouco importante?

De certa maneira, tal questão já foi respondida acima. Na medida em que identifica-se na tradução muito mais que aquilo que o senso comum é capaz de enxergar, ou seja, muito mais que uma mera restituição de sentido de algo já de antemão fornecido; na medida em que se liberta a tradução dessa concepção que a restringe a um *status* meramente derivativo e, portanto, inferior; enfim, ao examinarmos o problema a partir dessa ótica, já deixamos de nos preocupar com a idéia da utilidade, já não nos atemos somente ao aspecto do estabelecimento básico da comunicação. A tradução passa a representar, sobretudo, um exercício crítico, sendo, como diz Haroldo de Campos, “através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes da literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (Campos, 1996b, p.34).

Ora, da mesma forma que a tradução pode desempenhar essa função no campo literário, não vemos porque a transcrição musical não possa cumprir o mesmo papel. Se, como dissemos acima, a transcrição é a escritura de uma dada interpretação da obra, ela coloca em especial relevo a figura do intérprete, inclusive como sujeito da criação. Assim, afora os benefícios notórios para o músico transcritor, do ponto de vista de sua formação – como o conhecimento de repertório, o estudo da escrita dos diversos compositores, etc. – a transcrição musical impõe para a interpretação uma postura radicalmente diferente e muito mais profunda do que a comum subserviência calada frente à partitura. Transcrever requer, minimamente, uma reflexão não apenas em relação aos problemas idiomáticos que a operação de mudança de instrumentos produz, mas também quanto à possibilidade de se preservar, num outro meio, a coerência e a proposta de organização contidas no original.

Logicamente não nos é possível, devido às reduzidas dimensões deste texto, oferecer uma demonstração ampla de como se dá, em música e em poesia, a manutenção, na transcrição, da proposta da obra original paralelamente às adaptações exigidas pela mudança idiomática (lingüística ou instrumental). Ainda assim, parece-nos interessante apresentar aqui a análise e a tradução de um breve poema do francês Jacques Prévert feitas por Mário Laranjeira, numa comparação com outra tradução de Silviano Santiago (Laranjeira, 1993, p.106-108):

Mea Culpa

C'est ma faute

C'est ma faute

C'est ma très grande faute d'orthographe

Voilà comment j'écris

Giraffe

(original)

Mea Culpa

Errei

Errei

Que enorme erro de ortografia

Eis como escrevi

Girrafa

(trad. Silviano Santiago)

Mea Culpa

Minha culpa

Minha culpa

Minha máxima culpa em ortografia

Vejam como escrevi

Bassia

(trad. Mário Laranjeira)

Podemos resumir da seguinte maneira duas das principais críticas de Laranjeira à tradução de Santiago:

1. O título *Mea culpa* remete ao *confiteor*, oração da cultura cristã que, em cada língua, possui uma formulação tradicional, canônica, inserida no ordinário da missa. O poema de Prévert reproduz parte do texto francês do *confiteor* (*C'est ma faute/C'est ma faute/C'est ma très grande faute d'orthographe*) cuja versão tradicional em português é: Minha culpa/ Minha culpa/ Minha máxima culpa. Silviano Santiago ignora esse dado e, com isso, compromete a grande problemática proposta pelo poema, exatamente a correlação entre o pecado cristão e o erro escolar.
2. A escolha de *girafa* para a tradução de *giraffe* constitui um equívoco, na medida em que Prévert teria escolhido *giraffe* apenas em razão do jogo sonoro que se estabelece a partir da recorrência fônica com a palavra *orthographe*. Pouco interessa, portanto, o conteúdo semântico da palavra girafa. Deveria ter prevalecido na tradução o mesmo critério usado pelo autor, ou seja, a utilização de uma palavra que rimasse com *ortografia* e que contivesse um erro de escrita, o qual não interferisse na pronúncia.

Nesse pequeno exemplo, em que pese a limitação da análise aqui apresentada, comparecem dois elementos que, ao nosso ver, deveriam compor todo e qualquer processo de interpretação de uma obra: desconstrução e recriação. De um lado, a investigação que foi buscar as origens e o sentido da proposta original; de outro, a criatividade na reorganização dessa proposta em outra língua, com outros significantes. Será que a interpretação musical, incluída aí a transcrição, não requer do músico a mesma disposição e o mesmo empenho? É claro que sim. Precisamente advém daí a nossa insistência em comparar música e poesia sob o aspecto interpretativo e, também, a partir da realização de processos transcritivos.

No campo musical, como dizíamos no início deste texto, a discussão sobre todas as questões que foram aqui sugeridas parece sempre esbarrar em preconceitos e idiosincrasias, e, sobretudo, patina em meio a muita irreflexão. Podemos colher uma amostra disso, por exemplo, nos escritos de Nikolaus Harnoncourt. Sem desconsiderar todo o seu grande valor como músico e o imenso trabalho de pesquisa histórico-musical que fundamenta as suas interpretações, notadamente aquelas de obras do período barroco, podemos constatar um conjunto nada desprezível de confusões e contradições que permeiam suas opiniões a respeito de muitas coisas, inclusive em relação a alguns dos conceitos analisados acima. Comentando, por exemplo, as óperas de Monteverdi, diz o regente europeu:

No meu entender, é preciso excluir todo o tipo de 'atualização' musical ou cultural; isso significaria, em termos práticos, a criação de uma nova obra, inspirada no original de Monteverdi. Pelo contrário, como todas as obras-primas, as óperas de Monteverdi são autônomas e perfeitas enquanto obras de arte; nelas nada há que necessite ser melhorado ou adaptado (Harnoncourt, 1993, p.43).

Sabe-se que essa posição de Harnoncourt é, na realidade, um ataque aos procedimentos comuns no século XIX e no início do século XX de adaptações para orquestras românticas e modernas de obras barrocas e clássicas. Todavia, talvez na ânsia de combater o que considerava um exagero inaceitável, acabou o autor cometendo outro de dimensões possivelmente ainda maiores. Afinal, "excluir todo o tipo de atualização musical ou cultural" significa o mesmo que parar de executar e escutar essa música, a menos que se encontre um jeito de ressuscitar os músicos contemporâneos de Monteverdi para ouvi-los tocar... Além disso, ao repisar o velho mito da "obra-prima autônoma e perfeita", o discurso de Harnoncourt acaba padecendo do mesmo antigo vício recorrente entre os músicos eruditos: o de encontrar uma interpretação *correta* e *definitiva* das obras, de modo a restabelecer uma pretensa verdade musical, como se a obra fosse uma autêntica esfinge que guardasse um enigma a ser decifrado pelo intérprete-herói.

Não espanta que, em meio a análises tão descuidadas e crenças tão imobilizadoras, a interpretação musical venha sendo despida do vigor crítico que lhe é congênial e desencorajada quanto ao seu aspecto criativo através do desestímulo às práticas de transcrição e arranjo. Ao propormos a discussão da transcrição musical numa analogia com a tradução poética e fundada na discussão de conceitos importantes para a compreensão da música, fazemos uma aposta na reversão desse quadro. Há um longo caminho a percorrer e uma série de obstáculos a serem superados. Se, de um lado, a prática da transcrição musical de repertórios antigos foi atacada pelo movimento historicista na música, em prol de uma pretensa fidelidade às intenções do compositor (posição análoga ao mito da tradução literal de um texto), de outro, a produção musical "contemporânea", ao tornar o timbre um elemento fundamental na organização do pensamento musical, colocou em pauta uma série de entraves aos transcritores. Esses entraves podem muito bem ser tomados como desafios estimulantes pelos entusiastas da transcrição musical ou, pelos seus detratores, como argumentos irrefutáveis da impossibilidade ou da inutilidade dessa prática. Optamos por nos enquadrar no primeiro grupo. Mesmo em relação à problemática do timbre, acreditamos que exatamente

por ter se consolidado como um elemento de organização musical, ele pode, talvez dentro de certos limites, orientar o transcritor a buscar, numa outra formação instrumental, os mesmos princípios que nortearam o compositor na obra original. Preferimos, enfim, partilhar da opinião de Haroldo de Campos que, diante de um texto tido como “intraduzível”, sente-se mais seduzido exatamente pelas maiores possibilidades de recriação que ele oferece:

*Quanto mais ‘intraduzível’ [um texto], mais [ele é] ‘transcriável’ poeticamente. Assim, o limite da tradução criativa é um deslimite: a última **hybris** [excesso] do tradutor, sua meta e miragem utópica, é fazer do original, ainda que por um átimo, a tradução de sua tradução [...] (Campos, 1996b, p.33).*

Notas

¹ Esclareça-se que o termo transcrição musical, no decorrer deste trabalho, é entendido como o processo que muda o meio fônico originalmente estabelecido para uma dada composição. Ou seja, não estamos considerando outras acepções da palavra transcrição que, em música, indicam desde a passagem para a notação moderna de obras escritas em notações antigas, até o registro, no papel, de músicas ouvidas em discos ou em apresentações ao vivo.

² Teoria é aqui entendida no vigor de seu sentido originário capturado pela investigação etimológica da palavra grega θεωρεῖν (theorein), a qual reúne dois conceitos: o primeiro significa o aspecto sob o qual algo se apresenta; o segundo, “olhar qualquer coisa, o saber pela luz dos olhos, o considerar”. Outras aproximações, ainda no idioma grego, relacionam teoria à *deusa*, no sentido de *desvelamento* que, para os gregos, era o processo constituidor da dinâmica da *verdade*. Teoria, portanto, em seu sentido originário, significa *considerar o aspecto sob o qual uma coisa se apresenta*, ou ainda, *visão e guardiã da verdade, do processo de des-velamento*.

Para maiores esclarecimentos acerca da etimologia e do conceito de teoria, bem como para uma análise da relação entre teoria e música, veja-se Antônio Jardim, “Sobre teoria”, *Revista Brasileira de Música*, n. 20, p. 49 a 53.

³ O dicionário em questão reserva para a palavra *arrangement* (arranjo), e não para *transcription*, exatamente o significado de transcrição que estamos examinando neste artigo (o da mudança de meio fônico original de uma obra), incluídas nessa operação todas as eventuais modificações na própria obra que por ventura se fizerem necessárias.

⁴ Remete-se aqui ao bastante conhecido trocadilho italiano (*traduttore, traditore*) que embute a idéia de que toda tradução implica, necessariamente e em alguma medida, uma traição ao original.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. IN: COSTA, Luiz Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Edufba, 1996a. p.201-216.
- _____. Das 'estruturas dissipatórias' à constelação: a transcrição do Lance de Dados de Mallarmé. IN: COSTA, Luiz Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Edufba, 1996b. p.29-39.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- JARDIM, Antônio. Sobre teoria. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n.20, p.49-53, 1992-93.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993 (Coleção Criação e Crítica, v.12).
- THE NEW *Grove Dictionary of Music and Musicians* London: Macmillan, 1980.

Bibliografia adicional

- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Signos, v.13).
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1998 (Coleção Quíron, Série Ars n.1)
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1992. Tese de doutorado em Letras/Literatura comparada.

Flávio Terrigno Barbeitas é professor assistente da Escola de Música da UFMG. Violonista, graduou-se na Escola de Música da UFRJ, onde também obteve o grau de Mestre com a dissertação *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone*.



Picasso. Composição com Minotauro (pano para a peça Le 14 juillet, de Romain Rolland), 1936

Ícaro e a metafísica - um elogio da vertigem
Icaro and the metaphysics - a praise of the vertigo

Antonio Jardim

Doutor em Poética, pela Faculdade de Letras da UFRJ

Professor de Estética e Teoria da Arte do Deart/Uerj

Professor da Faculdade de Letras da UFRJ

Palavras-chave

Filosofia, mito, metafísica, arte

Key- words

Philosophy, mith, metaphysics, art

Resumo

Este trabalho se propõe uma leitura do mito de Ícaro através da versão de André Gide exposta no romance *Tesée*, bem como a recuperação de alguns aspectos essenciais do mito, geralmente desconsiderados.

Abstract

This work propose na interpretation of the Icaro's mith of the version of Andre Gide's text that exposed in *Tesée*, at the same time proposes the recuperation of some essential aspects of mith in general misunderstood.

Ícaro e a metafísica - um elogio da vertigem

1- Sobre problemas e questões

Este trabalho teve seu ponto de partida no Teseu de André Gide, no entanto, o texto gideano acabou por ser um texto de referência, entre outros, para que se tratasse do tema Ícaro e a metafísica, ao mesmo tempo em que nos trouxe, como contraponto à Ícaro, o próprio Teseu, que dá nome ao livro, bem como a figura de Dédalo.

O tema proposto para este trabalho estabelece a vigência de uma questão e de alguns problemas. Esta questão que vige é desdobrável em várias, mas, é sempre uma e mesma questão. Ela pode ter as seguintes formas: o que é Ícaro? O que é metafísica? Em que condições ambos se aproximam ou se afastam, isto é, se relacionam? Todas essas perguntas configuram uma questão central que se apresenta sob a forma – “o que é?”. Por outro lado, alguns problemas se apresentam, e ao se apresentarem, têm uma forma relacional, isto aparece, por exemplo, quando se pergunta pela relação que Teseu tem com o Labirinto, ou quando nos delemos sobre a figura de Dédalo, ou ainda, quando tentamos compreender tudo isto em sua relação com o texto tomado aqui como referência principal, o Teseu de Andre Gide.

A distinção enunciada acima entre a questão e os problemas, quer nos parecer, é central para o desenvolvimento deste trabalho, bem como o é o esclarecimento desta distinção. Entendemos que a apresentação de problemas pode ou não levar a questões. Entendemos, ainda, que problemas têm soluções, são para serem resolvidos, as questões... não necessariamente. Questões são condições de possibilidade para a instauração do pensar, e assim sendo, são configuradas de modo que se torna necessária uma certa serenidade no trato com elas. Não estão premidas pelas contingências de respostas claras, evidentes e precisas. Não sofrem das ansiedades trazidas pelas soluções de continuidade. Não têm o seu fluxo de vigência interrompido seja no tempo e no espaço, seja pelo tempo e/ou pelo espaço.

O tema Ícaro e a metafísica, tomado inicialmente como problema, suscitou uma série inumerável de questões. Tivemos para poder realizar este trabalho, portanto, que selecioná-las, e o que agora se apresenta nada mais é do que uma seleção, entre outras possíveis,

dessas questões.

2- O labirinto – uma invenção surpreendente

No capítulo VII do *Teseu* de Andre Gide, temos uma descrição pormenorizada do labirinto, feita por Dédalo, seu construtor, onde este nos diz como e com que finalidade construiu o labirinto.

Desta descrição podemos destacar alguns aspectos que particularizam o labirinto como ele se apresenta neste texto, Dédalo nos diz:

um prédio e uma série de jardins não cercados que, sem aprisionar o monstro exatamente, ao menos o retivesse e de onde não lhe fosse possível escapar. [...] Eu reuni neste lugar o que quer que responda a desejos de todas as espécies. [...] Importa ainda e sobretudo diminuir até a aniquilação seu querer [...] inventei açucares que se misturam aos vinhos que lhes serviam. Mas isso não era suficiente; encontrei algo melhor. Eu tinha notado que certas plantas, quando se lhes arremessa ao fogo, soltam ao se consumirem fumaças semi-narcóticas, que me pareceram aqui de excelente emprego [...] as fiz então alimentar os rescaldos, que se mantinham acesos dia e noite. Os vapores pesados que se soltavam não agiam somente sobre a vontade, eles causavam uma embriaguez cheia de encanto e pródiga de adulações, convidando a uma certa atividade vã o cérebro que se deixa voluptuosamente encher de miragens; atividade que considero vã, porque não leva a nada senão ao imaginário, às visões ou às especulações sem consistência, sem lógica e sem solidez. O resultado desses valores não é o mesmo para cada um daqueles que os respiram, e cada um, após a confusão que apronta então sua cabeça, se perde, eu posso dizer, em seu labirinto particular (GIDE, s.n.t).

Podemos perceber na descrição operada por Dédalo que o labirinto configura uma construção que além de des-ordenar o espaço, destruir as referências espaciais e colocar em questão as representações localizadoras, pode se apresentar como uma experiência de hiper-espacialidade e hiper-temporalidade. Sua vigência é para ser mais que meramente física, óptica. O labirinto foi construído para poder ter esta vigência além de si próprio como

entidade física. Isto fica claro quando Dédalo nos afirma que ele é capaz de levar o cérebro a atividades que não levam a nada. O arquiteto inventa uma construção que não só é determinante do modo de sua (do labirinto) habitação, como também é capaz de produzir efeitos para além de si, tem vigência para além de seu próprio espaço.

Criado por Dédalo para prender e proteger o Minotauro, é uma fortaleza, que de uma só vez, de uma só maneira, é complementar e contraditória. Lugar paradoxal, fixa simbolicamente um duplo movimento: do interior ao exterior, da força à contemplação, da multiplicidade à unidade, do espaço à ausência de espaço, do tempo à ausência de tempo. Mas também representa o movimento contrário, de fora para dentro, da contemplação à força, da unidade à multiplicidade, da ausência de espaço ao espaço, da ausência de tempo ao tempo. O percurso é traçado por quem o penetra, assim como por quem por ele é penetrado. No centro imóvel do Labirinto se encontra o monstro, o deus (pois a monstruosidade, às vezes, é atributo divino). Esse centro é sempre secreto.

Assim, o labirinto é, a um tempo, começo e fim. Fim significa "aquilo em que se reúne o todo de sua história, em sua extrema possibilidade" (Heidegger, 1973c, p. 271). É nesse ser que se constitui como um lugar paradoxal instalado num tempo paradoxal. É como espaço-temporalidade fundada no paradoxo que o labirinto pode se configurar abertura, significa: espaço-temporalidade que possa permitir e reunir tudo. É nessa permissividade e nesse tudo-reunir que o labirinto se configura para além de si mesmo, para além de sua vigência ôntica, para além de sua invenção, de sua construção, de seu modo especificamente configurado de habitação e para além de seu construtor, sua vontade, seu querer. Desse modo, o labirinto acaba por ser uma "invenção surpreendente", compreende como seu componente o espaço vão e o tempo suspenso, a isso chamamos *clareira* quer dizer, uma espaço-temporalidade intermitente e intersticial que não só admite como afirma o não-levar-a-nada, o próprio nada. A densidade do labirinto não pode ser uma correspondência mecânica e de complementaridade calculada, ela é composta por vãos e des-vios, e é por isso que não é possível, para quem com ele se relaciona, uma pre-visão nos trajetos labirínticos, se isso acontece o labirinto se desvanece, se desfaz, se desarma, desmorona. A dinâmica de espaço preenchido e espaço vazio, bem como a dinâmica de tempo fluente e tempo suspenso são condições *sine qua non* labirinto.

O labirinto, desse modo, se apresenta em toda a sua plenitude: quer dizer se, por um lado, é a casa de Asteri6n, o terrível Minotauro, por outro, está sempre no limiar de diluir-se. Seu fim, isto , aquilo em que se re6ne o todo de sua história,  desvanecer-se, mas isto , a um tempo, sua maior fragilidade e sua maior força. Para não sucumbir a ele,  imprescindível não romper o fio. Por outro lado, sem romper o fio, sem abandonar o passado, sem despregar-se dos elos, como se coloca a questão do criar. Como nos diz Nietzsche: "Que sabe do amor quem não teve de desprezar, justamente, aquilo que amava?"

A dimensão metafísica presente neste trabalho, de certa forma parece se opor  idéia de uma inveno surpreendente.

No entanto, não se colocam necessariamente numa relao de oposio. O surpreendente da inveno  surpreendente por se instaurar fora de controle, por se instaurar numa dinâmica própria, num logos próprio, que  forjador tanto de sua totalidade quanto de sua unicidade. O



labirinto tem vigência como $\eta\upsilon\upsilon$ Picasso. O fim de um monstro, 1937

$\pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha$ ¹, e assim instaura um modo de re-colhimento, de escuta, onde aquele que escuta, para escutar deve ser "todo ouvidos", e isto se dá "quando nosso recolhimento se transporta, puro, para dentro do poder de escutar, quando se esqueceu completamente os ouvidos e a simples impressão de sons" (Heidegger, 1973a, p.121). O que surpreende no labirinto  essa exigência, esse

cuidado com os modos de apreensão de seu ser. O que surpreende também a sua insuperabilidade enquanto enigma indecifrável. Sua vigência metafísica se con-sagra de modo, um tanto inusitado na sua dimensão de aniquilao do querer, na instituio de labirintos particulares e na traio da vontade mesmo a daquele que o concebeu.

O labirinto surpreende, por tudo isso, a todos nos e aquele que o concebeu. A ilusão do construtor  a da ciência que acredita poder depurar a realidade dos desvios de rota que a

ela são inerentes, ou então inventar espaços destinados à transgressão, isto é, espaços destinados à vigência daquilo que não leva a nada, senão ao imaginário. “A ciência nada quer saber do nada... pois o nada é a negação da totalidade do ente, o absolutamente não-ente” (Heidegger, 1973b, p. 234).

O nada enquanto plena negação da totalidade do ente é fator instaurador e instigador do ente, e guarda aberta a brecha para a questão do ser doente. Significa dizer que: o nada, enquanto negação originária, impede a redução da realidade a uma mero somatório de realizações.

Metafísica se origina do grego τὰ μετὰ φυσικά². Diz da interrogação que vai além da dimensão do ente, além do plano meramente ôntico. A metafísica pergunta além do ente para poder recuperá-lo enquanto tal. Na pergunta apresentada pela questão do nada é este ir-além-do-ente que se apresenta, portanto a discussão metafísica do ente se mantém na mesma dimensão da questão que pergunta pelo nada. No estudo em questão, é o labirinto que coloca presente a questão do nada, e, com isso, abala a vigência inequívoca do ente.

Chegamos, assim, ao primeiro ponto fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, e este primeiro ponto nos mostra a vigência da interrogação que afirma a impossibilidade de uma trama das ações dar conta de toda a dinâmica da realidade.

3- Ícaro sobrevoando o labirinto - o sentido da ὑβρι³

A figura de Ícaro, central para o desenvolvimento deste trabalho, se relaciona somente com o Labirinto. Este labirinto é seu desafio. Em nenhum momento, o filho de Dédalo, ao contrário de Teseu, se relaciona com Asteriόν, o seu problema é inicialmente o labirinto, e este problema vige como questão mesmo antes de sua prisão no labirinto. De certo modo, ele é habitado pelo labirinto antes de penetrá-lo, é nessa medida que o seu problema se converte em questão de princípio, já que ele vigora desde sempre. Não se configura, portanto, como invenção, assim, o que nela surpreende, nessa perspectiva, é de uma ordem outra, diversa do que seria invenção, de realização, de artefato, cuja superação se obtenha a partir da articulação de algum artifício. Desse modo a questão, como questão de princípio, não só existe, ela é, então caberia interrogar:

- Qual o estatuto da vigência desta questão?

- De que modo se pode tentar compreender como uma questão “é” antes de existir?

Tentemos elucidar: de modo geral é aceito que ser e existir são o mesmo. No entanto é necessário que se pense um pouco mais esta questão. Heidegger nos mostra que: “O ente que é ao modo da existência é o homem. Somente o homem existe. O rochedo é mas não existe. A árvore é mas não existe. O anjo é mais não existe... Somente o homem existe (Heidegger, 1973b).

Existir vem do latim *ex-sisto* que “diz elevar-se para fora de, elevar-se acima de. A presença do reflexivo implica em um moto próprio, bem como a possibilidade de instauração da interrogação, a instauração de um logos, de uma linguagem, e nesta a possibilidade de pronunciar a questão – “o que é?” É na in-sistência para além da ordinariedade que o homem *ex-siste*. Por outro lado, o homem não deixa de ser, então é nessa dimensão que se constitui a possibilidade de compreender como uma questão “é” antes de existir, pois a existência da questão necessita formulação, no entanto, uma questão pode “ser” independente de sua formulação. Essa é a questão que pergunta pelo nada. Ela é, em sua vigência, como angústia. Angústia se difere de temor.

Nos atemorizamos sempre diante deste ou daquele ente determinado que, sob um ou outro aspecto determinado nos ameaça. O temor de ... sempre teme por algo determinado... Ao esforçar-se por se libertar disto - de algo determinado - torna-se, quem sente o temor, inseguro com relação a outras coisas, isto é, perde literalmente a cabeça (Heidegger, 1973b, p. 237) .

Na vigência da angústia, a questão se apresenta de outra forma:

a angústia é sempre angústia diante de..., mas não angústia diante disto ou daquilo. A angústia diante de... é sempre angústia por..., mas não por isto ou por aquilo. O caráter de indeterminação daquilo diante de e por que nos angustiamos, contudo, não é apenas uma simples falta de determinação, mas a essencial impossibilidade de determinação... Na angústia -dizemos nós- “a gente se sente estranho”. O que suscita tal estranheza e o que é por ela afetado? Não podemos dizer diante de que a gente se sente estranho. A gente se sente totalmente assim. Todas as coisas e

nós mesmos afundamo-nos numa indiferença. Isto, entretanto, não no sentido de um simples desaparecer, mas em se afastando elas se voltam para nós. Este afastar-se do ente em sua totalidade, que nos assedia na angústia, nos oprime. Não resta nenhum apoio. Só resta e nos sobrevivem -na fuga do ente- este "nenhum"... A angústia manifesta o nada (Heidegger, 1973b, p. 237) .

É nessa intransitividade da angústia que se torna possível perceber como uma questão "é" antes mesmo de existir. "A angústia nos corta a palavra. Pelo fato de o ente em sua totalidade fugir, e assim, justamente, nos acossa o nada, em sua presença, emudece qualquer enunciação"(Heidegger, 1973b).

Ícaro é pervadido pela questão que vige em sua dimensão angustiada, como aparece no texto: "para as maquinações de meu filho, diz Dédalo, tudo levava a um impasse, a um "não mais adiante" misterioso. É como se Ícaro soubesse que a solução de um mistério é sempre inferior ao mistério.

O labirinto é, de um certo modo, um mistério espaço-temporal, mas apenas numa perspectiva imediata. Na verdade, para Ícaro é muito mais que isso. Nesse plano, o labirinto é superável enquanto capaz de ser abolido por uma trama de ações corretas, adequadas. O que permanece é o que está para além disso, isto é, a sua relação com o labirinto. É a impossibilidade do estabelecimento de um logos do nada. Na impossibilidade de localizar a possibilidade de um logos do nada, em seu vôo vertiginoso e efêmero, Ícaro busca a condição de possibilidade do Logos, do ἦν πάντα⁴. A sua ὑβρι⁵, a sua desmedida, a sua falta de μέτρον⁶, se dá pela impossibilidade de fazer vigir a medida tanto para o ἦν πάντα⁷ (tudo é um) quanto para o nada.

Ícaro não se satisfaz em sair do labirinto, não se satisfaz no experimento dos resultados de uma razão instrumental. Ele leva consigo o labirinto, onde quer que vá. Porém o labirinto que leva consigo, não o leva pelos efeitos inebriantes deste, nem pelos artificios engendrados pelo construtor, mas pelo modo como Ícaro habita, pois: "Nós não habitamos porque construímos, mas nós temos construído e construímos porque habitamos, quer dizer que nós somos os habitantes e somos como tais" (Heidegger, 1958, p. 175).

O vertiginoso movimento vertical de Ícaro o leva para fora da trama das ações, para fora das tarefas, ele não se coloca tarefas a cumprir.

Não é a ὕβρις⁸ que o leva à destruição, mas esta se dá porque era conveniente a Ícaro um tempo-espaço inabitado e derruído, significa: é numa dimensão tempo-espacial própria que se apresenta a possibilidade de viger o labirinto que trazia consigo, e em que consistia a condição de possibilidade de seu vôo, e, por isso, sua queda é tão vertiginosa quanto sua subida.

Não lhe convinham as soluções... "Ele pensava não encontrar outra saída senão pelo céu, todas as rotas terrestres estavam fechadas..."(Heidegger, 1973b).

4- Teseu: vida de herói

À diferença de Ícaro - outra é a perspectiva do herói - Teseu, enquanto herói, se propõe tarefas, realizações e a sua aderência a estas o coloca sempre envolto com a trama das ações. Sua vida é determinada por τέλος¹⁹, por finalidades, por metas, por tematizações, por problemas e soluções. Desse modo, a sua relação não é com o labirinto. Teseu sequer entra no labirinto. O labirinto não vige como tal na relação que, com ele, mantém o herói. O artifício do fio desmancha o labirinto, não há labirinto. Teseu não aceita este desafio porque sua tarefa é outra, ele precisa vencer Asterión, o labirinto é um obstáculo meramente ôntico. Em nenhum momento ele o habita, o que significa que em nenhum momento o labirinto é para ele uma construção. Na verdade, o labirinto é apenas a localização do seu problema, Asterión.

O labirinto, para Teseu, não é desafio, ele o desmonta, desmorona com a simplicidade do artifício. Sua tarefa: matar o Minotauro e prosseguir no empenho de realização de outras tarefas. Vida de herói: se um problema se apresenta, soluciona-o e parte na busca de outro; se se apresenta uma tensão apresenta uma resolução.

O seu labirinto é um quebra-cabeças que perde a graça ao se encontrar a solução, a partir de então só tem vigência na memória de sua vida cumulada de glórias.

O seu percurso se dá na horizontalidade da solução satisfatória do mistério, que é unidimensional. A sua maior questão, como se acontece aos heróis, se relaciona com o temor ou o destemor.

Teseu vence o Minotauro e liberta Atenas de seu tributo. Teseu não vence o labirinto porque não se relaciona com este, para ele, o labirinto, suas questões não existem, nem

são.

5- Na vertigem do vôo

Com Ícaro se dá o inverso, ele não consegue, nem quer se livrar do labirinto, ele sabe que vá aonde for terá consigo o labirinto. O seu vôo não se constitui numa tentativa de fuga das questões que sempre foram, são e serão. O seu vôo é vertiginoso e radical, é vôo e mergulho no labirinto essencial das questões que são. Por isso, o seu vôo é desmedido, ele sabe da sua inesgotabilidade, da sua infinidade.

O vôo desmedido não ocasiona a destruição de Ícaro. É, ao contrário, condição da vigência de sua existência até hoje. A condição de voar não é uma condição humana, portanto todo empenho feito pelo homem no sentido de voar é κινδύνο", é risco, é perigo. O risco caracteriza qualquer vôo. Não há vôo sem risco, quem se arrisca num vôo não desconhece o risco, ao contrário, conta com ele, podendo deconsiderá-lo mas não desconhecê-lo. O risco do vôo é ao mesmo tempo ser cada vez mais alto e/ou mais arriscado, esta é a essência da experiência do κινδύνο". A dificuldade presente com o risco não é solucionável por qualquer espécie de cálculo. Se assim fosse, o vôo não se configuraria vôo, pois sem a dificuldade e o risco o vôo não é vôo, da mesma forma que o caminhar não é caminhar, ou que viver não é viver, afinal, como diz Guimarães Rosa: "viver é muito perigoso". Uma dificuldade só se cria quando a sua solução se dá a partir dela própria, isto é, nunca se dá definitivamente, nem *a priori*. O vôo de Ícaro se torna desmedido por recusar a dimensão de previsibilidade do cálculo, ele é tão surpreendente que Ícaro quanto o labirinto e o seu modo de pervadir e habitar, Ícaro surpreende Dédalo.

A ὕβρις" de Ícaro não se localiza numa ambição desmedida, ao contrário, é a condição que possibilita seu vôo. O seu vôo é tão vertiginoso quanto radical. Não é um mero vôo de carreira, com rota e trajetória traçadas e que leva a um sereno pouso. Não é tarefa ordinária. Tampouco é uma simulação de vôo, pois não é um ensaio que tenha a finalidade de depurar o vôo do seu risco. A necessidade de voar, tanto quanto o labirinto, habitam igualmente Ícaro. O labirinto é, por assim dizer, a dimensão terrestre do vôo e, em contrapartida, este, a dimensão aérea do labirinto. Ícaro é a um tempo, labirinto e vôo. Ele sintetiza nessas duas dimensões seu ser. O mito se cria, se constitui, se inscreve enquanto mito, precisamente

pela relação que Ícaro tem com o labirinto, bem como por seu vôo.

Há uma diferença entre o vôo de Ícaro e o vôo de Dédalo. Esta diferença tem a mesma densidade da diferença existente entre os modos de Teseu e Ícaro se relacionarem com o labirinto. Enquanto que para o arquiteto Dédalo, o vôo é tarefa, o vôo tem por finalidade testar as asas inventadas e com isso livrá-lo do labirinto, Ícaro voa pelo vôo, ou melhor, voa pela vertigem, contida no vôo contida como possibilidade. O voar, em Ícaro, tem um apelo essencial. Não é algo que servisse para dominar mais um artifício. O voar, em Ícaro, se põe como questão de princípio e não como mero problema, mera tarefa a ser solucionada. O vôo de Ícaro tem dimensão e densidade, ele é pleno, tem espessura. É, portanto, criador de uma outra densidade do real, de uma outra dimensão e por isso se configura mito.

6- Ícaro e a metafísica

Em sua constituição etimológica o nome de Ícaro se apresenta composto por dois elementos, de um lado por *ι* - que é o nominativo do pronome reflexivo da terceira pessoa do singular e que quer dizer a si mesmo; de outro por *-καρο*” que diz: sono profundo, entorpecimento, vertigem. Dessa forma, temos que Ícaro nos diz aquele que entorpece a si mesmo, ou então, aquele que provoca a vertigem em si mesmo. Logo, Ícaro é vertiginoso, o seu compromisso é antes de tudo com a vertigem, por isso não pode se contentar com a trama das tarefas, com a trama das ações, a menos que essas sejam vertiginosas, significa; a menos que elas sejam extra-ordinárias, estejam sempre no limite da superação da ordinariedade. Assim, Ícaro traria consigo a extra-ordinariedade e nesta, que no dizer de Heráclito de Éfeso é “a morada do homem”, habita o filho de Dédalo e se configura como o seu modo de ser.

Vendo sob um outro aspecto, Metafísica significa interrogação que vai além da dimensão do ente, além do plano meramente ôntico. Nesse sentido, ela também é vertigem, entorpecimento, e é por isso que, em qualquer realidade produzida, totalizada, aprisionada, pelo domínio de uma razão instrumental estruturada pela trama das tarefas, por uma trama das ações, por um lado, é aceitável viver imerso na metafísica, mas é inaceitável se deter sobre ela. A doxa (composta pelo senso comum, e pelo bom senso) não perde tempo. A qualquer tempo tem sempre à mão um juízo pronto a pronunciar sua sentença, sua lei, e é

assim que a vertigem e o vôo de Ícaro são postos de parte, como marginais, porque não servem para nada, ou então, são julgados como desmesura que leva inelutavelmente à destruição. A trama das tarefas não pode aceitar uma dimensão onde questões não tenham respostas claras e evidentes, é nesse caminho que se instaura a in-compreensão do tema Ícaro.

Ícaro não se deu bem, não levou qualquer vantagem. Mas, por outro lado, não se deu mal. Esse modo de encaminhar a questão está já de si inserido numa trama da utilidade, numa trama das tarefas, numa trama em que as ações são o início e o fim de tudo.

A especulação filosófica, metafísica, não leva ninguém nem nada a se dar bem, ou a se dar mal, nem serve para nada. Se para algo servisse não seria mais que um simulacro de especulação, pois no momento em que apresentasse solução, estaria definitivamente encerrada a vertigem, seria um mero simulador de vôo e jamais o vôo mesmo.

Estar no empenho da especulação é pegar carona na vertigem, é estar em vôo que não acaba nem mesmo com a queda, ao contrário, conta com esta como fator dinamizador e possibilitador.

Quando, enfim, tratamos de Ícaro e metafísica, tratamos em verdade de uma e mesma dimensão, de uma e mesma densidade do real. O conectivo neste caso não une dois elementos distintos mas, apenas enfatiza a unicidade neles. A densidade criada pela vertigem do vôo icárico tem a espessura meta-espacial e meta-temporal das questões que são, antes de existir. É nessa densidade que habita a possibilidade da criação, é portanto onde poetas (artistas) e pensadores habitam e laboram, tornando-a cada vez mais espessa. No entanto, esta espessura é volátil e nos escapa a todo momento, isto é, ela não é sem risco, pois quem, como Ícaro, vive esta densidade do real, vive o risco como sua própria condição de ser possível, bem como a angústia presente em qualquer vôo, em qualquer labirinto.

Notas

¹ Hen panta (tudo é um).

² Tà metá physica.

³ Hybris (desmedida).

⁴ Cf. nota 1.

⁵ Cf. nota 3.

⁶ Metron.

⁷ Cf. nota 1.

⁸ Cf. nota 3.

⁹ Telos (fim, finalidade).

Bibliografia

GIDE, Andre. *Tesée*. s.n.t.

HEIDEGGER, Martin. Logos. *Os Pensadores*. V. 1. SP: Abril Cultural, 1973a. p. 117-129.

_____. Que é metafísica?. *Os Pensadores*. V. 45. SP: Abril Cultural, 1973b. p. 223-261.

_____. O fim da filosofia e a tarefa do pensamento. *Os Pensadores*. V. 45. SP: Abril Cultural, 1973c. p. 263-279.

_____. Bâtiir Habiter Penser. In:---. *Essais et conférences*. Paris:Gallimard, 1958. p. 170-193.

* Seminário apresentado na Faculdade de Letras quando da realização do doutorado em Poética, em 1992.



Capa do disco *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Hollanda

Imaginário e trabalho na Poesia de Chico Buarque de Hollanda – Operários, Prostitutas e Malandros.

Labour and Imaginary in the Poetry by Chico Buarque de Hollanda – Labourers, Whores and Scoundrels

Boiza da Silva Gomes de Oliveira

Doutor em Educação Brasileira pela UFRJ

Professor adjunto da Faculdade de Educação da UERJ.

Palavras-chaves

Imaginário social; trabalho; representações.

Key- words

Social Imaginary; labour; representations.

Resumo

A obra de Chico Buarque de Hollanda é extremamente fértil e próxima da realidade urbana brasileira. Expressa categorias do imaginário do nosso povo com notável acuidade crítica e sensibilidade poética. Tomando como foco central o trabalho, o presente ensaio aplica a metodologia da análise do discurso ao texto constituído pelas letras de músicas do autor entre 1964 e 1989, incluindo as do disco *Paratodos*, lançado em 1993.

Da referida análise surgiram três personagens enunciativos, trabalhadores que polarizam o texto: o operário, a prostituta e o malandro.

Abstract

Chico Buarque de Hollanda's workmanship is extremely fertile and genuinely close to Brazilian urban reality. It expresses the diverseness of categories that are enclosed in the imaginary of our folk with remarkable critical acuity as well as poetic sensitivity.

Regarding labour as being the central focus, the present essay applies the methodology based on the analysis of the text's discursive which is constituted by the author's musical letters considered between 1964 and 1989, including those contained in the record entitled *Paratodos*.

Three enunciative characters emerged from the above mentioned analysis, - labourers who brought polarity to the text -, as follows: the labourer, the whores (prostitute) and the scoundrel.

Imaginário e trabalho na Poesia de Chico Buarque de Hollanda – Operários, Prostitutas e Malandros.

Estudos que enfocam o imaginário social e as representações dele decorrentes são de grande atualidade e despertam o interesse de pesquisadores de diversas áreas da Ciência.

Quando se pode aliar uma abordagem desse teor à obra de um artista, o enfoque torna-se intensamente mais significativo e prazeroso.

Esta não é uma tentativa inédita – já há trabalhos enfocando a Literatura, as Artes Plásticas, o Cinema, a Poesia...

O desafio de realizar uma análise do discurso de Chico Buarque de Hollanda apresentou-se, para mim, como instigante. Tentei para que essa “leitura” tivesse uma ligação mais evidente com a Educação, fazê-la pelo viés da Pedagogia Social, tendo como categoria central o TRABALHO.

Esse mosaico definiu-se, tomou sentido e emergiram três “trabalhadores” pontuais na obra do poeta: o operário, a prostituta e o malandro.

Vamos, portanto, mergulhar nesse universo maravilhoso, que é a obra do poeta...

1- Os “personagens enunciativos” da obra.

Gente que conhece a prensa
A brasa da fonalha o guincho
do esmeril

Gente que carrega a tralha
Ai, essa tralha imensa chamada Brasil.
(Linha de Montagem, 1980)

À medida que a “leitura” do texto buarquiano se dava, através da análise do discurso, os significados relativos ao tema TRABALHO descortinavam uma “cena discursiva”, em que atores-falantes atuam e interagem.

Em El orden del discurso, Foucault demonstra na prática essa questão “cênica”, quando constrói um metadiscorso e se coloca, ele próprio, como um dos “atores”. “Gostaria que tivesse atrás de mim (tendo tomado a palavra há tempo, repetindo de antemão tudo

quanto vou dizer) uma vez que falasse assim: 'Continue, porque não posso continuar, diga as palavras que tiver; até que me encontrem'; [...]' (Foucault, 1980, p.9-10).

Os referidos atores denominei "personagens enunciativos": são uma espécie de identidades circunstanciais, assumidas pelo autor do texto poético.

Não possuem a identidade alteregóica dos heterônimos de Fernando Pessoa, por exemplo, mas são fortes, apresentam a propriedade de aglutinar sentidos em torno deles.

Têm, guardadas as devidas proporções, o mesmo significado dos "arquétipos" na teoria de Jung: idéias primordiais, imagens constitutivas do inconsciente coletivo, comuns a determinados grupos. Em torno deles gravitam idéias, sentidos, símbolos.

Cheguei, então, a três "personagens enunciativos", no que se refere ao TRABALHO, na obra de Chico Buarque. São eles o malandro, o operário e a prostituta.

Eles são os protagonistas dessa grande "comédia brasileira", que se desenvolve em torno do trabalho e é retratada pelo autor.

PRIMEIRO PROTAGONISTA: O MALANDRO, TIPO BRASILEIRO CARACTERÍSTICO.

Que o malandro é o barão da ralé (A volta do Malandro – 1985)

As primeiras referências ao malandro vêm do início da obra, em 1965.

Ele é o Juca ...
[...] autuado em flagrante
Como meliante
Pois sambava bem diante
Da janela de Maria.

Numa típica expressão da forma como o brasileiro (em especial o carioca) lida com o autoridade, Juca argumenta que ...

O delegado é bamba
Na delegacia
Mas nunca fez samba
Nunca viu Maria.

Explicita, também, a forma "esperta" como o malandro dialoga e "passa a perna" na autoridade policial.

Mesmo nas alusões mais explícitas à violência e à arbitrariedade da ação policial,

essa ironia e essa rapidez de argumentação estão presentes.

A obra que contém o auge das referências ao malandro é o conjunto das músicas compostas para a *Ópera do Malandro* (adaptação da *Ópera dos Três Vinténs*), peça teatral transformada em filme, de 1985.

Esse personagem, exaltado na ópera (Max Overseas), se aproxima do que foi analisado por Antônio Cândido, a partir das *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Ao caracterizar o personagem Leonardo Pataca, o identifica como malandro, "... espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores(...) manifestando um amor pelo jogo-em-si [...]" (Cândido, 1993, p. 71). Esse tipo brasileiro autêntico tem, para o autor, uma "certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do *homem como ele é*", mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal" (p. 78-9).

O malandro é explicitamente ameaçado pela autoridade policial no "Hino da Repressão", apresentado em duas versões (uma para a peça teatral e a outra para o filme – 1979 e 1985).

A lei é apresentada como aquela que "tem ouvidos prá te delatar, nas pedras de teu próprio lar", ou "tem olhos de raio-x", ou ainda "tem faro de dobermann". É aquela que produz, no distrito, "farta sessão de afogamento, chicote, garrote e punção".

Todo esse aparato de uma lei cheia de "caprichos" volta-se contra o malandro, que "traz no bolso a contravenção, muambas, baganas e nem um tostão".

DRAMA	CATEGORIA	HERÓIS
Carnaval	folião = inversão = índios (marginais)	malandros = seres marginais e/ou liminais
Parada	soldado = brancos (superiores)	caxias = autoridades = leis = "quadrados"
Procissão	fiéis = negros (inferiores)	santo =romeiros = peregrinos = renunciadores

(Da Matta, 1990, p. 214-15)

Convém notar que a visão idealizada do malandro não está presente apenas na obra do autor que elegi para esse trabalho.

Da Matta (1990), ao estudar os tipos que caracterizam o nosso país, apresenta um triângulo de dramas e de heróis (figuras paradigmáticas) que os denotam.

O autor traça uma analogia entre o malandro e o carnaval (quadro página ao lado) [...] criar um 'Carnaval' significa basicamente procurar desempenhar o papel de malandro, e procurar insinuar-se num universo individualizado percebido pelo esqueleto hierarquizante da sociedade como muito mais criativo e livre (p. 216).

Ao apresentar a figura do malandro, e depois abordar o mito de Pedro Malasartes, da Matta o apresenta como "... um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se" (p. 216).

Semelhante valorização da malandragem foi encontrada por Violante (1983), ao estudar a identidade do menor internado na FEBEM.

Ao escrever o Dilema do decente malandro, a autora percebe a tensão entre o ser "regenerado" pela instituição, e conseqüentemente decente, ou ser "malandro".

Violante conclui que "no grupo de iguais, 'malandro' é aquele que rouba e fuma e consegue dissimular, não sendo flagrado. Esta é uma possível identidade a ser adquirida, uma vez que é valorizada no grupo, em contraposição ao 'vagabundo' ou 'bunda mole', aquele que é 'inexperiente na malandragem', que não aprendeu a sobreviver se protegendo" (p. 161).

Haveria, portanto, um sentimento de ser esperto, uma decência nessa "malandragem", desejada pelos menores considerados infratores e institucionalizados.

Os arranjos sociais que obstruem esses processos são atacados de várias formas. Tais formas são suprimidas, no entanto, por forças internas (superegóicas) ou externas (institucionais).

Talvez o superego do malandro possa ser caracterizado como estacionário, em alguns aspectos, em uma etapa situada entre o que Kohlberg chamou de "período pré-convencional" (noção de acerto e erro baseada nas conseqüências físicas observáveis) e o período do "hedonismo instrumental ingênuo" (interpretação inteiramente pragmática dos conceitos morais).

Há, no entanto, uma duplicidade interessante nessa formação moral: o malandro,

espécie de herói para os seus "pares", distribui a justiça, arbitra questões, dentro de certos procedimentos morais típicos, como por exemplo:

- dívidas de jogo têm de ser pagas;
- não se pode "desacatar" outro malandro, sob pena de um confronto físico (o desacatado tem direito até de matar);
- não "dedurar" ou denunciar outros malandros;
- não bater em uma mulher que não seja a sua própria;
- não admite a traição feminina;
- a trapaça no jogo é válida, mas tem de ser bem feita para que o adversário não descubra (isso é ser "esperto").

Uma faceta do anseio pela liberdade, característico do malandro, se apresenta no ódio sistemático ao trabalho, aos compromissos "com hora marcada" (o relógio é chamado de "bobo", aquele que trabalha de graça), a ser chefiado, a receber ordens.

Em relação aos trabalhadores, a atitude é irônica e zombeteira mas, diferentemente do que acontece com as autoridades instituídas, surge uma espécie de sentimento de comiseração, de pena.

A ironia com o trabalhador pode ser exemplificada no *Desafio do Malandro* (1985), onde dois malandros se enfrentam, com o mote irônico: "Que grande malandro é você". O confronto se dá em relação a "critérios de malandragem", se assim podemos chamar.

– Vai ver que ainda vai virar trabalhador. Que horror.

Trabalho a minha nega e morro de calor.

Falta malandro se casar e ser avô.

E a disputa, que chega à abertura das navalhas, acaba em uma mesa de sinuca, com a aposta em dinheiro. A questão do dinheiro, constância nessa obra poética, aparece como o "dinheiro fácil", ganho sem esforço pelo malandro, em contrapartida ao salário do trabalhador. É dinheiro de jogo, ou da aplicação de pequenos golpes.

Diz que eu ganho até folgado

Mas perco no dado

E não te dou vintém.

(Fica, 1965)

Esse dinheiro ganho "no dado", "no taco", é uma alternativa não incluída por Marx nos três grupos clássicos de formas de renda: "o capital rende cada ano ao capitalista um

lucro, a terra rende ao proprietário rural uma renda fundiária, e a força do trabalho – em condições normais e enquanto permaneça útil – rende ao operário um salário” (Marx, 1982a, p. 15).

Trata-se, na verdade, da forma como o malandro encara a vida (ludicamente como uma brincadeira, um grande jogo de sorte e azar).

O dinheiro do malandro é fruto de destreza, habilidade e esperteza. Em várias situações Chico Buarque o contrapõe ao salário. Este, marca registrada do trabalhador, é dor, sofrimento, desvalorização.

Outra questão fundamental é a sorte, que pode trazer dinheiro, mulheres e até mesmo preservar-lhe a vida.

Essa “sorte” do malandro é expressão do pensamento mágico, na sua vertente “superstição”. É típica do brasileiro, e o malandro a apologiza.

Embora viva “duro” (sem dinheiro), as coisas materiais desejadas lhe chegam num golpe de sorte. Para tal, no entanto, há rituais como colocar o lenço no bolso do paletó sempre da mesma forma, ou abrir e empunhar a navalha com determinada habilidade prestidigitadora, ou ainda excluir a mulher de certas atividades e eventos da malandragem, porque “dá azar” .

Essa leitura corresponde ao que Sullivan, conhecido psicanalista, chamou de “distorção paratáxica” da realidade. Usando uma lógica não consensualmente validada, o indivíduo estabelece relações de causa e efeito entre eventos. Fica dispensada a “prova da realidade”, função essencialmente egóica.

SEGUNDO PROTAGONISTA: O TRABALHADOR, IDENTIDADE OPOSTA À DO MALANDRO.

Tenho um peito de lata

E um nó de gravata

No coração.

Tenho uma vida sensata

Sem emoção.

(Cara a Cara, 1969)

Esse personagem aparece como uma espécie de anti-herói, contrapondo-se ao malandro, na obra poética analisada.

Não se trata de um confronto claro, em que os dois se digladiariam, mas de uma

oposição natural de características.

E o "inimigo natural" do trabalhador? Ele se expressa através do sofrimento, da angústia, da rotina, provocadas pelo próprio trabalho.

A questão do sofrimento causado pelo trabalho é constatada, de forma superficial, por obras clássicas da Psicologia aplicada às Organizações de Trabalho.

A Psicologia, no entanto, evoluiu bastante no estudo do tema. Silva (1986) já utiliza a terminologia "psicopatologia do trabalho", constatando que "a fadiga patológica pode dar lugar a depressões profundas, crises de agitação psicomotora, reações psicóticas e outros quadros de sofrimento mental" (p. 69).

A autora aponta fatores determinantes desse quadro, facilmente confundível com outras manifestações psicopatológicas, a saber: o controle sofrido durante a execução do trabalho, a alienação (do trabalho e do trabalhador) e a fragmentação das tarefas.

Obras de conotação psicanalítica também trazem essa referência. Goux (1976), em suas observações sobre o modo de simbolizar capitalista, faz uma referência fundamental quanto à separação que o sistema capitalista realiza entre dinheiro (noção subjetiva, relacionada a ter e reter), e moeda (organização social de trocas econômicas).

Esse fato se explicita duramente no universo do trabalho, e o autor constata que "Los valores desaferrados, desafectados y escindidos, contituyen la abstracción capitalista" (p. 188).

Em trabalho recente, Sato (1995) diz que "assim, concluímos que para os trabalhadores o trabalho é penoso quando seu contexto gera incômodo, esforço e sofrimento demasiados, sobre o qual (contexto) ele não tem controle" (p. 53).

Identifica, no estudo do trabalho penoso, três tendências: estudos ligados à Fisiologia do Trabalho e Ergonomia (sofrimento vinculado ao espaço físico), estudos que abordam as condições de trabalho que provocam esforço e sofrimento mental e estudos que aliam as duas formas de sofrimento laboral (físico e mental).

Codo et al. (1995), ao pesquisarem sobre a "síndrome do trabalho vazio" em bancários, detectam "uma espécie de síndrome "esperando Godot", isto é, a síndrome da longas esperas em vão" (p. 326).

A partir da aplicação do MMPI (Inventário Minesota de Personalidade), perceberam nos bancários, com mais de 30 anos, uma adolescência tardia. "A situação do 'trabalho vazio' tira do bancário a chance de se conhecer e se reconhecer plenamente no que faz, como Narciso no espelho quebrado" (p. 328).

Na poesia de Chico Buarque são múltiplas as referências a esse trabalhador sofredor.

Pode observar que ele se manifesta de duas maneiras, ou com duas identidades: em algumas obras é o burocrata; na maioria das vezes é o operário.

Vamos buscar primeiro o funcionário. Uma obra de 1981 (*Ela é dançarina*), tem como subtítulo “Eu quero dormir e ela precisa dançar”. Trata dos descompassos de regime de trabalho entre o casal, formado pelo funcionário e pela dançarina e do sofrimento dele pelo fato, ironicamente expresso:

O nosso amor é tão bom
O horário é que nunca combina.

Karl Marx cita um trabalho de Engels, *A situação das Classes Trabalhadoras na Inglaterra*, no texto d’*O Capital* (1982b). A citação diz respeito exatamente à rotina contundente, à infinitude e alienação, à circularidade do trabalho e seus efeitos sobre o trabalhador.

Diz Engels:

A lamentável rotina de um trabalho sem fim, onde o mesmo processo mecânico renova-se sem cessar, assemelha-se ao trabalho de Sísifo: o peso do trabalho cai sempre sobre o operário esgotado (p. 113).

Talvez em nenhum poema de Buarque o trabalhador autômato seja tão evidente quanto em *Cotidiano* (1971):

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
[...]
Todo dia eu só penso em poder parar
Meio-dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida prá levar
E me calo com a boca de feijão.

Em *Cálice* (1973), letra proibidíssima pela censura, o Cristo-homem comum, desesperado, invoca o Pai:

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta [...]

Ou em *Ano Novo* (1967), de forma bem mais amena, mas ainda a perplexidade frente a rotina imutável de um povo que é iludido:

Há muito tempo
 Que essa minha gente
 Vai vivendo a muque
 É o mesmo batente
 É o mesmo batuque
 Já ficou descrente
 É sempre o mesmo truque.

As questões da monotonia e da rotina no trabalho já foram exaustivamente estudadas pela Psicologia aplicada às organizações de trabalho e pela Ergonomia, pela Administração e pela Engenharia.

Essa limitação da criatividade, da alegria e do prazer no trabalho foi destacada também por Marx, que antepõe a automatização, o capital e o trabalho morto, à "força de trabalho viva" (1982b, p. 113-4).

Marx atribui a esses fatores, inclusive, o aumento dos chamados "acidentes de trabalho".

Freud, que destacou o investimento libidinal do homem em "amar e trabalhar", analisa o que pode acontecer quando se vê diminuída a intensidade do instinto e a força do Ego: "Si ésta disminuye, sea por enfermedad o fatiga o por alguna otra causa parecida, todos los instintos que han sido hasta entonces domeñados con éxito pueden renovar sus exigencias y tender a obtener satisfacciones sustitutivas por caminos anormales" (Freud, 1981a, p. 3346).

Como causas assemelhadas à fadiga, causadoras do enfraquecimento do Ego, Freud destaca, em "nota de rodapé da página", o excesso de trabalho.

Não é possível falar em sofrimento no trabalho sem uma referência a Hannah Arendt, filósofa e pensadora política alemã.

Analisando a afirmação marxista "o trabalho criou o homem", encontra desdobramentos importantes: o desafio a Deus, como Criador da humanidade; a colocação da condição humana como fruto da própria atividade do homem, do trabalho; a afirmação de que o homem é um "animal laborans", e não um "animal rationale".

Esse ataque à ênfase excessiva na razão é consubstanciada em: "... não é a razão, até então o atributo máximo do homem, mas sim o trabalho, a atividade humana

tradicionalmente mais desprezada, aquilo que contém a humanidade do homem” (Arendt, 1991, p. 49).

Em *A Condição Humana*, em que diferencia as esferas pública e privada, Arendt conceitua labor, trabalho e ação.

Ela intitula um dos capítulos desse livro de “O Labor do nosso corpo e o trabalho das nossas mãos.” Embora critique Marx em muitos aspectos, a autora constata que, na era moderna, nenhuma outra teoria conseguiu se aproximar tanto da distinção entre “animal laborans” e “homo faber”.

A distinção entre trabalho produtivo e improdutivo, que evolui para a diferenciação entre trabalho qualificado e não-qualificado, e finalmente entre trabalho manual e intelectual, permitem a distinção fundamental entre trabalho e labor.

O labor, para Hannah Arendt, está intimamente ligado ao consumo. Tudo que é produzido pelo labor alimenta de imediato o processo da vida humana, a sua preocupação fundamental e imediata é com os meios da própria reprodução: “... é típico de todo labor nada deixar atrás de si” (Arendt, *op. cit.*, p. 98).

Não é de espantar, portanto, que o labor, que produz essencialmente objetos de consumo, seja identificado com a dor e o sofrimento: “...o processo do labor move-se sempre no mesmo círculo prescrito pelo processo biológico do organismo vivo, e o fim das “fadigas e penas” só advém com a morte desse organismo” (Arendt, *op. cit.*, p. 109).

Para a autora há um labor humano, o mais necessário, que se transforma em trabalho durante o processo. Trata-se do cultivo da terra, que “deixa atrás de si algum produto que sobrevive à própria atividade e constitui adição durável ao artifício humano: a mesma tarefa, executada ano após ano, terminará por transformar o solo inculto em terra cultivada” (Arendt, *op. cit.*, p. 151).

Terminada essa introdução, em que alguns autores se manifestaram sobre a rotinização e o sofrimento no trabalho, convém destacar que a figura do trabalhador aparece em duas versões na obra de Chico Buarque: o burocrata e o operário.

O burocrata esmagado pela rotina, que tem “um nó de gravata no coração”, é o símbolo da pequena burguesia, criticada duramente por Buarque.

Esse grande processo da “alienação”, historicizada e analisada por Marx, aponta para o trabalho fixado em um objeto “que se fez coisa”, e desdobrado em aspectos como:

- a alienação do trabalhador em relação ao produto do próprio trabalho;
- na própria atividade produtiva, no ato da produção, na realização do “trabalho forçado”;

- alheamento da vida genérica, provocando o estranhamento do próprio corpo, da natureza, da "essência humana";
- a alienação do homem em relação aos outros homens.

Esse trabalhador empobrecido e docilizado, oprimido pelo "trabalho objetivado", vivência relações sociais também empobrecidas, é o "idiotismo do ofício" (Marx, 1973, p. 205).

Trata-se de uma subordinação real ao capital analisada de forma interessante por Mephram et al. (Brighton Labour Process Group). Eles falam da subordinação formal, em que o capital ainda não exerce firme controle sobre a produção. Nessa modalidade, o trabalhador ainda desenvolve certas relações com as condições de trabalho.

Há uma segunda modalidade de subordinação, característica do modo capitalista maduro de produção. É a subordinação real do trabalho ao capital, que envolve quatro aspectos: "trabalho assalariado (trabalhadores sem nenhum acesso aos meios de subsistência exceto através da venda da força de trabalho); meios de produção sob a forma de mercadorias; meios de subsistência sob a forma de mercadorias; o produto sob a forma de mercadorias" (Mephram et al., 1991, p. 20).

A poesia de Buarque em *Deus Ihe Pague*, de 1971, ilustra esse conceito:

Por esse pão prá comer, por esse chão prá dormir
 A certidão prá nascer e a concessão prá sorrir
 Por me deixar respirar, por me deixar existir
 Deus Ihe pague.

A letra de *Construção* (1971) trata desse trabalho que chega à "situação-limite" da morte. O faz com grande intensidade dramática e a circularidade do poema, a utilização de antíteses e metáforas elaboradas e o uso de proparoxítonas são bastante características dessa época da obra de Buarque.

O trabalhador da "Construção" constitui a mais clara referência buarquiana ao trabalhador, na sua "versão operário".

É ele esse homem, máquina, sólido, príncipe, pássaro, náufrago, máquina, bêbado.

É ele o seu fim, assemelhado a um pacote. É ele que, ao perder com a morte a condição de vendedor da força de trabalho, passa a obstruir o processo da produção. Passa, então, a "atrapalhar" o tráfego, o público, o sábado.

Esse trabalhador não tem mais nada para vender, pois a morte roubou-lhe a força de trabalho.

Ainda a partir do poema “Construção”, podemos evocar outros conceitos importantes, quando se fala de trabalho: os de reificação e de fetichismo.

Ambos se referem a características do modo capitalista maduro de produção, na visão do Brighton Labour Process Group, citado anteriormente – a ligação entre os meios de produção, os meios de subsistência e o próprio produto do trabalho, e o conceito de mercadoria.

Assim, a reificação levaria à transformação das relações sociais em coisas. Essa mistificação bastante real é consubstanciada pelo capital.



Capa do álbum *Opera do Malandro*

O fetichismo constitui o fenômeno pelo qual se atribui qualidades sociais às coisas, personalizando-as.

A teoria da alienação desenvolvida por Marx evoluiu na maturidade do filósofo, sob a forma da teoria da reificação. Ela constitui uma fundamentação materialista para o entendimento do processo de construção da realidade.

Essa “falsa consciência” não é na realidade nenhum delírio, mas uma inversão, um falseamento da própria realidade gerando representações correspondentes.

Isso justifica todos os “como se fosse”, usados por Buarque em *Construção...* Até ter única mulher e um único filho; até fazer desenhos mágicos com os tijolos; até sentir-se um príncipe ou um pássaro; até ver-se como outra pessoa, como o próximo...

Outra questão premente no texto analisado foi a do tempo livre, do lazer em anteposição ao trabalho.

Nas poesias de Chico Buarque são constantes as referências à necessidade desse tempo. O trabalhador se diverte através do samba, do futebol, da cerveja, da cachaça, do bar, do domingo, da feijoada, dos amigos... Momentos de prazer, que se antepõem à dor, à rotina e à opressão do trabalho.

Trata-se da ansiedade da espera pelo ócio do domingo...

[...] Dou duro toda a semana
Senão pergunte à Joana
Que não me deixa mentir
Mas, finalmente é domingo
Naturalmente, eu me vingo
Eu vou me espalhar por aí
[...]

Vou que vou

Pela estrada que dá numa praia dourada
Que dá num tal de fazer nada
Como a natureza mandou.
(*Bom tempo*, 1968)

Trata-se do momento tenso da greve ...

Samba samba são Bernardo
Sanca são Caetano
Santa santo André
Dia-a-dia diadema
Quando for, me chame
Prá tomar um mé.
(*Linha de Montagem*, 1980)

Ou do encontro do operário com a amada, tecelã, em um *Primeiro de Maio*...

Ele ...

Vai sorrindo, vai aflito
Prá mostrar, cheio de si
Que hoje ele é senhor das suas mãos
E das ferramentas."
Ela, quando a sirene não apita...
"... acaba mais bonita
Sua pele é sua chita, seu fustão
É, bem ou mal, o seu veludo

É o tafetá que Deus lhe deu
 E é bendito o fruto do suor
 Do trabalho que é só seu.
 (*Primeiro de Maio*, 1977)

TERCEIRO PROTAGONISTA: A PROSTITUTA – IDENTIDADE MARGINAL DE TRABALHADOR

Eu cobro meia entrada
 Da estudantada que não tem vez
 Aqui no meu teatro
 Grupo de quatro paga por três
 (...) Faço qualquer negócio
 Passo recibo, aceito cartão
 Faço facilitado, financiado
 E sem coração...
 (*Mambordel*, 1975)

As poesias de Chico Buarque de Hollanda delineiam um universo “paralelo” ao mundo do trabalho formal, de modo claro e característico.

Desfila pela obra o *Pivete* (1978) que vende chiclete no sinal fechado, capricha na flanela e aponta um canivete. O mesmo pivete é descrito pela mãe em *Meu Guri*, de 1981. Esse rebento, que nasceu quando “não era o momento dele rebentar”, nasceu com cara de fome, sem nome, mas jurava “que chegava lá”.

Quando chega do “batente”, “suado e veloz”, traz sempre algum presente para a mãe: corrente de ouro, relógio, gravador e até mesmo “uma bolsa já com tudo dentro...”.

Mais que esse “jovem trabalhador” pontifica, pela frequência e relevo, o nosso terceiro protagonista – a prostituta.

As mulheres são sempre personagens fortes na obra de Buarque. Já foi suficientemente destacada, inclusive, a sensibilidade feminina do autor. Esta lhe permite intensa empatia e compreensão do universo da mulher.

A prostituta é sempre companheira do malandro, dá-lhe dinheiro e sente profundo ciúme daquele que ela chama “seu homem”, e não admite dividi-lo com outras.

Assim, temos Mimi Bibelô e as “meninas dos bordéis” da *Ópera do Malandro* (1985); a Ana de Amsterdam de *Calabar* (1972-73), a “dos vinte minutos”, “do dique e das docas” ,

“de Cabo a Tenente”; a Nancy do *Corsário do Rei* (1985); a Lily Braun do *Grande Circo Místico* (1982).

Todas essas mulheres fazem parte do tão decantado ‘universo feminino’ de Chico Buarque de Hollanda.

Em 1969, quando escreveu *Um e Outras*, teve a ousadia de descrever o encontro de uma prostituta e de uma freira.

Em um paralelo de antíteses, bem ao gosto do autor, a “uma” do título da música é a freira, que nunca tem sorriso, se reserva e espera o paraíso, sem jamais poder desabafar.

Sua vida é comparada a um rosário interminável e ela precisa, de vez em quando, sentar e chorar:

Que dia! Nossa, prá que tanta conta
Já perdi a conta de tanto rezar.

A “outra” é a prostituta, que não tem paraíso, que forjou próprio sorriso, para fazer dele profissão.

Sua vida é como uma dança em que não pode escolher o par e ela precisa, de vez em quando, sentar e chorar:

Que dia! Puxa que vida danada

Tem tanta calçada prá se caminhar.

Mas as duas mulheres têm em comum o encontro na rua, de madrugada, quando uma “já sonhou com Deus”, e a outra “já deitou com os seus”.

As duas, separadas pela sorte, olham-se com a mesma dor:

Que dia! Cruzes, que vida comprida
Prá que tanta vida prá gente desanimar.

As referências mais explícitas à relação entre prostituição e trabalho, no entanto, encontram-se nas letras compostas para a *Ópera do Malandro*.

Trabalho, sim, como descreve Buarque em sua poesia. Trabalho informal, subremunerado, incorporado ao “último resíduo da superpopulação relativa”, no dizer de Marx.

Las Muchachas de Copacabana (1985) conta a clássica história da moça do interior que trabalha na cidade grande, como prostituta, mas esconde o fato da família.

Para o cliente, múltiplas identidades (rumba, baiana, cubanita, amazona, mexicana, havaiana, pecadora, muçulmana etc.).

Para a mãe,

Mamãe

Pro mês eu lhe mando umas economias
Lembrança da filha
Que brilha aqui na capital
É uma estrela internacional.

A mulher de *Folhetim* (1977-78), se apresenta:

[...] Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim
E, se tiveres renda
Aceito uma prenda [...]

Ela promete ao cliente fazer-lhe as vontades, dizer-lhe meias verdades, fazê-lo supor, vaidoso, que é o maior e que a possui.

Nenhum momento, porém, é mais explícito ao relacionar as prostitutas aos trabalhadores do que quando as “funcionárias” de Duran, o “cafetão”, resolvem entrar no processo de modernização da “empresa” de que fazem parte:

Vamos participar
Dessa evolução
Vamos todos entrar
Na linha de produção
Vamos abandonar
O sexo artesanal
Vamos todas amar
Em escala industrial
(*Ópera*, 1977-78)

Bem, depois dessa passagem da manufatura para o “modo sexual fabril”, se assim podemos

dizer, considero bastante caracterizados os três protagonistas que pude detectar na obra de Chico Buarque de Hollanda.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dormia
 A nossa pátria mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas transações
 Seus filhos
 Erravam cegos pelo continente
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais
 E um dia afinal
 Tinham direito a uma alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval.
 (*Vai Passar*, 1984)

Preferi o título acima, em vez de conclusões, porque nunca me pareceu tão difícil falar de trabalho, no contexto brasileiro, como agora.

As "tenebrosas transações" do texto em epígrafe, não terminaram absolutamente com o período colonial da nossa história (terá ele algum dia realmente terminado completamente?), e as condições atuais que rodeiam a realidade do trabalho são muito complexas.

Mas, vamos às tais considerações ...

Espero que as relações de sentido configuradas (de confirmação, de antagonismos, de implicação, de reciprocidade) permitam o acesso ao imaginário da obra do poeta, no que se refere ao universo das relações de produção na nossa sociedade.

É claro que, em se tratando de uma obra poética, corre-se o risco apontado por Marlene Guirado de que a análise do discurso, como qualquer forma de análise, "[...] 'amarraria' a dimensão estético-poética" (Guirado, 1995, p. 90).

Espero, porém, que o cuidado de não formalizar em excesso a análise não tenha atribuído à mesma um caráter de pouca precisão, ou de precariedade.

Do universo poético de Buarque emergiu um fascinante recorte do trabalho, dos seus personagens e das suas nuances na nossa realidade.

Reservei três poesias, para mim as mais características desses protagonistas, para o “fechamento” do artigo.

Ele não se propõe a trazer respostas, mas a auxiliar o processo de problematização do universo do trabalho, em que nos achamos inseridos.

O primeiro protagonista, o malandro, apresenta-se miticamente como fundição de vários traços: a felicidade pela ausência do trabalho, a presença de espírito e a esperteza, que lhe permitem solucionar todas as situações complexas da vida.

Representa a liberdade diante dos compromissos e das autoridades, a sorte no amor e no jogo, o sucesso e o respeito diante dos companheiros e das mulheres.

É o brasileiro do “jeitinho”, que consegue ser feliz nas condições mais adversas.

No entanto, segundo Buarque, já fica difícil homenagear esse malandro, que aos poucos não existe mais, ou vai sendo substituído por outro tipo de malandragem:

Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal.
(*Homenagem ao Malandro*, 1977-78)

Em obra posterior, no entanto, o poeta retoma o personagem, que não morreu:

Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolam dos cabarés
Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões

O malandro anda assim de viés.

(*A volta do Malandro*, 1985)

Esse malandro buarquiano, mítico, nada mais é que a resposta à moral judaico-cristã, que apresenta o trabalho sempre de forma dolorosa e negativa: penitência para amenizar a severidade do pecado original, esforço para satisfazer necessidades, perda irreversível da liberdade.

Ele “revira” o trabalhador capitalista, coletivo, submetido ao poder do capital, mero vendedor da sua força de trabalho, objetificado, submetido e alienado da realidade do seu próprio trabalhador.

Tudo o que foi dito no parágrafo anterior, o inverso completo do que o malandro simboliza, está no segundo personagem delineado: a figura do trabalhador.

Bastante significativa é a pesquisa realizada por Sato (1993) sobre a representação social do trabalho penoso, diferente de trabalho insalubre, ou de trabalho perigoso.

O trabalho “penoso” causa sofrimento psíquico e requer a criação de defesas especiais (individuais e coletivas) para ser suportado.

Trabalhando com motoristas e cobradores de ônibus, estes, ao se sentirem irritados demais, declaram-se “traspassados”, perdem os padrões norteadores da situação social, “são capazes de tudo”.

A autora percebe essa “situação-limite” como “...a ruptura do equilíbrio entre a familiaridade, o poder e o limite subjetivo, sendo ela a expressão da impossibilidade do exercício do controle. É a expressão de uma exigência do trabalho, maior do que o trabalhador suporta. É a transgressão do limite subjetivo” (Sato, 1993, p. 202).

Essa vinculação entre trabalho e rotina, cansaço, sofrimento, se dá. Ele tem de ser suportado, “engolido”, pela necessidade de sobrevivência.

Seja sob a forma de funcionário, seja como operário, o trabalhador é sempre um *Pedro Pedreiro* para Chico Buarque de Hollanda.

Foi essa a letra que reservei para esse “fecho”, em nada conclusivo.

O Pedro, pedreiro sem vintém, espera o trem. Apenas espera e pensa (“penseiro”), inerte em seu esmagamento pelo mundo das relações de produção, pelo capital escravizante, dominador.

A única esperança – aflita, bendita, infinita – é representada pelo trem “que já vem, que já vem...”, mas que nunca chega.

A imobilidade é marcada pelo binômio verbal pensando/ficando:

Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa
 E a gente vai ficando prá trás
 Esperando, esperando, esperando...
 (*Pedro Pedreiro*, 1965)

Também marcam contundentemente a inércia do trabalhador a repetição do velho esperar (07 vezes), do gerúndio esperando (36 vezes) e do substantivo espera (02 vezes).

Um dos aspectos mais significativos da vida desse pobre – pedreiro – Pedro, são as referências à circularidade de um tempo que parece não passar. Lembra o processo de circularidade da Macondo de “Cem Anos de Solidão”, marcada apenas pela sucessão das gerações da família. O sentimento de deterioração experimentado também é semelhante.

E, nesse esperar que não tem fim ...

Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim nada mais além
 Da esperança aflita, bendita, infinita
 Do apito do trem.
 (*Pedro Pedreiro*, 1965)

Fica bastante caracterizada a organização capitalista do processo de trabalho: fragmentado e desqualificado, rigidamente controlado em seu aspecto hierárquico, dividido em trabalho intelectual e manual.

Imerso nesse contexto está o operário Pedro, que não queria mais esperar nada, ou ninguém. Nem mesmo o filho, outro rebento que virá “quando não era hora dele rebentar”.

Fecha-se assim o círculo introduzindo o terceiro universo, que trata da marginalidade ao mundo do trabalho.

É o mundo dos pivetes, biscateiros, prostitutas, bóias-frias, camelôs, ajudantes, flanelinhas, freqüentado por uma parcela imensa de brasileiros.

Brasileiros a quem, segundo Chico Buarque, Deus “pregou uma peça”:

Deus é um cara gozador, adora brincadeira
 Pois prá me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
 Mas achou muito engraçado me botar cabreiro

Na barriga da miséria, eu nasci brasileiro.

(*Partido Alto*, 1972)

Desse contexto surge o terceiro protagonista buarquiano, no que concerne ao trabalho: *a prostituta*.

Historicamente inserida na vida da humanidade, a prostituta toma cores e delineamentos bem brasileiros: a mulher do porto, a dançarina do “dancing”, “aquela” da rua, a mulher das calçadas, a que “dá prá qualquer um”, a que esconde a “profissão”.

Na análise que efetuei, a composição de Buarque que melhor apresenta a relação entre a prostituição e o trabalho é *Viver do Amor*, escrita para a *Ópera do Malandro*.

Em uma espécie de “rito de iniciação” de uma colega de trabalho, que vai estreiar na profissão, as prostitutas apresentam-lhe os cânones fundamentais do ofício:

Prá se viver do amor
 Há que esquecer o amor
 Há que se amar
 Sem amar
 Sem prazer
 E com despertador
 como um funcionário
 Há que penar no amor
 Prá se ganhar no amor
 Há que apanhar
 E sangrar
 E suar
 Como um trabalhador.
 (*Viver do Amor*, 1977-78)

Assim, concluo essa “visita”, de cunho analítico, aos mitos relativos ao trabalho, na obra do grande poeta da música popular brasileira, Chico Buarque de Hollanda.

Mas afinal, que conclusão posso tirar desse trabalho? Recorrer à obra de poetas para ilustrar conceitos teóricos não é nenhuma novidade.

A minha preocupação se refere à privação do direito ao trabalho, ao fenômeno do desemprego e do que as pessoas andam fazendo para sobreviver.

Essa questão passa primordialmente pela discussão do relacionamento entre trabalho e cidadania. Passa pela ação dos educadores, como diz Ferreira em obra recente:

A cultura relativiza o político, na medida em que este não consegue se livrar das fantasias, mitos, ilusões, fantasmas e crenças que existem no imaginário social. [...] A partir dessas crenças e ilusões é que se pode trabalhar o cidadão com projetos de uma sociedade melhor, forjando um homem com utopias. A partir do diagnóstico da crise em que vivemos: crise de valores, de âmbito nacional e internacional, crise nas crenças que sustentam uma sociedade descrente (Ferreira, 1993, p.228).

É pena que o poeta Chico Buarque ande mais voltado ultimamente para a literatura do que para a música.

Seria interessante observar e ampliar a leitura desses trinta anos do imaginário buarquiano, incluindo reflexões sobre o que acontece hoje no Brasil em relação ao trabalho.

Embora não comungue de várias críticas feitas por Konder e Marx, acho pertinente incluir uma citação de "O Futuro da Filosofia da Práxis": "O que podemos enxergar na situação atual é um crescimento considerável do setor terciário na economia, um aumento impressionante no setor de serviços. O que podemos ver é o aparecimento de grupos instáveis e camadas de difícil definição, proliferando entre o proletariado e a burguesia [...]" (Konder, 1992, p. 134).

Concordo com o filósofo, quando conclui que isso não significa em absoluto o fim da luta de classes, mas uma sofisticação da mesma.

Não percebo, no entanto, que tal fenômeno evidencie uma presença mais marcante das classes médias, em relação aos estudos de Marx.

Pelo contrário, o que parece acontecer no Brasil é uma recessão econômica de porte, que penaliza as camadas médias da população e gera ilusões de consumo e falsas promessas de melhores condições de vida.

Muito lúcida é a análise de Chomsky, em entrevista a Linhares e Garcia (1996). Tentando responder a perguntas sobre o futuro dos nossos jovens, sobre o projeto de Brasil na atualidade, entrevistaram vários intelectuais.

O depoimento de Noam Chomsky é de profunda atualidade: "O desemprego é uma consequência da internacionalização do capital e da economia com crescimento baixo. Enquanto houver uma economia de baixo crescimento, haverá desemprego" (p. 45).

Chomsky fala da existência de 14 trilhões de dólares de capital financeiro não

regulamentado no mundo, desejando um crescimento baixo. E conclui: “[...] e se qualquer país – mesmo um país rico como os EUA – tentar estimular a economia, um trilhão de dólares podem sair dele da noite para o dia, forçando as taxas de juros para cima e provocando o declínio da economia e o colapso de países como o Brasil e o declínio dos EUA. Isso paralisa o crescimento dos programas sociais” (Chomsky, 1996, p. 45-6).

Os efeitos desses fenômenos sócio-políticos e econômicos, sobre o homem, são de total interesse da Educação e da Psicologia.

É fundamental que psicólogos e educadores atentem para as realidades do mundo da produção, buscando melhor entender o homem de hoje:

E a palavra final?

A palavra final não poderia deixar de ser de Marx...

A lei enfim que mantém sempre o equilíbrio entre a superpopulação relativa ou o exército industrial de reserva, de uma parte, e a extensão e a energia da acumulação, de outra, prende o operário ao capital mais solidamente do que a cadeia de Vulcano prendia Prometeu em seu rochedo. Ela supõe uma acumulação de miséria para corresponder à acumulação do capital. A acumulação de riquezas num pólo significa, pois, a acumulação de misérias, de sofrimento, de escravidão, ignorância, embrutecimento e degradação moral no pólo oposto (Marx, 1982c, p. 170)

No Brasil atual, globalizado, atualizado, neo-liberalizado, onde se negociam os votos, onde se matam trabalhadores sem-terra, desempregam-se pessoas, acenando-lhe com as benesses do mercado terciário e informalizado ...

Nesse Brasil pobre, *malandros, operários e prostitutas ...*

Pobres heróis buarquianos ...

Bibliografia

ARENDR, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

CANDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem. O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

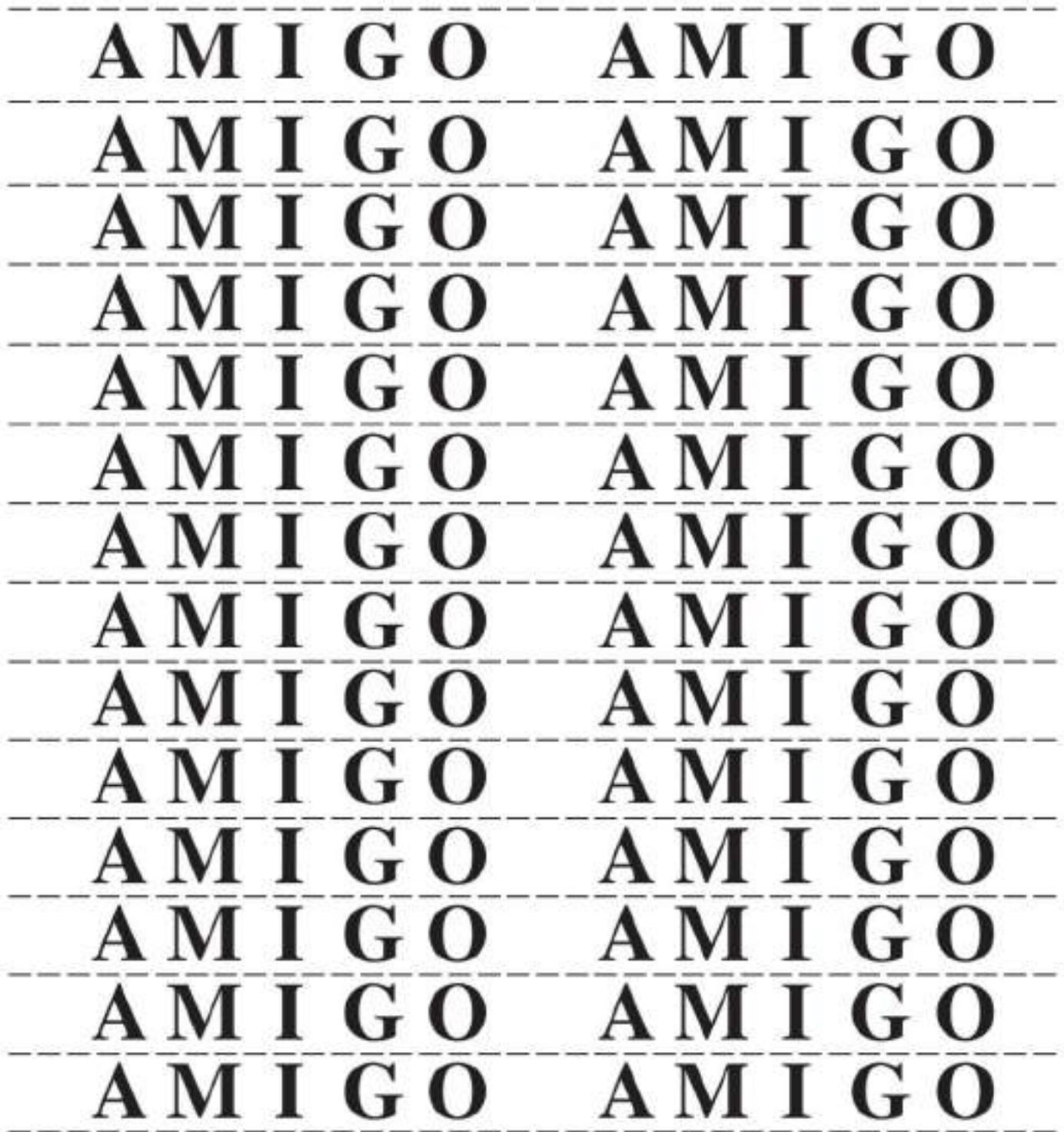
CHOMSKY, Noam. Entrevista. LINHARES, Célia F. & GARCIA, Regina L. *Dilemas de um final de Século: o que pensam os intelectuais*. São Paulo: Cortez, 1996.

CODO, Wanderley et al. A síndrome do trabalho vazio em Bancários. CODO, Wanderley & SAMPAIO, José Jackson C. (org.). *Sofrimento psíquico nas organizações: saúde mental*

- e trabalho*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- FERREIRA, Nilda T. *Cidadania: uma questão para a Educação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *El Orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.
- FREUD, Sigmund. Analisis Terminable e Interminable. FREUD, S. *Obras Completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- GOUX, Jean-Joseph. Observaciones sobre el modo de Simbolizar Capitalista. S.n.t.
- VERDIGLIONI, Armãdo (org.). *Locura y sociedad segregativa*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- GUIRADO, Marlene. *Psicanálise e Análise do Discurso: matrizes institucionais do sujeito psíquico*. São Paulo: Summus, 1995.
- KONDER, Leandro. *O Futuro da filosofia da Práxis: o pensamento de Marx no século XXI*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- MARX, Karl. *Miseria de la Filosofía*. Madrid: Aguilar, 1973.
- . Mercadoria, Preço e Lucro. BORCHARD, Julian. *O Capital – Edição Resumida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982(a).
- . Efeitos desses progressos na situação da classe operária. BORCHARD, Julian. *O Capital – Edição Resumida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982(b).
- . O efeito da acumulação sobre os operários. O exército industrial de reserva. Teoria da pauperização. BORCHARD, Julian. *O Capital – Edição Resumida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982(c).
- MEPHAM, John et al. (Brighton Labour Process Group). O processo de trabalho capitalista. In: SILVA, Tomaz T. (org.) *Trabalho, Educação*. S.n.t.
- SATO, Leny. A Representação Social do Trabalho Penoso. In: SPINK, Mary Jane (org.). *O Conhecimento no Cotidiano: as representações sociais na perspectivas da Psicologia Social*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CODO, Wanderley & SAMPAIO, José Jackson C. *O conhecimento do trabalhador e a teoria das Representações Sociais*. S.n.t.
- SILVA, Edith S. Crise econômica, trabalho e saúde mental. In: —. *Crise, Trabalho e Saúde Mental no Brasil*. São Paulo: Traço, 1986.
- VIOLANTE, Maria Lúcia V. *O Dilema do decente Malandro*. São Paulo: Cortez, 1983.

P O R T F O L I O
P O R T F O L I O

P a t r i c i a
F u r l o n g



Corte na linha pontilhada e efetue o entrelaçamento com as tiras da página anterior.

Arte e cultura popular

Caderno Temático

Os Demônios Pagodeiros de Mestre Exedito The Merry Demons of Master Exedito

Para Laene Teixeira Mucci

Alice Inês de Oliveira e Silva
PhD em Antropologia Social
University of London (U.C.L.)

Exedito Sobreira Ribeiro, escultor e santeiro, nasceu e vive em Porto Firme, pequena cidade da Zona da Mata de Minas Gerais, onde vem fazendo escola. Rendido às pressões do mercado, faz imagens de inspiração barroca, com grande riqueza de detalhes. Belíssimas.

Mas não é de sua produção recente que quero falar. Quero lembrar dos seus trabalhos mais antigos, dos idos anos setenta, quando o conheci.

De família de raízes rurais e tradição artística - sobrinho de Naná Soares, uma das artesãs mais dotadas com quem tive o privilégio de conviver - Exedito trabalhava imerso no rico universo da cultura popular que explodia em seus trabalhos e em sua



Ilustração 1

imaginação. Não que santos barrocos deixassem de representar parte expressiva de sua produção. Apenas, naquele tempo, ele ainda ousava dar mais asas à sua imaginação, e foi assim que surgiram os seus Demônios Pagodeiros.

Esses demônios, de curiosos nomes como Bizunga ou Caraca¹ - tocadores de sanfona, quase sempre se faziam acompanhar pela serpente, ou "comadre", como a ela Exedito se referia. Serpente

que se enroscava pelas pernas dos diabos, ficando engenhosamente a cabeça com o tapa-sexo² ou, projetada para a frente, confundindo-se com, ou figurando o próprio pênis, num movimento ascendente insinuando a ereção (ilustração nº 1), ou, como um pênis avantajado, imensamente

desenrolada até os seus pés (ilustração nº 2 e ilustração nº 3, a figura do meio), acentuando o tom fortemente erótico que emanava dessas peças. Pode-se destacar como exemplo-síntese a figura onde a serpente enlaça completamente as pernas do diabo, como numa brincadeira infantil, ficando a sua cabeça, quase resumida pela boca entreaberta, colocada como órgão sexual, numa iconografia que reúne várias simbolizações do falo. Sua simulação é mais



Ilustração 2

explícita na posição da cabeça da serpente ou mais velada na sua língua visível na boca entreaberta - alusões sexuais popularmente decodificáveis (ilustração nº 3, figura à

esquerda).

Confluem nessas figuras dois temas bíblicos: a serpente, outra figuração do Mal, encarnação de Satã no Gênesis, e a associação do pecado dos primeiros pais com a atividade sexual, muito presente no imaginário cristão³. Por isso, compadre e comadre andam juntos nas esculturas de Expedito, e o erotismo de sua gestualidade fixa de forma indelével essa associação.

Outra presença maligna nas figuras dos Demônios Pagodeiros é a de estranhos répteis - dragões possivelmente, que aparecem sob os pés do demônio, por ele subjugados, o que poderia representá-los como hierarquicamente inferiores numa escala de seres do mal. Talvez por isso sejam eles sempre vencidos⁴. Segundo as lendas religiosas, foram derrotados por São Jorge e por Santa Margarida, como também sempre o são nos contos maravilhosos onde a função do herói - tarefa difícil/ tarefa cumprida - freqüentemente é enfrentá-los e vencê-los⁵.

Apesar dessas demonstrações de poder, o demônio de Expedito não é Satã, o Senhor do Mal e das Trevas, mas o brasileiríssimo Capeta, o Arrenegado, o Coisa-Ruim, o Tinhoso, cheio de tretas, sedutor, pé-de-valsas, louco por uma festa, uma cachaça, um malfeito⁶; irmão de sangue e unha-e-carne de Zé Pelintra - Exu de "ares carioca" - senhores ambos da baderna e

sacanagem⁷. Os Demônios Pagodeiros de Expedito têm a gíngua da malandragem, o olhar safado, o riso do deboche e falam mais da alegria do interdito, do sabor do proibido que da personalização da Maldade absoluta

da série - a diaba, ou Mutreca, nome dado por Expedito - é uma mulher de chifres pequenos, exalando triste lubricidade, em atitude oferecida, despudorada, as saias arrepanhadas à frente, deixando à mostra



Ilustração 3

e da Corrupção.

Ao contrário, a única figura feminina

as pernas. Para acentuar a sua sexualidade,

o artista ainda destacou-lhe ostensivamente

os seios, pintando seus mamilos de preto. Problemas ou pecados. Em contraste, para a mulher, o livre exercício de sua sexualidade só seria possível através da prostituição, da qual decorreria vergonha, culpa e nunca prazer. Nas figuras de Expedito, não é a diaba mas a serpente a parceira dos alegres pagodeiros. Mais do que parceira, na verdade, é a serpente o seu duplo, e como tal, senhora dos mesmos direitos e prerrogativas, como se macho o fora.

Ao retratar os seus demônios como sanfoneiros, Expedito ecoa a idéia de que eles são loucos por música, pelos bailes - espaços que para a Igreja tradicional eram lugares de vício e de pecado. No nordeste brasileiro tentam disputar os repentistas onde sempre são derrotados. Como se contrapor aos mestres repentistas que os enfrentam com as orações fortes, os ensalmos, os ofícios?⁸ Acresce-se o fato de que o músico é popularmente visto com reservas, como vagabundo, fora da estrutura, do mundo do trabalho, da família, do

compromisso, da ordem. Assim os Demônios Pagodeiros remetem-nos à figura paradigmática do malandro, do anti-herói, de Malazarres e Macunaíma.

Por aqui em Minas Gerais a idéia do

demônio sanfoneiro tem suas raízes em "causos" passados de pai para filho. Esses instrumentos poderosos de controle social explicam e traduzem, nos termos da cultura popular, normas, valores e os ditames da Religião oficial.

Por muito tempo, o preceito da Igreja Católica determinava que a Quaresma fosse rigorosamente guardada, mormente as Sextas-Feiras. Dias de mortificação e penitência, de

jejuns e abstinência, tempo de purgar os pecados, de encomendar as almas, de lembrar da morte ('Acordai quem 'tá' dormindo que o sono é morte e a cama, sepultura')⁹, dos castigos eternos e das tentações do demônio. Clima pesado de interdição que culminava na Sexta-Feira Santa quando se falava baixinho, não se ria ou se cantava. Não se varria a casa, limitando-se ao mínimo os



A diaba ou Mutreca

trabalhos domésticos. Na roça onde a criação não pode deixar de ser ordenhada, todo leite, obrigatoriamente, deveria ser distribuído entre os pobres já que nenhum lucro poderia advir de trabalho em dia tão sagrado. Ora, se o trabalho era interdito, bailes, festas e demonstrações de alegria constituíam tabu de terrível sanção, se violado. Corria-se o risco do demônio aparecer querendo festejar, conquistando as moças desavisadas, melhorando o clima da festa, aumentando os risos e a alegria. Assim, todos entretidos, nem se aperceberiam que o chão lentamente iria descendo, levando os dançarinos até às profundezas da terra, onde bailaríamos sem cessar até o final dos tempos. Os Demônios Pagodeiros de Expedito remontam a essas histórias, como ele contou:

Diz que uma vez houve um grande baile na Quaresma, e quando estavam todos lá dançando na maior animação, botaram reparo num homem desconhecido que dançava tão bem que todos pararam para admirar. Eis que um menino danado de reinador puxou a ponta da saia da mãe, apontando com o

dedo para o chão:

- Mãe, aquele homem tem pé de pato....

A mãe só fazia psiu. O menino insistia falando cada vez mais alto:

- Mãããe....mas ele tem pé de pato...

E a mãe bem baixinho segurando-lhe a mão e impedindo o gesto mal-educado:

- Psiu, cala a boca menino... Cada um é como Deus o fez

E o desconhecido, o próprio "sujo", que não pode pronunciar esse Nome confirmava:

Isso mesmo! Cada um como Fez o fez.

E, tendo sido descoberto, foi-se embora numa nuvem de fumaça e enxofre.

É importante notar que o diabo no folclore brasileiro é sempre passado para trás, como demonstram vários contos populares¹⁰.

Para Gustavo Barroso¹¹, o poder do demônio é enfraquecido por não ser levado a sério, como provam os piores motejos que revelam o desprezo com que o povo brasileiro se refere a ele: molambudo, bode, sujo, bicho, malino, fute, cambito, uma lista enorme de epítetos que fazem de diabo uma das palavras de mais rica sinonímia no vocabulário Português. Tal riqueza vocabular se deve



Detalhe ilustração 2

principalmente ao forte tabu que cerca o seu nome, que ao ser pronunciado poderia soar como invocação. Paradoxalmente, como lembra Eduardo Campos, a imprecisão do diabo pontua a linguagem diária, como interjeição, como qualificativo (o diabo do menino, por exemplo), em provérbios onde se reconhece que afinal ele não é tão feio quanto se pinta.

Como diz Campos, referindo-se ao sertão nordestino:

É nome argüido à hora dos aperreios, quando alguém necessita de auxílio. Surge nas discussões, nas conversas sérias, nos momentos de deboche.

Minha argumentação segue paralela à dos dois autores. É exatamente por temê-lo em demasia que o po-

vo assim procede. Lembra Mário Souto Maior que o povo adora a Deus uma vez por semana quando assiste à missa aos domingos e respeita o Diabo a semana toda (Souto Maior, 1975). Cortando-lhe o poder, deixando-o ser vencido exatamente pelos mais fracos - a mulher, velhos, crianças - ou ao rebaixá-lo

socialmente, o povo ordena e controla - ainda que apenas no domínio da linguagem - essa força desagregadora, maligna e caótica que lhe provoca terror. No imaginário popular a ação do demônio está presente no cotidiano

de forma pervasiva, Deus e Diabo atuam um em função do outro, não existindo isoladamente. É o demônio que sob a forma de cobra ofende um animal, que espanta o cavalo e derruba o cavaleiro, que tange as nuvens da chuva desejada para onde não é querida. Se a atuação divina é sempre ordenadora, o demônio é a perturbação, a desordem, a confusão. Não é demais lembrar que a Cultura, instrumento humanizador essencial, consiste na instauração da ordem, substituindo o aleatório pelo organizado, assegurando assim a existência da vida social, já que pela sua natureza o homem não sabe lidar com o caos (Lévi-Strauss, 1975).

É preciso também lembrar que no domínio do mito - uma história que a sociedade conta sobre ela, para ela mesma - a realidade aparece invertida (Lévi-Strauss, 1967). Daí o predomínio dos fracos sobre os fortes, por exemplo. Na história, largamente difundida¹² narrada por Expedito, é o demônio



Detalhe ilustração 3

logrado pela criança, pela voz da inocência. Sendo o menino a única pessoa a não dançar, e portanto a não pecar, era também o único que reunia condições de identificar o perigo.

Uma outra estorinha inspiradora, que acentua a imagem de que o demônio não perde ocasião para dançar, está registrada em um outro trabalho de Expedito:

Diz que a comadre lá vinha vindo pela floresta quando encontrou o compadre com sua sanfona. E ela falou:

- Oh compadre vamos dançar.

E o compadre respondeu:

- Apois, comadre, ou nós toca, ou nós dança...

E a comadre muito ladina:

- Pois eu vou te mostrar como nós toca e nós dança.

E a serpente mandou que ele colocasse a sanfona no chão e jeitosamente, em posição ereta às suas costas, apoiou "carinhosamente" a cabeça no ombro do capeta. Com a ponta das caudas, ela tocava os botões e ele manjava o fole da sanfona, tocando e dançando ao mesmo tempo, como outra bela escultura de Expedito retratou.

Finalmente, a última e mais curiosa figura de toda essa série: ela retrata o diabo aparentemente sozinho, vestido de batina. Ostenta ele sobre sua cabeça um enorme morcego, de grandes asas abertas e

fisionomia aterrorizante. O ar do pretenso padre e seu risinho disfarçado, de canto de boca, são sinais indubitáveis de quem se acredita vitorioso.

Explica Expedito:

Diz que o diabo procurou Nosso Senhor para se queixar da luta desigual entre ele, diabo, e o Filho de Deus. Como é que ele podia pretender sair vencedor, se a pomba do Espírito Santo estava sempre protetoramente sobre a cabeça de Jesus Cristo?

Diz que Deus zombou dessa pretensão:

- Como é que você um diabo, pelado desse jeito e tocando sanfona, pode esperar proteção do Espírito Santo? Você acha que Ele protege quem anda na farra, assim sem roupa?

Aí o Demônio ficou matutando um jeito de enganar a Santíssima Trindade. Não bastava se vestir. Tinha que arranjar uma roupa que o disfarçasse muito bem. Mas qual ou como ?

Finalmente teve a idéia de roubar uma batina. Disfarçado de padre não teria como ser reconhecido; um sacerdote é por direito merecedor das graças do céu e só assim, com as bênçãos divinas poderia o diabo

vencer o Cristo.

E Expedito concluiu:

Agora tá o demônio aí, alegrinho pensando que enganou a Deus e está com a Pomba sobre sua cabeça. Ele não sabe que Espírito Santo do capeta é o morcego (ilustração nº 3, figura da esquerda).

Expedito traduz assim a verdade cristã da onisciência divina. Se Deus tudo vê e tudo sabe, não haveria como enganá-lo.

Ecoa ainda à sua história uma outra tradição popular presente em muitas lendas, a de que Deus e o diabo fizeram juntos os animais para povoar o mundo. Deus fazia um bicho de cá, o diabo arremedava de lá. Deus fez a ovelha, o diabo fez a cabra, Deus fez o cachorro, o diabo fez o gato, dividindo assim os viventes entre os que são sagrados e aqueles que não prestam, predeterminando o comportamento que teriam no futuro, conforme é retratado no rico tesouro de lendas religiosas da tradição oral¹³. O demônio pode muitas vezes tomar a forma de animal - e uma das figuras de Expedito é um diabo com estranha cara de bicho, cabra possivelmente (ilustração nº 3, figura do meio), enquanto outro veste um 'manto' feito do casco de tatu (ou seria de dragão?) (ilustração nº 3, figura à direita). Reza, porém, a tradição que jamais ele escolherá a forma de um dos bichinhos de Deus para isso. Terão que ser as

imundícies, as moscas, os ratos, as cobras, gato preto, morcego¹⁴ que, para o povo, não passa de rato com asa. A brilhante analogia feita entre o morcego e a pomba do Divino¹⁵ na rica imaginação de Expedito, segue a lógica dicotômica dos animais de Deus e do diabo¹⁶.

A figura do demônio de batina e o seu enorme morcego protetor parece entretanto ter soado por de-mais sacrilega para o artista. Imagino que para ele aquilo significava ter ido muito longe na sua relação com o sagrado. De certa forma, ele O tinha desafiado. O temor de sua ousadia, ainda que inconsciente, deve ter se transmitido para o seu público.

Lembro-me bem da sensação de desconforto que senti ao vê-lo. Era um trabalho forte e muito criativo que me provocou um arrepio de medo.

Duvidava Expedito que essa figura pudesse ser vendida, mas teria sido. Segundo ele me relatou, a pessoa que o comprou(?) exigira que



Detalhe ilustração 3

fosse o morcego cortado fora. Perdeu a figura todo o seu sentido, e foi irremediavelmente mutilado um dos trabalhos mais originais e criativos que Mestre Expedito fez.

Penso que inconscientemente o artista deva ter sofrido influência de sua Tia Naná, que começara a apresentar sinais de perturbação mental. Coincidentemente, depois de desenhar 'os monstros que habitam nossa imaginação' (caboclo d'água, lobisomem, mula sem cabeça), ela começara a fazer demônios também. Dizia Naná em uma carta datada de 1977:

eu fiz um bonito diabo - com chifre e língua para fora - ficou jóia. [...] parece que a Imagem do Diabo ficou mais engraçada e mais aperfeiçoada.

Essa displicência inicial com que falava no assunto, procurando apaziguar meus possíveis escrúpulos - "*não toma por mal esta imagem do diabo...*" - irá aos poucos desaparecendo. E, no final, não será a ousadia desses trabalhos que lhe provocará medo, mas sim sua própria atividade de ceramista.

Sua doença que se revela em "ataques" (epilépticos?) é assumida como um castigo divino, a ela imposto por não ter respeitado o sagrado, por ter ousado brincar com as coisas de Deus: ao fazer bonecos de barro - qualquer um - Naná acreditava ter cometido grave pecado tentando se igualar a

Ele. À semelhança dos primeiros pais, teria sido severamente punida por seu gesto de soberba¹⁷. Para expiar o que se lhe figurava como tão grave pecado, Naná abandonou de vez suas múltiplas atividades de artesã, tal como foram abandonados os Demônios Pagodeiros de Expedito. Porque tanto quanto sei, aquela foi a última dessas figuras que ele esculpiu.

Notas

¹ Este nome escolhido por Expedito para uma de suas figuras tem conotação nojenta ou de imundície. Diz o Dicionário: "Caraca, casca de ferida ou de pereba no período de cicatrização. Secreção nasal ressequida. Crosta de sujidade na pele de uma pessoa. O mesmo que craca" (*Dicionário Melhoramentos*, v. 1) O Aurélio só registra a segunda acepção (*Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*). Lembrar também da locução popular em referência a pessoas: "ruim como casca de ferida".

² Como na figura, a primeira que ele esculpiu, que faz parte da coleção do prof. Dr. Saul Martins, que encontra-se hoje no Museu de Folclore de Minas Gerais.

³ A narrativa do Gênesis marca profundamente o imaginário popular regional, de forma explícita nos

* Presto homenagem a Benito Taranto, que como entusiasmado diretor da então Assessoria de Assuntos Culturais, UFV, proporcionou condições para que 'viajássemos' no mundo dos artistas populares da região.

demônios de Expedito, de forma mais velada em todo o complexo de superstições envolvendo cobra e mulher, notadamente a mulher em momentos ligados à reprodução: menstruação, gravidez e parto. Ao colocá-las em confronto, essas superstições evocariam a maldição bíblica “*Porei inimizade entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Sua descendência te esmagará a cabeça, e tu lhe ferirás no calcanhar*” (Gênesis 3,15). Esse tema foi desenvolvido por mim no artigo *Cobra*.

⁴ Há um trabalho de Expedito bem posterior denominado *A Ilha de Satanás*, onde figuram dragões e diabos.

⁵ De acordo com a análise proposta por Vladimir Propp, em *Morfologia do Conto*.

⁶ Ver em Câmara Cascudo, no *Dicionário do folclore brasileiro*, o verbete diabo. Ver ainda em Souto Maior, 1975; em Campos, s.d.; e em Pontes, 1979.

⁷ Ver Peter Fry, 1982, a respeito da figura do Zé Pelintra, personificação do malandro, na Umbanda.

⁸ Ver em Câmara Cascudo, 1968; em Rodolfo Carvalho, *Cancioneiro do Norte* (Fragmento do Desafio entre Manuel das Cabeceiras e o Diabo) de Mário Pontes, 1979. Na análise deste autor, enquanto os romances do gado retratariam a luta do homem contra a natureza, as narrativas sobre essas pelejas mostrariam a luta do homem contra a sociedade.

⁹ Verso de Encomendação de Almas, Palmeiras

de Fora - Barra Longa; registrado também, entre outros, por Paniago, 1977 e Xidieh, 1972.

¹⁰ Para Câmara Cascudo, esses contos são agrupados no que ele denominou “Ciclo do Demônio Logrado”, cf. 1967, 1952 e 1980. Ver também Souto Maior, 1975, e folhetos de cordel como *O Velho que enganou o Diabo*.

Bibliografia

- BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Departamento da Imprensa Nacional, 1949.
- CAMPOS, Eduardo. *Cantador, musa e viola*. Rio de Janeiro/Brasília: Companhia Editora Americana/MEC, s.d.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. [LINS, Alvaro. *História da Literatura Brasileira*. v 6], 1952.
- . *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- . *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- . *Dicionário do folclore brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- FRY, Peter H. *P’ra inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. (Coleção Tempo Universitário 7).

- . *Totemismo hoje*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- MERHEB, Alice Inês Silva. Cobras. *Boletim da Comissão Mineira de Folclore* 1 (2), mai., 1976.
- PANIAGO, Maria do Carmo. *Viçosa, tradições e folclore*. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa/Imprensa Universitária, 1977.
- PONTES, Mário. *Doce como o Diabo*. In: *O Demônio na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. (Coleção Alternativa 2).
- SOUTO MAIOR, Mario. *Território da danação*. In: *O Diabo na cultura popular do nordeste*. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1975.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.

O último profeta do milênio The last millennium prophet

Gilmar de Carvalho.

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo.
Professor da Universidade Federal do Ceará

Angelica Höffler. Mestranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo

Dia 4 de março de 1998, quinze horas, sol forte na rua Santa Luzia, centro de Juazeiro do Norte, ao lado do Mercado Central. De repente, em meio ao burburinho, uma voz se destaca, estridente. Não se trata de mais um pregão dos ambulantes, mas de algo muito visceral. Aquela voz tem uma força ancestral e diz uma verdade que incomoda aos nossos ouvidos e nos faz pensar: *O mundo vai se acabar.*

Quem grita é um jovem senhor, às vésperas dos quarenta anos, com barba cerrada, vestindo um hábito verde, coberto por um couro de carneiro, de chapéu de palha, conduzindo uma carroça puxada por um jumento, que tem, em sua parte traseira, uma réplica da arca de Noé, estampas de santos, um painel pintado e umas inscrições enigmáticas.

A passagem do profeta causa uma certa perplexidade e um mal-estar na cidade. É possível ouvir alguns insultos a ele proferidos e o mais sutil é o que o rotula como louco. A visão é epifânica e grande é o estranhamento provocado por aquela figura,

retirada de um livro de história sagrada, disputando espaço com os carros, com a estridência das buzinas e com uma cidade que pulsa.

Antônio Gomes de Araújo, 38 anos, é mais um dentre os inúmeros profetas que anunciam o final dos tempos, o que é freqüente numa virada de milênio, quando as pessoas se inquietam com o que virá e buscam uma explicação mística como saída para compreender um mistério que se envolve nas dobras do tempo.

Outras vezes é assim e a vida continua, mas para seu Antônio, essa será a terceira e última hecatombe: primeiro foi o dilúvio, depois Sodoma e Gomorra e agora virá o acerto de contas final. As trombetas tocarão em breve, o sétimo selo será rompido e a visão de Deus será esplendorosa.

A moradia

Antônio Gomes de Araújo nasceu em Juazeiro do Norte, em outubro de 1960. Teve dois anos de educação formal: "*fiz até o segundo ano, mal feito.*" Lê com dificuldade e

consegue escrever muito pouco. Trabalha como carpinteiro, outro ofício de tradição bíblica. Faz móveis durante a manhã, em sua casa, na Avenida Paraíba, no bairro do Romeirão.

A carroça está na calçada, o que facilita identificar sua morada. Depois das palmas, ele chega à porta e pede um tempo. Volta, devidamente paramentado. Tem a voz mansa que contrasta com a virulência do pregador e convida para entrar.

A casa é simples. Na verdade, a sala é seu ateliê, onde ele improvisa algumas cadeiras para as visitas. Tábuas de madeira se espalham pelo espaço e se juntam a alguns instrumentos de trabalho. Nas paredes, estampas votivas: uma Sagrada Família, o Coração de Jesus e o de Maria, São Brás, Senhora Santana, as Virgens do Carmo e de Fátima e a última ceia. O retábulo se completa com reproduções de fotografias do Padre Cícero e Frei Damião e, sobre a mesinha, uma Bíblia encadernada e uma Nossa Senhora das Dores, em gesso.

Ele diz que se iniciou neste ofício vendo os outros trabalhar. Fala que chegou a ganhar algum dinheiro antes da criação do real, quando suas encomendas diminuíram, a ponto de ter dificuldades em manter seus quatro filhos: o mais velho com 16 anos, uma garota com 14, outra com 10 e o caçula de 9 anos, dois dos quais freqüentando a escola.

Pela manhã, ele faz seus móveis, na linha do desenho popular, com alguns entalhes que os diferenciam dos demais, apesar da madeira barata, do verniz de carregação e da pouca exigência que se antevê por parte de sua clientela. A mulher, Maria Luciana, é sua auxiliar, discreta, ela se recusa a falar, como se tivesse medo das visitas. À tarde, é ela quem toca as encomendas, abrindo a oficina e assegurando a manutenção do orçamento familiar. Enquanto ele se dedica ao trabalho de Deus, percorrendo com sua carroça as ruas de sua cidade para lançar invectivas contra o mal e dizer que faltam apenas um ano e oito meses para o fim dos tempos, o suficiente para que as pessoas se arrependam e mudem de vida, antes de serem lançadas para sempre no fogo eterno.

A revelação

O profeta diz ter recebido, em sonho, a missão de pregar as "boas novas", o que, em seu caso, se confunde com o aviso da última possibilidade de conversão e de opção pelo caminho do Senhor.

Ele diz que cada iniciado tem o seu dom e que o dele é o da audição. Ele recebe, permanentemente, instruções que orientam sua trajetória. Sua fala mansa e pausada, entremeada por citações bíblicas, se transforma no discurso inflamado de quem

quer convencer porque está certo das verdades que enuncia.

Antônio Gomes de Araújo utiliza a carroça há três anos para chamar a atenção, faz parte de sua performance, porque ele tem consciência de que sua pregação teria menos impacto, se ele andasse pelas calçadas prevendo o fim dos tempos. A carroça é seu púlpito e ele dispensa amplificação para sua voz, que soa rascante e incômoda, como a realidade que ele diz antecipar, com chamas, enxofre, noites de escuro, estrondos, água se transformando em sangue, numa acepção literal do Apocalipse.

Apesar de segurar com uma das mãos o arreio do jumento, ele gesticula com a outra e seu corpo cresce em seu desempenho. Naquele momento, ele é o profeta, o juiz irascível, o sacerdote de um culto que retoma a tradição, atualizando uma fala que, em tempos passados, já foi enunciada por outras pessoas.

Seu Antônio é um arauto, um mensageiro, como tantos anjos que povoaram outros episódios bíblicos, um beato nordestino como Antônio Conselheiro com suas prédicas ou José Lourenço com sua prática comunitária. Ele ter parece saído de um filme de Glauber Rocha, atravessando o sertão com seu velho e sempre atual discurso maniqueísta, cujas origens podem ser buscadas na legendária "Missão Abreviada",

base da pregação do Padre Ibiapina, fundador das "Casas de Caridade" no sertão nordestino; e do Padre Cícero e de seu sucessor, o imaginário popular, o missionário FreiDamião.

Seu Antônio recebeu uma ordem, há cerca de dezesseis anos, que se mantém na voz que lhe instrui durante os sonhos. Ele tenta dar conta da melhor maneira possível, percorrendo os quatro cantos de uma Juazeiro do Norte que se dilata em todas as direções e que ouve, incrédula e perplexa, sua voz profética.

Ele se preparou durante dez anos para o exercício de sua missão. No início, seu ministério se restringia à catequese e ao rosário e reagiu-se, com espanto, à sua mudança de atitude. A mulher, a mãe e os irmãos disseram que ele *tinha perdido o juízo*. O pai sempre esteve ao seu lado e desautorizava a versão de que ele delirava. Hoje, aceito por todos, ele credita as mudanças à ação de Deus que teria abrandado os corações duros.

O final dos tempos que ele anuncia é uma oportunidade para se pensar no que significa essa convenção, que vai muito além de uma simples passagem dos dias e que ocupa um lugar privilegiado em nosso imaginário.

Segundo os Medievalistas, foi assim no século X, e está sendo também no século

XX, apesar da velocidade com que se processam as informações, do predomínio da razão que não impede, por outro lado, que as pessoas busquem saídas místicas ou recorram ao esoterismo, como forma de se proteger do desconhecido e legendário ano 2001, com seu clima de ficção científica, com o imprevisível “bug do milênio” e com a expectativa otimista de uma idade de Aquário.

Seu Antônio não aposta na catástrofe. Quando enuncia a destruição, é a possibilidade da salvação que ele está pregando. É esta a síntese de seu ideário, uma expectativa de esperança em meio aos “desmantelos” do mundo, para utilizar uma expressão recorrente na literatura de folhetos.

História de vida

Casado, pai de quatro filhos, Seu Antônio faz questão de evidenciar uma regularidade de hábitos. Por essa razão, ele ocupa uma casa, quando poderia ter fugido de todos e morar, asceticamente, em uma caverna, como os eremitas.

Afinal, São João Batista é uma de suas influências confessas e nele foi buscar a referência do couro de carneiro, branco e curtido, com que arremata seu hábito de brim verde, em homenagem a São Pedro.

Da vida sexual ele diz, com uma certa timidez, que *Deus não proíbe que o homem use sua esposa, quantas vezes quiser*. Os

quatro filhos do casal comprovam que o preceito de crescer e multiplicar também foi cumprido à risca, apesar de sua possível relação com um prazer que é muitas vezes renegado. Mas ele faz questão de reforçar que, algumas vezes, evita os prazeres da carne, embora se reserve ao direito de não dizer em que condições e com que frequência recorra à abstinência sexual em função de sua missão.

Ele jejuia muito, mas não quer dar detalhes dessa penitência: um segredo que ele gostaria de guardar. O jejum seria uma forma de purificação e ele recebe essas ordens, que faz questão de cumprir, *por meio de sonhos, mensagens e pensamentos*.

Quanto a restrições alimentares, ele se recusa apenas a comer maçãs, porque não gosta, ainda que deixe margens para que se depreenda que, além do gosto pessoal, seja possível a interpretação de que esse foi o móvel da tentação e do pecado original e que toda maçã presentifica a queda.

Ele foi *uma criança traquinas* e na mocidade *bebia, jogava e mulherengava, como qualquer outro pecador*. Não bebe mais, deixou de fumar, abomina o jogo e com muita reza e penitência, se prepara para o serviço do Senhor.

Ele pede licença para trazer algumas peças que complementam sua indumentária: a cruz, que ostenta no pescoço, e um silício

com que se purga de todos os pecados. É algo muito íntimo, mas ele faz questão de mostrar, com toda a naturalidade, apesar do constrangimento que provoca a visão daquela coroa de espinhos de arame farpado. Diz que o coloca na cintura todos os dias, ao meio dia, quando reza o rosário. Tem também o chicote com as lâminas dos outros penitentes, mas que não o utiliza. Ele teria copiado o instrumento de flagelação de um velho padre e consultor espiritual.

Aliás, silícios e açoites são freqüentes entre os grupos de penitentes do Cariri que, com seus capuzes, cruzeiros processionais e cânticos medievais, como o *Pranto*, que reproduz a descida da cruz ou o *Stabat Mater*, são compreendidos como a permanência de um catolicismo triunfante, herdeiro das práticas missionárias e que tem, em São Sebastião, o defensor contra a guerra, a peste e a fome.

Seu Antônio, em casa, fala, sem afetação, de sua dificuldade em ler, quando tem que *assoletrar bem*, o que evidencia a importância da memória, para armazenar as informações a que teve acesso e da oralidade como um dos vetores de sua formação.

Apesar de ter a linguagem escrita, a letra, como partida para o seu trabalho, seu instrumento é a voz. Ainda assim, ele nunca teve veleidades de escrever, de deixar um conjunto de reflexões ou conselhos, como

outros líderes carismáticos. O que ele tem para dizer ele diz por meio da voz. Aqui, mais do que nunca, sua voz é profecia porque antecipa o futuro e instaura o novo tempo.

A pregação

Seu Antônio mistura a citação bíblica com sua exegese, num contexto em que não fica bem claro o que é parte da Escritura ou de sua interpretação. Em casa, o seu discurso é labiríntico, monocórdio e sem afetação. Diferentemente, nas ruas, ele tem consciência de que sua fala tem que ser concisa para atingir um maior número possível de incrédulos e, para isso, que tem de ter veemência. Pilotando sua carroça, sua argumentação direta tem que ter impacto.

No que concerne à palavra, deve ser como um "haikai" ou um mote de cantoria; visualmente, deve ter a contundência de um *outdoor* ou o inusitado de um *clip*. Como tem consciência de que está no trânsito, opta por uma linguagem imperativa, diz que veio para advertir.

Sua eficácia depende de um maior número de pessoas tomar conhecimento do que tem a dizer. O que faz com que a carroça, com a arca de Noé, os leiteiros e sua performance constituam um todo, provoquem estranhamento ou recusa e não permitam que ele passe despercebido.

Na verdade foi o bordão *o mundo vai*

se acabar no ano dois mil que provocou o alarido na rua e nos levou até a sua casa, onde as chances de uma entrevista se mostravam muito remotas. Com a maioria dos outros místicos, é assim que acontece, com a vida pública se impondo como a instância que verdadeiramente interessa e o espaço privado sendo interdito aos olhares curiosos.

Seu Antônio tem consciência de que essa é a sua missão. Ele diz que não pretende organizar uma igreja, que a incumbência que ele teria recebido de Deus seria essa; a de avisar, como João Batista, que teria vindo antes, para anunciar o Messias.

Ele vai do Velho ao Novo Testamento com a desenvoltura de um profundo conhecedor. Mas seu ponto de vista privilegia a destruição. Assim, ele insiste no capítulo XXIV de Mateus, onde o evangelista fala dos falsos profetas, do sol que escurece, da lua que não dará a sua luz e das estrelas que cairão dos céus.

Outra referência é o Apocalipse, como não poderia deixar de ser. No capítulo XI, ele vai buscar reforço para sua tese das três noites de escuro, quando o texto das Revelações fala em relâmpagos, vozes, terremoto e uma grande chuva de pedras. O que de certo modo é matéria do cordel de João de Cristo Rei, que, além de poeta, era também o profeta da destruição e da salvação.

No capítulo VIII, ele vai justificar a conversão em sangue da terça parte dos mares. A praga dos gafanhotos será baseada no capítulo IX do livro que fecha as Escrituras.

O profeta Isaías contribui com a *Idade de Ouro Messiânica*, em que faz referência a um novo céu e a uma nova terra. Outra de suas citações é o *Discurso de Pedro*, no Ato dos Apóstolos, que fala que nos últimos dias todos serão profetas.

A partir dessa colagem de citações, Seu Antônio monta sua fala e confirma sua hipótese de que o mundo vai se acabar no ano 2000, com a punição dos pecadores, a volta de Cristo e a instauração da utopia que vai além do milênio. Porque não se trata apenas de um período sem guerras, fome ou pestes, mas do reencontro do homem com Deus e da superação da idéia da queda.

Seu Antônio fala de um novo tempo que será eterno, em que o mal não prevalecerá e o amor deixará de ser carnal. O que ele antevê é *que o mundo do Espírito Santo que não tem cachaça, ódio, sequestro, assalto, vamos poder dormir de portas abertas* porque Deus terá feito a sua limpeza e, ainda complementa citando Isaías: *o homem não vai morrer mais*.

Padre Cícero

Como não poderia deixar de ser, as prédicas de Seu Antônio acontecem em um

contexto de forte valorização do personagem Padre Cícero, que também contribui para a formação de seu ideário.

Em relação ao Padrinho, ele reforça o que diz o cordel quanto à sua origem divina. Repetindo o que foi dito por João de Cristo Rei, Miguel Paulo, Abraão Batista e por muitos autores, ele volta a falar na troca misteriosa das crianças.

Segundo a tradição popular, apropriada pela literatura de folhetos, uma mulher misteriosa, envolta em branco e cercada por um halo de luz, teria providenciado a troca da criança por outra, de origem divina logo após o parto de Dona Joaquina Vicência Romana, a dona Quinó. Aí estaria a gênese do mito Padre Cícero.

Os folhetos avançam nos detalhes, mas Seu Antônio se prende ao essencial, como forma de ressaltar uma importância que o Padre teria na história religiosa e política do Nordeste brasileiro.

Esse mesmo Padre Cícero foi considerado como *uma das pessoas da Santíssima Trindade*, pelo poeta João Mendes de Oliveira, em folheto datado da segunda década deste século, para deleite dos que utilizaram essa afirmativa como comprovação da tese do fanatismo. É assim que o Padre é visto por Seu Antônio, como *o Divino Espírito Santo reencarnado aqui como homem*, pela possibilidade de tirar alguém do inferno e de

todos os milagres que teria praticado.

Padre Cícero, ainda de acordo com a tradição popular, teria tido como substituto aqui na terra, ou como representante, Frei Damião, que também pregava contra o inferno e contra o pecado, na continuidade de um maniqueísmo que tem forte respaldo junto às camadas mais pobres e seria um dos pilares de um catolicismo de extração popular, que tem nas romarias um ponto de confluência e na aceitação de beatos, como Seu Antônio, uma de suas pedras de toque.

Ainda que ele queira ser apenas um profeta e não tenha pretensões de um conhecimento sistematizado ou da formação de uma comunidade, existem pontos de contato entre Seu Antônio e outros líderes carismáticos, como os *"Aves de Jesus"*, do bairro Tiradentes, em Juazeiro do Norte, ascetas e mendicantes, com seus hábitos e cruces, cumprindo um pèriplo semanal de visita à colina do Horto ou rezando no adro da matriz de Nossa Senhora das Dores; ou com a ordem dos penitentes do sítio Batateiras, em Barbalha, onde pontifica, como decurião, Seu Joaquim Mulato, quase oitenta anos de liderança e de prática de um catolicismo popular de forte hierarquia, ritos iniciáticos e uma necessidade de purgação que não se explica pela razão.

Outros, em diferentes localidades, retomam e amplificam essas idéias que

constituem um *corpus*, estratificado, com variações temáticas ou de intensidade da emissão, mas que constituem vertentes de uma mesma manifestação de uma religião entre os homens e Deus, sem a mediação da instituição eclesiástica.

Seu Antônio pode ser o último profeta, no sentido de que as novas práticas sociais, o aporte das novas tecnologias e o avanço do pentecostalismo podem isolar essas figuras, deslocadas de seu contexto e cada vez mais anacrônicas em um mundo marcado pela massificação dos discursos e pela espetacularização dos eventos, em que profetas como este tendem a satisfazer nossa curiosidade de um objeto bizarro de estudo.

O ideário

Seu Antônio reforça com sua barba longa o estereótipo que se tem do profeta. Vestido a caráter, ele vai contra a corrente e encontra guarida numa cidade que é a encruzilhada de todos os roteiros míticos nordestinos: Juazeiro do Norte.

Ele se filia a um maniqueísmo que contrapõe o preto ao branco, sem levar em conta as múltiplas nuances do cinza. Vê um mundo baseado nas oposições, em que o bem é o contrário do mal, em que o trigo é o antagonista do joio, em que a ameaça do inferno paira como uma sombra sobre todos.

Neste contexto, Seu Antônio vê o

pecado na mulher que *usa unha pintada, batom, bermuda, calça comprida, pinta cabelo, arranca sobrancelha*, e recomenda *roupa quatro dedos abaixo do joelho, uma blusinha cobrindo os cotovelos*. Para os homens, as interdições incluem *tomar umas cervejinhas, ir ali nos ambientes, nas casas que são de prostitutas pra pegar outra mulher*. Tudo isso seriam astúcias do demônio que fala pela boca de qualquer um aqui na Terra.

Sobre a televisão, ele é a favor desde que seja para se assistir à missa ou ver um vídeo religioso, mas *se o homem não souber usar, ela é para a condenação*.

Ele tem nostalgia do velho catecismo e ele mesmo pergunta e responde quem é Deus, qual o sinal do cristão e outras questões da vulgarização da doutrina.

Em um mundo marcado por normas rígidas e ameaças de fogo eterno, Seu Antônio diz que já experimentou o que significaria a morada de Lúcifer e que teria visitado os infernos, espiritualmente, levado por um anjo. Mas o curioso de sua prédica é que, de acordo com a Quinta Trombeta, do capítulo IX do Apocalipse, que teria aberto o poço do abismo, de onde teriam saído a fumaça da grande fornalha e os gafanhotos da praga, *o inferno seria aqui na terra*.

Assim, ele se despede porque deve ter outras coisas a fazer. Sobre uma mesinha, o abandonado silício. Vai até a porta, vestindo

seu hábito. Na calçada, a carroça tal e qual a Arca de Noé. Uma última olhada permite ler o que está escrito no verso da tábua de compensado, suporte de um painel pintado a óleo, cujas cores desbotadas denunciam a ação vigorosa do sol: *O mundo será acabado no dia em que for visto um cruzeiro de sangue no céu, numa sexta-feira da Paixão, antes de 2000.*

Bibliografia

- CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel*. São Paulo: Maltese, 1994.
- DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FRANCO JR. Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- GOUREVITCH, Aaron J. *Les catégories de la culture médiévale*. Paris: Gallimard, 1983.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LOPES, Régis. *João de Cristo Rei: o profeta de Juazeiro*. Fortaleza: Secult, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Márcio Almeida

Pós-Graduado em Ciências da Religião,
Instituto de Ensino Superior e Pesquisa – Inesp
Universidade do Estado de Minas Gerais

*A superstição é o meio mais seguro de
governar os homens.*

Festinger

Este trabalho tem por objetivo constituir uma epistemologia global, no sentido do saber globalmente considerado, com a virtualidade e os problemas do conjunto de sua organização, quer sejam especulativos, quer científicos (Japiassu, 1996, p. 99), envolvendo a teoria do conhecimento da superstição através dos seus fundamentos, hipóteses, manifestações, função e interpretação sistêmica (estudo crítico), para concluir que ela tanto é uma fonte do saber da humanidade, considerando as "teorias das sobrevivências", de Tylor et alli, como é uma pseudociência, relevando-se, sobretudo, a teoria das "ciências do impreciso", de Abraham Moles, e o cientificismo de Carl Sagan.

1. Conceituação

O substantivo superstição procede do étimo latino *superstitio*, donde originou

superstes = sobreviventes. Como verbete é possível observar a seguinte definição: "sentimento religioso baseado no temor ou na ignorância e que induz ao conhecimento de falsos deveres, ao receio de coisas fantásticas e à confiança em coisas ineficazes; credence; crença em presságios tirados de fatos puramente fortuitos; apego exagerado e/ou infundado a qualquer coisa". Na concepção etimológico-antropológica de Tylor, superstição é "o que persiste das antigas idades".

2. Fundamentação teórica

A superstição tornou-se objeto epistemológico a partir das teorias mitográficas. Um dos pioneiros dessa investigação foi Frobenius, que discriminou quatro grupos principais dos mitos, fábulas e contos populares: o grupo da mística natural, englobando os mitos primitivos, os segredos

da vida e da morte, as concepções e as histórias dos deuses; o grupo da magia natural, com as histórias baseadas nas transformações ilusórias e mágicas, ao estilo oriental; o grupo do realismo romântico, reunindo os contos de animais, os mais típicos da literatura anônima africana; e o grupo do realismo, racionalista, com os contos sobre narrações de aventuras e o ciclo das histórias de heróis.

Ao retomarem essa classificação, os psicanalistas detiveram-se inicialmente nas analogias e diferenças entre o mito e o conto popular. Foi a partir desse parâmetro que Otto Rank descobriu, em ambos, elementos edípicos e totêmicos, que mais tarde seriam constitutivos dos chamados mecanismos de Freud.

Rank estabeleceu que há no mito primitivo um caráter amoral, no qual “os desejos primitivos da humanidade se satisfazem de modo direto”, e, no conto, com seus simulacros e sublimações, o aspecto “moral”, sobretudo resultado da censura oficial.

Assim, diz Arthur Ramos (Ramos, 1958, p. 31.), o conto já refletiria as conquistas da civilização, conservando as sobrevivências dos motivos místicos.

A teoria das sobrevivências seria retomada, no nível de especificidade científica, pela antropologia da cultura,

compreendendo o estudo do homem e de suas obras através de produções anônimas, literatura oral, conjunto de costumes e práticas cerimoniais. Foi o antropólogo Edward Burnett Tylor quem sistematizou pioneiramente a antropologia da cultura mediante a constituição de um método baseado em três pontos principais: a crença numa teoria do progresso regida pelas leis da evolução, linear, progressiva e contínua; a teoria das origens independentes dos traços da cultura e a teoria das sobrevivências (survivals).

Tylor acreditava no critério do “desenvolvimento independente” do fato cultural, mormente quando as mesmas causas e condições estivessem presentificadas em diversas regiões da Terra. Ele chamou esse fenômeno de recorrência, pondo em evidência, através dele, que há uma identidade do espírito humano produzindo similaridades por intermédio de certas conexões históricas, conhecidas universalmente por difusão.

Concluiu-se desse posicionamento difusionista que a humanidade possui, sob certos aspectos, uma cultura de convergência, porque nela estão presentes certas idéias elementares. Nessa, por sua vez, em razão da existência de uma unidade psíquica, detectou o antropólogo um corpus de idéias populares.

Com esse arcabouço bem

estruturado, Tylor concebeu a "teoria das sobrevivências", mostrando que, quando os traços de uma cultura mais atrasada põem-se em contato com uma cultura mais adiantada, eles "sobrevivem", não desaparecendo da complexidade multiculturalista resultante.

Para chegar à "teoria das sobrevivências", Tylor considerou o estudo das superstições no meio social, relevando inclusive que etimologicamente o termo tem o significado de sobreviventes. A opção de Tylor pela denominação de sobrevivência à sua teoria deveu-se à significação pejorativa imputada pela ação do clero ao étimo superstição.

Em seu livro *Primitive Culture*, de 1871, Tylor escreveu um capítulo notável no qual afirma que "os jogos infantis, os brinquedos de azar, os ditos tradicionais, as cantigas de acalanto, os provérbios, os enigmas, várias fórmulas e rituais populares e as ciências ocultas não seriam mais do que sobrevivências de um estado de espírito anterior, de traços de cultura mais primitivos no meio de sociedades mais adiantadas"².

Toda uma teoria antropológica do folclore está aí contida, muito antes da contribuição científica de Andrew Lang. Foi, todavia, com Lang, que a antropologia ganharia sua referência hoje conhecida como "mitopoética", ao introduzir, na identidade dos

mitos e contos populares, o elemento absurdo dos mitos, objeto de ocupação dos exegetas gregos, e que constituiria uma herança (ou sobrevivência) do estado selvagem.

"Nosso fim", diz Lang, "é provar que o elemento frívolo, absurdo e selvagem que se encontra nos mitos dos povos civilizados é, em geral, uma sobrevivência dos períodos de selvageria, um empréstimo feito por um povo civilizado a seus vizinhos ainda selvagens, ou, enfim, uma imitação pelos poetas recentes das velhas concepções dos selvagens"³.

Lang vai então formular duas hipóteses gerais. A primeira considera que é possível obter informações autênticas sobre o estado mental das raças inferiores e atrasadas, a outra acredita que as raças civilizadas, independentemente de suas origens, passaram por um estado em que seus pensamentos e costumes eram semelhantes aos dos selvagens, ou que, pelo menos, foram elas portadoras de empréstimos aos povos que tinham condição similar.

Outras teorias difusionistas e antropológicas foram sendo indexadas: Gomme, em obra de 1890, definiu o folclore como "a comparação e identificação das sobrevivências, nas idades modernas, de crenças, costumes e tradições arcaicas." Luquet acrescentaria que certas manifestações emanadas de grupos

relativamente incultos de civilizações desenvolvidas, "aparecem como sobrevivências de um espírito inferior", oriundas simultaneamente da arqueologia e da etnografia.

Faz-se mister ressaltar, portanto, a influência da teoria de Tylor sobre, por exemplo, a doutrina do "atavismo psíquico" da escola italiana: as sobrevivências do conhecimento primitivo são assim, segundo os cânones de tal doutrina, os "fósseis do espírito", segundo Tito Vignoli, as "estratificações psíquicas", segundo Sergi, as "sobrevivências psíquicas" de Nicolo Pinsero, "os resíduos" de Vilfredo Pareto; o "arquétipo" ou "superconsciente" de Jung, na escola suíça, ou "as imagens ancestrais" de Burckhardt e, ainda, o "inconsciente coletivo" de A. Marie.

2.1- Teses Ritualistas e Litúrgicas

A "teoria das sobrevivências", por seu caráter originariamente evolucionista, reuniria, com o tempo, a somatória de outras teses igualmente consentâneas à sua aceitação científica, donde, por conseguinte, vieram as teses ritualistas e litúrgicas como complementares de um fundamento probo e influenciador de sua dialética filosófico-antropológica.

Quando Lang alertou para a necessidade de se estabelecer estudo comparativo dos

mitos, cultos, religiões e lendas não apenas dos povos civilizados, mas sobretudo dos de cultura inferior, os "selvagens", pôs em questão o desdobramento cognitivo da questão, de modo a compreender o significado real daquele "elemento absurdo" contido na contingência epistemológica da superstição.

Sabe-se que os gregos se impressionaram com o aspecto irracional dos mitos, razão de terem proposto para eles explicações naturalistas, místicas e simbólicas, que deram origem às modernas teorias solaristas, alegóricas e ritualistas.

Por isso, muito da superstição contemporânea tem por origem estudos do folclore hagiográfico de P. Saintyves que, sopesando as teorias migracionistas e naturalistas dos contos populares e do folclore cristão, forjou em base sólida o argumento receptivo às teses astronômicas e solaristas.

"Entre os mitos que se universalizam mais facilmente", diz Saintyves, "os mitos solares e astronômicos se impõem, em razão do aspecto idêntico do céu para uma mesma parte do globo terrestre", destacando, também, que essa conjunção está "ordinariamente associada a cultos cujas festas caíam em datas sincrônicas, fixadas pela volta das estações e dos trabalhos agrícolas".

Para Saintyves, também, os cultos

católicos representam fragmentos dos cultos antigos aos deuses orientais e greco-romanos e dos ritos funerários e cerimoniais da Terra ao céu. Através da antropologia comparada, Saintyves examina, entre outros estudos, as pedras fecundantes e o culto das pedras no Oriente; as teogonias aquáticas, incluindo as lendas asiáticas e da América; as práticas fecundantes do culto das plantas, os totens vegetais e as teogonias fitomórficas em diversos povos; os nascimentos miraculosos em razão da ação de plantas divinas e águas sagradas, na Índia e em outros países; as fecundações meteorológicas.

A exegese dos temas bíblicos e/ou cristãos, segundo Saintyves, relaciona-se com a concepção entre o homem e o cosmos, de onde emana, continuamente, a vida e seu poder.

2.2- Teorias Psicanalíticas

Viu-se até aqui que a superstição, sob o paradigma científico das "teorias das sobrevivências", envolveu explicações dos mitos, contos populares, do "elemento absurdo", do "lado irracional" etc, enfeixadas em teses físicas, naturalistas, alegóricas, simbólicas, filológicas, solaristas e religiosas.

Todas essas reflexões serão, em última instância, na assertiva de Arthur Ramos (op. cit., p. 144), "uma pesquisa funcional da produtividade psíquica da humanidade."

Vincenzo Grossi chamou a atenção dos folcloristas para "os resíduos das inteligências primitivas e os elementos das inteligências doentes ou monstruosas".

Existe, também, com a multiplicação dos estudos sobre essas analogias da superstição com as "estratificações psíquicas", uma extensão teórica psicanalítica que busca na mitologia a origem dos sonhos e pesadelos e sua influência nas fantasias diurnas. Ernest Jones, L. Laistner, E. Wundt e E. Clodd são alguns que estudaram a influência dos pesadelos e angústias no "simbolismo onírico".

A partir de 1900, com a publicação de *A Interpretação dos Sonhos*, Freud analisaria o verdadeiro significado analógico entre o sonho e o mito, admitindo ser ele um símbolo filogenético. Seu exemplo psicanalisado antológico remete a um alienado que havia imaginado uma língua fundamental na qual os elementos ou sobrevivências se atestariam justamente em todas essas relações simbólicas, do sonho, do mito, do conto popular.

Franz Riklin, em 1908, foi o primeiro a demonstrar que a realização dos desejos e o simbolismo seguem as mesmas leis descobertas no sonho pela investigação psicanalítica. Em 1909, Karl Abraham diria que "o mito contém os desejos infantis do povo" e que "o mito é um fragmento

sobrevivente da vida mental infantil do povo, e o sonho, o mito do indivíduo”.

É importante acrescentar que, em todas as teorias alusivas à superstição aqui mencionadas, as leis e/ou os postulados epistemológicos são os mesmos: o sonho, a condensação, o deslocamento do disfarce e suas transformações alucinatórias que, em conjunto, definem o “poderio integral das *dramatis personae*” das referências supersticiosas.

Jung, por sua vez, inverteu a posição dos mitógrafos: ao contrário de aplicar aos mitos os dados da psicologia individual, como analisa Ramos (op. cit., 154), ele procurou no “conteúdo” do sonho, da neurose e da psicose, a fórmula mitológica. Uma das mais importantes contribuições junguianas a esse assunto refere-se à sua distinção entre o “inconsciente individual” e o “inconsciente coletivo”, sendo este último depositário de “imagens ancestrais”, “arquétipos” ou “dominantes”: figuras, símbolos mitológicos de deuses, demônios, mágicos, feiticeiros, fantasmas de todos os mitos e de todos os tempos - são, enfim, as aludidas sobrevivências.

O “verniz teórico” passado neste trabalho justifica-se apenas no sentido de dar início à sistematização do conhecimento da superstição através de uma epistemologia “clássica”. Isso significa que o trabalho é,

conforme conceito de Umberto Eco, uma “obra aberta”, podendo, a posteriori, incluir um *addendum* enriquecedor do seu conteúdo.

3. Tipologia da superstição

A classificação da superstição que se propõe considera duas categorias temporais de um mesmo objeto: 1. A superstição somática ou clássica que subentende as referências históricas da superstição, referindo-se a seus elementos morfo-antropológicos, místicos, religiosos, psicanalíticos, presentes da Antiguidade à Idade Moderna; 2. A superstição pseudocientífica, que envolve as referências das manifestações contemporâneas. A distinção entre ambos os tipos recai sobre o *modus operandi* da mídia na função difusionista da superstição. Se, desde a pré-história da humanidade, existe a superstição como evidência fenomenológica das “idéias populares”, (crenças, costumes e tradições arcaicas etc.), estas sobreviveram através de meios como a “recorrência”, o intercâmbio entre culturas primitivas e culturas mais adiantadas, o “atavismo psíquico” comum à espécie humana, o migracionismo, os mitos em função ritualístico-religiosa e o próprio poder do imaginário em função de uma utilidade cotidiana e/ou de uma satisfação psíquica.

Assim, o corpus da superstição

somática reúne, como se viu, as manifestações seguintes: os mitos impressos e/ou de transmissão oral, fábulas, contos populares, mágicas, narrações triunfalistas, totens, ritos, jogos infantis não todos, ritos tradicionais, cantigas (nem todas), provérbios (nem todos), enigmas, magias, alguns símbolos, explicações naturalistas e suas extensões evolucionistas, astrologia, pedras, teogonias aquáticas, sonhos, fetiches, fantasmas etc.

É possível observar a prática disso tendo por base os seguintes exemplos: Urano foi mutilado pelo filho Cronos, que ingeria seus próprios filhos e vomitava-os vivos; Apolo enforcou Marsias; deuses eram comparados a ventos, águas, sol, fogo e astros; deuses eram interpretados como elementos naturais (Pitágoras, Empédocles, Metrodoro), que simbolizavam as "forças da natureza"; Cornélio Agripa identificava, por comparação, as doenças com os elementos: cólera = fogo, sangue = ar, pituíta = água, bile = terra; a alquimia medieval apresentava seu dualismo fundamental: quente e úmido = qualidades vitais, frio e seco = agentes de destruição e morte, todos os fenômenos naturais advindos ou conseqüentes da fórmula *nomina, numina*; existiam festas celebradoras de descidas ao inferno e da ressurreição de um deus como indispensáveis para se obter a fertilidade dos

campos e a fecundidade de animais e famílias; havia relatos sobre fecundação dependente de pedras, águas e vegetais, comuns nas lendas da Ásia e da América, e meteorológicas; as "reliquias" do budismo e de Cristo eram como miraculosos "talismãs caídos do céu"; existiam mitos recorrentes à relação homem/cosmos e as sagas germânicas do monstro Alp; no Brasil¹¹, havia boitatá, curumim, mãe do ouro, a sedução do boto, chupacabras, lendas.

3.1- Superstições Comuns no Brasil

1. Emborcar os sapatos é mau agouro: os pais morrem.
2. Se andar de rasto, está mandando os padrinhos para o inferno.
3. Pôr as duas mãos na cabeça faz ficar surdo.
4. Escrever no chão atrapalha a idéia.
5. Se alguém vir a lua nova e fizer pouco caso, faz mal. Deve-se dizer o seguinte: Lua Nova, livra-me de fogo selvagem, bicho peçonhento e língua de má gente.
6. Abrir buraco sexta-feira da paixão faz a terra tremer.
7. Se a lua apagar na hora em que a folia estiver cantando, um dos foliões morre.
8. Em dia de São João e São José, não se pode cortar de machado. Se teimar, corta o pé.
9. Matar cobra na Sexta-Feira da Paixão

- e estar jejuando tira sete almas do purgatório.
10. Matar urubu dá cem anos de atraso.
 11. Matar garricha e João-de-barro faz apanhar.
 12. Cheirar a comida faz mal, à terra não come o nariz.
 13. Ao enterrar uma pessoa, deve-se jogar na sepultura três punhados de terra. Do contrário, a terra não o destrói.
 14. Apanhar o chapéu com a mão esquerda dá azar e má sorte nos negócios.
 15. Dar esmola pela janela atrasa.
 16. Dependurar faca faz mal.
 17. Se botar uma peneira na cabeça, está agourando a mãe.
 18. Pisar em rabo de gato atrapalha casamento.
 19. Uma tesoura aberta debaixo da cama da parturiente evita mal de sete dias.
 20. Galinha cantar como galo é sinal de mau agouro. Para evitar o mal, corta-se o dedo médio de um dos pés da galinha.
 21. Cachorro uivar é sinal de mau agouro.
 22. Duas galinhas pretas brigando é sinal de mau agouro.
 23. Acauã cantando em dueto é sinal de morte.
 24. Vim-vim cantando anuncia a chegada de amigos ou cartas.
 25. Para evitar chuva: enterrar o santo, lavar Santa Clara com sabão, pôr um santo no telhado, fazer "olho de boi" (consiste em fazer uma circunferência no chão, servindo o calcanhar como centro e traçando a linha com o grande artelho).
 26. Para estiar soltar foguete.
 27. Para abrandar tempestade: jogar no quintal um tição de fogueira de S. João, jogar semente de algodão em cruz no quintal ou jogar tesoura aberta no monturo.
 28. Para curar bicheira: colocar no rastro da rês doente duas folhas verdes cruzadas.
 29. Bater na taramela faz ficar linguarudo.
 30. Para fazer menino falar: dar água em sineta de igreja, quebrar vagem de xique-xique na boca do menino.
 31. Antes de batizar, a criança não pode aparar as unhas, pois traz mau agouro.
 32. Para curar úlcera: aplicar nela uma pele de toucinho e enterrá-la em um formigueiro.
 33. Para parar soluço: molhar um pedacinho de baeta no cuspe e colocar na testa do paciente ou beber água e jogar o resto para trás.
 34. Para curar hemorróida: conduzir no bolso duas sementes de bilosca.
 35. Para estancar sangue: deitar o doente de barriga para cima e colocar na testa uma cruzinha de capim.
 36. Para fazer nascer os dentes definitivos: falar três vezes "mourão, mourão, toma

- seu dente podre e decá meu são” e jogar o dente de leite arrancado em cima do telhado. Se o dente cair no chão e a galinha comer, o outro não nascerá.
37. Esfregar titica de galinha no local onde alguém foi mordido faz cair os dentes do autor da dentada.
38. Besouro rodeando a casa é besouro mandado. Deve-se falar: se for de bem, fique; se for de mal, vai se embora.
39. Para curar gagueira bater no gago com uma colher de pau.
40. Para aprender a nadar engolir uma piaba viva.
41. Para achar objeto perdido rezar três ave-marias para São Lunguim. Sendo atendida, a pessoa deve gritar três vezes com toda força - São Lunguim! Pois São Lunguim era surdo.
42. Para curar o envenenamento produzido por mordedura de cobra coral deve-se enterrar o paciente no chão até a cintura.
43. Para pegar vagalume: balançar um tição e cantar “vagalume, lume lume, seu pai tá lá, sua mãe tá cá, vem tocar viola, pra nós dançar.”
44. Plantar bambu amarelo dá azar.
45. Achar uma ferradura usada traz felicidade.
46. Beija-flor entrar em casa é aviso de que vai morrer um parente.
47. Plantar piteira dá azar.
48. Roupa marrom para homem dá urucubaca.
49. Mulher de padre vira mula sem cabeça.
50. Pôr uma vassoura invertida atrás da porta faz as visitas se retirarem.
51. Pôr sal no fogo provoca estouro em boiada e faz nascer verrugas .
52. Se várias pessoas, ao se cumprimentarem, cruzarem os braços, as solteiras não se casam.
53. Pisar em rabo de gato atrapalha o casamento de quem pisa.
54. Comer bananas gêmeas faz prenhez gemelar.
55. Criança nascer empelicada (envolvida com as membranas) traz sorte.
56. Se a criança chorar no ventre materno, torna-se adivinha.
57. Menino arrotar no seio materno produz mastite.
58. Achar uma criança bonita ou engraçada produz quebranto. Para evitar isso, a criança deve usar uma figuinha no pescoço ou no braço.
59. Na Sexta-Feira da Paixão não se varre casa nem se penteia cabelo. Também faz mal comer carne durante a Semana Santa.
60. Não se fala “comprar um santo”, é ofensa a Deus. Deve-se dizer “trocar um santo”.
61. Teia de aranha traz felicidade.
62. Espirro em doente grave é sinal de morte.
63. Contar histórias durante o dia faz nascer

- rabo.
64. Varrer o pé da moça ou rapaz atrapalha casamento.
 65. Apontar estrela com o dedo faz nascer verrugas.
 66. Mostrar uma estrela cadente faz ficar linguarudo.
 67. Colocar um chifre de boi no meio das plantações evita mau olhado.
 68. Matar gato dá sete anos de atraso.
 69. Utilizar pente fino ou varrer casa à noite traz agouro para os pais.
 70. Varrer casa após a saída de visitas faz aquelas visitas voltarem.
 71. Para a visita sair depressa: colocar um tição de fogo ao contrário.
 72. Após um enterro, deve-se varrer a sala pondo o cisco para a rua para evitar de morrer outra pessoa na casa.
 73. Passar a perna por cima da cabeça de alguém faz interromper o crescimento.
 74. Quebrar espelho traz desgraça.
 75. Passar por debaixo de escada atrasa.
 76. Assoviar à noite chama cobra.
 77. Menino que nasce com a mão fechada vai ser usurário.
 78. Pôr uma moeda debaixo da língua de uma pessoa assassinada faz o assassino não fugir.
 79. Chover no dia do casamento significa que a noiva comeu na gamela.
 80. Se defunto está mole, está chamando outra pessoa da casa.
 81. Se o caminho de São Tiago (Via Láctea) passar por cima da casa, é sinal de casamento.
 82. Palha benta em Domingo de Ramos serve para abrandar tempestade.
 83. Moça que serve de testemunha de casamento fica para titia.
 84. Dormir com os pés para a porta atrai a morte.
 85. Arrepiar-se significa que a morte passou perto.
 86. Comer cabelo louro atrás da porta faz ficar bonita.
 87. Mancha branca nas unhas é sinal de mentira.
 88. Ao falar mal de alguém, deve-se bater com a mão na boca e na face e dizer "não falo como soberbo".
 89. Comer as três primeiras jabuticabas com casca evita entupimento.
 90. Quem passa por baixo do "arco da velha" (arco-íris) muda de sexo.
 91. Pregar moeda no balcão dá sorte.
 92. Deve-se aceitar oferta de menino para que ele não fique sovina.
 93. Não se pode apontar para abóbora pequena porque ela peca.
 94. Cachorro deitado de barriga para cima é mau agouro.
 95. Carregar chave no seio durante a gravidez faz a criança nascer com lábio leporino.

96. Orelha dura é sinal de homem trabalhador; orelha mole é sinal de moleza; orelha grande denota longevidade.
97. Treze pessoas à mesa dá azar.
98. Nos redemoinhos de vento há um capetinha girando.
99. Mulher de boca grande pare depressa.
100. Em noite de 23 para 24 de junho, deve-se dar uma boa surra na árvore frutífera que deixou de produzir, para estimular-lhe a frutificação. (in "Montes Claros - Sua História, Sua Gente e Seus Costumes" , Hermes de Paula, Edição do Autor, 1957, Rio de Janeiro).

A superstição pseudocientífica é detectável nas crendices e tradições da Nova Era: a astrologia, o mau olhado, as auras, a percepção extra-sensorial, a telecinésia, a hidroscopia, a piramidologia, a prodigalidade dos cometas, a numerologia, os sensitivos, os curandeiros, a charlatanice das dietas, os biorritmos, a cientologia, a feitiçaria, os médiuns profissionais, a telepatia, as crenças religiosas, a canalização, a ufologia, os gnomos, o esoterismo, os magos, os gurus, os heróis da fé, a teosofia, a parapsicologia, a cultura racional (Universo em Desencanto), o Zen, Krishna, Eckhart, as artes divinatórias, tarologia, cromoterapia, radiestesia, mandala holotrônica atlante, magia radiônica, cabalismo, quirologia, terapia holística,

gemoterapia, bioenergia.

É preciso esclarecer algo sobre o referido corpus pseudocientífico da superstição em razão de uma pergunta imprescindível: tudo que foi citado é de fato pseudocientífico?

É natural e pertinente que cada ciência do impreciso citada tenha - como tem - seus argumentos, sua lógica, sua razão de ser no mundo pós-moderno. A priori, considerar superstições as crenças religiosas, a mediunidade, a parapsicologia, a holística ou o Zen pode dar margem à controvérsia e, no mínimo, a um reducionismo preconceituoso e ignóbil.

Não se trata, adianta-se, de enumerar as referências pseudocientíficas em função de uma reflexão crítica. Note-se, a propósito, que boa parte dessas referências podem ser incluídas, através da recorrência e das teorias aqui discutidas. Exemplo: a astrologia da Antiguidade praticamente mantém-se inalterável em seus "serviços" oferecidos à imensa clientela hodierna. A diferença é que sua recorrência, hoje, dispõe de eficiente aparato midiático, tornando-a um negócio instantâneo, telefônico (0900...), internetizado, vendido a custo módico para todos os interessados no seu horóscopo diário. Por superstição, parte considerável da humanidade, com classes de todos os segmentos sociais, mantém a prática de

consultar os astros antes de tomar decisões importantes no amor, nos negócios. Deduz-se que evoluíram os meios de difusão astrológicos, mantendo-se incólume sua essência supersticiosa.

Atualmente, os antigos cultos das pedras fecundantes da Idade Média recebem a demoninação light de gemoterapia. O culto às pirâmides ganhou até o direito a um boom editorial e turístico, ainda que fundamentalistas radicais fuzilem visitantes crédulos no poder faraônico do "rá". As lendas meteorológicas com seus mitos cósmicos têm agora um testa-de-ferro para todos os infortúnios naturais - El Niño. O que outrora era chamado pelo povo do meio rural de mãe do ouro, hoje materializa, ufologicamente, uma sonda ou mesmo um OVNI deixado por uma nave-mãe. Se, no passado remoto da humanidade, agricultores invocavam deuses cósmicos em função do êxito de sua produção de subsistência, hoje as dietas sobejam produtos para emagrecimento, eliminação de estrias e outras "neuras" do stress existencial pós-moderno. Se antes havia Zeus, Mercúrio, Sigurd, Reis Magos, centauros, hoje é a vez de Paulo Coelho, Dr. Fritz, Robocop, Thomas Green Morton, dos astronautas e de Uri Geller.

Assim como Tylor elaborou sua antropologia da cultura a partir da concepção do "selvagem" nos primitivos grupos étnicos

africanos, Arthur Ramos, em "O Negro Brasileiro", e A. B. Ellis, na Inglaterra, propuseram uma leitura do mito cósmico na tradição afro-religiosa dos Yorubás, Yemanjá, Orugan, Xangô, Oxóssi, Oxu, Yara, Obá e outros mitos.

A profusão de pais e mães de santos tem hoje uma poderosa representatividade na comunidade esotérica. Os primitivos "espíritos do mal" agora manifestam-se em "poltergeists", que por sua vez, exigem a performance de "exorcistas". Antes, os anjos eram entidades invisíveis entre Deus e os homens na hierarquia teofânica; agora, eles sustentam também uma indústria bem-sucedida.

Se o mito de Urano/Cronos pressupunha a admissão de um vampirismo antropofágico por mutilar, comer e vomitar seus filhos, hoje o "mito" do chupacabras não difere do sofisma bárbaro e supersticioso. Em tudo, diria Tylor, há uma "recorrência", uma "idéia elementar", no dizer de Bastian, o "elemento absurdo dos mitos", para Andrew Lang, "a comparação e identificação das sobrevivências", nas idades modernas, de crenças, costumes e tradições arcaicas, como corrobora Gomme.

Por que, então tratar a superstição, na época contemporânea, como "pseudo-ciência"? Confira a seguir.

4. As ciências do impreciso

O cientista francês Abraham Moles nunca viu um OVNI, não pratica yoga nem é afeito ao esoterismo ou aos excessos da Nova Era. Contudo, escreveu um livro - *As Ciências do Impreciso* (1995) cujo paradigma científico constitui um precioso objeto de reflexão sobre a superstição no contexto hodierno.

Depois de admitir que “vivemos em meio a fenômenos vagos” e que “viver é se confrontar com coisas vagas”, Moles faz uma assertiva no mínimo polêmica face ao cientificismo: “Entre ignorância e precisão científica, o que se convencionou chamar de ciência situa-se numa faixa notável de fatos mal determinados, onde o esforço por meio de qualquer procedimento para reduzir a indeterminação fala mais sobre a abertura das hipóteses e das condições que estabelecem um campo de possibilidades do que sobre o tratamento correto de resultados de amostragens obtidas por processos convencionais”.

Com base nas teses molesianas, pode-se configurar a “ciência do impreciso” com a síntese seguinte:

- a ciência do impreciso (leia-se por extensão - a superstição) é um fenômeno, considerado este como uma realidade consciente com contornos constantes e da

qual busca-se conhecer a identidade;

- na epistemologia da superstição, ou da ciência do impreciso, “a noção de uma realidade independente do observador (e/ou do supersticioso) surgiu como desprovida de sentido” (d’Espagnat);
- a análise fenomenológica da ciência do impreciso (da superstição contemporânea) releva a adoção de uma epistemologia (regras para se chegar à verdade), uma metrologia (ciências e técnicas da medição do impreciso) e uma metodologia (conhecimento dos procedimentos que permitem ao homem agir sobre as coisas vagas);
- ainda que a ciência do impreciso (superstição) seja um fenômeno vago por excelência, ou seja, aquele “cujos conceitos de enunciação são, eles próprios, vagos, talvez inadequados, insere-se ela no âmbito do científico com uma “vertigem de precisão”, na qual surge o perigo de se confundir a medida e a coisa em que se acreditar, numa atitude de “basta explicar para compreender”, o que, diante do imponderável, leva o cientista impreciso e/ou supersticioso a uma “miragem da precisão”;
- a ciência do impreciso (superstição) resulta de “células de observação” e/ou da experiência caracterizada após uma interferência fenomenológica que em tudo

- implica a idéia de convivência, de aceitação;
- a ciência do impreciso é, pois, uma ciência em vias de se fazer, situando-se em contraste com a muralha de livros da ciência acabada, sendo, então, mais um campo de possibilidades a cada instante, por toda uma série de muros separando o possível e do impossível, o concebível (verdadeiro) do inconcebível (falso);
 - a ciência do impreciso (superstição) mantém-se como uma impossibilidade experimentada, o que vai justificar o jogo gratuito com as coisas da natureza, a mistificação, a boa ou má fé (seguida, geralmente, do oportunismo) e de uma "estupidez metódica";
 - por basear-se em fenômenos vagos, a ciência do impreciso (superstição) escora-se geralmente em suportes científicos (por conveniência interdisciplinar e mesmo por absoluta necessidade) e em suportes a ela similares (ex.: parapsicologia ou as "sofias" religiosas). Isto a torna "infralógica", ou seja, aliada a ligações seqüenciais de uma "paisagem mental" freqüentemente situada dentro dos "corredores obscuros do espírito";
 - por ser a ciência do impreciso (superstição) fluida em seu funcionamento, ambígua em seus conceitos e vaga em suas definições, ela expõe o cientista "impreciso" (ou o supersticioso) a um esforço menos em função de precisá-la do que de manipulá-la conforme sua conveniência;
 - por não ter reconhecimento da comunidade científica acadêmica, que sempre opta pelo cientificismo, a ciência do impreciso mantém-se praticamente autônoma na multiplicidade de suas manifestações, carecendo, portanto, de estabelecer corretamente sua epistemologia;
 - enquanto ciência do impreciso, dá, ainda assim, importante contribuição, uma vez que emerge da noção de "lógica do provável" de H. Reichenbach, que enfatiza o valor de verdade;
 - na observação da ciência do impreciso (superstição), há sempre "perda de pregnância", o que, na teoria da Gestalt significa perda de estabilidade e de confiabilidade nos fatores interferentes;
 - ainda não predomina na ciência do impreciso (superstição) como regra o que Einstein postulou no aforisma seguinte: "É necessário ter espírito muito forte para poder resistir à tentação das explicações supérfluas"; mesmo porque, asseverou Festinger, o estudo das maneiras pelas quais o espírito dos homens é crédulo e fácil de seduzir implica técnicas correspondentes para manipulá-lo";

- a ciência do impreciso (superstição) demanda um custo cognitivo, ou seja, a "organização mental dos conhecimentos para que o impreciso cientista e/ou o supersticioso chegue a preparar uma decisão sobre si mesmo em relação ao seu envolvimento com determinado fenômeno;
- a ciência do impreciso, em relação às demais ciências ditas normais, é "um fator subversivo do existente", um fenômeno científico "de contrabando", uma espécie de "voyeur" do politicamente correto;
- a ciência do impreciso (superstição) sujeita-se ao empirismo estatístico e à linguagem mística, sugerindo que o cientista impreciso e/ou supersticioso seja apenas capaz de assumir uma ingenuidade.
- tem-se, conseqüentemente, que a superstição, como uma ciência do impreciso é uma invenção transcendental, ou uma combinatória nova de coisas já conhecidas.
- Seu objetivo é responder, no nível humano, métodos e técnicas do espírito, prestando conta dos fenômenos. Segundo Moles, "não há mais nada a dizer sobre a invenção transcendental, salvo reconhecer sua existência e descobrir a posteriori seu papel e definir o que significa "ter certeza" dentro do mundo dos valores intelectuais." Isto porque o papel da ciência é o de

transformar fragmentos do acaso em necessidades da evidência.

As ciências do impreciso opõem-se à imagem de uma ciência triunfante, segura de si e de sua posição dentro do pensamento humano e do progresso da sociedade. Neste contexto, como uma ciência posta em questão, não mais como ela própria sempre o fez, em nome de seu próprio espírito, mas bem mais em função de seus sucessos, de seus resultados, das transformações trazidas por ela ao mundo social e material. E, neste sentido, a ciência do impreciso, a superstição, seria uma intrusa dentro da consciência.

Segundo Moles, o pensamento da ciência em si tornou-se tão complexo, em oposição, por exemplo à clareza do Renascimento, que o homem comum achasse alienado em face dele - estranho e separado. E que, premido pelo cientificismo e pela tecnologia, este "pequeno homem que se julga dentro de nossa sociedade procura suprimir o fosso que o separa da cidadela científica a que ele não tem acesso".

Para que isto aconteça, completa Moles, um conhecimento ao alcance de todos oferece-se a ele, chamado vulgarização científica. Ocorre, entretanto, como analisam autores idôneos que "longe de reduzir a alienação do homem com relação à ciência, a vulgarização científica contribui, pelo contrário, para aumentá-la", dando a ele a

ilusão perigosa de ter compreendido o princípio sem captar a essência mesma da atividade da ciência contemporânea. Para Moles, quer o homem penetre ou não nos segredos do pensamento científico, vai preferir, para seu conforto intelectual, "adorar as vacas sagradas da nova religião contemporânea", havendo muitas delas, como "uma mistura de relatividade, Einstein, Oppenheimer e o inventor do nylon, os laboratórios onde se destila a magia etc, em torno de seres, lugares e coisas incompreensíveis".

Nesse contexto, a superstição seria um kitsch científico pelo qual o homem contemporâneo tem um respeito impotente, porque essa adoração do conhecimento vulgarizado não significa de maneira nenhuma que se veja nele a expressão do bem, mas sim que se sinta nele - e com ele - a encarnação do poder.

Para ilustrar sua teoria, Moles diz que a análise micropsicológica das situações vitais converge aqui como propósito sociológico contemporâneo para marcar a ressurgência de um politeísmo que é mais cândido, por não ter consciência de si mesmo, mas que conduz a rituais de comportamentos muito semelhantes a múltiplos cultos: o culto do computador, o culto à ecologia natural, à energia nuclear, ou aquele das águas termais etc."

Moles conclui que esta adoração provoca duas situações: "uma oposição à ciência dentro de sua capacidade de agir sobre nossa vida cotidiana, a partir do momento em que ela é ao mesmo tempo devidamente demonstrada em seus resultados e incompreensível em seus mecanismos, o que, conseqüentemente, a torna uma seqüência de mitos que são facilmente compreensíveis se mostrados na prática, como fizeram os antropólogos, a propósito das forças da natureza, dentro das civilizações primitivas, e a situação em que o pensamento científico, julgado pela contingência histórica, vem a tornar-se um novo totalitarismo do espírito, considerando que todo fato totalitário conduz a uma oposição permanente inerente à sua natureza, uma vez que também já não é possível opor-se à racionalidade universal, salvo refugiando-se ao abrigo dos novos deuses, como a astrologia por computador, um dos cúmulos deste tipo de aberração, e o horóscopo, a homenagem que o vício presta à virtude".

Hoje, acrescenta Moles, "estudar o falso é tão proveitoso quanto estudar o verdadeiro e já que é totalmente evidente que o espírito humano não é capaz de uma racionalidade total, é sensato, e compete ao propósito científico estudar a parte irracional contida em nossa visão de mundo, na medida

em que ela determina nossas ações, como um fator de variância, entre outros”.

Admite-se, portanto, uma ciência do impreciso, e, como tal, a superstição na vida contemporânea, porque a ciência está de novo em conflito com o homem, porque ela efetivamente acarreta mudanças em seu destino, e porque é disto que o homem tem medo.

4.1- A superstição na prática como ciência do impreciso

Filosofias orientais: constituem, na Nova Era, um autêntico “filé metafísico”. Reúnem, entre outros atrativos, o universo como um homem metafísico, o shivaísmo, a cromoterapia, os centros energéticos de transformação (chacras), a piramidologia, o sufismo, a acupuntura, as terapias alternativas, a arqueologia fantástica, o hinduísmo, o budismo, o tarô egípcio, a astrologia, a hatha yoga, a musicoterapia etc.

Questões: como é possível precisar cientificamente a acupuntura, ou provar que a cromoterapia livra-se do “lixo energético” do corpo, sem que se tenha previamente a consciência de um fenômeno físico?

Experiências de Quase Morte: muito em moda, sobretudo com o reforço midiático em torno do livro “Life after Life”, de Raymond Moody, e do filme “Linha Mortal”, “encantam” a humanidade com seu mistério, agora

revelado justamente pelos “sobreviventes” da “quase morte”. “A vida além-túmulo”, reconhece Michael Marsh (s.n.t., p. 177), “não constitui simplesmente um futuro possível para a humanidade, mas é bastante plausível. Nossa pesquisa apoia a crença na sobrevivência” (Moles, op. cit.). É possível, questiona-se, ser um caso de sobrevivência pessoal plausível em bases puramente naturalistas, ou seja, sem se considerar os ensinamentos religiosos ou metafísicos, observando apenas as evidências lógicas?

Reencarnação: como é possível admitir, como faz a teosofia, que o ser humano possa renascer como animal? Em contrapartida, um rinoceronte poderia reencarnar como uma rosa?

Carma: tornou-se dito popular afirmar que “fulana carrega um carma, porque o marido é alcoólatra”, ou que “beltrana tem por carma um filho com deficiência genética”. Considerando-se que “carma”, do sânscrito “ação”, é a crença de que as leis físicas da gravidade e do eletromagnetismo regem o universo material, assim como as leis morais regem o universo da consciência, - o carma seria realmente uma crença ou apenas um preconceito? O Evangelho cristão, Gálatas, 6.7 diz: “Não vos iludais, de Deus não se zomba. O que o homem semear, isso colherá”. Isso significa que o carma, na

"balança espiritual cósmica", dá a Deus um peso maniqueísta e vingador? Isso não seria uma superstição...avançada?

Ufologia: atente-se para o relato seguinte, do ufólogo Victor Sueiro, sobre a experiência "astral" que teve há dez anos: "Inicialmente, observei a figura de Jesus com o peito descoberto, deixando ver seu coração sangrando. Em um instante, não era mais Jesus, e sim Clark Kent desabotoando a camisa para mostrar o "s" (sua marca) . Logo, Cristo/Super Homem foi levado ao céu por um fecho de luz. No outro extremo, havia um brilhante disco voador. Não sei porque, mas me veio a idéia de que iria me reencontrar com Deus"⁴. Sem comentário.

Nestes cinco casos, aleatoriamente constituídos, pode-se analisar a superstição como uma ciência do impreciso: em todos eles, há a materialização carecendo de comprovação científica. Todos remetem a uma "vertigem de precisão". Os casos estão envolvidos por uma série dicotômica de probabilidades incertas entre o possível e o impossível, o concebível e o inconcebível. Em todos eles, está patente uma intervenção humana vivenciando uma "impossibilidade experimentada". Todos escoram-se em suportes científicos para explicar sua fenomenologia atípica e todos vinculam-se, direta ou indiretamente, a uma "sofia" religiosa. Todos emanam de uma realidade

"infralógica", de dentro dos "corredores obscuros do espírito". Todos realizam-se mediante uma ação (ou energia) fluida em seu funcionamento, ambígua em seus conceitos e vaga em suas definições. Todos referem-se, implicitamente, a uma lógica do provável e se esforçam para enfatizar um valor de verdade. Em todos, há perda de pregnância - não sendo possível confiar nos fatores interferentes, nem tampouco nos próprios fenômenos.

Em todos, há uma suposta encarnação do poder, seja em função de uma "cura" (acupuntura, cromoterapia), de uma ligação cósmica (reencarnação, ufologia) ou de uma expiação (carma). E, em todos os casos, conclui-se, há também a vulgarização científica pela massificação de um conhecimento impreciso, não aceito pelo rigor científico.

Pela correlação histórica, os casos citados remetem às teorias epistemológicas e antropológicas tratadas no item 2 deste trabalho. Neles, estão latentes a mística natural englobando os mitos primitivos, os segredos da vida e da morte (experiência de quase morte, reencarnação, carma), o realismo racionalista (ufologia), a recorrência, a mitopoética (sobretudo no caso ufológico), as sobrevivências psíquicas, o simbolismo onírico etc.

4.2. A eficiência da superstição

- O que torna eficaz uma superstição? O que a faz popular em todo o mundo, inclusive entre "gente esclarecida"? O que há de comum entre uma superstição e outra, que torna seu *ritornelo* uma "necessidade" de defesa contra infortúnios, uma advertência contra males físicos e psíquicos? Por que universaliza-se o conhecimento ético da superstição? Seria a superstição, por seu próprio significado, a genealogia da sobrevivência moral da humanidade? Que força implícita tem ela - e onde ela se situa - que torna o homem definitivamente supersticioso? A resposta é - a linguagem;
- a superstição é enunciado da linguagem criadora de uma cosmologia sobre si mesma, com suas leis, propriedades e funções consideradas como plenitudes de princípios existenciais e/ou metafísicos;
- a superstição é uma credence aparentemente simplista: "teia de aranha traz felicidade", - "achar ferradura dá sorte";
- a superstição transfere ao homem uma moral, um condicionamento acompanhado de responsabilidade;
- a superstição é um sinal de advertência, "o suficiente para abrir os

olhos" (Mallarmé) : "se a lua apagar na hora em que a folia estiver cantando, um dos foliões morre" - "se várias pessoas, ao se cumprimentarem, cruzarem os braços, as solteiras não se casam" - "achar uma criança muito bonita ou engraçada provoca quebranto" - "mostrar uma estrela cadente faz ficar linguarudo" - "quem passa debaixo do arco-íris muda de sexo";

- a superstição evoca um conselho: "comer cabelo louro atrás da porta faz ficar bonita" - "pregar moeda no balcão dá sorte" - "palha benta em Domingo de Ramos serve para abrandar tempestade" - "colocar chifre de boi no meio de plantações evita mau olhado";
- a superstição relaciona-se com o mundo real e o cotidiano da maioria das pessoas, tratando de situações quase sempre identificáveis por todas, ou, como diz Saul Martins, "giram em torno dos ciclos fundamentais da vida humana - nascimento, crescimento, noivado, casamento e morte, envolvendo números, épocas do ano, períodos do dia, cores, pessoas, animais, fenômenos, coisas e lugares" (1991, p. 86-87);
- a superstição pressupõe um receptor que não rompe com a tradição, mas, ao contrário, ratifica-a em função de sua

própria vida;

- a superstição é a memória coletiva das experiências humanas - uma espécie de armazém psíquico de informações cujo signo icônico-utilitário ou "representamen" é a mensagem (significante) para alguém (interpretante, cf. Saussure).

4.3- Um Platô de Plantão

É possível organizar uma semiótica e uma filosofia da superstição? Tomando-se por referência os componentes de um tratado clássico de filosofia - uma ontologia, uma física, uma lógica, uma psicologia e uma moral - e estes conforme o pensamento de G. Deleuze / F. Guattari, pode-se afirmar ser a superstição um platô, ou seja, uma zona de intensidade contínua do processo da informação/comunicação na qual há um regime de signos - uma expressão autônoma, suficiente e eficiente composta por enunciados.

A partir de sua própria origem primitiva, e, por conseguinte, do seu significado de "sobrevivente", a superstição insere-se na temática do anti-édipo como uma "ilusão inevitável" kantiana - razão pura. Ela é, assim, o regime trágico da dívida infinita que retorna circularmente, o que traz de volta, inclusive na pós-modernidade, a questão da ressonância apontada por Tylor.

Por ser regime de signos, a superstição vige sua função, porque, diz Lévi-Strauss, "o enunciado sobrevive a seu objeto, o signo sobrevive a seu estado de coisas como a seu significado".

Isto é factível porque a superstição, via migracionismo, é regulada não apenas por rituais pré-significantes, mas por toda uma "burocracia" que decide sobre sua legitimidade. Neste sentido, a superstição é um arcaísmo em função sempre atual. É uma semiótica que pressupõe o evolucionismo pré-significante (sua origem primitiva iguala-se à mística natural, cf. Frobenius), e contra-significante (principalmente a dos nômades criadores e guerreiros em contraste com os nômades caçadores que faziam parte do precedente iguala-se ao realismo racionalista, cf. Frobenius).

Por isso, a superstição é um procedimento original de subjetivação dos delírios não-alucinatórios, conservando a integridade mental sem diminuição intelectual. "Não dizemos", esclarecem Deleuze/Guattari, "que um povo inventa esse regime de signos, mas somente que efetua, em um dado momento, o agenciamento que assegura a dominância desse regime em condições históricas". Esses filósofos conceituam o agenciamento como uma organização de poder que já funciona plenamente e que não vem se superpor a conteúdos ou a relações

de conteúdos determinados como reais em última instância. No caso da superstição, esta coloca-se como uma tradução simbólica no contexto dos enunciados, o que justifica o significantemente assumir do poder. E de qual poder? O da "ilusão inevitável da unidade psíquica das idéias populares" (Tylor), do "elemento frívolo, absurdo e selvagem das velhas concepções" (Lang), do poderio integral das *dramatis personae*.

O "aspecto irracional dos mitos", é formador das modernas teorias solaristas, alegóricas e ritualistas, além das teses astronômicas, das "práticas fecundantes" (inclusive meteorológicas), do simbolismo onírico, etc. No "regime de signos", como diz Foucault, "todas essas teorias ou enunciados são funções de existência da linguagem". (Obs.: as referências entre aspas citadas são do livro "Mil Platôs", vol.1 e 2, Editora 34, 1ª edição, 1995).

Fato é que a superstição tem força. Em todos os sentidos. O que na Antiguidade era normal, tornou-se, hoje, como que uma necessidade existencial. Segundo o folclorista Antonio de Paiva Moura, "havia um certo orgulho entre os intelectuais do século XIX, na Europa, em dizer que outros povos eram supersticiosos e eles eram esclarecidos, em face da feitiçaria, da bruxaria e da magia arraigadas no povo africano. Mas por que só na África? É sabido que em todas as partes

do mundo as práticas supersticiosas estão presentes em paralelo com o avanço tecnológico" (1988).

No Brasil, à exceção da "Gazeta Mercantil", todos os demais jornais mantêm seção de horóscopo. Há, no país, cerca de mil entidades de ufologia. Em cada um dos grandes centros urbanos são, realizados em média dez cursos mensais sobre ciências do impreciso. Em pesquisa recente realizada na Inglaterra, tendo por pergunta fundamental se o entrevistado havia visitado uma cartomante, 44% responderam que sim. Estima-se haver atualmente no Japão dez mil adivinhos, com clientela constituída em sua maioria por mulheres jovens.

4.4. Superstição e preconceito

Não é falso raciocínio ou tergiversação afirmar que toda superstição é uma crendice. Ela pressupõe a crença em alguma coisa histórica, socialmente condicionada entre vários povos e remanescente das teorias das sobrevivências, constituindo, por isso, um fato cultural.

Pode-se, *pari passu* a esta assertiva, dizer que a superstição é uma tradição. Aprofundando a questão, apresenta-se o seguinte problema: até que ponto a superstição é um preconceito? Entendido como "conceito ou opinião formados antecipadamente, sem maior ponderação ou

conhecimento dos fatos; idéia pré-concebida; julgamento ou opinião formada sem se levar em conta fato que os conteste; prejuízo; suspeita, intolerância, ódio irracional ou aversão a outras raças, credos, religiões, etc”, o verbete, no entanto, acrescenta: “superstição, crendice”.

Seria, então, apenas uma questão semântica? Na nossa opinião, a superstição é um produto da aculturação, enquanto que o preconceito é individual; a superstição é estabelecida no meio social, o preconceito é pré-concebido; a superstição releva condições coletivas e é altruísta; o preconceito é alienante; a superstição resulta da psicologia social popular (id, inconsciente coletivo); o preconceito é uma “neura” (ego); a superstição pressupõe tomar uma atitude diante de um referente de “sobrevivência”; o preconceito provoca uma ruptura; a superstição é linguagem, o preconceito é monólogo; a superstição é agregativa, abrangente, o preconceito é restritivo.

Tomar leite e comer manga mata - puro preconceito! A medicina não apresenta qualquer diagnóstico de contra-indicação. “Isso é tentar o próprio Deus!”, disse a dona, quando o hóspede misturou leite e manga”, cita Bernardino Leers (s.d., p. 63), pondo em evidência a força persuasiva da superstição sobre as pessoas, de modo particular, do meio rural.

Jesus Rodríguez Lopez⁵ enumera os dias aziagos de acordo com as recomendações dos médicos antigos: 1 a 4 de março, 10 e 11 de abril, 3 e 7 de maio, 10 e 15 de junho, 10 e 12 de julho, 1 e 2 de agosto, 3 e 10 de setembro, outubro e novembro, 7 e 10 de dezembro, 1 a 7 de janeiro e fevereiro. Ora, como o número 13, fatídico na história universal (é verdade), que parâmetros científicos ou metodologia usaram os discípulos de Hipócrates da Antiguidade para definir com tanta - e suposta - precisão os dias exatos propensos a infortúnios? Preconceito.

Getúlio César⁶ lembra que Euclides da Cunha em “Os Sertões”, diz que a primeira coluna destinada a Canudos saiu de Juazeiro no dia 12 de novembro, à noite, somente para evitar de partir no dia 13. Em hotéis de todo o mundo, não há o quarto ou apartamento número 13. Lembra também o folclorista a “magia da oração das 13 palavras”, ou já “quem reza”, ele explica, “escapará de emboscada, de briga em campo raso e de tudo que lhe possa trazer contrariedade, ferimento ou morte; e achando-se em perigo tem mediatamente serenadas todas as atribulações”. Pergunta-se: e quem não reza? E se a pessoa for um “crenteiro” herege ou de uma seita que não adota a reza como súplica? Estaria fadada aos “males do inferno”, marginalizada do bem? Preconceito.

Há uma superstição muito conhecida e divulgada por autores que diz: "peixe apanhado no dia de São Bartolomeu se refaz na panela e salta fora, amedrontando a cozinheira". É o dia 24 de agosto. Neste dia, diz Leite de Vasconcelos, "o diabo anda às soltas no Brasil e em Portugal". Por que, entretanto, justo o dia 24? E não 30, 19 ou 5? Não há, reitera-se, uma "lógica" científica para justificar tamanho arroubo folclórico. Muitos apontam como causa provável (?) a matança dos huguenotes à má fama daquele dia. Tese, aliás, desmentida por Lindolfo Gomes com o texto medieval "Crestomatia Arcaica". Folcloristas empíricos dão conta de a causa ser de ordem meteorológica. E hoje? Seria pelas consequências drásticas d'El Nino? Represália à devassa ecológica provocada pelos homens? Efeitos "colaterais" na camada de ozônio? Preconceito.

É difícil encontrar alguém que passe debaixo de escada. Outro preconceito, muito mais que superstição. Não há uma explicação plausível capaz de convencer o contrário da prática desta credence popularíssima. O simples fato de, numa dada situação, ter-se de passar debaixo de uma escada põe por terra o argumento mais probo. Laura Della Mônica (s.d.) arrola dezenas de superstições-preconceito cuja consistência científica não resiste à uma análise de acuidade, reforçando com isso a energia imaginária do povo em

sua condição de crença: - "Moça que come cabeça de peixe casa com velho" - "Não presta cuspir no fogo. Assim como o cuspe seca, seca também a pessoa, que fica tísica" - "Matar gato dá sete anos de atraso, salvo se liquidar mais seis, para completar o número 7, cabalístico e de grande força na magia" - "Quem come manga verde com febre fica doido" - "Olhar pelo buraco da fechadura dá terçol. O mesmo acontece ao indivíduo que olha cachorro defecar" - "A pessoa que dá uma comida de presente a alguém não deve comer da mesma, pois, se o fizer, o morcego vem de noite, chupar seu nariz".

Joaquim Ribeiro, em sua pesquisa de campo, também reúne exemplos "antológicos" de preconceitos populares: "Mulher grávida não deve olhar com atenção para nenhum bicho, senão o filho nasce com cara de bicho" (1970). "Quando se mata uma galinha, não se deve ter pena, porque o bicho custa a morrer". "Quem come carne na Sexta-Feira da Paixão fica com o estômago embrulhado". "Não se deve varrer a casa à noite porque traz pobreza". "Terra de cemitério jogada em casa de vizinho faz a vida deste desandar".

A Pedra 90 da Superstição

Segundo Aires da Mata Machado

Filho, "Cantar a pedra noventa quase todo o mundo sabe o que significa, mas nem todos reparam que cantar a pedra do mais alto valor coincide com a denominação eufemística do insulto máximo".

Como tudo na vida, também a superstição tem apologistas e detratores. Agora é a vez dos detratores. Este trabalho adotou a interpretação sistêmica na leitura da superstição, qual seja, os quatro elementos, não cartesianos, do novo discurso do método, a saber: a pertinência e o globalismo, considerando o objeto a ser conhecido como parte de um todo maior; a teleologia, buscando entender esse relacionamento; e a agregatividade, de modo a convir que toda representação da supersticidade, não por esquecimento do pesquisador, exclui a ilusória objetividade de recensar exaustivamente os elementos a serem considerados. A interpretação sistêmica, portanto, pressupõe também uma consciência crítica da credice. O que por si já lembra a "lei de Gresham", segundo a qual "a ciência ruim expulsa a boa."

Os maiores detratores das credices populares - e para eles a superstição é uma deusa sem altar - são os cientistas, que rejeitam sua proposta ingenuidade "sábia", em razão de seus parâmetros não se basearem nos princípios da legitimidade aceita pela comunidade mundial específica.

De todos os cientistas, Carl Sagan é o que destila mais fel contra a superstição. Grosso modo, seu livro *O Mundo Assombrado pelos Demônios* (Sagan, 1996) é uma verdadeira apologia da detração contra as credices populares, sejam elas oriundas da Antigüidade ou vigentes na ideologia da Nova Era. Segundo o astrônomo, a superstição e a pseudociência estão sempre fornecendo respostas fáceis, esquivando-se do exame cético, apertando casualmente nossos botões da admiração e banalizando a experiência, transformando-nos em vítimas da credulidade (p.28). Tratando a superstição como uma explícita pseudociência, Sagan diz que esta "é mais fácil de ser inventada que a ciência, porque os confrontos perturbadores com a realidade - quando não podemos controlar o resultado da comparação - são evitados mais facilmente" (p.29). "Em suas manifestações", diz, "a pseudociência oferece satisfação para a fome espiritual, cura para as doenças, promessas de que a morte não é o fim", e que em seu conjunto mais parecem "uma parada no meio do caminho entre a antiga religião e a nova ciência, inspirando desconfiança de ambas" (p.29). "A superstição predomina", prossegue o cientista, "quando somos indulgentes conosco mesmos e pouco críticos; quando confundimos esperanças e fatos escorregamos para a pseudociência e a

superstição" (p.41). Ela vai se justificar negativamente na sociedade quando, com a proximidade do fim do milênio, torna-se aparentemente mais sedutora, tudo fazendo para aumentar o poder do canto de sereia do irracional. A superstição prevalece quando nossos preconceitos étnicos ou nacionais são despertados, nos tempos de escassez, em meio a desafios à auto-estima ou à coragem nacional, ou quando o fanatismo ferve ao nosso redor, quando sofremos com nosso diminuto lugar e finalidade no cosmos, quando, então, hábitos de pensamentos conhecidos de eras passadas procuram se apoderar dos controles" (p.40).

"A pseudociência ferve com a credulidade, e com a cooperação desinformada e a convivência cínica da mídia, suas idéias tornam-se acessíveis em toda parte"(p.29), dispara. Cientificista às vezes extremado, Sagan reconhece ou advoga que "parte das decisões que influenciam o futuro de nossa civilização está visivelmente nas mãos de charlatões"(p.34) - e que "a pseudociência e a superstição tendem a não reconhecer limites na natureza, e, ao contrário, apregoam que todas as coisas são possíveis". Abraham Moles chama isto de "reducionismo aceito", que separa, geralmente de maneira arbitrária, o que é importante do que é acessório, negligenciando-se mutuamente, pois não

prevalece nesse reducionismo um processo de autocritica. Ao contrário, a superstição pode inclusive dar status social para seus mentores, sobretudo os da Nova Era, como astrólogos, cartomantes e quejandos místicos.

Ainda que alfinete todo o meio supersticioso, ao dizer que "os relatos espúrios enganam os ingênuos"(p.20), Sagan admite, todavia, que "a pseudociência fala às necessidades emocionais poderosas que a ciência freqüentemente deixa de satisfazer; nutre as fantasias sobre os poderes pessoais que não temos e desejamos ter" (p.29). E acrescenta: "no âmago de algumas pseudociências e também de algumas religiões, da nova e da antiga era, reside a idéia de que é o ato de desejar que dá forma aos acontecimentos" (p.29).

Leon Trotsky, às vésperas de Hitler tomar o poder, em 1933, descreveu a situação em que se encontrava a Alemanha: "não é apenas nas casas dos camponeses, mas também nos arranha-céus das cidades, que o século XIII vive ao lado do século XX. Cem milhões de pessoas usam a eletricidade e ainda acreditam nos poderes mágicos de sinais e exorcismos. As estrelas de cinema procuram médiuns. Os aviadores que pilotam mecanismos criados pelo gênio do homem usam amuletos em seus suéteres. Como são inesgotáveis as suas reservas de trevas,

ignorância e selvageria!"

Na Rússia atual, um certo Anatoly Kashipurosky faz cura à distância de doenças que vão da hérnia à aids, apenas olhando para a pessoa pelo aparelho de televisão. Na China de hoje, o principal jornal do governo lamenta que "a superstição da ideologia feudal esteja revivendo em nosso campo", referindo-se sobretudo à prática do I Ching com o jogo de gravetos na interpretação dos veneráveis tetragramas. Os rinocerontes asiáticos estão sendo extintos porque dizem que seus chifres, se pulverizados, impedem a impotência.

Há em todo o mundo um declínio espantoso da expectativa de vida, o aumento da mortalidade infantil, a incidência desenfreada de doenças epidêmicas em recrudescimento provocado pela miséria, padrões médicos abaixo da crítica e o desconhecimento da medicina preventiva que contribuem para tornar ainda mais distante o limiar em que o ceticismo será acionado numa população cada vez mais desesperada.

Nesse contexto, afirma Festinger, a superstição é o meio mais seguro de governar homens, asseverando que "o estudo das maneiras pelas quais o espírito dos homens é crédulo e fácil de seduzir implica técnicas correspondentes para manipulá-los."

A superstição, sem dúvida, mantém em sua prática uma "futilidade de interdição",

e sua mensuração, por juízo de valor, faz-se através do empirismo estatístico, que demonstra sobretudo o que a imaginação mostra ou sugere como digno de interesse.

A superstição, como pseudociência, pode, como se viu no item 4.3., tornar-se uma doença do espírito. É ela um meio de "coação do espírito", segundo Moles, induzida, na atualidade, pelo condicionamento mercadológico que explora os mistérios do conhecimento (ir) racional. Ela é uma verdade provisória dependente de uma situação, de um "clima", de uma cultura e de uma disponibilidade receptiva para se consumir suas soluções instantâneas.

Thomas Kuhn vai acrescentar: "o que torna a integridade da percepção (no caso da credence popular) digna de ênfase é, certamente, o fato de que tanta experiência passada esteja encarnada no aparelho neurológico que transforma os estímulos em sensações. Um mecanismo perceptivo adequadamente programado (no caso das ofertas místicas televisivas) possui um valor de sobrevivência. É exatamente porque tão poucas maneiras de ver nos permitirão fazer isso que as que resistem aos testes do emprego grupal são dignas de serem transmitidas de geração a geração. Do mesmo modo, devemos falar da experiência e do conhecimento baseados no trajeto estímulo-resposta, exatamente porque essas

maneiras de ver foram selecionadas por seu sucesso ao longo de um determinado período histórico" (1996, p. 241).

No contexto histórico e hodierno, segundo Deleuze/Guattari, o sacerdote interpretativo, o adivinho, é "um dos 'burocratas do deus-déspota', com o qual surge um novo aspecto da trapaça - a interpretação estende-se ao infinito, e nada encontra para interpretar que já não seja uma interpretação" (1995, p. 65).

Notas

¹ Tylor, E. B. In *La Civilisation Primitive*, tomo 1, 1876, p.83, *apud* Ramos, 1958, p.126.

² Tylor *apud* Ramos, *op.cit.*, p. 81-88.

³ LANG, Andrew, *Cultes et Religion*, 1896, p.33, Paris, *apud* Ramos, *op.cit.*, p.127.

⁴ cf. Revista *Ufo*, nº 49, 1997, p.18.

⁵ Jesus Rodriguez Lopez, *Supersticiones de Galicia*, *apud* Machado Filho, s.d., p.97.

⁶ Getúlio César, *Crendice do Nordeste*.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Editora 34, 1995.

JAPIASSU, H. *Dicionário de novos termos de ciências e tecnologias*. São Paulo: Pioneira, 1996.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEERS, Bernardino. *Catolicismo popular e mundo rural: um ensaio pastoral*. São Paulo: Vozes, s.d.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Curso de folclore*. Editora Livros de Portugal, s.d.

MARSH, Michael. *A matter of personal survival*. s.n.t.

MARTINS, Saul. *Folclore em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1991.

MOLES, Abraham. *As ciências do impreciso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

MÔNICA, Laura della. *Manual do folclore*. 2ª ed. São Paulo: Edart, s.d.

MOURA, Antonio de Paiva. Superstições. *Boletim da Comissão Mineira de Folclore*, Belo Horizonte, nº 12, p. 35-41, 1988.

RAMOS, Arthur. *Estudos de folclore*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1958.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore de Januária*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DESDOBRAMENTO

A cada instante no mundo, estabelecemos novas relações que nos alteram, nos ampliam e nos enriquecem. Se devolvemos este enriquecimento, expandido pela nossa experiência extensiva e intensiva, o desdobramos no mundo, tornando o enriquecimento coletivo e o mundo mais potente.

Na revista, este é o espaço para o comentário além do opinativo e do juízo, mais para lá da resenha, em geral, de caráter mais descritivo. Este Desdobramento é, portanto, consequência, é o resultado das reflexões que se dobram e desdobram sobre um texto, uma obra, uma exposição, enfim, sobre o evento qualquer.

ANOTAÇÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS SOBRE A EDUCAÇÃO DO EDUCADOR

Henrique Garcia Sobreira

Doutor pela FAGED/UFRJ

Prof. Adjunto FEBF/UERJ

Prof. Titular do Mestrado em Educação/UNIVERSO

A exigência dialética apontada por Markert (1991) - fazer das experiências concretas dos indivíduos a base de processos de aprendizado em substituição às práticas fragmentadas da pedagogia parcializada - introduz novos temas no processo de formação. Os interesses manifestados, as idéias, as imagens de sociedade, os motivos para ação e outras representações subjetivas da realidade material passam a ser os alicerces da aprendizagem (agora entendida como esclarecimento - uma Pedagogia voltada para o Participante). A possibilidade da presença dos professores nas experiências em formação dos elementos para a sua constituição não-metafísica e a utilização desse material como esclarecimento interno exigem novas formas de diálogo (e sua elaboração) para o auto-estabelecimento do até então destinatário (objeto), como sujeito.

Em um ensaio inicial dessa nova educação do educador (Sobreira, 1995) foi suficiente deixar os temas emergirem - e seguirem seu desenvolvimento semi-autônomo. Porém, com as tensões despertadas pelo deixar falar a partir da prática (em última instância, alienada) surgem obstáculos, seja sob forma de racionalização¹, seja por meio de resistência², para citar apenas dois dos mecanismos de defesa interpostos ao processo de auto-reflexão. Uma nova questão foi introduzida: as maneiras de propiciar aos professores em formação a oportunidade de elaborarem os conteúdos inconscientes que operam na determinação das suas práticas, sem que a formação seja identificada ao processo de terapia psicanalítica. O estabelecimento dessa distinção é o centro teórico e ético da formação do professor emancipado, agente contra os empecilhos inseridos entre os indivíduos e as suas possibilidades de se tornarem sujeitos.

Nos estudos sobre a personalidade autoritária, Adorno et al. (1982) apresentam como hipótese principal o fato de que as convicções políticas, econômicas e sociais de um indivíduo freqüentemente formam um padrão amplo e coerente (expressão de tendências localizadas profundamente em sua personalidade). Os autores consideravam que tal ênfase exigia uma abordagem atenta tanto à psicologia quanto à sociologia e à história. Nessa perspectiva, o problema central da pesquisa reside no fato de que...

Opiniões, atitudes e valores, conforme os concebemos, são expressos mais ou menos abertamente em palavras. Psicologicamente eles estão 'na superfície'. Precisa ser reconhecido, portanto, que quando vêm questões carregadas de afetos como as concernentes a grupos minoritários e temas políticos correntes, o grau de abertura com que uma pessoa fala dependerá da situação em que ela se encontra. Pode haver discrepância entre o que ele diz em uma ocasião particular e o que ele 'realmente pensa' (Adorno et al., 1982, p. 4).

Assim, os sujeitos talvez expressassem o seu pensamento real apenas em uma discussão confidencial. Porém, o indivíduo pode ter pensamentos "secretos" que jamais revelará a ninguém; pode, também, ter pensamentos os quais não admite possuir e, ainda, um certo tipo de pensamento tão vago e mal formado, que não pode exteriorizá-los em palavras. Atingir esse conjunto de tendências profundas seria particularmente importante, pois nisso pode residir (no caso da pesquisa de Adorno et al.) o potencial do indivíduo para o pensamento e ações democráticas ou antidemocráticas³. A descrição da ideologia de um indivíduo precisa interpretar não só sua organização em cada nível, mas também entre níveis, pois...

O que o indivíduo diz coerentemente em público, o que ele diz quando se sente a salvo de crítica, o que ele pensa mas não dirá de forma alguma, o que ele pensa mas não admite para si mesmo, o que ele está disposto a pensar ou fazer quando diversos tipos de apelo lhe são feitos todos estes fenômenos podem ser concebidos como constituindo uma estrutura simples. A estrutura pode não estar integrada, pode conter contradições tanto quanto consistências, mas é organizada no sentido em que as partes

constituíntes estão relacionadas em modos significativos psicologicamente
(Adorno et al., 1982, p. 5) (n. aa.).

O desafio imposto pelo conceito de níveis na personalidade tornou necessário o desenvolvimento de técnicas para coletar opiniões, atitudes e valores que estão na superfície, para revelar tendências que estão mais ou menos inibidas e que alcançam a superfície somente em manifestações indiretas, e para trazer à luz forças da personalidade que estão no inconsciente do sujeito (1982: 12; n. aa.). Os autores buscavam, por meio desses instrumentos, descobrir as concepções que os indivíduos possuíam a respeito de pessoas "diferentes" e de grupos minoritários, assim como sobre seus impactos no comportamento político cotidiano. As respostas foram analisadas para além dos conteúdos manifestados, tentando se chegar aos conteúdos latentes⁴. No quadro da formação do professor-sujeito, o problema da extensão em que a prática cotidiana é determinada, ou não, pelas representações latentes, tem sua relevância reduzida; sua resposta serve apenas como esclarecimento externo⁵. Só a partir da auto-reflexão a respeito dos conteúdos manifestados em suas opiniões sobre uma ampla gama de temas é que o próprio sujeito pode elaborar os conteúdos latentes e decidir, em cada caso específico, o quanto suas ações são determinadas pelas coisas que sabe, embora não tenha consciência disso. Portanto, ao contrário da pesquisa de Adorno et alli, na investigação a respeito de formas e conteúdos do currículo alternativo da formação do educador, seria de pouca utilidade investigar conteúdos privilegiados (separar um conjunto de temas, unificá-los em categorias baseadas em recorrências e incluí-los, administrativamente, em um manual etc....).

A questão ética a ser debatida é a seguinte: o indivíduo que deseja ser professor é de múltiplas formas diferente do paciente que procura o terapeuta; a não ser que se pressuponha, e é um risco que se corre, que a escolha dessa profissão seja, por si só, sintoma de neurose. Isso exige refletir sobre a introdução do referencial psicanalítico na compreensão da formação do educador. Outra questão deriva da afirmação freudiana de que todo fenômeno psíquico é co-determinado por um domínio heterogêneo e não-paralelo à consciência, o inconsciente. Daí Laplanche (cf. Mezan, 1993) concluir que a superfície legível dos enunciados teóricos contém inevitavelmente

uma parcela de “elaborações secundárias e camuflagens do ego”. Refletir sobre eles implica tomá-los pelo avesso e procurar destacar neles “outras redes de significações”. Tal perspectiva exige o desmantelamento ou aplainamento dos enunciados textuais. O estudo das formas pelas quais a superfície legível (os atos e enunciados textuais no consciente) serve para o desmantelamento das camuflagens do ego (redes de significações imersas no inconsciente) passa a ser o objeto da investigação. A pesquisa possui homologias com a elaboração terapêutica, introduzindo uma grande tensão para os que a ela se dedicam.

A metáfora do navegante sobre a função da teoria na situação analítica expressa muito bem tal conflito: permite idéia do rumo a tomar, mas não é o alvo que se quer atingir; Colombo não queria chegar à Ursa Menor, mas às Índias e, como muitas vezes acontece na análise, chegou à América (MEZAN, 1993: 58). A orientação da auto-reflexão tem um caráter duplo: se os “formandos” ingressam no processo de desenvolvimento de sua autoconsciência e fortalecimento do seu Eu, situação semelhante é vivida pelo “orientador”. A superação desses obstáculos exige reconhecer que o básico nas obras de Freud - e da leitura marxista dessas, realizada pelos teóricos críticos de Frankfurt⁶ - é o estudo das condições de possibilidade da emancipação do sujeito e gênero humanos. Fica, portanto, evidenciada a necessidade de os conceitos de formação e de dominação se dissociarem no sentido prático e teórico. A partir daí é que deve ser estabelecida a vigilância ético-epistemológica que poderá servir de contraponto aos tipos perversos⁷ de formador. A pesquisa - e a formação do educador - não cairá em abuso ético se investir na produção de capacidade para que o professor se liberte de concepções mitológicas (de educação, sociedade, escola, família etc.), elucidando os bloqueios ao exercício profissional decorrentes dos possíveis recalcamientos do desejo presentes na sua decisão realizada em uma esfera privada (o mundo da vida) a respeito do seu modo de ingresso no mundo do trabalho⁸. A decisão sobre a elaboração dos conflitos decorrentes das soluções que cada indivíduo escolheu cabe a ele mesmo e isso deve sempre estar em debate. Assim, resguardadas tanto as homologias como as antinomias psicanálise/educação, o lugar do orientador dos grupos de auto-reflexão também pode ser entendido como o do Therapon (o companheiro do Herói)⁹:

Quando o pesquisador se lança numa pesquisa psicanalítica, ele faz

também o papel de Therapon (...) ele não vai descobrir, ele vai permitir que se descubra, permitir que algo tire a cobertura de cima de si próprio, vai permitir que se dê uma aletheia, um desesquecimento, já que as águas do rio Lethes eram as águas do esquecimento. Uma aletheia era uma espécie de desvelamento, de desesquecimento, para os gregos. Algo que já está lá surge por sua força, numa reconstrução que compromete o Therapon, quer dizer, compromete o companheiro dessa aventura de construção de um sentido humano (Herman apud Silva, 1993).

O desesquecimento (crítica imanente?) carece, dadas as condições alienadas da prática educativa (em especial por que a práxis demanda o constante acionamento de mecanismos de defesa), de detonadores de associações simbólicas. Se o orientador assumir tal lugar, corre o risco de inverter o processo, regredindo a práticas de pedagogia fragmentada: separação entre o pensar e o executar e cristalização da polaridade mestre/aprendiz. Uma das vias que pode recolocar o orientador na posição de companheiro de aventura é o recurso à literatura, devido ao seu caráter de depositária dos conteúdos inconscientes acumulados ao longo das histórias do gênero e dos sujeitos humanos. A exigência ética encontra solução de continuidade na compreensão de que o processo de formação inclui conteúdo estético.

Encontro em Freitag (1994): um estudo sobre os conteúdos pedagógicos dos romances de formação (*Bildungsromans*). Para a autora, a relação entre Literatura e Educação assume, em algumas épocas, o caráter de parentesco. No Século das Luzes, há mesmo uma assimilação da educação ao texto literário. A opinião de Bolle (1997) enfatiza os limites desse tipo de literatura. Para o autor, a discussão a respeito dos romances de formação deve se dar no interior do debate sobre as diversas possibilidades de tradução da palavra *Bildung*. Bolle considera a literatura de formação como resposta à Grande Revolução. A *Bildung*, juntamente com o programa de uma educação estética a mais ampla possível, foram o modelo alternativo com que Goethe e Schiller imaginaram a emancipação político-social, dentro dos parâmetros do idealismo alemão de uma utopia não sangrenta (p. 19).

O conflito entre classes é substituído por um projeto de entendimento. A *Bildung* e a idéia de educação estética enquadram-se no ideário burguês de emancipação. A

indústria cultural pode ser entendida como exacerbação perversa da tendência apontada por Bolle: ao invés de alternativa à transformação social, configura-se como obstáculo. Se a grande arte traz poucas promessas mas alimenta a consciência da privação, a indústria cultural promete tudo e não realiza nada (Rouanet, 1989: 127). A alternativa estética de formação do educador adiciona à auto-reflexão sobre o cotidiano a elaboração dos conteúdos de grandes obras como chave para que a consciência da privação se traduza em auto-emancipação.

A Benjamin (1985) interessa o impacto negativo do romance (livro) sobre a capacidade de produzir pessoas que contem as histórias como elas devam ser contadas: experiências transmitidas de modo benevolente, ou ameaçador, narrativas de países longínquos, que nos permitam lidar com a nossa própria juventude. A ingenuidade em acreditar que o progresso técnico transformaria os homens antigos em criaturas inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas (117) é substituída por uma pobreza crescente de experiências comunicáveis. Narrar é cada vez menos praticado; o silêncio se torna a expressão dos novos tempos!

Aparentemente, Benjamin sugere o romance como agente da redução da capacidade de ensinar por meio de histórias vividas/contadas. Mas o romance (a indústria do livro) é tão somente o motivo inicial da crítica à pobreza estética, que elege como monumento o individualismo burguês, e à compreensão (desprovida de ética) a respeito do progresso técnico¹⁰.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes, e que não recebe conselhos, nem sabe dá-los (1985: 200). A arte de narrar define, pois, a sabedoria - o lado épico da verdade está em vias de extinção. Na narrativa, a associação ouvinte-narrador exige a pergunta sobre o que aconteceu depois; no romance, a palavra FIM, justaposta na última página após a última linha, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. O romance anuncia a morte, ao menos no sentido figurado.

[...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio; graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita

no livro (Benjamin, 1985, p. 214).

Há, portanto, um caminho possível para o romance ser ponto de partida para que os sujeitos humanos (presentemente ainda indivíduos) realizem sua aletheia. A pergunta que se impõe é se há um lado épico na vida dos que se tornam educadores (um bom começo para que se possa reconhecer o lado épico que nos tornará dignos de sermos vistos e amados). Para responder, o educador carece de elaborar a possibilidade de se auto-estabelecer enquanto Therapon.

Se há essa possibilidade (a utilização dos romances como ponto de partida para o resgate das experiências vividas dos futuros professores, para se tornarem fonte de sabedoria) vale estudar as relações que permitem a produção dos romances de formação enquanto tal e as determinações que os incluem como exemplo da tese de Adorno (cf. Freitag, 1994): a obra de arte sendo simultaneamente crítica do passado, recusa do presente inaceitável e promessa de uma felicidade ainda não atingida¹¹. Talvez um bom guia para decidir pela inclusão de uma determinada obra como passível de utilização em processos de esclarecimento interno seja o estudo das contribuições de Freud a respeito dos escritores criativos.

Nós leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade (...) em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes (1976d, p. 149).

O que intriga Freud é que nem a mais clara compreensão dos determinantes da escolha de seu material (fornecida pela teoria literária) é suficiente para transformar pessoas comuns em escritores. O autor, para explicar tanto o fenômeno de produção do texto, como as emoções que provoca, postula que o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca, ao criar um mundo de fantasia que ele leva muito a sério¹². Uma grande quantidade de emoção é investida na obra, sendo mantida, ao mesmo tempo uma separação nítida entre ela e a realidade¹³.

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e

muitos excita; momentos que em si são realmente penosos podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores [...] (1976d, p. 150).

Voltando aos romances dos escritores criativos, Freud salienta um aspecto recorrente: todos possuem um herói, centro de interesse e simpatia e de alguma forma protegido por uma Providência especial. Essa invulnerabilidade é que lhe permite reconhecer no herói, de imediato, Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias (1976d, p. 155). O processo de produção das obras criativas segue caminho análogo ao do fantasiar: uma poderosa experiência no presente desperta a lembrança de outra anterior (geralmente de sua infância); origina-se, então, um desejo que virá a ser realizado na obra. Por esse raciocínio, segue-se que na própria obra estão revelados os elementos da ocasião motivadora no presente e da lembrança antiga. O que diferencia os homens comuns dos escritores criativos é que...

[...] o indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo apresenta suas peças ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes (1976d, p. 157).

Uma das fontes é a suavização do caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, subornando os leitores com o prazer formal (estético), sob o qual apresenta suas fantasias. O escritor nos oferece a oportunidade de nos deleitarmos com nossos próprios devaneios sem auto-acusações ou vergonha. Os romances de formação, como elementos de auto-reflexão, propiciam a oportunidade de o professor elaborar os desejos recalçados desde o momento em que se "decidiu" por essa ocupação. Herói infeliz (o professor sofre de um complexo de sonhador, onde estão imbricados os traços infantis de muitos professores com os traços infantis

de muitos alunos, Adorno, 1992: 66), freqüentando uma escola que cada vez mais se lhe impõe como presente inaceitável, sobra o recurso ao devaneio. Se as características dessas fantasias são do tipo que necessita ser ocultado, só o fortalecimento da autoconsciência retirará essas amarras. Isso porque, no presente inaceitável, estão conjugados fatores internos e externos de recalçamento. O processo fragmentado de formação só propicia a crítica dos fatores externos produtores da infelicidade. Esse tratamento é insuficiente às necessidades de emancipação impostas pelas condições de alienação de nosso tempo. Sem abandonar o combate aos constrangimentos externos (que, em última instância, possuem suas raízes no compartilhamento socialmente difundido de constrangimentos internos)¹⁴, deve-se apresentar aos professores em trabalho/formação a oportunidade desse combate interno. Em Adorno, a formação cultural possui substrato desalienante. O obscurantismo investe na formação travada (semi-cultura). A disseminação da semi-formação corresponde a uma regressão na formação. Nem todo processo educativo, portanto, pode ser considerado formação, visto a meia-experiência não ser caminho para a experiência, assim como a meia-verdade também não conduz à verdade; uma e outra são inimigas mortais da *Bildung*. A formação sem o momento da liberdade distancia os sujeitos, produzem apenas reflexão vazia. A crise da formação cultural não se resolve por reformas pedagógicas isoladas; embora necessárias, podem reforçá-la tanto pelo seu efeito de abrandamento das reivindicações como por dispensar a reflexão sobre o poder da realidade extrapedagógica. Isso não implica o adiamento da crítica e da elaboração de alternativas à coisificação da cultura (transformação de seus conteúdos objetivos em mercadoria). Muito menos deve-se esquecer a antinomia da idéia de formação: se esta possui como condições a autonomia e a liberdade, remete a estruturas pré-colocadas a cada indivíduo, sendo, portanto, heterônoma em relação a quem pretende formar.

E por meio de quais processos podem os indivíduos perceberem e superar sua semi-formação? Mais uma vez Freud pode ajudar. Em primeiro lugar, é preciso compreender que não basta enunciar os aspectos semi-culturais do cotidiano para que os professores possam se auto-estabelecer enquanto sujeitos de sua *Bildung*. Vale lembrar que

informar ao paciente aquilo que ele não sabe porque reprimiu é apenas

um dos preliminares do tratamento. Se o conhecimento acerca do inconsciente fosse tão importante para o paciente, como as pessoas sem experiência de psicanálise imaginam, ouvir conferências ou ler livros seria suficiente para curá-lo. Tais medidas, porém, têm tanta influência sobre a doença nervosa como a distribuição de cardápios numa época de escassez de víveres tem sobre a fome (1974e, p. 211).

Mas o autor afirma mais adiante que o psicanalista silvestre¹⁵ é um problema mais grave pelos danos que causa à psicanálise, do que ao paciente. Afinal de contas, é possível que a partir da constatação inepta, o paciente (passada a fase do insulto ao médico) tome alguma providência no sentido da sua recuperação. Em um caso que estuda, Freud considera que o médico anterior causou menos mal (pelo seu apressado apontar da sexualidade como origem dos distúrbios em uma senhora) do que faria uma autoridade respeitada que diagnosticasse algum tipo de neurose vasomotora.

Ora, é possível que as anotações aqui expostas estejam de alguma forma carregadas de selvageria, mas considero o presente momento das nossas investigações críticas a respeito dos motivos (internos) que conduzem uma série de jovens ao magistério como etapa importante para superarmos a presente crise de formação cultural.

Notas

¹ [...] processo muito comum que vai desde o delírio ao pensamento normal. No tratamento psicanalítico, em certos casos é fácil demonstrar ao paciente o caráter artificial das motivações invocadas e incitá-lo, assim, a não se contentar com elas; em outros, os motivos racionais são particularmente sólidos [...], mas mesmo assim pode ser útil colocá-los 'entre parênteses' para descobrir as satisfações ou defesas inconscientes que a eles se juntam (Laplanche & Pontalis, 1995, p. 423). Por sua vez, Rouanet descreve a racionalização como um processo em que a tenacidade do real é invocada contra a terapia (delirante é o discurso do analista), um discurso híbrido em que a verdade é posta a serviço da mentira (1989, p. 109)

² Tudo o que, nos atos e palavras do analisando durante o tratamento psicanalítico se opõe ao acesso deste ao seu inconsciente. Por extensão, Freud falou da resistência à psicanálise para designar uma atitude de oposição às suas descobertas na medida em que elas revelavam os desejos inconscientes e infligiam ao homem um "vexame psicológico" (Laplanche & Pontalis, p. 458).

³ As relações entre ideologia e ação precisam ser entendidas como expressando um potencial.

⁴ Conteúdos manifestos e conteúdos latentes estão sendo utilizados na acepção dada por Freud

(1976a) nos seus estudos sobre a interpretação dos sonhos.

⁵ Os motivos de que estamos falando são, como indiquei anteriormente, quase sempre inconscientes e a simples enumeração de fatos inconscientes é ociosa, como se sabe, enquanto as pessoas nas quais eles se manifestam não os esclareçam a si mesmas por sua própria e espontânea experiência, enquanto os esclarecimentos lhes cheguem do exterior (Adorno, 1992, p. 69).

⁶ Segundo Rouanet, tanto Adorno como Horkheimer recusavam-se a reduzir o freudismo ao marxismo, ou o marxismo ao freudismo. A relação seria dialógica e não sistemática. No máximo são duas falas que se confirmam, se refutam, se cancelam; dois motivos em contraponto no interior de uma sinfonia, mais do que duas teorias, no interior de um sistema. Mas uma sinfonia atonal, shoenberguiana, dissonante, às vezes cacofônica, em todo caso irreduzível à sonoridade clássica e fundada na recusa de qualquer entrelaçamento melódico. (1989, p. 76). O uso combinado de categorias marxistas e freudianas é determinado pelas exigências do seu objeto, a crítica da cultura tanto *através* de Marx e Freud como *contra* Marx e Freud.

⁷ Na acepção dada por Freud (1976b).

⁸ As categorias mundo do trabalho e mundo vivido serão aqui utilizadas de acordo com a definição proposta por Habermas. Sobre as duas, vale conferir a análise de Macedo (1997) ou recorrer ao próprio Habermas (1987).

⁹ O próprio Herman (cf. Silva, 1993) aponta como Pátroclo (Therapon de Aquiles na Odisséia) paga com a própria vida a ousadia de se travestir em Herói.

¹⁰ [...] nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (Benjamin, 1985, p. 198).

¹¹ Os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo da maneira mais íntegra e perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa. No estilo de suas obras, a expressão conquistava a força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida. [...] Em toda obra de arte, o estilo é uma promessa [...] Essa promessa da obra de arte de instituir a verdade imprimindo a figura nas formas transmitidas pela sociedade é tão necessária quanto hipócrita. Ela coloca formas reais do existente como algo de absoluto, pretextando antecipar a satisfação nos derivados estéticos delas. Nessa medida, a pretensão da arte é sempre, ao mesmo tempo, ideologia. [...] O elemento graças ao qual a obra de arte transcende a realidade, de fato, é inseparável do estilo. Contudo, ele não consiste na realização da harmonia [...] mas nos traços em que aparece a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade. Ao invés de se expor a esse fracasso, no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se ateve à semelhança com outras [...] A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social (Horkheimer & Adorno, 1985, p. 122-3).

¹² A obra literária (como o devaneio) é uma continuação do que foi o brincar infantil.

¹³ O adulto envergonha-se de suas fantasias. Prefere confessar suas faltas a suas fantasias, acredita que é o único a possuí-las (Freud, 1976d, p. 151). Esse sentimento de culpa decorre do fato de que dele se espera uma atuação no mundo real. Por outro lado, alguns dos desejos que provocaram suas fantasias são de tal gênero que é essencial ocultá-las. (...) envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas (p. 151). O autor relaciona as seguintes características do fantasiar: a pessoa feliz nunca fantasia (só a insatisfeita); as forças motivadoras da fantasia são os desejos insatisfeitos (toda fantasia é uma correção da realidade insatisfatória); os desejos motivadores variam de acordo com sexo, caráter e circunstâncias dividindo-se em dois grupos principais (desejos

ambiciosos - destinados a elevar a personalidade do sujeito ou desejos eróticos). A fantasia flutua em três tempos: é um trabalho mental vinculado a uma impressão atual (ocasião motivadora no presente, despertando o desejo do sujeito); é um retrocesso à lembrança de uma experiência anterior na qual o desejo foi realizado e é uma criação de uma situação referente ao futuro (realização do desejo). Dessa forma, o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (Freud, 1976d, p. 153).

¹⁴ Sobre como esse processo reflete-se nas imagens socialmente compartilhadas de professor conferir Adorno (1992) e Sobreira (1998).

¹⁵ Alguns tradutores preferem psicanálise selvagem.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. Tabus a respeito do professor. In: OLIVEIRA, Newton Ramos de (org.). *Quatro textos clássicos*. Araraquara/São Carlos: UNESP-UFSCar, 1992. P. 57-72.
- . Teoria da semicultura. *Educação & Sociedade*. Campinas, Papius/CEDES, 56, XVII, dez., 1996, p. 388-411.
- ADORNO, T. W.; FRENKEL-BRUNSWIK, E.; LEVINSON, D.J. & SANFORD, R. N. *The authoritarian personaliy* (abridged edition). New York: W. W. Norton & Company, 1982.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ANZIEU, D. *Os métodos projetivos*. Rio de Janeiro: Campus, 1978.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. V. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOLLE, W. A Idéia de formação na modernidade. In: GHIRALDELLI Jr., Paulo (org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo/Curitiba: Cortez & Editora da UFPR, 1997. p. 9-32.
- FREITAG, B. *O indivíduo em formação*. São Paulo: Cortez, 1994.
- FREUD, S. A Interpretação dos sonhos. In: —. *Obras completas* (IV e V). Rio de Janeiro: Imago, 1976a.
- . Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: —. *Obras completas* (VII). Rio de Janeiro: Imago, 1976b. p. 118-219.
- . Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: —. *Obras completas* (IX). Rio de Janeiro: Imago, 1976c. p. 13-100.
- . Escritores criativos e devaneio. In: —. *Obras completas* (IX). Rio de Janeiro:

- Imago, 1976d. p. 147-160.
- . Psicanálise silvestre. In: ——. *Obras completas* (XI). Rio de Janeiro: Imago, 1976e. p. 205-216.
- HABERMAS, J. *The theory of communicative action*. Boston: Beacon Press, 1987.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. *Vocabulário de psicanálise*. Santos: Martins Fontes, 1995.
- MACEDO, E. H. Mundo do trabalho e mundo da vida: uma experiência vivida. In: MARKERT, W. (org.). *Formação profissional no Brasil: reflexões teóricas e análises de sua práxis*. Rio de Janeiro: Paratodos, 1997. p. 47-71.
- MARKERT, W. Teoria crítica e teoria educacional. Esboço de uma teoria crítica da sociologia da educação na Alemanha. *Educação & Sociedade*, Campinas, Papius/CEDES, 40, XII, 1991. p. 402-418.
- MEZAN, R. Que significa "pesquisa" em psicanálise. In: SILVA, Maria Emilia Lino da. *Investigação e psicanálise*. Campinas: Papius, 1993. p. 49-90.
- ROUANET, S. P. Teoria crítica e psicanálise. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- SILVA, M. E. L. da. Uma aventura: a tese psicanalítica (entrevista com Fábio Herman). In: ——. *Investigação e psicanálise*. Campinas: Papius, 1993. p. 133-158.
- SOBREIRA, H. G. O trabalho como princípio educativo na formação do professor. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/FACED, 1995. Mimeo.
- SOBREIRA, H. G. Perspectivas na formação de professores. In: PUCCI, B.; ZUIN, A.A.S.; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. *A educação danificada: contribuições à teoria crítica da educação*. Petrópolis/São Carlos: Vozes/ UFSCar, 1998. p. 195-216.

ASTERISCO

* O asterisco é um sinal gráfico em forma de estrela que, quando encontrado em um texto, nos remete a alguma coisa em algum lugar. Neste caso, ao risco, que é qualquer traço, ou sulco pouco profundo, na superfície de um objeto; é o esboço; o projeto ou plano de uma construção. Enfim, por um lado, se quisermos, é o início de uma aventura e, por outro lado, é a possibilidade de perigo ou já o próprio, nesta aventura.

Na Revista, este é o espaço para o esboço da obra ou do texto que se começará a desenvolver, para as hipóteses, para o início (ou meio) de um percurso que, desde já, se anuncia possível. ASTERISCO foi inspirado em James Joyce, que principiou a escrever *Finnegans Wake* em 1922, embora somente o tenha publicado em livro em 1939. No entanto, antes da publicação, trechos do livro já eram conhecidos. Eugène Jolas, seu amigo dileto, era editor da revista *Transition*. Nesta revista, o autor deu a conhecer fragmentos de *Finnegans Wake* na seção denominada "work in progress".

MÁRIO DE ANDRADE E A MPB

Rogério Luiz Moraes Costa

Mestrando no Departamento de Música da ECA –USP

Preâmbulo

Do início da década de 80 para cá é possível sentir, no bojo da consolidação da democracia brasileira, um aumento sensível da auto-estima do brasileiro com relação a sua cultura. A necessidade de afirmar uma identidade nacional que não passe (somente!) pelos estereótipos firmados no decorrer do século e que evocam os aspectos exóticos, eróticos, pitorescos, aqueles ligados à desorganização, falta de caráter, corrupção, inércia, inapetência pelo trabalho e incompetência na gerência de um projeto de construção de nação, se manifestam na valorização de qualidades do povo brasileiro e de sua terra e que, apesar de impregnadas desses mesmos estereótipos, apontariam para uma nova solução (ainda não realizada, mas potencial) que se concretizaria num fino balanceamento entre estas características – agora já não mais encaradas como defeitos – e outras até então não reveladas e que conduziriam progressivamente à implementação de um novo projeto de afirmação nacional.

Dentro desse contexto - descrito com base em impressões subjetivas - pode-se perceber claramente, de uns 10 anos para cá, uma grande valorização da chamada música popular brasileira e, por outro lado, nos últimos anos, um crescente interesse pela obra dos modernistas de 22 e mais especificamente pela obra de Mário de Andrade. Basta citar a Bienal Internacional de São Paulo de 1998, que teve como tema a “antropofagia” (tomando por base o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade) e os inúmeros espetáculos que se inspiraram ou se basearam na obra de Oswald e Mário de Andrade. Um crescente interesse pela obra de compositores nacionais e mais especificamente da escola nacionalista completam o cenário que serve de pano de fundo para as considerações que se seguem.

Introdução

De certa maneira, na MPB se realiza parte do ideário (com tudo o que este comporta de aparentemente contraditório, ambíguo, confuso e obscuro) que Mário de Andrade

estabelece nos seus textos (tomando por base principalmente o *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, o *Aspectos da Música Brasileira*, de 1938 e *O Banquete*, de 1943 a 1945) sobre o papel da arte, mais especificamente, da música e, conseqüentemente, sobre a atuação do artista para a formação de uma identidade cultural brasileira.

Deve-se levar em conta, evidentemente, o fato de que o fenômeno da MPB inscrito no universo da cultura de massa e da indústria cultural tal qual o conhecemos hoje era inconcebível no tempo em que Mário construiu seu complexo sistema de idéias (décadas de 20 a 40). Neste sistema Mário busca formular um projeto para a formação e consolidação da identidade nacional brasileira em todos os âmbitos artísticos: na música, na literatura e nas artes plásticas. Esse projeto está marcado pela convivência – conflituosa e por isto mesmo dinâmica no pensamento de Mário - entre várias realidades simetricamente opostas (que, segundo a profa. Gilda Mello e Souza (Souza, 1979, p. 93), se concretizam na grande obra literária de Mário, *Macunaíma*, na oscilação entre a "atração pela Europa e a fidelidade ao Brasil"): a cultura ocidental européia, branca, apolínea, racionalista, "cultura", individualista por um lado, e as culturas orientais, "solares", africanas, negras, dionisiacas, "corporais", intuitivas, funcionais e coletivistas de outro. A estas se somam outras oposições: entre a obra de arte pura, a obra prima e a obra de circunstância, funcional; "a tensão entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, entre a tendência a mergulhar no repouso integral do mundo inorgânico, no Nirvana, e o esforço de obedecer aos imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições e das renúncias que caracterizam a civilização e o progresso, simbolizados por Prometeu." , conforme análise de Profa. Gilda Mello e Souza sobre *Macunaíma* (idem, p. 58).

Música popular e música popularesca

É importante ressaltar que por várias razões Mário de Andrade aparentemente não via nesta então emergente música, por ele definida como popularesca, consistência e legitimidade que a credenciasse como um canal privilegiado do seu difuso projeto de afirmação e construção da cultura nacional.

Um conceito próximo de diluição da arte folclórica e popular por parte de artistas urbanos, já é por ele apontado e é, em grande medida, a causa da sua preocupação em proceder urgentemente à colheita do material folclórico então ainda resguardado¹. Neste contexto, é explicada por Mário a diferença entre a música "popular" (se referindo à música

folclórica) e a música “popularesca”, no texto publicado no *Mundo Musical*:

uma diferença que, pelo menos em música, ajuda bem a distinguir o que é apenas popularesco, como o samba carioca, do que é verdadeiramente popular, verdadeiramente folclórico como o “Tutu Marambá”, é que o popularesco tem por sua própria natureza, a condição de se sujeitar à moda. Ao passo que na coisa folclórica que tem por sua natureza ser “tradicional” (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída (Coli, 1998, p. 178).

Apesar deste tipo de afirmação a respeito da chamada música “popularesca” é público, notório e observável através de exame de sua discoteca que Mário tinha grande interesse por essas manifestações. A sua discoteca é em grande parte constituída por gravações de música “popularesca” da época (Carmen Miranda, Chico Alves, Pixinguinha, Noel Rosa, Assis Valente, etc.) e em muitas das capas dos discos se encontram anotações e comentários. Além disso, há o reconhecimento de que na música popular se encontram as raízes de uma manifestação legítima da nacionalidade. Vejamos o texto seguinte:

isto (o novo estado de consciência coletivo nacionalista que surge no período republicano), aliás, era ainda reforçado com a definitiva e impressionante fixação de nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular. Com efeito, durante a Colônia, a bem dizer não tivéramos música popular que se pudesse chamar brasileira. Esta expressão voluntariosa de nacionalidade não interessava à Colônia, e seria mesmo prejudicial à subalternidade a que a terra e seu povo tinham que se sujeitar....É só no fim do século XVIII, já nas vésperas da independência, que um povo nacional vai se delineando musicalmente, e certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundú, a modinha, a sincopação. Logo em seguida, e com bem maior exigência popular então se fixam as nossas grandes danças dramáticas os Reisados, as duas Cheganças, os Congos e Congados, os Caboclinhos e Caipós e o Bumba meu Boi, alguns destes provavelmente compendiados rapsodicamente e “arranjados” no texto e na música por poetinhos e musiquetes urbanos bem anônimos....Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a

música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça (Andrade, 1965, p. 30-31).

Claro está que Mário se refere àquilo que ele define como música popular (em oposição à chamada música poplaresca) mas é necessário lembrar também que as manifestações por ele elencadas são parte do que hoje se reconhece como sendo as raízes da MPB que, com o declínio da vida cultural das regiões rurais, passou a representar com vigor aquilo que Mário definiu como “a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.” Os tais dos “poetinhos e musiquetes urbanos” se aperfeiçoaram, se superaram e deram continuidade a uma manifestação que, por conta da imigração e do surgimento de uma força mais determinante do que os possíveis projetos governamentais - a indústria do entretenimento, que substitui outros movimentos econômicos em que se inseriam as artes em outros períodos da história da humanidade, e que é caracterizada por uma grande complexidade que envolve público, artista, empresário, lucro, qualidade, mediocridade, etc. -, hoje adquire *status* de arte culta sendo estudada nos meios acadêmicos (de alguns anos para cá, se deu a implantação de cursos de graduação em música popular em algumas universidades e em várias faculdades brasileiras) e discutida em seminários e em congressos.

Evidentemente, não há por parte de Mário uma percepção mais clara e profunda do fenômeno da moda² e de seu poder mobilizador no contexto do capitalismo moderno quando se dá a transformação da arte em mercadoria. Por outro lado, o florescimento da indústria cultural no Brasil dos anos 30 ainda não fazia prever os desdobramentos de grande envergadura que iriam tornar a MPB uma das manifestações mais amplas, ricas, diversificadas e, enfim, mais significativas e representativas da cultura brasileira (apontando para uma inequívoca “identidade nacional”). Este fato acaba credenciando a música popular brasileira no mundo globalizado, internacionalizado e multiculturalizado de hoje, como uma manifestação legítima e representativa de uma suposta contribuição diferenciada e, por isso, nacional. A enorme importância da MPB se faz sentir na diversidade e complexidade de suas formas de expressão, na constituição de uma sólida história e tradição e na abrangência de seu alcance popular e mesmo erudito que pode ser medido pelo tamanho da indústria que se construiu em redor dela. A MPB se tornou uma necessidade social inegável. Sua extrema comunicabilidade e sua ressonância social atestam sua função social dentro do cenário

multicultural internacional contemporâneo.

O projeto nacionalista

A MPB soube realizar, em certa medida, os ideais antropofágicos modernistas, sustentando sua produção e evolução nos traços característicos da cultura popular folclórica brasileira (matrizes rítmicas, formais, escalares, procedimentos melódicos, etc.) em um permanente diálogo com a cultura universal. Ela, de certa forma, seguiu o percurso traçado e almejado por Mário que previa (para a música erudita, no entanto) um período de mergulho primitivista no folclore nacional – o período por ele chamado de nacionalista -, com o intuito de se formarem as bases para o desenvolvimento de uma *cultura musical brasileira* que, enfim, propiciasse o surgimento das poéticas pessoais já aí imbuídas do espírito e da identidade nacional.

No livro *Aspectos da Música Brasileira*, Mário descreve assim a raiz do problema que faz com que seja necessário um projeto consciente para a consolidação da cultura musical no Brasil:

[...] ela [a música brasileira] não teve essa felicidade que tiveram as mais antigas escolas musicais européias, bem como as músicas das grandes civilizações asiáticas, de um desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos, mais livre de preocupações quanto à sua afirmação nacional e social (Andrade, 1965, p. 15).

Esse é o drama que caracteriza grande parte das sociedades colonizadas que tiveram sua formação como resultado do convívio entre várias culturas transplantadas (em princípio portuguesa, negra e ameríndia), que se moldaram às novas realidades da colonização, do exílio e da escravidão. É uma preocupação que está presente em toda a obra de Mário de Andrade.

Vejamos ainda, o que nos diz Mário através de seu personagem “Janjão” no *O Banquete de 1945*:

eu garanto que ainda no momento presente a música brasileira não está em condições de permitir aos seus compositores a pretensão de criar livremente. O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. Desse ponto

de vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira. A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto [...] (Andrade, 1977, p. 151).

Já no *Ensaio sobre a música brasileira*, texto de 1928 em que Mário expõe sua visão do que deve ser o papel e a atitude do músico brasileiro, está escrito:

nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm (grifo nosso) que passar por três fases: 1° a fase da tese nacional; 2° a fase do sentimento nacional; 3° a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é o nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso jeito se enfraquece [...] (Andrade, 1972, p. 43).

Há ainda um ponto que para Mário justifica a necessidade de um grande projeto envolvendo a formação de uma linguagem musical e de uma infraestrutura possibilitando o exercício dessa linguagem (os instrumentistas, os conjuntos, as orquestras, os regentes, os professores, as instituições de ensino, a literatura, as editoras, etc.): é o fato da prática musical ter um caráter coletivista e comunitário. Assim ele afirma que

o desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente predeterminante no aparecimento do indivíduo musical; e, historicamente, se aquela nos explica este, por sua vez o indivíduo musical nos fornece dados importantes para aquilatarmos daquela (Andrade, 1965, p. 19).

MPB, uma música com caráter

Uma música que surge nos centros urbanos como resultado de uma lenta elaboração (inicialmente, como manifestação espontânea e funcional de grupos das classes populares que lentamente se integravam na vida econômica das cidades e, posteriormente, das classes

médias que acabaram se profissionalizando como músicos com o advento do rádio, da indústria fonográfica e conseqüentemente da música com função de entretenimento já no contexto da chamada "cultura de massa") de materiais musicais populares, folclóricos - negros, indígenas e europeus - em contato com recursos musicais provenientes da tradição musical européia – que, além de tudo, permeiam a música folclórica portuguesa e as danças de salão de origem semi-erudita como a polka, o shotish, a valsa e a modinha. A modinha e o lundu, mesmo antes do advento do rádio, no fim do século XIX freqüentavam os saraus e as serenatas dos filhos das classes médias formadas por profissionais liberais e funcionários públicos, constituem-se também como raízes da MPB. Essa música esteve desde sempre ligada a uma necessidade de lazer e entretenimento, especialmente durante os períodos de festejos de carnaval e de outras manifestações populares. Evidentemente se submeteu às razões da incipiente indústria do entretenimento (o rádio e a indústria fonográfica) que não tinha outro objetivo se não o lucro. A riqueza e a diversidade do folclore nacional (rural e anônimo – as rodas de samba e capoeira, as modas de viola, os maxixes, os cocos, os desafios e os repentes, as emboladas, etc., universo este que teve em Mário um de seus primeiros e mais importantes pesquisadores) em grande parte condicionado pelas vicissitudes geográficas e climáticas do enorme território e pela multiculturalidade da formação étnica do povo brasileiro, gerou uma base complexa que influenciou tremendamente o desenvolvimento posterior da MPB. Para muitos compositores que deram origem à MPB, o convívio intenso e significativo com alguma forma regional de folclore foi um fator determinante na constituição de suas linguagens e de seus trabalhos. É o caso de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Luis do Valle, Pixinguinha, dos criadores do samba como Donga, Ismael Silva e Assis Valente, etc. Mesmo compositores atuais já mais ligados às classes médias intelectualizadas resgatam em suas memórias um marcante contato com o folclore nos locais onde surgiram. É o caso de Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, Sivuca, e muitos outros. O fato de o trabalho destes compositores ter sido condicionado por sua vivência com uma prática musical absolutamente nacional, funcional e socialmente inserida, garantiu a eles uma legitimidade e uma ressonância social inquestionável que se reflete até hoje no alcance e no grau de representatividade e comunicabilidade que a MPB adquiriu. De certa maneira a complexidade da cultura de massa que se concretiza na MPB no Brasil reflete a diversidade cultural, regional, racial e em última análise a estrutura de classes do país. Nela constroem as sínteses propiciadas pelo rico caldeirão racial que se sobrepôs às originais "três raças

tristes”, – indígena, negra e portuguesa - as modernas influências estrangeiras (que aqui chegaram como resultado da expansão e da hegemonia da cultura *pop* norte americana a partir do fim da segunda guerra), as fusões de gêneros, e mais recentemente de linguagens étnicas disponibilizadas através dos recursos tecnológicos e pela ânsia de expansão da indústria ligada à música e à cultura no mundo globalizado. E tudo isso adquire uma feição brasileira inegável. Até o *rock* brasileiro é brasileiro, tem sotaque! Todo este processo de gestação, formação e desenvolvimento do que hoje se define como música popular brasileira (e que engloba todo um amplo leque de manifestações que incluem desde as produções mais evidentemente condicionadas pelo mercado como as grandes ondas hegemônicas tipo *axé music*, novos sertanejos, pagode, etc., até a música mais elaborada e com forte marca pessoal de músicos da chamada *mainstream* da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, passando pela música instrumental brasileira com nomes como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti) se dá de maneira mais ou menos espontânea (ou “inconsciente” como diria Mário de Andrade) e não no âmbito de um projeto cultural patrocinado pelo Estado ou mesmo por instituições culturais. Evidentemente, sempre houve e haverá grupos e movimentos que pensam e propõem caminhos para a música popular. Também por outro lado há o público consumidor e a indústria cultural que desempenham um papel fundamental nessa história. O que se quer dizer por espontânea se refere a um livre relacionamento dialético entre essas variantes : os músicos, o público e o mercado.

MPB, uma música com história

Examinemos em grandes linhas a história da MPB. Suas raízes, como já vimos, se encontram numa enorme variedade de materiais folclóricos e europeus (populares e eruditos) com características muito diferenciadas provenientes de um cruzamento de culturas diferentes. A utilização do material folclórico de origem rural e do material europeu em um contexto urbano brasileiro (principalmente no Rio de Janeiro) e com fins de entretenimento durante o surgimento da vida nas cidades faz surgir o músico urbano – profissional ou amador, com pouca ou nenhuma formação -, que se vê na situação de suprir uma demanda de música para consumo das massas populares que trabalham na cidade. Esta música é criada e consumida nas festas religiosas e folguedos comunitários. É nesse momento que surgem também os cordões carnavalescos, os grupos seresteiros de choro que reinterpretem as danças de origem européia com um sotaque brasileiro e as rodas de capoeira onde nasce o

samba carioca. Muitas vezes os músicos que interpretam as polcas nos grupos de choro são os mesmos que freqüentam as célebres rodas de samba no terreiro da Tia Ciata. Há também os músicos com formação erudita e com convívio popular que se dedicam a compor música para o teatro de revista, para os filmes de cinema mudo e para os saraus das classes médias emergentes. É o caso de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

Esse é um período a que poderíamos chamar de pré-história da música popular e nele se dá, através de um desenvolvimento espontâneo e inconsciente - quando se cruzam e se interpenetram esses vários materiais - a consolidação da primeira etapa da música popular urbana. É importante ressaltar o surgimento do samba como uma manifestação original das classes populares urbanas e mais especificamente como uma elaboração caracteristicamente afro-brasileira.

À essa fase segue-se uma lenta implantação de uma incipiente indústria de entretenimento que toma impulso a partir do surgimento do cinema, do teatro de revista e principalmente do rádio. É a época da consolidação do samba carioca através de grandes nomes como João da Baiana, Donga, Assis Valente, Ismael Silva e outros que vão aos poucos dando forma definitiva ao estilo.

É importante observar que até então não havia nenhum projeto explícito e consciente de se criar uma música que fosse expressão legítima da nacionalidade brasileira. Ela simplesmente o foi por força de seu desenvolvimento espontâneo, orgânico, necessário e absolutamente funcional. Assim, as preocupações de Mário de Andrade com relação a um desenvolvimento espontâneo da música nacional (que no caso da música erudita aparece como o problema original) não fazem sentido, uma vez que no caso da música popular, esse desenvolvimento se dá de maneira natural.

Com o aperfeiçoamento das técnicas de gravação e o com crescente prestígio do rádio a partir da década de 30, o campo de trabalho para os músicos se ampliou de maneira considerável. Os programas de auditório, as gravações de marchinhas de carnaval e a própria vendagem de discos passaram a alimentar uma crescente atividade musical que teve grande significação econômica. Com isso se multiplicaram os instrumentistas e se fizeram necessários os arranjadores e regentes (é o caso de Pixinguinha, Radamés Gnattali e outros). Muitos deles vieram das áreas da chamada música erudita. Esse fato, que propiciou um intercâmbio ainda maior entre os artistas dessas duas áreas aparentemente antagônicas, ilustra um processo muito freqüente na história da música brasileira (tanto a erudita como a popular –

vide Villa Lobos) e que vai moldar em grande parte o seu desenvolvimento.

É dentro desse cenário que aparece uma figura como Noel Rosa, proveniente da classe média carioca, que reinventa o samba dando-lhe maior densidade poética e coloca, talvez pela primeira vez, a questão da importância artística da música popular em termos mais amplos e não somente no âmbito do entretenimento. Segundo Luiz Tatit, "a profundidade chegou à canção popular brasileira pelos estratos narrativos da composição de Noel Rosa [...] Em outras palavras, ele percebeu que uma pequena extensão de linha melódica é suficiente para içar conteúdos complexos, desde que o texto dê margem a tal exploração" (Tatit, 1996, p. 35-36). Aparentemente, não havia por parte do próprio artista a pretensão da criação de uma "obra de arte". Ela continua sendo, nos termos de Mário de Andrade, uma "obra de circunstância", absolutamente funcional. Mas o fato é que, a partir de um processo de crescente sofisticação (tomando Noel Rosa como um marco), a arte de se fazer canções no Brasil passou ter um valor estético e cultural significativo e manifestou uma forma privilegiada de expressão da cultura brasileira.

A partir deste momento a música popular brasileira seguiu uma história consistente onde cabe traçar um paralelo com o discurso do Pastor Fido em *O Banquete*:

é ainda uma comparação com a literatura que eu conheço mais que você. Essa noção não me toques do plágio, já vai sendo abandonada na literatura brasileira. Só nela, e não em nenhuma outra arte, por quê? É justamente porque a literatura já tomou corpo, já tem uma produção muito grande de compositores 'normais', como Janjão diz, isto é, excelentes compositores que não são águias, nem picos, mas apenas bons. De maneira que esse enxame de artistas normais, pela união que faz a força, já não se amolam de seguir a lição dos seu maiores...E assim o corpo se completa: tem tronco comum, que é o Brasil, e tem cabeça, algumas cabeças, e muitos membros (Andrade, 1977, p. 152-153).

É assim que a MPB realmente toma corpo e aos poucos vai recebendo as influências das várias regiões do país: na década de 40, com Luis Gonzaga, Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro e outros, o rico universo da música nordestina se introduziu no corpo principal da MPB (que tem seu centro de difusão desde aquela época e até agora, no sudeste, mais especificamente no eixo Rio – São Paulo, os pólos econômicos do país). Já na década de 60, aparece o movimento que internacionalizou³ a música brasileira (em ambos os sentidos,

de dentro para fora e de fora para dentro) : a bossa nova – que se originou num grupo de músicos da classe média carioca e contando ainda com a contribuição fundamental daquele que, para muitos, é um dos músicos mais originais da MPB, João Gilberto - trouxe a sofisticação das harmonias e das melodias do *jazz*, da música erudita pós-romântica e da chamada escola nacionalista (especialmente Villa Lobos e Camargo Guarnieri⁴) e, numa elaboração totalmente antropofágica, inaugurou uma nova maneira de se fazer samba. A bossa nova é, até hoje, a música brasileira de maior alcance internacional.

Seguiram-se então inúmeros movimentos – muitas vezes simultâneos - que iam traçando um consistente caminho pelo qual a MPB refletia as mudanças que ocorriam na história brasileira e que iam integrando, aos poucos, as manifestações tipicamente regionais no seu corpo principal.

A Jovem Guarda refletiu a influência da música *pop* norte americana direcionada especificamente para um público jovem e foi, aparentemente, o primeiro movimento projetado com mais consciência pela indústria de entretenimento. Não quero dizer que ela tenha sido artificial ou que não tenha surgido como resposta às necessidades do público, mas que marcou um momento em que a indústria passou a ter maior controle e planejamento dos processos envolvidos na criação, não só do produto musical mas também de toda uma série de fatores vinculados à suposta rebeldia dos jovens e somados como possibilidade de lucro. É importante notar a ênfase cada vez maior que se dá à construção da imagem do ídolo *pop*, tendência que se inaugurou com os Beatles e com Elvis Presley.

A Tropicália como um movimento mais conceitual procurou lidar conscientemente com algumas das questões que a Jovem Guarda colocou, ou seja, as relações da MPB com a cultura de massa: a veiculação consciente da música como produto da indústria, agora, como projeto de seus artistas; a questão da incorporação dos avanços tecnológicos dos meios de gravação e performance; a negação do nacionalismo como atitude excludente e, ao mesmo tempo, a incorporação dos diversos regionalismos brasileiros fazendo-os soar em fusões com os gêneros estrangeiros devorados. Num certo sentido, a tropicália foi um novo antropofagismo que não poucas vezes resvalou num vale-tudo predatório e iconoclasta. A violenta reação a esse movimento foi marcada por uma suposta consciência nacional.

De outro modo e um pouco mais tarde, esse mesmo tipo de movimento caracterizado pela apropriação de influências estrangeiras (*The Beatles*, o *rock* progressivo inglês, música latina, etc.), e utilização de materiais regionais (no caso, impregnados da forte religiosidade

legada pelo Barroco Mineiro, movimento que, num certo sentido, pode ser considerado como a primeira manifestação artística legitimamente nacional, produção antropofágica dos primeiros brasileiros legítimos) se repetiu com o chamado "Clube da Esquina", que trouxe a produção de Minas Gerais para o centro da cena musical e introduziu artistas como Milton Nascimento, Lô Borges e muitos outros.

Parênteses

Cabe aqui um paralelo com as fases previstas por Mário de Andrade para a implantação da música nacional (música da nação e não nacionalista)⁵. A fase da tese nacional não se encaixa nesse início da história da MPB uma vez que a sua consolidação se deu de maneira absolutamente inconsciente, como resultado de necessidades claras de um público fruidor, sem que se fizesse necessária nenhuma declaração de princípios, mesmo porque, uma tese nacional só pode surgir como um projeto ideológico no bojo de um pensamento global.

Já a fase da consciência nacional despontou gradualmente num contexto em que a MPB surgiu como uma das manifestações culturais que conseguiu concretizar uma expressão legitimamente brasileira. Ari Barroso, importante compositor da década 30 e 40 – em pleno Estado Novo, ditadura de Getúlio Vargas - colocou, com o seu samba de exaltação (*Aquarela do Brasil, Na Baixa do Sapateiro, O Tabuleiro da Baiana*, etc.), a MPB a serviço da construção de uma consciência de nação – sem entrar no mérito do teor ideológico desse tipo de discurso – ao descrever as belezas e qualidades do Brasil e de sua gente. No contexto dos embates ideológicos entre a esquerda e a direita, com o fim da segunda guerra e a conseqüente polarização entre o bloco comunista e os EUA e principalmente com o golpe de 64, a MPB – já em grande parte nas mãos de artistas oriundos das classes médias do meio universitário - se tornou um palco dessas disputas e refletiu as contradições cada vez mais agudas no seio da sociedade brasileira. Os nacionalistas e engajados politicamente que tinham nas figuras de Edú Lobo, João do Valle e Geraldo Vandré seus representantes mais populares, se bateram contra a alienação e a internacionalização da MPB, representada pela invasão do *rock* americano e suas guitarras, levada a cabo de forma ingênua e inconsciente pela Jovem Guarda e de maneira mais conseqüente e consciente pelos tropicalistas.

MPB contemporânea, retratos do Brasil

Atualmente, a ação nefasta e predatória de gravadoras e meios de comunicação (TV

e rádio) - respaldados na incultura popular - movidos unicamente pela ganância e sem a mínima visão da diversidade de necessidades e manifestações que compõem a rica aquarela brasileira, acabam por inundar o mercado com modas concretizadas em ondas hegemônicas, verdadeiros projetos de dominação comercial através do marketing, que acabam afogando as outras manifestações e tornando difícil a vigência de um mercado estratificado que comporte toda a multiplicidade contemporânea. Apesar disso, a MPB tem se firmado cada vez mais como uma manifestação cultural de importância e como elemento que, em grande medida, traduz a diversidade genuinamente nacional da sociedade brasileira, num contexto de globalização.

Luiz Tatit, numa visão talvez exageradamente otimista, chega mesmo a relativizar o papel negativo da indústria e afirmar o vigor e o sentido de permanência da MPB contemporânea, em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*:

parece que o mercado descobriu que o valor supremo é essa cumplicidade do público com o artista. É isso que pode fazer durar uma convivência e, do ponto de vista financeiro, é o que permite obter um planejamento de custos e benefícios. Os picos de vendagem desafogam a empresa, trazem euforia, mas não podem durar por sua própria natureza: são descontinuidade no processo cultural....Iniciou-se então uma luta pela permanência que vem se intensificando nesta década em várias frentes: 1. Na reabilitação de artistas que já desfrutavam a cumplicidade do público, mas que, por esta ou aquela razão, caminhavam um pouco à margem dos projetos comerciais das gravadoras. Essa empreitada, que já reabilitou há 20 anos Erasmo Carlos, reergueu recentemente Jorge Ben Jor, Tim Maia, Tom Zé, Paulinho da Viola, Elza Soares, Luiz Melodia, e, em outro plano, até Rita Lee e os Titãs. Afinal, são dicções indissociáveis do mundo musical brasileiro; 2. Na prática de convites de participação no disco do colega. Nada como a presença de um artista de "permanência" garantida no mundo do disco para dar um empurrãozinho nas vendas, mas, sobretudo, para transferir um pouco de perenidade do seu carisma ao novo trabalho; 3. Nas regravações de antigos sucessos. Nunca houve tanta retomada do repertório fartamente consagrado. Desde os relançamentos de discos antigo em CD até a compilação dos melhores momentos da carreira, passando pelos songbooks e pelas reinterpretações de clássicos do cancionário nacional e internacional, tudo isto revela uma preocupação com a preservação das dicções; 4. Na chegada dos novos não

ção "novos". Seja pela faixa etária acima dos 30, seja pela experiência acumulada no ramo (alguns já em "segunda" carreira), boa parte dos novos artistas já trazem na bagagem um currículo respeitável, conquistado com anos de estrada. Hoje já há um lugar no mercado (mesmo que sem a plenitude desejada) para dar respaldo à densidade de um Antônio Nobrega, à singularidade de um Arnaldo Antunes ou de um Itamar Assumpção, todos fazendo exatamente o que querem. Chico César, Ná Ozzetti, Zélia Duncan, José Miguel Wisnik, Lenine, Cássia Eller e tantos outros são os artistas que já chegaram prontos e com credibilidade garantida. São dicções que vieram para durar [...] (Tatit, 1998).

Esses fatos apontados por Tatit (somados a fatos recentes como a enorme literatura produzida nos últimos anos sobre a MPB que engloba análises de movimentos, antologias, biografias, histórias, *songbooks* dos artistas já hoje tornados clássicos, etc.) parecem apontar para a última das fases preconizadas por Mário de Andrade. A fase da cultura nacional se dá quando já se estabeleceu uma tradição, através de uma história consistente, e quando já é possível um olhar para o passado, para os clássicos, procurando estabelecer conexões para o futuro. É quando já não é perigoso o contato com as culturas estrangeiras, pois a dicção nacional já incorpora, sem se desfigurar, toda e qualquer contribuição cultural. É também o momento em que já é possível aos artistas a busca individual de um projeto altamente pessoal e ao mesmo tempo plenamente inserido no consistente empreendimento da MPB.

MPB: o tupi e o alaúde

A herança africana rítmica, corporal, com apelo altamente coletivizador (a reiteração, a ênfase no pulso, a simplicidade harmônica, a clareza melódica e por vezes o modalismo, são elementos que evocam as manifestações de caráter ritualístico resgatados nas formas de música afro-americanas fazendo forte apelo à dança tais como o *rock*, o *reggae*, o samba, a salsa, a rumba, o mambo, etc.) é, na MPB, um componente fundamental que vem se somar à sofisticação melódica e harmônica herdada da tradição européia e que se manifesta, por exemplo, na bossa nova. Na rica tradição da canção popular brasileira se dá toda sorte de alquimia na mistura desses materiais em função de um projeto poético que envolve também a veiculação de um texto. Também as rupturas que se verificaram no sistema tonal (sem que ele na verdade tenha deixado de ser um referencial sempre presente, uma vez que, o que se

pretende é preservar a comunicabilidade) se refletem na MPB com experiências melódicas-harmônicas modais, atonais e por vezes até no uso do dodecafonismo. As pesquisas timbrísticas e a utilização cada vez mais intensa dos recursos de gravação tornaram o estúdio um instrumento em que se incorpora as últimas experiências da música eletro-acústica (a MPB nunca teve pudores em buscar no convívio com a música erudita elementos que pudessem aumentar suas possibilidades expressivas e sua eficácia comunicativa). Some-se a tudo isso a rica tradição da música instrumental brasileira que nasce com os grupos de choro e que aos poucos incorpora a tradição de improvisação jazzística norte-americana e teremos um panorama em que o cruzamento entre todas essas tendências, muitas vezes antagônicas, acabam por criar um corpo completo em que convivem as mais variadas maneiras de expressão com ênfases muitas vezes completamente diferentes mas onde se percebe uma identidade cultural. Na MPB se dá, de certa maneira, a fusão do tupi com o alaúde que é a chave da análise de *Macunaíma* efetuada pela profa. Gilda Mello e Souza (*op. cit.*). Apesar de não almejar um *status* de arte erudita, incorpora seus recursos, reprocessando-os. Mesmo mantendo-se como forma de entretenimento ligado à imediatez das circunstâncias, muitas vezes se concretiza em verdadeiras obras primas em sua clareza e simplicidade, transcendendo assim à sua condição funcional e circunstancial. Por outro lado, nesse sólido processo de construção, a MPB erigiu uma infraestrutura envolvendo razoável competência e profissionalismo nas áreas que dão suporte à sua concretização: bons músicos (arranjadores, regentes, instrumentistas e principalmente compositores), bons estúdios e técnicos de gravação (se bem que nestas áreas o Brasil ainda tem um potencial enorme a ser desenvolvido e que não se compara ao que se conseguiu – através da educação - nos EUA, por exemplo), enfim, um apurado artesanato que torna possível que a indústria fonográfica brasileira seja a segunda maior do mundo.

A questão da pronúncia

Tocando em outra das preocupações de Mário - a questão da pronúncia cantada da música brasileira –, a MPB parece ter chegado a soluções sólidas que podem ter desdobramentos muito frutíferos no âmbito da música erudita nacional. Vejamos o que diz Mário a respeito desse assunto:

trata-se especialmente de realizar um belcanto mais nosso, que vise o Brasil, em vez de visar a Europa, que vise cantar Villa Lobos ou Camargo Guarnieri, em vez de Schubert ou Granados. Trata-se de preferir um canto nacional simplesmente. Um

canto de acordo com a pronúncia da língua que é nossa e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular... A discoteca pública exprime o seu voto ardente de que o canto erudito nacional se conforme com mais exatidão ao timbre, dicção e aos acentos em que se fez a nossa música popular e a que já se fizeram com tanto lustre, os nossos compositores eruditos (Andrade, 1965, p. 140-141).

É possível perceber através deste texto que a preocupação de Mário girava em torno da questão de uma pronúncia de canto que incorporasse a naturalidade da pronúncia falada no Brasil (evidentemente sem deixar de enfatizar os aspectos de musicalidade do canto como é possível depreender deste texto de Mário citado por Luiz Tatit, em seu livro sobre a canção popular brasileira: “[...] a voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral [...]”, (1996, p. 14)). Parece também que Mário já vislumbrava o papel importante que a música popular teria na resolução desse problema ao insistir na análise da pronúncia dos cantores de rádio da época, tais como, Carmen Miranda, Mário Reis, Francisco Alves e muitos outros (Andrade, 1965, p. 121-141).

Vejamos o que afirma Luiz Tatit com relação à naturalidade na dicção do cancionista brasileiro em seu livro sobre a composição de canções no Brasil:

passei a enxergar a canção como produto de uma dicção. E mais que pela fala explícita, passei a me interessar pela fala camuflada nas tensões melódicas. Algumas razões vieram de encontro a essa linha de pensamento: (...) d) qualquer que seja o projeto de canção escolhido, e por mais que a melodia tenha adquirido estabilidade e autonomia nesse projeto, o lastro entoativo não pode desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta. A melodia captada como entoação soa verdadeira. É a presentificação do gesto do cancionista. Não de qualquer cancionista, mas daquele que está ali corporificado pelo timbre e mobilizado nas inflexões (Tatit, 1996, p. 12-13).

Assim, a própria natureza da música popular conduz a uma busca de naturalidade na entoação. Esta naturalidade foi, por sinal, se intensificando no decorrer da história da música

popular sendo mesmo possível hoje afirmar que se o problema da voz cantada no Brasil ainda persiste, muito já se caminhou no sentido de uma solução por conta do tratamento dado a essa questão pelos intérpretes da MPB.

Conclusão

O intuito desse texto é mostrar que, em certa medida, a chamada música popular brasileira - esta que é hoje, em grande parte, veiculada pelos meios de comunicação e se constitui numa atividade econômica de grande importância - se transformou, com o passar dos anos e neste longo e consistente processo de formação, numa das expressões artísticas mais significativas e importantes no cenário cultural brasileiro, espelhando e ao mesmo tempo moldando uma identidade brasileira através da música, cumprindo também o papel de universalizar essa identidade através do constante diálogo com a música do mundo. Nesse sentido ela cumpre a missão que Mário de Andrade procurava destinar à música erudita brasileira e ao mesmo tempo se constitui como uma referência de diálogo para esta. É interessante notar que há hoje um intercâmbio cada vez maior entre essas duas áreas aparentemente antagônicas, não só no que diz respeito a músicos eruditos que se vêem obrigados a trabalhar em gravações e shows de música popular, mas também num nível mais profundo em que a troca de informações e influências contamina, fecunda e alimenta a criação e a reflexão que se faz nas duas áreas. Citando José Miguel Wisnik, que se refere aqui a um contexto mais global da música contemporânea:

se os pólos polarizam e produzem toda espécie de extremos, o meio é a mixagem: nunca foi tão fluida a passagem entre as músicas 'eruditas' e 'populares'. Não me refiro à média medíocre, mas àquele meio-campo que há entre os meio tons e as mutações. As faixas de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela aceleração geral do trânsito de mercadorias e pelo traço polimorfo da sua base social e cultural: as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas. Esse processo bate e volta sobre o conjunto através de misturas intuitivas e desenvolvimentos reflexivos. Processos elementares convertidos em processos de alta densidade que são convertidos em processos elementares. A troca de sinais. O branco no preto. Steve Reich e Miles Davis. Hermeto Pascoal (Wisnik, 1989, p. 196).

Vale a pena citar o fato dos músicos cariocas ligados ao choro que hoje se dedicam a gravar, e com bastante competência, a obra de Villa Lobos (forjando, talvez, uma maneira brasileira e mais adequada de se interpretar este autor). O olhar musicológico que cada vez mais se debruça sobre as manifestações originais da música popular – como é o caso do choro e do samba – e suas relações com a produção dos músicos da escola nacionalista, também é um sinal da crescente influência mútua entre essas duas áreas. O repertório dos grupos de câmara e sinfônicos brasileiros cada vez mais recheados de arranjos (em grande parte das vezes de mau gosto e absolutamente disvirtuados) de MPB e alguns programas que de maneira competente e original solucionam essas fusões – como é, talvez, o caso dos programas produzidos pela atual *Orquestra Experimental de Repertório* de São Paulo, aparentemente apontam uma tendência por parte dos produtores da cultura musical erudita brasileira de intensificar o diálogo com a MPB que, por sua história, já se constitui como um inquestionável patrimônio cultural brasileiro.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- . *Ensaio sobre música brasileira*. 3ª ed. São Paulo/Brasília: INL/Martins, 1972.
- . *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)*. São Paulo: CCSP, 1993.
- COLI, Jorge. *Música Final, Mário de A....* Campinas: Unicamp, 1998.
- SOUZA, Gilda Mello. *O Tupi e o Alaúde, uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.
- . A cumplicidade do público. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 12 abr., 1998, pg. 5.
- WISNIK, J. Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/Clube do Livro.

DO TOMBAMENTO DE UMA ARQUITETURA POÉTICA*

Amelia Zaluar

Professora e pesquisadora de arte popular.

Autora da monografia "Casa da flor".

Presidente da Sociedade de Amigos da Casa da Flor.



Um sentimento de frustração é o que me acomete todas as vezes em que tento encontrar uma solução para o problema do abandono e conseqüente deterioração da Casa da Flor. Morto o seu criador em 1985, pouco se fez até hoje para conter os estragos causados pela chuva, pelo vento e pela fragilidade do material empregado em sua construção.

E o que é a Casa da Flor? Em termos históricos, é uma casa construída, a partir de 1912, por Gabriel Joaquim dos Santos, homem pobre porém determinado em um projeto de vida poético e artístico. Simples trabalhador nas salinas da região, levou onze anos para levantar uma casa para morar sozinho e mais sessenta e dois (1923/1985) para enfeitá-la com pedaços de objetos encontrados – e selecionados – em suas andanças pelas cercanias. Filho de um ex-escravo e de uma índia, isolado numa espécie de gueto

onde habitavam os negros pobres, no distrito de Vinhateiro, em São Pedro da Aldeia, nunca teve a oportunidade de freqüentar uma escola. Tudo que fez aprendeu sozinho, usando a inteligência e a criatividade que tinha de sobra. Aprendeu a ler aos 36 anos com um menino, seu vizinho, depois que tomou a iniciativa de pedir-lhe ajuda. A partir daí registrava, como autêntico historiador ou jornalista, os acontecimentos que marcavam sua vida: fatos referentes a si próprio, aos vizinhos e parentes, dados históricos sobre a região – e também sobre

outros estados do país – acidentes e tragédias, benefícios que chegavam àquele lugar esquecido por todos.

O valor de sua obra única – a Casa da Flor – no entanto, cresce quando atentamos para seu aspecto simbólico. Despossuído de tudo, sem direito sequer à educação, deixou-se dominar inteiramente pelo sonho de viver numa casa “enfeitada”. Do “nada” fez esse trabalho de embelezamento, aproveitou os restos das construções locais, cacos de objetos jogados no lixo, coisas consideradas imprestáveis para o uso. Sem gastar um centavo com esse material rejeitado, transformava, como verdadeiro alquimista, o que era feio, sujo, estragado, em flor, flor/cálice, símbolo maior da ligação do ser humano com o sagrado. Com seus olhos visionários, via nesses materiais mais humildes a matéria preciosa para a produção de beleza. Justificava mesmo a inusitada preferência (inusitada para os desacostumados com sua liberdade e sensibilidade) pelos cacos: “é caco, é caco, mas é coisa de muita importância”.

Estranho e comovente é o fato de que, à mesma época, nas duas primeiras décadas do nosso século, na Europa, grandes artistas, como Picasso, Miró, Braque, Klee, Kandinski, de Chirico, revolucionavam os conceitos de arte até então vigentes, elevando o concreto, os materiais mais grosseiros, à categoria de arte. Como representantes fiéis do espírito de seu tempo, marcado pelo horror da 1ª Guerra Mundial (1914/1918), esses artistas revelavam em sua obra angústias e aflições existenciais e profundos anseios de mudanças. Nosso Gabriel, também despedaçado em sua condição humana, encontrou uma solução original para expressar suas emoções e ergueu um “monumento à pobreza”. Inspirado por sonhos e devaneios, pedaço por pedaço, ele juntou, amalgamou e deu ordem ao caos, sem esmorecimento, à procura da beleza e da harmonia em tudo que criava. Internamente, pouco a pouco, realizou idêntico trabalho em si mesmo. Ao usar de total liberdade para criar a ornamentação de sua casa – talvez a única oportunidade de exercitá-la – foi quebrando as correntes que o tolhiam. Num claro processo de individualização, Gabriel dava “livre curso à expressão das imagens internas” e, ao mesmo tempo em que as plasmava, transformava-se, alcançando assim a paz e integridade. Permanece como exemplo maior da possibilidade para o ser humano de transcendência pela arte.

E o que está acontecendo agora com esse exemplar único de uma arquitetura espontânea, fantástica e simbólica em nosso país? Está a ponto de desabar! Por míseros R\$80.000,00, não se realizou sua restauração até agora.

Desde a morte de Gabriel, a necessidade premente de preservá-la tornou-se clara. Uma estratégia para torná-la mais conhecida foi usada com a criação de uma mostra de fotografias, textos, cadernos de apontamentos do artista e uma maquete, já exposta em 42 espaços culturais do país. Urgente se tornava sua preservação e, com esse intuito, fundou-se, em 1987, a Sociedade de Amigos da Casa da Flor. Muitas tentativas foram feitas junto a instituições públicas e privadas, com o fim de se conseguir recursos para a obra. Lentamente, muito mais do que o bom senso indica, algumas vitórias foram alcançadas. Em 1992, patrocinada pela Prefeitura de São Pedro da Aldeia, fez-se a restauração do telhado da habitação e uma obra de contenção da encosta onde ela se apóia. No início de 1999, após sete anos de espera, fez-se a desapropriação do imóvel, medida jurídica indispensável para obter-se recursos do Ministério da Cultura, através do PRONAC. E só!

Dezenas de reuniões e telefonemas, muitas promessas, e nada mais aconteceu. Como disse o escritor português, Prêmio Nobel de Literatura de 1998, José Saramago, em recente entrevista a um jornal carioca, é freqüente aparecerem propostas esplêndidas, idéias interessantes, opiniões críticas agudas e que, por mais razão que tenham seus autores, não acontece nada. A Casa da Flor é considerada por intelectuais de renome no país um belíssimo exemplar da produção do homem do povo. Todos que a vêem se comovem e percebem a necessidade verdadeira de salvá-la. Mas nada acontece!

Apesar de sua beleza e da energia de amor desprendida por seu autor durante toda a vida, temo que ela seja mais uma vítima de preconceitos que cercam a produção popular. Criação de um homem pobre, semi-analfabeto, descendente de africanos e índios, e o "impuro" material nela empregado tornaram-na, talvez por isso, discriminada, negligenciada. Eduardo Galeano, o escritor, poeta e historiador uruguaio, fala de uma América Latina especializada em ignorar-se, porque foi treinada a cuspir no espelho, a se auto-desprezar. Até quando? Até quando continuaremos a fechar os olhos à beleza, à nossa arte, à nossa alegria, à nossa energia de vida?

Tombada pelo INEPAC (Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural, da Secretaria Estadual de Cultura) em 1986, a Casa está prestes a **tomb**ar, literalmente. Como é possível? Não dá para entender! Faltam recursos ou a tão citada vontade política?

Será que temos o direito de deixar desaparecer o templo de Gabriel, suas mandalas de flores, de destruir, nos planos material e espiritual, essa habitação, empenho de toda uma vida, fruto de uma missão mística, onde estão manifestadas "criatividade, arte, religiosidade,

dedicação, transcendência e amor"? Teremos o direito de mutilar esse símbolo arquetípico? A que preço? Para o analista junguiano Carlos Byington, ao preço de um empobrecimento cultural maior, de uma desarticulação simbólica, ao preço da desesperança e da alienação.

O velho sábio Gabriel e sua casa/flor merecem viver!

* Este texto foi parcialmente publicado n'O Globo.

Do conceito de estilo à subordinação ao estilo clássico

Alberto Cipiniuk

Considerações sobre a arquitetura francesa dos séculos XVI e XVII

Gustavo Schnoor

Geometria bélica: cartografia e fortificação no Rio de Janeiro setecentista

Roberto Conduru

Charlotte Brontë's Jane Eyre and Michelle Cliff's no telephone to heaven: a study on modernity

Akizio Cruz

Portfolio: Cristina Salgado

Caderno temático - "Arte: o indivíduo e a sociedade"

A morfologia mínima e comum

Gerd Böhrheim

Lasar Segall: tradição, crítica e educação estética

Vera Beatriz Cordeiro de Siqueira

A Helena moderna

Claudia Thurier Ricci

Antes ainda de concinnitatis: de indivíduo e sociedade na arte de haver...

MD Magno

Asterisco

Clarice: primeira aproximação

Marco Antonio Justo

A fotografia romântica de Marc Ferrez

Sheila Cabo Geraldo

Considerações sobre a arquitetura francesa dos séc. XV e XVI (2ª parte)

Gustavo Schnoor

Desinteresse e vontade em Kant, Schopenhauer e Nietzsche

Andréa Bieri

Notas de pesquisa sobre o estudo das vanguardas no Brasil

João César de Castro Rocha

Portfolio: Cezar Bartholomeu

Caderno temático: Arte e cultura: produção contemporânea

Habermas e o pós-moderno: ciência e ficção

Adélia Miglievich

Paisagem de um século que finda e outro que inicia: uma apresentação de David Salle

Jorge L. de Campos

3 textos

Ricardo Basbaum

Ideologia: atualizando a reflexão

Vitor M. de Oliveira

Globalização e etnogênese: os "novos" índios do nordeste e sua arte

Wallace de D. Barbosa

Desdobramento

A propósito de Eupalinos

Luis Fernando Franco

Asterisco

Licenciatura: uma reflexão

Paulo S. Sgarbi

Ressuscitando um velho cavalo de batalha:

novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado

Rafael Cardoso Denis

A querela do classicismo versus romantismo

e o nefasto paradoxo do academismo

Alberto Cipiniuk

Bacon, Deleuze, pintura e filosofia

Elton Luiz Leite de Souza

O senso comum e a desapropriação dos objetos técnicos

André de Souza Lemos

Portfolio: Ciro Fernandes

Caderno temático: arte e ensino de arte

Arte contemporânea e o ensino contemporâneo de arte:

a proposta do ensino produtor em arte

Maria Luiza Saboya Saddi

Cerâmica em processo

Isabela Frade

Uma experiência na disciplina de Metodologia da Educação Artística

Celina Bittencourt de Mendonça Campos

Caderno Desdobramento:

O Renascimento como fato contemporâneo

João Masao Kamita

Caderno Asterisco:

Matriz da intuição

Dulce Lugo Nogueira Mosca

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Concinnitas aceita propostas de artigos, mas todas as colaborações não encomendadas são submetidas ao Conselho Editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação e contra a qual não cabe nenhum recurso. Os artigos publicados não refletem a opinião do Conselho ou do editor. Todos os artigos devem ser enviados no formato e nas condições abaixo descritas:

Os artigos devem ser enviados para *REVISTA CONCINNITAS*: Instituto de Artes/ UERJ - Rua São Francisco Xavier, 524/11026-bloco E. Maracanã. RJ. CEP 20550-013.

Os Artigos

- Todos os artigos não encomendados serão submetidos ao Conselho Editorial, que emitirá parecer.
- Os artigos, sem a identificação de autor, serão analisados por dois (2) membros do Conselho Editorial, cujo parecer poderá ser:
 - 1) aprovado para publicação ou
 - 2) recusado.
- Pode ocorrer de um artigo ser recusado por um e aprovado por outro membro do Conselho Editorial. Neste caso, o artigo será enviado a um terceiro membro para o parecer definitivo.
- Todos os autores de artigos receberão cópia dos pareceres dos membros do Conselho Editorial sem identificação destes.
- A publicação de qualquer artigo estará condicionada à aprovação dos 2 (dois) membros do Conselho Editorial.
- Quando os membros do Conselho Editorial se pronunciarem, os autores dos artigos receberão cópias dos pareceres sobre os seus artigos. Os prazos para isto dependerão, sempre, das respostas dos membros do Conselho Editorial.
- Os artigos aprovados com sugestões de alterações poderão ser reapresentados para uma nova análise do(s) conselheiro(s) que sugeriram tais alterações.

O Formato

- Os artigos devem ser escritos em português, inglês, francês ou espanhol, obedecendo às seguintes especificações:

a) editados em word 2.0 ou superior para windows, em tipo Arial, corpo 12, espaçamento duplo justificado apenas pela esquerda, estilo normal, sem hifenação e sem tabulação de

parágrafo. Na existência de capítulo ou subcapítulos, estes devem estar separados saltando uma linha.

b) O formato deverá ser feito em papel tamanho A4 (210mm X 297mm) com 3 cm de margens, superior, inferior e laterais.

c) O texto deve ter entre 20 (vinte) e 50 (cinquenta) laudas, podendo apresentar ilustrações que não serão consideradas na contagem das laudas.

d) folha de rosto contendo as seguintes informações: título do artigo em português e em inglês, nome(s) do(s) autor(es), titulação mais elevada, instituição de origem (se houver), 3 palavras-chave em português e em inglês.

e) Página com título, resumo (português) e *abstract* (inglês). Cada versão com aproximadamente 50 palavras.

f) a primeira lauda do artigo deverá conter, no topo, o título e, já, o início do texto - sem referência ao(s) nome(s) do(s) autor(es);

g) a última lauda deverá conter a bibliografia consultada ou citada, segundo as normas da ABNT, e a lista das ilustrações (se houver);

h) as notas devem estar situadas após o texto e antes da bibliografia;

i) somente serão aceitas imagens originais (desenhos) ou cópias fotográficas de qualidade (preto e branco ou colorida) no formato 9cm X 12 cm, devendo vir em separado mesmo quando incorporadas ao texto, com legendas e indicação de posicionamento no texto;

j) o(s) autor(es) deve(m) consultar o editor para outros tipos de imagens ou outras possibilidades gráficas;

k) as ilustrações podem ser posicionadas diferentemente do indicado pelo autor sem prejuízo da qualidade do artigo e só ocorrerá por motivos técnicos;

l) as tabulações somente serão aceitas em tabelas;

m) deverão ser enviadas 3 (três) vias impressas (papel A4) e uma cópia em disquete (3 1/2 polegadas), conforme especificações acima;

n) os autores dos artigos aprovados devem anexar uma carta de autorização para publicação e de cessão dos direitos autorais à Revista, conforme modelo que receberá oportunamente;

o) em caso de aprovação, o *copyright* será transferido para a Revista, ficando o autor impedido de publicar o artigo em qualquer outro veículo em português ou em qualquer outra língua por período de 24 meses.

Obs.: Não serão aceitos para publicação textos fora do formato acima especificado.

A CORRESPONDÊNCIA

- Os comentários sobre os artigos publicados deverão ser enviados à Revista e não poderão exceder 3 (três) páginas cada (sem limites de cartas), obedecendo à formatação acima estipulada nas alíneas do artigo 27º.
- Caso seja grande o número de comentários e críticas a determinado artigo, serão selecionadas as que englobem melhor as idéias expostas no conjunto das cartas.
- Caso alguma carta ultrapasse o limite estabelecido, o editor resumirá as idéias principais.
- Caso uma mesma pessoa envie mais de uma crítica a algum artigo, o conjunto de suas cartas será entendido como uma única carta.
- A resposta do autor à correspondência se limitará, também, a 3 (três) laudas.
- Caso o autor tenha que responder a mais de três cartas, a sua resposta não poderá exceder a 6 (seis) laudas no mesmo formato dos artigos.



Projeto Gráfico
Carlos G. Gutemberg

Capa
Ana Paula Treze Pires

Acompanhamento Gráfico
Eliane Bettocchi

Produção Gráfica
ART/UERJ

Coordenação de Produção
Jorge Cruz

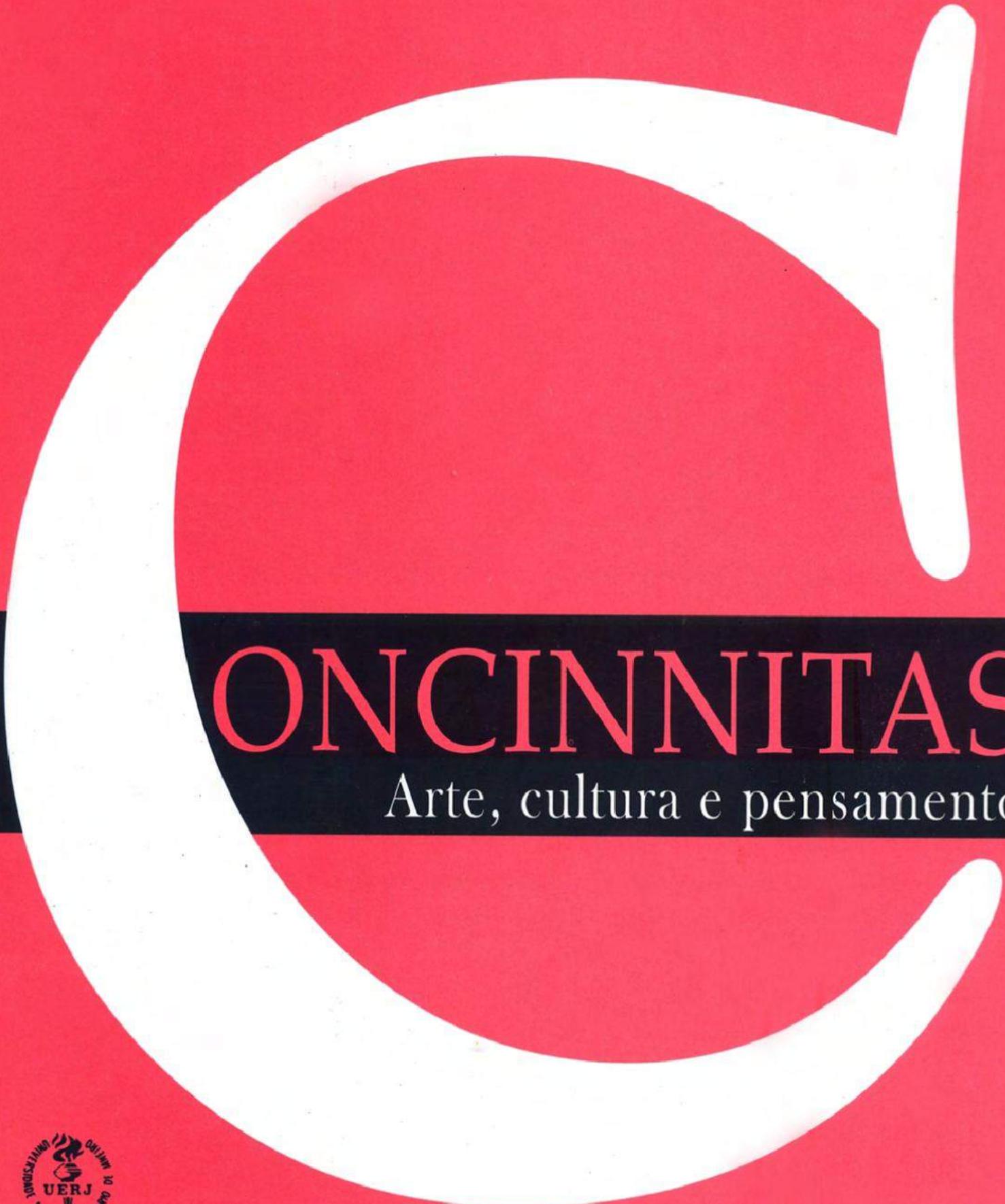
Editoração Eletrônica
Carlos G. Gutemberg

Digitação
Gensira Marinho

Revisão
Elaine Mayworm Lopes
Flávia Renata Mandes Pinheiro
Ivaneide de Andrade F. Cidreira
Jason Campelo
Lilian Cristina Nascimento Pinho
Luciene do Nascimento Sant'Ana
Sílvia Oliveira Rosa

Impressão
Gráfica UERJ

2002



ONCINNITAS

Arte, cultura e pensamento

