memória feminina

MULHERES NA HISTÓRIA
HISTÓRIA DE MULHERES

memória feminina

MULHERES NA HISTÓRIA
HISTÓRIA DE MULHERES

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Fundação Joaquim Nabuco)

A848m Assis, Maria Elisabete Arruda de; Santos, Taís Valente dos (Org.)
Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres / Maria Elisabete Arruda de Assis; Taís Valente dos Santos. – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2016
246 p. : il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7019-668-2
1. Mulheres, Memória, História, Brasil. I. Título

CDU 396(81)

Fundação Joaquim Nabuco
MINISTÉRIO DA CULTURA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
BRASIL GOVERNO FEDERAL

ORGANIZAÇÃO MARIA ELISABETE ARRUDA DE ASSIS
TAÍS VALENTE DOS SANTOS

memória feminina

MULHERES NA HISTÓRIA
HISTÓRIA DE MULHERES

Recife, 2016

Fundação Joaquim Nabuco
Editora Massangana

09
Apresentação

13
Mulheres brasileiras: reinventando a vida, a história, a cultura
TATAU GODINHO

mulheres na afirmação das artes

26
DJANIRA DA MOTTA E SILVA
Djanira: Cronista de ritos, pintora de costumes
DANIELA MATERA LINS GOMES

34
GEORGINA DE ALBUQUERQUE
Georgina de albuquerque e a pintura impressionista no Brasil
ENEIDA QUEIROZ

44
LYGIA PAPE
A luz e a linha
DANIEL BARRETTO DA SILVA

58
NAIR DE TEFFÉ
Uma mulher entre a arte e a política
MARIO CHAGAS

68
TARSILA DO AMARAL
Le manteau rouge: o autorretrato de Tarsila
LAURA ABREU

mulheres na luta pelos direitos e igualdade de gênero

76
BERTHA MARIA JULIA LUTZ
Bertha Lutz e a importância das relações de gênero, da educação e do público nas instituições museais
MARIA MARGARET LOPES

88
CAROLINA MARIA DE JESUS
Carolina Maria de Jesus Insubordinação e ética numa literatura feminina de diáspora
ELENA PAJARO PERES

98
FRANCISCA SENHORINHA DA MOTTA DINIZ
Francisca Senhorinha da Motta Diniz e a inserção das mulheres no espaço público: imprensa, educação e feminismo no Brasil oitocentista
BÁRBARA FIGUEIREDO SOUTO

110
MARGARIDA ALVES
Margaridas seguem em marcha...
VILENIA V. P. AGUIAR

120
PATRICIA REHDER GALVÃO
Pagu – Patrícia Galvão
LUCIA TEIXEIRA

mulheres na construção de símbolos e mitos em torno do gênero

132
CLARICE LISPECTOR
Intrigações do feminino na literatura de Clarice Lispector
MARLON MARCOS

140
LEILA DINIZ
Leila Diniz (1945-1972)
MIRIAN GOLDENBERG

156
MARIA DE LOURDES MARTINS PEREIRA DE SOUZA
Maria de Lourdes Martins Pereira de Souza uma alma complexa
EURÍPEDES GOMES DA CRUZ JUNIOR

168
MISS SAMBAQUI
Miss Sambaqui: gênero, representação nos museus e patrimônio cultural
MAURICIO SILVA

182
NISE DA SILVEIRA
Nise da Silveira e o som da liberdade
EURÍPEDES GOMES DA CRUZ JUNIOR

mulheres na preservação da herança e do patrimônio cultural

194
D. SANTA – MARIA JÚLIA DO NASCIMENTO
Dona Santa e Maracatu Elefante: memórias e musealização de um reinado
HENRIQUE DE VASCONCELOS CRUZ E EDUARDO CASTRO

220
LIA DE ITAMARACÁ
O mar ainda não serenou e a ciranda continua a girar: brilho, encanto e grandeza de Lia de Itamaracá
CLÊNIO SIERRA DE ALCÂNTARA

230
MÃE BIU – SEVERINA PARAÍSO DA SILVA
Mãe Biu do Portão do Gelo e os acervos confiscados dos terreiros do Recife
HILDO LEAL E MARIA ELISABETE ARRUDA DE ASSIS

Apresentação

Esta publicação é o resultado de uma parceria entre o Instituto Brasileiro de Museus/MINC e a Fundação Joaquim Nabuco/MEC, intermediada pelo Museu da Abolição. Seu propósito é homenagear as mulheres que contribuíram, e contribuem, para a construção da história e cultura da sociedade brasileira. Foram selecionadas 18 mulheres de diversas áreas (música, jornalismo, artes plásticas, ativismo político, ciências, proteção do patrimônio, luta pela igualdade de gênero), das mais variadas regiões do Brasil, e cujas contribuições se encontram, em sua maioria, representadas em museus e espaços de memória. Obviamente esta escolha não almeja esgotar a contribuição de todas as mulheres, muitas delas anônimas em nossa história, nem tampouco pretende tomá-las como exemplares, mas permite que sejam consideradas como uma amostra deste universo que é muito mais amplo. O que se pretende, portanto, com esta seleção, não é outra coisa que concorrer para o reconhecimento do valor da contribuição feminina, e para valorizar e dar conhecimento ao leque de repertório pouco (re)conhecido e divulgado em nosso país.

A intenção é trazer à tona "A memória feminina: Mulheres na história, história de mulheres". Histórias que são cristalizações de inúmeras outras,

que padecem do anonimato e da invisibilidade, e que se tornam espelhos perante os quais as brasileiras, crianças, jovens, adolescentes e adultas podem mirar-se, reconhecer-se e projetar-se, no futuro, como cidadãs a serem respeitadas nas diferenças e na luta pela conquista da igualdade de gênero em nossa sociedade. O objetivo, portanto, é desconstruir os preconceitos e discriminações historicamente produzidos sob o patriarcalismo que escondeu, quando não apagou, a presença das mulheres na nossa história.

A ideia de homenagear as mulheres, envolvendo museus, foi definida durante a reunião do Comitê Intergovernamental do Programa IBERMUSEUS[1], ocorrida em Lisboa, entre os dias 16 e 17 de outubro de 2014, na linha de trabalho *Curadoria*. A proposta foi consolidada por meio do desenvolvimento de um catálogo virtual, com a participação dos países que aderissem ao projeto, cujo desdobramento, além da homenagem, é dar visibilidade às coleções e aos museus dos países participantes. Sete países aderiram, além do Brasil: Argentina, Chile, Colômbia, Espanha, México, Portugal e Uruguai. O Catálogo virtual, denominado "La memoria feminina – Mujeres en la historia, historia de mujeres", coordenado pela Espanha, foi desenvolvido de maneira colaborativa, durante todo o ano de 2015 e foi publicado no dia 08 de março de 2016.

Esta foi a primeira iniciativa, em rede, de coleções de museus da comunidade Iberoamericana, que visou estabelecer diálogos multidisciplinares e narrativos sobre o patrimônio cultural na perspectiva de gênero, buscando enfatizar o salvamento e dar visibilidade à presença da mulher na história e nas comunidades de cada um dos países participantes, valorizando o seu papel social e cultural por meio das coleções que são preservadas em museus e casas de memória, como bens culturais portadores de memória e história. Este projeto definiu a quantidade máxima de 120 bens culturais participantes do catálogo, de todos os países envolvidos, cabendo a cada país a participação de 15 bens.

O Brasil iniciou um debate com os organizadores e demais participantes do projeto sobre a realidade brasileira, na qual a contribuição das mulheres

1 O Programa IBERMUSEUS é uma iniciativa de cooperação e integração dos países ibero-americanos para o fomento e a articulação de políticas públicas para a área de museus e da museologia. É um espaço para o diálogo e o intercâmbio nos distintos âmbitos de atuação dos museus, a fim de reforçar a relação entre as instituições públicas e privadas e entre os profissionais do setor museológico ibero-americano, de promover a proteção e a gestão do patrimônio, do intercâmbio de experiências e de conhecimento produzido. Sua atuação se destina a consolidar a Rede Ibero-Americana de Museus, formada pelos 22 países da comunidade ibero-americana, alcançando os distintos âmbitos de ação dos museus.

para a história de nossa sociedade e cultura não se faz bem representada em nossos museus. A nossa indicação foi inserir bens não só materiais, mas também imateriais, os quais não estavam apenas nos museus brasileiros, mas também nas comunidades locais. Neste sentido, foram incluídas neste Catálogo a ciranda de Lia de Itamaracá; a preservação do conhecimento da Nação Xambá no terreiro fundado por Mãe Biu, depois da perseguição aos cultos de matriz africana durante o Estado Novo; a contribuição de D. Santa, rainha do Maracatu Elefante, na preservação do patrimônio do povo negro; a luta de Margarida Alves, líder sindicalista, assassinada por defender os direitos dos trabalhadores sem terra, e que se tornou um símbolo das trabalhadoras rurais, cuja luta tem inspirado a realização da Marcha das Margaridas que, anualmente, desde o ano 2000, se dirige a Brasília para negociar direitos e conquistas para as trabalhadoras rurais; as escritas inspiradoras, inovadoras, mas também denunciadoras, de Carolina Maria de Jesus, de Pagu e de Clarice Lispector; a expressão da liberdade sexual de Leila Diniz; a inestimável contribuição para a mudança do papel da mulher na sociedade quanto aos seus direitos, e igualdade entre os sexos, expressos nas lutas de Bertha Lutz e Francisca Senhorinha.

Este debate, que foi bem recebido pela comunidade participante do projeto do IBERMUSEUS, expressou a preocupação quanto ao reconhecimento das contribuições destas mulheres para a história e cultura nacional. Esta preocupação foi norteada pela compreensão de que estas contribuições podem ser concebidas como objetos de musealização e, neste sentido, reforça a perspectiva das políticas públicas voltadas à memória, a exemplo do programa Pontos de Memória, realizado pelo IBRAM, que atende diferentes grupos sociais do Brasil que não tiveram a oportunidade de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios nos museus. Infelizmente, por dificuldades da plataforma virtual criada para abrigar o Catálogo do IBERMUSEUS, um conjunto de mulheres, que não estavam musealizadas, ficaram de fora. A partir da coleta de dados realizada pela equipe do IBRAM, responsável pela seleção, organização e desenvolvimento da contribuição do Brasil para o Catálogo do IBERMUSEUS, outra realidade se apresentou,

além do corte das mulheres não musealizadas. O rico material textual sobre cada uma das mulheres e suas contribuições/criações/ações para a história brasileira, não foi absorvido, em sua completude, na plataforma criada para abrigar aquele Catálogo.

Neste sentido, é que se torna oportuna a ideia de produzir uma nova publicação contendo obras, museus, espaços de memória, e mulheres brasileiras, musealizadas ou não, que vem agora ao grande público. Esta publicação possibilita a ampliação do número de mulheres representadas naquele Catálogo *on line,* e inclui algumas importantes figuras de nossa história que não estão representadas em museus, mas estão em pontos de memória, em museus comunitários, e nas próprias comunidades e memória do povo brasileiro.

A parceria entre IBRAM e FUNDAJ, entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação, viabiliza, neste momento, a publicação do conjunto de textos, elaborados sob o signo da generosidade de cada um dos seus autores, e das imagens cedidas por cada uma das instituições e profissionais envolvidos, a quem agradecemos e parabenizamos por tais contribuições. Destacamos a importância deste projeto para o incremento do debate das questões de gênero no Brasil, sob a perspectiva da memória, com esse recorte significativo de representações femininas.

É com grande prazer que desejamos boa leitura e proveito dos conteúdos.

Maria Elisabete Arruda de Assis
DIRETORA DO MUSEU DA ABOLIÇÃO/IBRAM/MINC
ORGANIZAÇÃO

Maurício Antunes
PESQUISADOR DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO
REALIZAÇÃO

Mulheres brasileiras: reinventando a vida, a história, a cultura

TATAU GODINHO[1]

Um livro como esse que se enuncia dentre muitas das significativas iniciativas de dar visibilidade à presença das mulheres na nossa sociedade nas últimas décadas é mais do que um desvelar de pequenas e, ao mesmo tempo, grandes personagens da história das mulheres no Brasil. Significa recuperar nas personagens selecionadas, não uma virtude e virtuosidade essencial de algumas mulheres, sem dúvida, relevantes em várias áreas de atuação, da vida coletiva, às artes, à literatura, às ciências e da militância, mas uma sinalização de um registro que não se pode mais apagar e de um espelho para as novas gerações de mulheres.

Até bem pouco tempo tínhamos que garimpar os rostos e as biografias de mulheres exemplares. Conhecíamos tão pouco delas que vibrávamos diariamente quando descobríamos suas faces ocultadas e esquecidas. Como foi possível tamanha invisibilidade? Nossas identidades e subjetividades ficam truncadas, com uma falta essencial que é a possibilidade de nossa rememoração e identificação como grupo social. Já nos dizia, no final dos anos 1980, a historiadora francesa Michelle Perrot que *"no palco da memória, as mulheres são sombras tênues"*.[2]

1 Doutora em Ciências Sociais, especializou-se nas áreas de participação política, relações de trabalho e políticas públicas de gênero. Autora de trabalhos sobre distintos aspectos do feminismo e políticas públicas para as mulheres, organizou a publicação "Mulheres Brasileiras e Gênero nos Espaços Público e Privado: Uma Década de Mudanças na Opinião Pública", em conjunto com Gustavo Venturi, publicada pela Fundação Perseu Abramo (FPA), em parceria com as Edições Sesc. Foi Secretária de Políticas para as Mulheres, Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial da Juventude e dos Direitos Humanos

2 Agradeço a Maria Lúcia da Silveira as sugestões e por compartilhar comigo suas inspirações sobre a produção cultural das mulheres.

A luta pela igualdade de direitos, desde as nossas primeiras feministas que despontaram na imprensa nos finais do século XIX, como Francisca Senhorina da Motta Diniz, já nos dá uma ideia de que temos uma herança a zelar e um impulso para descortinar muitas referências ainda pouco conhecidas.

Nossa história coletiva ganha com acercar-se desse conjunto de mulheres que foram sujeito da história de nosso país: sim, temos pintoras, escultoras, escritoras, atrizes, cientistas que foram rebeldes e afirmaram-se como protagonistas.

A história das artes plásticas no Brasil tem forte marca da criação das mulheres. Impressiona sua presença e sua originalidade na produção que ganha fôlego a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, se estendendo, em vertentes inovadoras até o presente. Tarsila do Amaral é figura essencial do grito de rebeldia da cultura e da arte brasileira do início do século XX. Um movimento que para além do debate cultural buscou identificar nossos traços de comunidade, a riqueza e multiplicidade das culturas perdidas em um Brasil que ainda se conhecia pouco, mas que buscava dialogar com identidade própria com a cultura, a sociedade, a política que agitava o mundo neste período.

Com uma história muito distinta, com opções estéticas bastante diferentes, e longe dos salões da cultura e da sociedade paulistana e carioca, nos meados do século, Djanira também pode ser rastreada nesta construção de uma identidade de país, multicultural, em que a cor e o traço vão compondo o cotidiano de um povo múltiplo em suas atividades diárias, no trabalho, nas praças, nos bairros, em ritos religiosos. Sua infância na lavoura e a juventude em trabalhos como vendedora ambulante provavelmente marcaram seu interesse em viver o cotidiano do povo que a inspirava. Talvez não seja um exagero pensar no quanto de Djanira existe em cada praça onde encontramos exposta a produção do artesanato e da pintura tão presentes na expressão de nossa cultura popular.

Ainda nas artes, exemplarmente na escultura, ligada ao movimento surrealista, mas não exclusivamente, a escolha por Maria Martins, cuja expressão ultrapassou as artes e a inseriu em atividades como escritora, diplomata, cidadã do mundo, e expressiva figura de mulher que exprime de modo

exemplar sua singular “alma complexa”. Suas simbólicas esculturas com seres híbridos, homem e mulher com aspecto de animais ancestrais, colocados frente a frente, sugerem desejos profundos, agressividade e morte. A força do seu trabalho aponta para a necessidade de romper com as dicotomias entre mulheres e homens, tornando-a uma expressiva representante da luta das mulheres pela igualdade de gênero, na atualidade.

Uma cultura também construída em confrontos para romper com um passado de dominação, em que as mulheres são força permanente. É o que nos remete à imagem do rosto forte, sulcado por linhas retas, que se tornou marca da organização e da resistência das mulheres do mundo rural: Margarida Maria Alves. Uma história e uma imagem imbricadas em um longo processo de organização das trabalhadoras rurais, mulheres que carregam uma história de resistência, de um protagonismo em suas comunidades frequentemente contido por relações fortemente patriarcais e patrimonialistas. Expressando a dureza da luta pelo direito à terra e condições de trabalho e produção, passou a simbolizar também a persistência das mulheres no campo, que buscam construir sua identidade como mulheres, como trabalhadoras. Assassinada nas disputas pela terra inspira a Marcha das Margaridas, realizada desde 2006, ocupando a Esplanada dos Ministérios em Brasília, para atualizar a pauta de lutas e dar visibilidade ao cotidiano das mulheres do campo, que integra um processo amplo de organização das mulheres no Brasil.

ROMPER LIMITES, TRAZER O NOVO

O protagonismo e a originalidade de duas criadoras excepcionais se revelaram em um movimento importante de renovação da arte brasileira dos anos 1950 e 1960. Lygia Pape é um nome indispensável dos processos de reflexão e recriação dos parâmetros da arte no Brasil, quando a absorção em nosso país das novas tendências da arte contemporânea gestaram as expressões do Concretismo e Neoconcretismo. Renovação dos caminhos para se pensar a expressão artística, em um país que se mobilizava por alcançar novos padrões de desenvolvimento, cada vez mais urbano, nos anos do pós-guerra, foi peça chave de uma influência que se estendeu em toda a

produção cultural posterior. A experiência transgressora de sua arte marcou o universo das artes plásticas no Brasil.

Antes disto, a contribuição de Georgina de Albuquerque, precursora da pintura impressionista no Brasil, primeira mulher a pintar a temática histórica no país. Em 1922, ano de celebração do centenário da Independência do Brasil, apresentou a pintura denominada "Sessão do Conselho de Estado", tema próprio, à época, apenas para os homens. Foi a primeira diretora da Escola Nacional de Belas Artes e fundou o Museu Lucílio de Albuquerque onde instituiu cursos de pintura e desenhos para crianças. Mais uma mudança nos costumes da época, demonstrando como mulheres brasileiras romperam barreiras e interdições estabelecidas historicamente.

Pensar a produção artística das mulheres nos remete sempre aos movimentos de ruptura necessários em cada época, indispensáveis em cada vida, inúmeras vezes angustiantes em cada destino particular, para que pudessem romper os limites impostos às mulheres. Daí ser desafiador pensar o quanto cada uma destas aqui representadas teceram rupturas diárias para entrar em um mundo público que não lhes atribuía um lugar tranquilo e muito menos cativo.

Abrir as portas dos espaços públicos movia estas pioneiras. Ninguém melhor que Pagu, Patrícia Rehder Galvão, parece traçar um nó vermelho que une pontas entre cultura e política, trazendo à tona em seus textos e em sua vida um confronto explícito com os limites impostos às mulheres. E foi além, ao mesmo tempo em que, militante de esquerda, ousou discordar das posições hegemônicas na época. Talvez por isso tenha ficado esquecida por muito tempo. Imersa em uma rebeldia pessoal e política, buscando caminhos de expressão na escrita, em jornais, poemas, em seu romance *Parque Industrial,* Pagu traz à tona de forma aguda a crítica e a insubmissão à desigualdade.

Em tonalidade totalmente diferente, no primeiro terço do século XX, Bertha Lutz arregimentava argumentos, mobilizava apoios, questionava a persistência das barreiras à participação das mulheres nas instituições políticas. Em vários países as mulheres já tinham garantido o direito de voto, que por aqui continuávamos sem.

Como grandes chaves da participação das mulheres no mundo público a educação, o trabalho e o voto marcaram esta época. A cultura, a escrita e a arte se apresentavam como brechas possíveis. O feminismo, abrindo este caminho no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, anunciava que as mulheres almejavam educação e trabalho. Reivindicações que ecoavam no Brasil, trazendo influências e debates que se espalhavam em distintos países. A produção literária e jornalística se alimentava e repercutia as polêmicas sobre o direito das mulheres ao estudo. Francisca Senhorinha da Motta Diniz faz desse campo seu espaço de atuação. Entrar no mundo para além das paredes domésticas exigia, com certeza, ousadia. O que grande parte das vezes significava destoar dos padrões adequados às mulheres. Daí a irreverência de algumas, como Nair de Teffé que, ainda que cercada por relações familiares tradicionais, frequentemente se via socialmente censurada e tolhida. Aventurando-se por uma área ainda hoje tipicamente ocupada por homens, foi a primeira caricaturista brasileira.

Para além do universo das artes, desponta a figura tão singular de Nise da Silveira. Estudante de medicina nos anos 1920, Nise foi a única mulher em sua turma. Destacou-se por uma reflexão original e criativa dos estudos psicológicos, vinculando a arte às necessidades de expressão dos seres humanos aprisionados na esquizofrenia. Suas pesquisas e seu trabalho a tornaram uma referência em todo o campo da psiquiatria e da saúde mental no Brasil, tema tão atual e demandante de uma nova visão de humanidade e, por que não, de novos paradigmas para as políticas públicas.

A expressão pela linguagem escrita nos aproxima de autoras com trajetórias tão distintas, como Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector. Carolina Maria de Jesus, filha de pais analfabetos, negra, foi trabalhadora doméstica, viveu nas ruas e em favela, coletando materiais. Seu livro *Quarto de despejo* ganhou mundo e trouxe inusitada celebridade e conhecimento de um cotidiano muitas vezes retratado por quem não o vivia. Não era o caso de Carolina. Aliás, pelas mãos de Clarice, também somos levados a refletir sobre o cotidiano. Mas são outros meios, outra linguagem, outra experiência

de vida. São vários mundos refletidos em narrativas intimistas que a tornam uma das mais aclamadas escritoras brasileiras.

A inclusão de Leila Diniz neste livro é exemplar. Iniciando sua vida profissional como professora do maternal e jardim de infância, abandona esta carreira para tornar-se atriz, dividida entre o cinema, o teatro e a televisão. Leila torna-se símbolo da rebeldia e anseio de liberdade da mulher brasileira, quebrando padrões de comportamento pré-estabelecidos, revolucionado o modelo tradicional de ser mulher no Brasil, especialmente quando o assunto é sexo.

O que une estas mulheres é um desejo incontido de vencer barreiras e construir seus canais de expressão. Sobretudo temos mulheres que lutam, ontem e hoje. As que buscam juntar, traçar rumos, definir seus destinos, deixar marcas e caminhos para um mundo com mais igualdade.

Trazer aqui a experiência e a história de comunidades de matriz africana, dos distintos grupos e nações que vieram para o Brasil no período da escravidão, motivou a presença da figura marcante de Severina Paraíso da Silva, a "Mãe Biu", que contribuiu para preservar a tradição e herança cultural de um povo que se reflete nas distintas expressões da cultura brasileira. É o que destaca também o registro da figura de Maria Júlia do Nascimento, conhecida como Dona Santa, que contribuiu para manter a tradição do maracatu no Recife, alimentando a simbiose de culturas que formou o Carnaval brasileiro. Da mesma forma, "Lia de Itamaracá" ou Maria Madalena Correia do Nascimento, representa a luta da mulher brasileira na criação e preservação das nossas expressões culturais. Nascida e criada naquela ilha do litoral Pernambucano, mulher negra com postura que lembra imagens mitológicas, encantada com o balanço do mar e da ciranda, frequentou, quando criança, as rodas das cirandeiras da ilha. A partir deste encantamento, perseverou na proteção e afirmação desta expressão cultural, patrimônio imaterial de Pernambuco, criando e recriando cirandas e encantando a todos que conhecem a sua luta e o seu trabalho.

Aumentar o conhecimento sobre nossa história, buscar instrumentos e caminhos de preservar nossas expressões culturais nos aventura a refletir

sobre as imagens, os mitos e símbolos sobre a mulher, sobre o feminino. A construção de tais imagens, pela arte ou pela ciência, conforma nosso lugar de mulher. Por isso recuperar a presença das mulheres na história é repensar o lugar atribuído e muitas vezes redimensionar os símbolos e os mitos plasmados por uma cultura de desigualdade.

É neste sentido, que assumir o achado arqueológico "Miss Sambaqui" encontrado em 1954 em uma escavação no Sambaqui Maratuá, na Ilha de Santo Amaro litoral de São Paulo, como um dos marcos da história das mulheres no Brasil, a partir da compreensão da ocupação do território brasileiro, reforça o seu grau de significância histórica, política e cultural. Ela se transformou no símbolo do Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo, por dois aspectos físicos que compõem de forma marcante o seu crânio: a dentição praticamente completa e sua superfície concrecionada e forrada por conchas. Como afirma o pesquisador Maurício[3], por meio desse artefato "é possível vislumbrar uma mulher que fundiu a solidez de toda uma população, transpondo a barreira temporal para se tornar porta voz de toda uma comunidade".

ROMPER COM A DESIGUALDADE, RECONFIGURAR RELAÇÕES

Reconfigurar o espaço e o reconhecimento das mulheres na sociedade brasileira tem sido um desafio importante das políticas públicas no Brasil. Ainda que não seja possível elencar as distintas políticas, é importante destacar alguns aspectos. Tendo no centro da proposta de governo, nos últimos anos, romper com a extrema desigualdade econômica e social que marcou nossa história, as políticas públicas possibilitaram uma mudança significativa na vida das mulheres. No âmbito do trabalho e emprego, as mulheres elevaram sua participação em todos os setores; usufruíram mais intensamente das políticas de acesso à educação, em especial à educação superior; aos programas de qualificação profissional; à ampliação do crédito para a produção. As políticas de renda e, em especial o aumento sistemático do salário mínimo, assim como o aumento da formalização do emprego têm impacto mais expressivo na vida das mulheres negras, que ainda ocupam as faixas salariais

3 Maurício Cândido da Silva é pesquisador no campo da História da Arquitetura de Museus e de exposições com coleções naturais.

mais baixas. Romper com a desigualdade de gênero no Brasil, significa romper, ao mesmo tempo com a desigualdade racial. A persistência da defasagem salarial entre mulheres e homens demonstra que é indispensável aprofundar as políticas de promoção das mulheres no mundo do trabalho; estimular mudanças nos padrões tradicionais de sobrecarga das mulheres com as responsabilidades cotidianas e familiares; promover mudanças na legislação, como foi feito em relação às trabalhadoras domésticas; fortalecer o questionamento e a ruptura com as relações de discriminação.

E as políticas de enfrentamento à violência contra as mulheres desenvolvidas nos últimos anos são um exemplo evidente do quanto é necessária a ampliação da ação do Estado, ao mesmo tempo em que é fundamental o fortalecimento e organização das mulheres. O Brasil tem hoje uma das legislações mais reconhecidas no enfrentamente à violência doméstica, a Lei Maria da Penha[4]. Buscou-se criar uma rede articulada de serviços de atenção e prevenção, já significativa, embora ainda aquém das necessidades e dimensão do país. Com certeza ainda há muito que fazer. Mas o Brasil atual, com certeza, não é mais o mesmo país para as mulheres. Mudanças profundas, nos últimos quinze anos, fortaleceram o protagonismo das mulheres e colocaram na pauta a exigência de romper com a desigualdade que ainda marca a sociedade brasileira.

MÚLTIPLAS EXPRESSÕES DAS MULHERES

Apresentar a produção das mulheres é sempre um exercício de ressignificação. De compreender as lacunas do registro de sua produção, de garimpar sua presença em áreas não pensadas previamente, de redimensionar sua contribuição para cada área do conhecimento. Temos uma tradição histórica que esse livro personaliza em algumas mulheres expoentes, em distintos campos.

Vibramos por nossas pintoras, escultoras, escritoras ícones de uma produção cultural exemplar. Grande parte internacionalmente conhecidas. Temos um legado. Um legado que é também enraizado na produção cotidiana das mulheres em seu protagonismo e sua cultura local.

4 A Lei n. 11.340, sancionada em 7 de agosto de 2006, tipifica o crime de violência doméstica contra a mulher. Entrou em vigor em 22 de setembro de 2006. Foi denominada Lei Maria da Penha em homenagem a uma mulher que sofreu violência doméstica e se dedica à causa do combate à violência contra as mulheres. Seu caso, que levou o Brasil aos tribunais internacionais, foi emblemático para que o país adotasse esta lei. Resultado de um amplo debate entre organizações do movimento de mulheres e o governo federal, a lei prevê a integração de várias instituições públicas nas ações de prevenção, apuração e punição dos casos de violência doméstica. Estabelece que todo o caso de violência doméstica e intrafamiliar é crime, deve ser apurado através de inquérito policial e ser remetido ao Ministério Público. Esses crimes são julgados nos Juizados Especializados de Violência Doméstica contra a Mulher, criados a partir dessa legislação.

Nestas distintas dimensões ousamos interpretar um recado que brota do trabalho de cada uma delas, intencional ou não, que anseia por liberdade, por autonomia, independência, inconformismo que transcende sua obra. Por caminhos diferentes tensionam pela transformação dos padrões de feminilidade. Conhecer sua história, conhecer sua atuação e sua obra interpela a masculinidade hegemônica que ainda admite conviver com a desigualdade. E torna mais frágeis as instituições patriarcais que ainda permanecem pouco permeáveis à participação feminina.

É fundamental que a cultura nos museus seja viva, capaz de absorver a multiplicidade da produção cultural de vários segmentos de mulheres, expressões da experiência vivida das camadas populares que produzem arte e cultura. A integração dessa riqueza cultural nos possibilita contar a história a partir das raízes culturais elaboradas em comum nas muitas comunidades espalhadas pelo Brasil.

O diálogo entre as manifestações artísticas eruditas e populares já expressas pela obra de algumas artistas de vanguarda na nossa história pode ser enriquecido ainda mais se garimparmos a produção cultural e artística das mulheres. Contemplar, valorizar sua contribuição histórica dá maior completude a um mosaico cultural do país, das regiões centrais às periféricas, interpelando todas e todos para um olhar abrangente de gerações, etnias que lance luz sobre tal contribuição.

Enfim, além do reconhecimento de mulheres que fizeram a diferença, a contribuição desse livro é incentivar a reinvenção de caminhos, principalmente para as jovens mulheres, ativistas ou não, mas que sim, abraçam as ideias do feminismo pela igualdade entre mulheres e homens, pela liberdade e autonomia na vida cotidiana.

Com certeza vibraremos muito mais, nos entusiasmaremos muito mais com novas descobertas de mulheres e suas lutas, desejos e histórias. Essa busca de nosso passado, presente e futuro é um encontro com novas e antigas referências. Porque sim, nós mulheres fazemos história.

mulheres

NA AFIRMAÇÃO DAS ARTES

DJANIRA 51

Djanira: cronista de ritos, pintora de costumes

DANIELA MATERA LINS GOMES

> ***Sendo um dos grandes pintores de nossa terra, ela é mais do que isso, é a própria terra, o chão onde crescem as plantações, o terreiro da macumba, as máquinas de fiação, o homem resistindo à miséria. Cada uma de suas telas é um pouco do Brasil.***
>
> **JORGE AMADO**

Uma mulher de fisionomia delicada e postura ereta, sentada em uma pequena cadeira, concentrada, sem o contato visual com aquele que a vê, cosendo silenciosamente um pequeno tecido. A pequena e frágil mulher, encapsulada por uma pequena sala com paredes e piso decorados com motivos flordelizados, enfatiza "o valor arquitetônico do espaço" (Canongia, 2000: 10), o qual, ao mesmo tempo, a protege e preserva em seu oficio. A imagem inspira. O que vemos é uma pessoa frágil, poética, e o seu labor. Devaneio ou nostalgia, *A costureira,* obra de 1951, é a imagem mítica de Djanira que remete ao início de sua trajetória como artista: quando costureira, foi elogiada por uma cliente pelo esmero de seu trabalho e a presteza no oficio. Teria dito a tal cliente que seu trabalho era o de uma verdadeira artista. Predestinação, talvez.

Pelo sim ou pelo não, a "gênese" de Djanira enquanto pintora é envolta pela mítica do artista maldito, de vida difícil, de poucos soldos e inclinada à boemia. Dona de uma pensão em Santa Teresa, bairro da boemia carioca e espécie de Babel dos trópicos. devido ao grande número de imigrantes estrangeiros que ali encontraram pouso, Djanira hospedou diversos artistas

que acabaram contribuindo para sua formação estética e intelectual, entre os quais seu primeiro professor, o pintor romeno Emeric Marcier.

"Eu é que sou ingênua, não minha pintura", afirmou diversas vezes a artista, ao ser tratada pejorativamente como naïf, primitiva. Com efeito, tanto o contato com o grupo de artistas modernos e as incursões nas aulas de arte do Liceu de Artes e Ofícios quanto esboços e estudos preliminares de algumas de suas obras comprovam que Djanira está para além dessa adjetivação. De naïf ou primitiva pouco tinha, mas se os sentimentos puros e o modo de ver o cotidiano de forma lírica forem uma atitude primitiva, visceral, intuitiva, então se poderá afirmar que ela é primitiva, pois retrata os costumes nacionais liricamente, sem filtro, e olha o mundo como se fosse a primeira a vê-lo.

Djanira é uma pintora moderna, "não improvisa, não se deixa arrebatar" (Pedrosa, 1985: 116), apesar da espontaneidade descrita em suas pinturas. A ingenuidade está no seu modo de ver, de "experimentar" a vida, que tenta, através do traço, da marca, das cores e da fatura plástica no espaço bidimensional da tela, concretizar um sonho. Um sonho, porém, não se limita assim, pois é um conto, uma estória, um poema, ou seja, aquilo que contamos a nós mesmos, inconscientes ou não.

Desvelando o homem comum através da poética de seu cotidiano, Djanira valoriza o simples ato de trabalhar, de orar, de se divertir em imagens oníricas, bem como evidencia a poesia do dia a dia do tipo brasileiro. Do labor ao lúdico, suas obras retratam um amplo panorama do mundo secular e mítico – pescadores, mineiros, trabalhadores do campo, mulheres rendeiras, a costureira, os santos de devoção sincrética, em suma, as raízes de um Brasil – e fomentam uma profunda identificação com o povo: seus sofrimentos e suas lutas.

O MÍTICO, O RITO E A TERRA

O homem da terra é aquele que, através do suor do rosto e da força do seu trabalho, simboliza o arquétipo nacional. Homem viril que não se sujeita a temer as intempéries do solo, da terra – símbolo feminino da fecundidade e da regeneração.

Pelos mitos, narram-se não somente a origem do Mundo, mas sobretudo todos os acontecimentos "primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras" (Eliade, 1973: 13). Não por acaso, o cerne da obra de Djanira é contar, de forma ligeira e muitas vezes pueril, os costumes do seu povo e da paisagem brasileira. A paisagem, em sua obra, não é aquela de uma exuberante beleza natural, digna de imagens dos trópicos "para inglês ver", mas antes o hábitat do Homem, a construção arquitetônica que, retratada pela artista em suas viagens a Ouro Preto, Minas Gerais, e Salvador, Bahia, ou mesmo em locais onde supostamente só se depararia com a natureza brasileira litorânea, como Cabo Frio, Rio de Janeiro, ou São Luís do Maranhão, faz prevalecer o aspecto humano, em detrimento do "natural". É a casa, é o local da pesca, são os campos de colheita.

Na Gaia, na *terra mater,* esse homem retratado por Djanira como homem mítico se converte em herói ou santo, presente na escavação do carvão, na extração da cal e na pesca, todas elas labores simbólico-religiosos cujos resultados são alimento do corpo e da fé. O homem brasileiro, para a artista, é aquele capaz de façanhas nobres e salutares, vale dizer, suas crônicas de costumes mundanos se convertem em imagens míticas, numa representação de fatos que ocorrem na vida desse homem: seu nascimento e sua morte, sua luta contra fome e as forças da natureza, suas derrotas e vitórias, e seu relacionamento entre pares.

Para contar essas estórias, percebê-las de fato, foi necessário a Djanira ir ao encontro do que almejava presenciar, participar sem interferir, transpondo para o universo pictórico sua "faculdade de sentir e de expressar o que sente e vê" (Corrêa, 1985: 105). Não obstante, suas obras são "comparáveis a estudos sociográficos [...], instantâneos de festas e cultos populares" (Ramos, 1985: 125). Assim como os mitos ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana, suas pinturas e desenhos trazem à tona a função simbolizadora da imaginação.

Djanira desceu às minas de carvão em Santa Catarina e foi a Itabira conhecer a extração de ferro, para aprender sobre a vida dos mineiros, que sob

seu olhar documentam a presteza do oficio transposta para telas impregnadas de sombra e escuridão oriundas das profundezas da terra. Na pintura *Mineradores de carvão*, a escolha pelo fundo preto e por trabalhadores com vestes escuras, máscaras de proteção e braços cobertos pela fuligem sufoca o espectador e o remete às sensações supostamente sentidas pelos retratados. Impossível não se envolver com a cena, não sentir o peso do labor insalubre e poluente.

Esse universo mítico, povoado também pela imaginária de devoção religiosa, converge para o sincretismo tão presente na construção da matriz religiosa brasileira. Referências da religião católica e do candomblé e da umbanda, conectados de certa forma pelas imagens de São Cosme e São Damião, configuram o rito religioso como outro aspecto capital da obra da artista.

Na verdade, a fé sempre foi uma parcela importante de seu traço. *Oratório de Djanira*, livro concebido por ela com poemas de Odylo Costa Filho, apresenta um belo conjunto de estudos/gravura que representam patronos/imagens de devoção, como Sant'Ana, São Bento, Nossa Senhora do Parto, São José e Santa Rita de Cássia, impregnados de detalhes barrocos e complexas tramas de motivos, trabalhadas com minúcia (chita, grafismo indígena etc.). O cuidado especial com que a artista talha a volúpia dos mantos que adornam os ícones e o esmero nos detalhes têxteis da composição não apenas remetem à sua primeira profissão, costureira, como também apresentam um cotidiano de fé e a importância simbólica do ritual e de uma realidade subjetiva que vão de par com o modo de situar-se no mundo.

Nos traçados da fé, unem-se o popular e o erudito, ao passo que já em seus diversos estudos de painéis (Painel Santa Barbara, Painel do Liceu de Artes e Ofícios de Petrópolis) veem-se cada miudeza pensada para concretizar obras monumentais. Ao abordar a azulejaria, Djanira se mostra imbuída do intuito de concretizar um elo modernista com a herança da tradição portuguesa e de incorporá-la à arquitetura moderna e à arte pública, tal qual Portinari, Burle Marx e vários outros artistas brasileiros.

O LABOR, O LAZER E A DEVOÇÃO

A força das obras de Djanira está em retratar as cenas mais simples com lirismo, respeito e curiosidade de antropóloga. Em suas pinturas, gravuras e desenhos, vemos efetivamente um cotidiano que hoje se extingue. Para além de seu comprometimento em retratar o proletariado, uma verve lúdica é permeada por sua insaciável curiosidade de abordar cenas do mundo do lazer – merecido momento de descanso do trabalhador – que se apresentam através do mundo do circo, dos parques de diversão, dos jogos de futebol, do dominó e das brigas de galo. Em outras palavras, o lúdico, ao ocupar lugar de destaque em sua produção, evidencia "toda a fantasia mágica que descobre nas cenas infantis, nos circos e praças públicas, nos festivais" (Landucci, 1985: 122). Ao hábito do labor, portanto, contrapõe-se a importância simbólica do divertimento, do descanso e dos momentos necessários à fruição do cotidiano.

Alguns personagens não possuem fisionomia, são "figurinhas populares de cabeça oval virada eternamente para o alto, à espera de um milagre" (Pedrosa, 1985: 116). O individual cede lugar ao coletivo. Trata-se de figuras que representam o povo e um poder de identificação imediato do observador com as representações da artista, fazendo com que a ausência de uma identidade específica, individual, cristalize o poder de síntese sempre presente em sua obra.

Se os santos de Djanira são repletos de ricos detalhes, o mundo profano parece muitas vezes mais despojado e acessível, ou seja, um caminho para uma arte mais coletiva. O pipoqueiro, o jogador de futebol, a costureira são um, são cem, são todos nós. Cada um deles contém um pouco da massa e do espírito do povo de um país.

O RETRATO DE COSTUMES

O elo entre o corriqueiro e a experiência mítica, entre o que se crê e o que se vê, e a sinergia entre o fazer artístico e poético (fazer pelo trabalho e pela fé) fazem de Djanira, para além da artista ingênua, uma criadora que, sob o hábito, apresenta a imagem do Brasil.

Djanira conta estórias como uma repentista que brinca com as palavras a fim de envolver seu público, chamando a atenção para questões fundamentais da formação da sociedade e de seu País. Pintora andarilha, percorreu o mundo e, sobretudo, o Brasil em busca de cenas diárias de populações urbanas e rurais. Sua pintura planar, sem profundidade, une "a perspectiva compartimentada medieval aos ícones estáticos bizantinos" (Canongia, 2000: 12). Seus "instantâneos" sintetizam, através do despojamento das formas, da pureza da cor e de um vivo cromatismo, uma imagem pictórica própria que eleva a sua produção artística ao status de cânone da arte moderna brasileira.

As banalidades do cotidiano se transfiguram em poema, persistindo o gosto de "viver o cotidiano brasileiro, de anotar sugestões, de sentir deslizar o dia a dia. Estimo os que têm anseio de incontida liberdade: não existe trabalho feliz, sem uma autêntica cultura nacional" (Djanira citada em Campofiorito, 1985: 156). O homem e seus costumes retratados despontam para o desejo de fecundar um sonho em cada imagem, trazendo à tona o caráter aparentemente empírico do amor da artista pelo Brasil, desprovido de traços ufanistas.

A figura mítica do homem brasileiro tem sua redenção na linguagem djaniriana. Um homem que, através da fé e do trabalho, com pausa para o lazer, torna-se herói. Um homem que sai da própria terra e nela se cria espontaneamente, assim como Djanira–artista, intuitivamente, mas para além do estigma de naïf, forjou uma linguagem pictórica própria, cuja simplicidade das composições "articula muitas premissas fundamentais da produção moderna" (Canongia, 2000: 11).

Como dizia Mario Pedrosa, Djanira é a própria terra, aquela terra que, enquanto *mater*, dá e rouba vidas, mas, sobretudo, alça os homens aos sonhos.

REFERÊNCIAS

CAMPOFIORITO, Quirino. "Djanira: aprendi a separar os Frutos da Terra". In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Djanira: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.* Rio de Janeiro: Colorama, 1985.

CANONGIA, Ligia. *Djanira*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 2000.

CORREIA, Roberto Alvim. "Os nossos: Djanira". In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Djanira: acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Op. cit.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

LANDUCCI, Lélio. “Djanira”. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Djanira: acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Op. cit.

PEDROSA, Mario. “Apresentação de Djanira”. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Djanira: acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Op. cit.

RAMOS, Guerreiro. “Djanira vista por”. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Djanira: acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Op. cit.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas; BARATA, Mario & ABREU, Laura Maria Neves de. *A arte sob o olhar de Djanira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2005.

DANIELA MATERA DO MONTE LINS GOMES

Possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2002), Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-RIO e mestrado em Museologia e Patrimönio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2012). Com experiência na área de Museologia, com ênfase em Coleção de Artes Plásticas, atuando nas áreas de Museografia, Documentação, Conservação Preventiva e Pesquisa, em especial na obra de Hélio Oiticica. Atualmente é Coordenadora Técnica do Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MINC. E-mail: daniela.gomes@museus.gov.br

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – MNBA

O Museu Nacional de Belas Artes é uma instituição pública federal vinculada ao IBRAM/MINC e está situado no centro histórico do Rio de Janeiro. No edifício funcionou a Escola Nacional de Belas Artes, herdeira da Academia Imperial de Belas Artes e em 1937, passou a sediar o museu criado pelo presidente Getúlio Vargas. Abriga a maior e mais importante coleção de arte brasileira do século XIX, contando com pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos, documentos e livros.

http://mnba.gov.br/portal/

OBRA [PÁGINA 26]
Costureira, 1951
Têmpera sobre tela, 54 x 46,1 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MINC
Fotografia: Museu Nacional de Belas Artes-RJ/IBRAM/MINC

MAIS INFORMAÇÕES

Georgina de Albuquerque e a pintura impressionista no Brasil

ENEIDA QUEIROZ

"Ó abre alas, que eu quero passar". Quando Chiquinha Gonzaga escreveu essa marchinha de carnaval, só queria fazer sua Rosa de Ouro ganhar, mas bem poderia definir o desejo de liberdade profissional das mulheres artistas no início do século XX. Nessa batalha, Chiquinha não estava sozinha. Ela na música; outras no teatro, na dança, na literatura, ou nas artes plásticas, como a pintora Georgina de Albuquerque (1885-1962).

Poucos a conhecem, mas Georgina é uma das precursoras da pintura impressionista no Brasil, juntamente com os pintores Eliseu Visconti (1866–1944), Antônio Parreiras (1860–1937) e Lucílio de Albuquerque (1877-1939). Foi a primeira mulher a pintar um quadro de temática histórica no país, e a primeira diretora da Escola Nacional de Belas Artes.

A participação de mulheres pioneiras na produção cultural do Brasil – como Georgina, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral na área das artes plásticas – revela conquistas de emancipação feminina nos campos intelectual e de trabalho. Abordar o tema da participação feminina na produção artística brasileira é inserir o campo artístico nas muitas faces do longo, contínuo e variado processo de emancipação das mulheres.

Por razão da configuração social do Brasil ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, as primeiras mulheres que puderam fazer parte do mercado cultural do país foram moças da elite. Dedicar-se a uma atividade artística implica algum tempo livre. Não é de se espantar que, se algumas mulheres conseguiram romper a barreira doméstica e se lançaram no mercado artístico, provinham de famílias que podiam dividir as tarefas domésticas com escravas ou empregadas.

O papel da mulher na história da Arte, durante o século XIX, é majoritariamente a expressão de sua condição submissa. O olhar masculino ditava as regras. Quando a mulher aparecia no campo da arte, ela normalmente era o tema do quadro e não a autora. No caso das mulheres brasileiras, por longos anos até o acesso à aprendizagem técnica da pintura na escola de mais alto prestígio lhes era vedado: no Brasil, a permissão para a entrada de mulheres na Academia Imperial de Belas Artes só se deu em 1879, e com restrições, pois a elas era vedada a prática de desenho natural com modelo nu. Sob o ideal de preservar a honra das mulheres de "boas famílias", dificultava-se o aprimoramento da técnica da pintura corporal. Ademais, enquanto os homens se dedicavam às pinturas de temas nobres, como as grandiosas pinturas históricas (caso de Pedro Américo (1843-1905) em *Batalha do Avaí* e Victor Meirelles (1832-1903) em *Batalha dos Guararapes*), as mulheres tinham que se contentar com pinturas de interiores e naturezas mortas, gêneros de menor valor no mercado artístico e que não as fariam configurar no rol dos grandes artistas.

No entanto, mesmo com essas restrições, algumas mulheres aprendiam e praticavam a arte dos pincéis em aulas particulares e ateliês livres, e, após 1879, até mesmo na Academia Imperial de Belas Artes. Muitas chegaram a participar das Exposições Gerais de Belas Artes, como afirma Ana Paula Simioni, "entre 1844 e 1922, mais de 200 mulheres participaram das Exposições Gerais de Belas Artes (a partir da República, chamadas Salões Nacionais de Belas Artes). Algumas obtiveram destaques e condecorações, outras alcançaram alto grau de profissionalização, vivendo de sua própria arte" (SIMIONI, NOGUEIRA, 2015).

A princípio, a crítica de arte via a presença feminina nos Salões de Exposição como amadora, sua produção era entendida como detentora de menor profissionalismo em relação à produção masculina. De maneira geral, as mulheres eram vistas como seres desprovidos da mesma capacidade intelectual dos homens. Em Paris, a situação era semelhante, pois as mulheres não puderam frequentar a Academia de Belas Artes até o início do século XX. Entretanto, a partir da segunda metade do século XIX, surgiram outras escolas mais liberais na capital francesa, como a Academia Julien, onde mulheres podiam ter aulas de pintura.

Com o tempo, como bem observou Simioni no caso brasileiro, a produção artística de algumas mulheres passou a ter destaque entre a crítica especializada. No Brasil, as primeiras mudanças no fechado sistema começaram a ocorrer ainda no final do século XIX. Uma das primeiras mudanças foi a entrada de mulheres na Academia Imperial de Belas Artes, outra foi a criação de um Ateliê Livre a esta instituição. Antes do movimento Modernista, portanto, houve episódios na história da pintura brasileira que abriram brechas no Academicismo e na estrutura do campo das artes plásticas.

Com o advento da República em 1889, as mudanças prosseguiram, principalmente no quadro docente. Os velhos mestres, como Victor Meirelles e Pedro Américo foram aposentados e uma nova geração assumiu a escola. O escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931) tornou-se diretor da Academia de Belas Artes e seu irmão Henrique Bernardelli (1857-1936) tornou-se professor. Logo em 1890, a escola passou a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), suprimindo o "imperial" do nome e tentando promover renovações.

Foi nessa escola um pouco renovada, na década final do século XIX, que alguns alunos passaram a pintar com técnicas impressionistas. O impressionismo, já uma realidade na Europa desde o final da década de 1860 e fortalecido nas décadas de 1870 e 1880, chegou tardiamente ao Brasil. A entrada do Impressionismo no país é uma das primeiras marcas do processo

de mudanças ao Academicismo. O Impressionismo está na transição entre o Academicismo e as técnicas modernas do Expressionismo, Cubismo, Futurismo, etc. Segundo o crítico de arte Wilson Rocha, o Impressionismo foi "a primeira revolução pictória da modernidade, que assinalou o nascimento de um dos mais belos sonhos do homem – a grande e maravilhosa aventura da arte moderna". Para ele, o Impressionismo é um tipo de "pintura repentina, de uma visão momentânea, que não se repete, conferindo extraordinária ênfase à cor" (ROCHA, 2001).

A luz e o movimento em pinceladas soltas tornam-se o principal elemento das pinturas impressionistas, geralmente feitas ao ar livre, para que o pintor pudesse capturar as variações de cores da natureza. Entre os precursores do impressionismo brasileiro havia uma mulher: Georgina de Albuquerque.

Georgina de Moura Andrade nasceu em Taubaté em 1885. Segundo Simioni, a pintora começou a desenhar e pintar, por incentivo da mãe, aos 9 anos de idade. Mas foi aos 15 que passou a ter aulas de pintura com o artista italiano Rosalbino Santoro (1858-1920), que percorria todo o interior paulista juntamente com outros artistas, retratando paisagens da região. Em uma viagem à capital paulista, Georgina viu uma exposição do pintor Antonio Parreiras e impressionou-se com sua arte, estava decidindo tornar-se pintora. Aos 19 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, matriculou-se na ENBA e foi aluna de Henrique Bernardelli. Lá conheceu um aluno mais antigo, Lucílio de Albuquerque, com quem se casou em 1906. Neste mesmo ano, Lucílio venceu o concurso da ENBA que concedia o Prêmio de Viagem à Europa.

Os dois viajaram para Paris e lá permaneceram por 5 anos. Uma nova vida começaria para Georgina e sua pintura jamais seria a mesma: passou a incursionar definitivamente na arte impressionista. Em Paris, Georgina matriculou-se na École National Supérieur dês Beaux-Arts, mais tradicional, e também na Academia Julien, mais liberal. Ao retornarem ao Brasil, em 1911, os dois promoveram uma grande exposição com obras apenas do casal, no Salão Nacional de Belas Artes. Entre as pinturas que se tornaram

reconhecidas, o quadro Despertar de Ícaro de Lucílio e o quadro Supremo amor de Georgina.

Em 1922, ano de celebração do centenário da Independência do Brasil, Georgina ousou ser a primeira mulher a pintar uma tela com tema histórico (o quadro *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*), tema que antes era próprio apenas para os homens. Esse foi um dos primeiros quadros de pintura histórica feito com a técnica do impressionismo no país. Nessa tela, Georgina deu destaque não apenas aos homens do Conselho de Estado, mas principalmente à figura feminina da Imperatriz Leopoldina (1797-1826), esposa de D. Pedro. Presidindo a reunião do Conselho, Leopoldina decidiu pela Independência do Brasil. O príncipe, que estava com sua comitiva nas margens do riacho Ipiranga, ao ler as cartas sobre os acontecidos no Rio, referendou a proposta da Princesa Regente. Percebe-se que Georgina, conhecedora desses fatos da história do Brasil, não apenas se destacava na pintura, como também dava destaque às mulheres em seus quadros.

Como afirma Simioni, a representação pictórica mais famosa da independência de nosso país, até então, era o quadro *Independência ou Morte,* de Pedro Américo. No entanto, em contraste com esse quadro, "na obra de Georgina a autonomia do país não envolve atitudes bélicas, mas decisões políticas refletidas, gestadas em um gabinete e lideradas por uma mulher. (...) É elegante e serena, e sua força não provém dos atributos físicos, mas sim dos intelectuais. Enquanto a imperatriz articula a Independência politicamente, cabe a D. Pedro I apenas "dar o Grito", ou seja, a simples execução da ação. Opondo-se ao imaginário da época, que concebia as mulheres como seres frágeis, irracionais e sensíveis, a heroína construída por Georgina de Albuquerque é a própria personificação do autocontrole, a líder intelectual do ato fundador do Estado brasileiro" (SIMIONI, NOGUEIRA, 2015).

Esse quadro de Georgina – apresentado na Exposição do Centenário de 1922 – não era o único a representar a figura da Imperatriz Leopoldina. Domenico Failutti, um artista de origem italiana, também a representou,

no quadro "Imperatriz com seus filhos" de 1921. Percebam a luta simbólica que se travava na questão de gênero nesse período: enquanto o quadro dela escolhe retratar a importância política de Leopoldina, o quadro dele escolhe retratar a vida doméstica de mãe e esposa de Leopoldina. Como diz Simioni, ao contrário de Georgina, Failutti minimiza a relevância pública da imperatriz Leopoldina, ao "subordiná-la ao domínio doméstico e ressaltar a maternidade como sua principal virtude, ou seja, a produção de herdeiros como sua contribuição para a história". De um lado, temos as reivindicações das feministas por direitos políticos e sociais; e de outro, o discurso da "maternidade virtuosa", ideologia patriarcal e machista ainda dominante no período, que restringia a contribuição feminina à simples "reprodução".

Além dos inúmeros prêmios recebidos nos "salões" anuais, conquistou várias medalhas em exposições internacionais, como a Exposição Panamericana de São Francisco e a de Mulheres Pintoras e Escultoras em Nova York, ambas em 1925. Também foi premiada no Salão de Belas Artes de Buenos Aires.

A partir de 1927, Georgina tornou-se professora da ENBA, primeiro como livre-docente; depois como catedrática. Em 1952, tornou-se diretora da Escola, tendo sido a primeira mulher a ocupar tal cargo. Georgina fundou o Museu Lucílio de Albuquerque, que havia morrido em 1939. Ali ela instituiu cursos de pintura e desenhos para crianças, outra inovação, pois foi uma das primeiras instituições no Brasil a direcionar o estudo das artes ao público infantil.

Georgina trabalhou todos os gêneros de pintura: entre seus quadros figuram retratos, naturezas-mortas, nus, cenas do cotidiano, paisagens e marinhas. Sua obra está representada nos principais museus brasileiros, em especial no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, como os famosos quadros *Raio de sol* e *Dia de verão*; no Museu Histórico Nacional, onde se encontra o quadro *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*; na Pinacoteca do Estado de São Paulo; e em Niterói, no Museu Antônio Parreira, aquele cuja arte encantou uma ainda jovem aspirante a pintora.

CURIOSIDADES HISTÓRICAS: DE IMPERIAL A NACIONAL DE BELAS ARTES

A Missão Artística Francesa, de 1816, formou as origens da Academia Imperial de Belas Artes. Eram pintores, gravadores e escultores franceses que retrataram a vasta região que se tornara metrópole com a vinda da família real em 1808. Muitos desses artistas vieram ao Brasil pelas circunstâncias políticas ligadas à queda de Napoleão. Entre os artistas, os mais famosos eram Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850). Entre 1816 e 1826, por influência dos artistas da Missão Francesa, funcionou a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*. Apenas em 1826, surgiu o nome de *Academia Imperial de Belas Artes*.

Chama-se Academicismo o estilo artístico que predominou no campo da pintura brasileira na maior parte do século XIX. Os preceitos básicos dessa pintura vinham do classicismo, tais como: a valorização de temas nobres (cenas mitológicas ou religiosas, cenas da história do Brasil ou retratos de grandes personagens políticos); a preferência por técnicas específicas, especialmente a pintura a óleo, e uso de mármore nas esculturas.

Era do arquiteto Montigny o primeiro prédio da Academia, que abrigou as aulas e as exposições de 1826 até 1908, quando a ENBA foi transferida para o belo prédio da Avenida Central (conhecida como Avenida Rio Branco a partir de 1912), onde hoje funciona o Museu Nacional de Belas Artes. O antigo prédio de Montigny foi derrubado, e só o pórtico foi preservado, estando hoje dentro do Jardim Botânico da cidade do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

PEDRÃO, Maria Augusta Ribeiro. (2009): *Georgina de Albuquerque e Anita Malfatti: representações sobre a mulher na Primeira República*, Anais do II Encontro Nacional de Estudo da Imagem, Londrina.

PEREIRA, Sonia Gomes. (2008): *Arte brasileira no século XIX*, C/Arte, Belo Horizonte.

PRIORE, Mary del (org.) (2010): *História das mulheres no Brasil*, Editora Contexto, São Paulo.

ROCHA, Wilson. (2001): *Artes plásticas em questão*, Omar G. Produções, Salvador.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (orgs.) (2000): *Dicionário mulheres do Brasil*, Zahar, Rio de Janeiro.

SIMIONI, Ana Paula C.; NOGUEIRA, Manuela. (2015). "Outras telas para outros papéis – Nas pinturas de Georgina de Albuquerque, figuras femininas são protagonistas no trabalho e na política". *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Edição 113.

ZACCARA, Madalena. (2011): *Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez*.

http://www.dezenovevinte.net/artistas/frm_mz.htm, janeiro-março de 2011.

ENEIDA QUADROS QUEIROZ

Mestra e graduada em História pela Universidade Federal Fluminense (2008 e 2005). Trabalha no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em Brasília. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil República, atuando principalmente nos seguintes temas: reformas urbanas, sanitarismo, justiça sanitária e cidadania. E-mail: eneidaqueiroz2002@yahoo.com.br

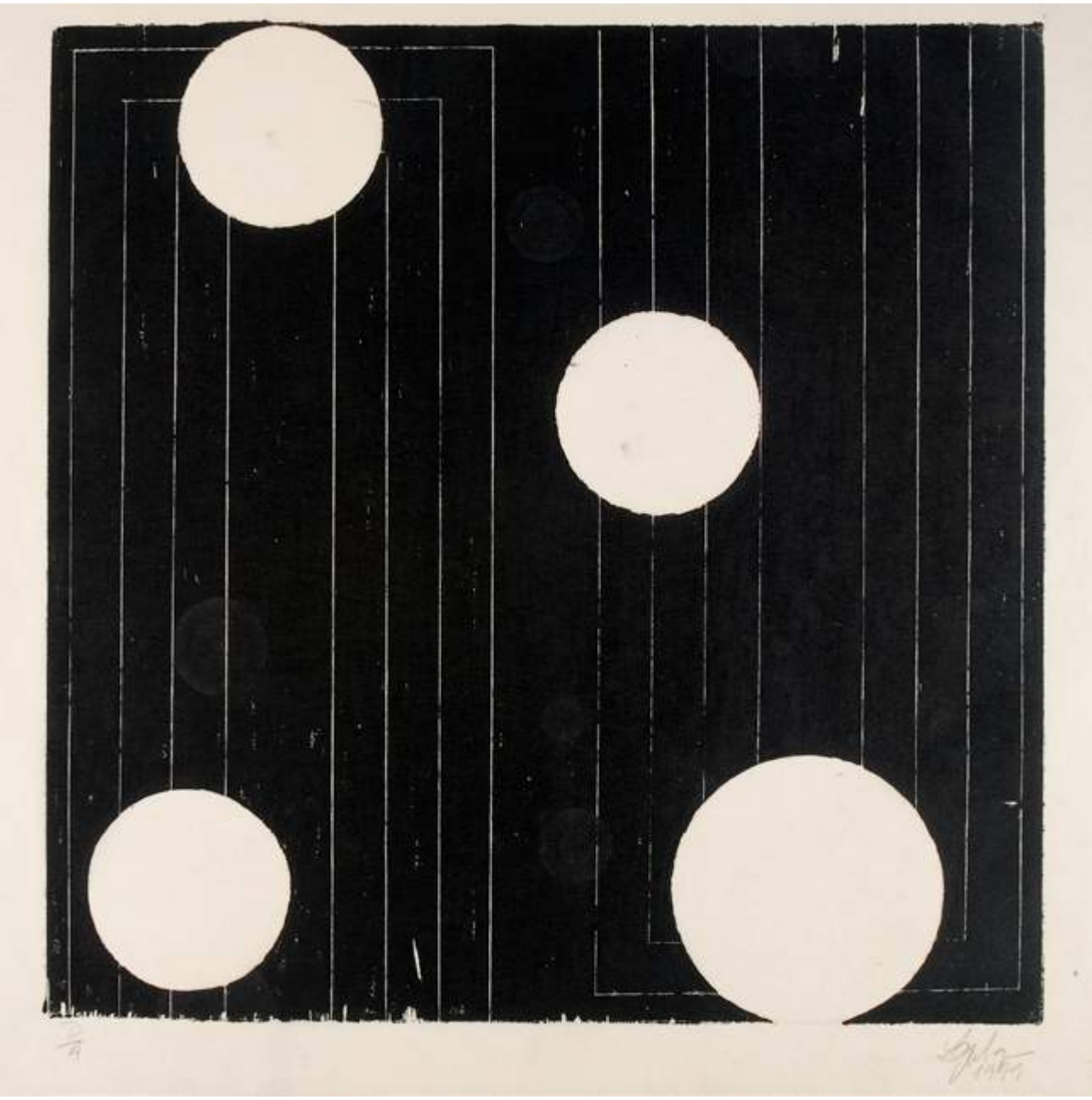
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – MNBA

O Museu Nacional de Belas Artes é uma instituição pública federal vinculada ao IBRAM/MINC e está situado no centro histórico do Rio de Janeiro. No edifício funcionou a Escola Nacional de Belas Artes, herdeira da Academia Imperial de Belas Artes e em 1937, passou a sediar o museu criado pelo presidente Getúlio Vargas. Abriga a maior e mais importante coleção de arte brasileira do século XIX, contando com pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos, documentos e livros.

http://mnba.gov.br/portal/

OBRA [PÁGINA 32]
Dia de verão, circa 1926
óleo sobre tela, 130 x 89 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes-RJ/IBRAM/MINC
Fotografia: Museu Nacional de Belas Artes-RJ/IBRAM/MINC

MAIS INFORMAÇÕES



A luz e a linha

DANIEL BARRETTO DA SILVA

FADE IN

Interior do ateliê, dia. Demarcado o ponto de partida, dedos finos e delicados, femininos, operam uma tensão na direção dos veios, gerando movimento, corte, talha, machucando cirurgicamente as fibras de pinho europeu, com cheiro de bacalhau. A madeira vem das caixas recolhidas no armazém perto de casa, caixas que trazem o peixe de fora; madeira cujas texturas são incorporadas a um trabalho essencialmente experimental e iniciático. Exploração do universo da xilogravura fora da sua tradição e de suas regras, delimitando na prática uma zona de passagem para um lugar ainda incerto, mimetizando, de certa maneira, a oscilação da natureza. Ali, no desenho rigorosamente geométrico, na linha precisa, cavando a luz nos negros intensos e variados da madeira, Lygia Pape estabelece seu primeiro campo de exploração nas artes plásticas.

Mas não foi assim que tudo começou. Veio antes o interesse jovem pelo canto lírico, influência da família, assim como pela vasta coleção do pai de pássaros brasileiros. A essa sensibilidade espontânea que a cercava quando criança somou-se uma espécie de despertar, que se deu enquanto morava

em Arraial do Cabo – RJ, "lugar que cultivava a tradição de ter hospedado e inspirado artistas como Pancetti e Takaoka" (CARNEIRO, PRADILLA, 1998: 09). Ali costumava observar o pôr do sol, que descreveu como um círculo vermelho a mergulhar na branca massa das dunas de areia, e ali deixara despertar a vontade de trabalhar no universo plástico. Um tanto romântica é essa vontade da arte que vem do arroubo, do êxtase diante da natureza. E não poderiam ser mais invulgares os desdobramentos dessa primeira impressão (ou matriz) do que no trabalho de Pape. Ao longo de sua carreira profissional, marcou um compromisso ético com a invenção e o risco, que acreditava serem essenciais a qualquer projeto artístico sério. Daí ter caminhado por longo tempo, apesar de desvios cruciais, à frente de manifestações definidoras da arte brasileira como o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa e Mário Pedrosa, e o Neoconcretismo, ao lado de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Travando contato com Serpa, no Rio de Janeiro, através de Décio Vieira, que conheceu quando foi morar em Petrópolis, junto a um círculo de amigos que se formara a partir de interesses comuns, Lygia Pape iniciou na década de 1950 as experiências com a xilogravura. Notabilizava-se, segundo Maria Luiza Tavora, pela livre pesquisa espacial, deixando para trás o "altar da tradição gráfica", que se referia ao peso expressionista da gravura naquele momento, balizado principalmente pela obra marcante de Oswaldo Goeldi, de quem ela nunca foi aluna, apesar de mencionar a boa relação entre eles, mesmo sem um diálogo artístico, propriamente. Fazendo sempre pouquíssimas tiragens, o que interessava a Pape era o processo de criação, vivenciar as possibilidades da madeira, a tinta negra e viscosa e os rigores a que se impunha. Sempre preocupada com as qualidades gráficas da madeira, "preferiu poupá-la de sucessivas reproduções, a fim de poder obter a luminosidade de seus poros, elemento fundamental em suas composições. [...] Os veios envolvem os segredos da vida que corre, lugar de trânsito, passagens da seiva que se transforma em flores e frutos" (TAVORA, 2004: 61).

Para além da questão da reprodutibilidade essencial à gravura, também atacou a estrutura construtiva, trabalhando a matriz para além da sua

natureza de superfície espacial. Passou a utilizar módulos, blocos de madeira que, justapostos, passam a desenhar a linha da tiragem não mais a partir de um conceito de incisão, mas de intervalo. Por isso Hélio Oiticica vai chamar essas suas obras de "antigravuras". O processo continuou desdobrando-se para além do conjunto chamado "Tecelares", até chegar aos poemas-xilogravuras, primeiras experimentações da artista a envolver livros e texto, objetos de sua atenção por toda a vida artística. Tecelares – tecelã – tecer; entrelaçar metodicamente, manipulando fios pela urdidura e pela trama. Esse trabalho artesanal, de bicho-aranha, transformou-se ferozmente em conceito por meio das linhas que não cessaram de ressurgir, ligando as pontes e os caminhos de quem corre atrás do sol.

ATO I

Rio de Janeiro, com o Grupo Frente, e São Paulo, com o Grupo Ruptura, acabaram por erigir uma consciência comum a respeito da arte, debruçados sobre a questão geométrica, de interesses construtivos, e dos desenvolvimentos da arte brasileira, no começo da década de 1950, consciência que ganhara fôlego com a 1ª Bienal de São Paulo. As divergências que ficaram explícitas na "Exposição Nacional de Arte Concreta", em 1956, em São Paulo, e em 1957, no Rio de Janeiro, acabaram por ajudar a eclosão do Neoconcretismo carioca. O grupo, de curta existência, tinha questões comuns como "a economia da forma, o uso da forma geométrica, a cor limpa e pura" (CARNEIRO, PRADILLA, 1998: 43) e teve como raízes da separação de São Paulo a afirmação de uma posição que articulasse intensamente arte, vida e a liberdade de experimentação, contra um rigor de pura e fria visualidade.

No período de trabalho neoconcreto, as experiências a que o grupo se propunha buscavam um "máximo de expressividade com um mínimo de elementos" (CARNEIRO, PADILLA, 1998: 33). Os balés neoconcretos, idealizados por ela juntamente com Reinaldo Jardim, apresentavam puras volumetrias, simples formas geométricas, que se deslocavam sob a luz, no espaço. As linhas de luz que Lygia Pape desenhava com a talha na madeira já produziam nas matrizes uma propriedade escultural (DUARTE,

FERREIRA,VENANCIO FILHO, 1998:10) que migra, num desdobramento dos poemas-xilogravuras, para os livros que acabam por sair do plano para o espaço, carregando o método de trabalho do corte. Caso do "Livro da criação", que narra a criação do mundo, e do "Livro da arquitetura", cujo foco são os estilos arquitetônicos, ambos da virada de 1959 para 1960. Esses livros, agora sem palavras e de cartão cortado e pintado, articulam-se, elaborados para serem manuseados ou vistos em sua projeção para a terceira dimensão como linguagem puramente plástica. Com o passar do tempo, foram assumindo novas formas, como no "Livro do tempo", concebido como 365 pequenas unidades coloridas e volumétricas de madeira para serem distribuídas na parede, e no "Livro da luz", em pretos, brancos e cinzas. Ali, se as linhas ganham dinamismo no jogo geométrico de todas essas formas, aquela luz branca e escavada nos negros da madeira ganha também sua fluidez, passando pelo tema/objeto de um dos seus livros até o refinado tratamento das obras em relação à parede do "cubo branco" dos espaços expositivos. A parede dialoga vigorosamente com aqueles objetos que saltam para fora dela, numa subida e descida, projeção e retração, saída e retorno ao plano. A luz é o intervalo, mas é também o ambiente onde tudo acontece.

Um elemento a se observar mais de perto, ainda sobre esses livros, é a tal passagem fundamental que se abre na dissolução da palavra em linguagem puramente plástica. A razão essencial de serem livros é porque narram e o problema que ela se propôs a solucionar é como contar uma história sem palavras ou imagens "narrativas". Ao falar do "Livro da criação", a artista disse que ele "exigiu muito esforço de invenção, porque tinha de representar o fogo, a água, o caçador, a casa palafita [...] Acredito ter conseguido o máximo de síntese e de expressão ali. O Livro, para mim, 'narra' a criação do mundo" (CARNEIRO, PRADILLA, 1998: 31). Essa síntese que ela anunciava é a grata resposta plástica. As formas, as volumetrias, como um ideograma espacial, condensam e concentram informação, interpretação e expressão, sendo cada peça, cada página, uma microexplosão de sentidos de reverberação simbólico-geométrica.

Essa síntese, que para Lygia teve sempre algo de fundamental ao longo de sua trajetória artística, tem muito a ver com a leitura que ela elaborou, e

que muito lhe interessou por toda a vida, sobre a produção visual dos índios brasileiros. Para eles, as formas seriam síntese, não abstração pura. "Os índios brasileiros, por exemplo, confeccionam umas peneiras onde fazem desenhos, e cada um desses desenhos está relacionado a um elemento concreto de seu universo. Um é o caminho das formigas, o outro é o caminho da onça, do jacaré, da ema. É uma leitura síntese do real" (CARNEIRO, PRADILLA, 1998: 17).

Tamanha foi a sua ligação com o assunto que trabalhou junto com Mário Pedrosa em um projeto cujo foco era o tratamento da produção indígena brasileira, observada do ponto de vista estético. Consistia numa grande exposição, chamada "Alegria de viver, alegria de criar", a ser apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e posteriormente em São Paulo, e que pretendia mostrar o índio como criador de beleza. Às vésperas da inauguração, um grande incêndio atingiu o museu, impedindo a conclusão do projeto. Contudo, Mário Pedrosa, mais tarde, ao participar das discussões a respeito da recuperação do museu, projetou, numa tentativa de resgatar a ideia, o Museu das Origens, que previa cinco fortes segmentos da formação cultural brasileira, pretendendo incluir ali a arte indígena como uma das matrizes. Apesar dos esforços, esse projeto também não se realizou.

O interesse de Pape pelos índios, assim como para Pedrosa, também não foi uma curiosidade ou motivação isolada; prolongou-se pelas questões relacionadas à cultura e à identidade nacionais. Suas xilogravuras já traziam uma compreensão, no exercício de impor uma metodologia construtiva de trabalho (ligada a uma linguagem visual que dizia respeito a um momento de propagado avanço econômico e industrial no Brasil) a uma técnica artesanal, cuja tradição também apontava para as limitações econômicas históricas do país (SANTOS, MACHADO, 2009). Seu olhar se expandia para as várias direções possíveis na tentativa de entendimento do que seria uma identidade nacional. Interesse e busca que a levaram, após uma breve interrupção no ritmo de produção plástica, a uma mudança metodológica, um tanto desgarrada da pauta de interesses geométricos dos movimentos construtivistas.

Na exposição coletiva "Nova Objetividade Brasileira", em 1967, que registrava evidentes e novos rumos para a arte brasileira, Lygia Pape apresentou, entre outras obras, a "Caixa de baratas" e a "Caixa de formigas", ambas trazendo, ironicamente, críticas objetivas às políticas institucionais, aos museus e à sociedade, utilizando-se, naquele momento, de um repertório visual que fazia referência direta ao cotidiano da vida real. Ainda seguindo esse pensamento em novos trabalhos, e numa condensação muito interessante de usos e interpretações do próprio aparato pessoal de produção, em 1968, fez a "Caixa Brasil", um poema visual que toma a forma de uma caixa, que ao se abrir revela três mechas de cabelo: do índio, do branco e do negro, com a palavra "Brasil" escrita logo acima. Obra um tanto misteriosa, pois se por um lado parece uma homenagem evidente às consideradas raças formadoras do povo brasileiro, é também estranha na sua cristalização e confinamento.

INTERMEZZO – OU EMENDANDO A PELÍCULA

Em 1959/60, Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro filmaram "Arraial do Cabo". O curta-metragem, de apenas 17 minutos, abre com gravuras de Oswaldo Goeldi e, numa rica discussão visual de claros e escuros, aborda o choque entre os modos tradicionais de produção dos pescadores da região com os problemas da industrialização levados pela instalação da fábrica Álcalis. O minimalismo plástico e discursivo com que a questão tradição versus modernidade é abordada acerta em cheio um universo de vetores que cruzam, não sem dor, a obra de Lygia Pape. E, curiosamente, um lugar mítico para a gênese da sensibilidade visual da artista surge como lugar real de enfrentamento das mais complicadas relações entre o velho e o novo num país rumo, a qualquer preço, ao futuro.

Do fim do movimento neoconcreto ao retorno às exposições em 1967, Pape integrou-se ao campo cinematográfico. Tanto Saraceni quanto Carneiro foram personagens importantes na construção do movimento do Cinema Novo brasileiro e Lygia não só não abandonou seu lugar de experimentalista, natural e também altamente estimulado pelas proposições fundamentais do neoconcretismo, como flertou com o universo do cinema, em franca

ebulição naquele momento do País, e tradutor de um firme posicionamento político, tão necessário. Acabou por fazer inúmeros cartazes e letreiros para cinema, acompanhando de perto a montagem de diversos filmes. Essa proximidade incrementou a atenção por trabalhos em movimento, pelos quais já se interessava desde o período neoconcreto, realizando, a partir de então e por toda a década de 1970, uma série de curtas-metragens. Aqui, a linha passa a ser um rolo de filme animado pela luz que surge de um projetor. Como aponta Ivana Bentes: "Nas décadas de 60 e 70 o cinema surge, dentro e fora do ambiente das artes plásticas, como um lugar privilegiado de invenção de linguagens e de experimentação, provocando um diálogo entre diferentes meios" (BENTES, 2011: 01).

Um produto importante desse envolvimento com o cinema é "Catiti Catiti ou Um xadrez de palmeiras", filme de 1974 que conjuga, numa trama simbólica, visão contemporânea e cômica do mito fundador do Brasil, assunto ao qual, reiteradamente, ela retornou, justificando que essa preocupação não tinha conotação nacionalista, mas decorria de ter vivido e sofrido os acontecimentos do lugar onde nascera (CARNEIRO, PRADILLA, 1998: 78). O filme "coloca na mesma trama de imagens signos publicitários e urbanos, como a marca do posto de gasolina Shell e uma definição das mulheres que desfilam pela praia como 'objetos de sedução'. O princípio antropofágico da 'devoração' cultural é trabalhado em uma montagem antropofágica, que tudo deglute e mastiga, criando uma síntese" (BENTES, 2011: 04).

No caldo de preocupações, agora muito de ordem ética, surgiu o debate sobre a transformação da mulher em puro objeto (de desejo? de comércio?). "Pape, ao longo de sua obra, trabalhou a integração das esferas estética, ética e política. Isto é, ela escolheu agir num terreno ambíguo situado entre a percepção coletiva [...] e a percepção individual [...] do espaço e da imagem brasileiros" (COCCHIARALE, 2004). Revisões histórico-políticas da antropofagia modernista e conceitos e procedimentos extraídos das experiências concretas em cruzamento, como se fossem grandes avenidas de uma malha metropolitana de invenções de futuro e interpretações-sínteses do Brasil, produziram obras cujo cerne não eram afirmações, mas questionamentos,

provocações que jogavam com os signos contemporâneos daqueles anos. A "Caixa de formigas", onde se podia ver escrito 'a gula ou a luxúria?', continha formigas vivas que, aos poucos, devoravam um pedaço de carne. Havia ali uma briga entre denotação e conotação. As formigas traziam à tona um sentido primal, instintivo: devorar. A gula e a luxúria são consideradas pecados capitais; o do desejo insaciável por comida e bebida e o do desejo descontrolado pelo prazer corporal e material. Ao lado daquela "Caixa de baratas", que vinha nos perguntar sobre o que é, afinal, digno de pertencer às paredes de uma exposição, a voracidade das formigas, que consomem predatoriamente (e um tanto por impulso) o que estiver à frente, não deixa de se relacionar ao próprio mercado de artes. E foi esse mote da devoração irrefletida, violenta (que numa segunda leitura também não deixava de se relacionar com um regime político de exceção) que levou Pape a construir um discurso sobre a objetificação da mulher e a devoração/comercialização sexual.

'A gula ou a luxúria?' é uma pergunta/provocação que voltaria a aparecer em algumas obras de Pape, mas talvez em nenhuma outra com tanta contundência como em "Eat-me", projeto de um curta, ampliado em instalações, aliando construção e sensorialidade, que levanta questões relacionadas ao consumismo e discute a transformação da mulher em objeto de consumo. O curta, construído com rigor matemático, foi editado de modo a se conseguir uma pulsação que vai sendo intensificada, simulando, na forma do filme, um ritmo sexual. Bocas masculinas e femininas, que engolem e expelem, em close, acompanhadas pelo som da frase 'a gula ou a luxúria?' (dita em vários idiomas), geram uma reação entre repulsa e atração. As bocas consomem e querem ser consumidas, numa edição cada vez mais acelerada, e quando parecem se aproximar do êxtase tudo é abruptamente cortado por um anúncio publicitário. A evidência de um consumo desenfreado (que nunca é satisfatório e que existe sobre um comércio de imagens esvaziadas que agem sobre o desejo nunca satisfeito) ganha mais força na instalação/exposição, que oferece objetos de sedução do universo feminino, como batons e cílios postiços, que surgem em saquinhos como em uma tenda de camelô, expondo ainda textos feministas. Lygia Pape teria conseguido

apontar ali "as implicações sociais da difusão de alguns 'produtos', que incluíam a formação de um padrão de mulher, submissa ao olhar masculino" (MACHADO, 2008: 103).

Ainda que fosse uma referência, a imagem de Oswald de Andrade (de que o que nos une é uma mastigação canibal com contornos nacionais da cultura estrangeira, para degluti-la e excretá-la revigoradamente) já estava desgastada. Ainda assim, a boca carrega um simbolismo cultural de outra ordem. Passadista ou não, não há como seguir ignorando um forte dado cultural que já se usou para entender o Brasil, e Pape esteve por todo o tempo ciente disso, abrindo sempre a possibilidade de desdobrar as leituras de obras como essas.

ATO II

Lygia Pape fez obras singulares, que num sopro revisional, não poderiam deixar de ser mencionadas, pelo caráter (mais uma vez) experimental e de soluções conceituais e plásticas precisas e bem finalizadas. Tendo ela dito, em inúmeras situações, que muitas das suas obras quando produzidas já estavam prontas em sua cabeça, restando apenas executá-las, não é de se estranhar que algumas delas tenham vindo com tamanho acabamento e síntese (para usar um termo caro a ela) que não chegaram a reverberar no montante geral de suas obras em momentos posteriores. Casos exemplares são "Divisor", de 1967, e "Ovo" e "Roda dos prazeres", de 1968. As três, de caráter coletivo (o que não foi comum na obra de Pape depois desse período) foram marcantes para aquele momento da arte brasileira e permanecem, com grande intensidade, na experiência daqueles que puderam vivenciá-las, de algum modo.

Contudo, é interessante observar uma coerência em seu pensamento plástico, que talvez tenha em suas "Tteias" sua versão mais bem-acabada. Projeto pensado, inicialmente, também como um trabalho coletivo, a primeira versão, desenvolvida com seus alunos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1977, usava a natureza como espaço para sustentar, ou tecer, fios de grandes dimensões e redes. Numa outra

versão, Pape espalhou a teia pela cidade, entre prédios e casas. Dos saltos espaciais entre natureza e cidade retorna uma referência aos índios tão caros a Pape. "A gente gosta de farofa, que é a mandioca ralada do índio brasileiro. A gente adora uma rede, que também é do índio. O que eu quero é lembrar que essas coisas são daqui" (CARNEIRO, PRADILLA, 1998: 78). As "Tteias" acabaram por assumir outras formas, no entanto a transformação no tempo passa por um intenso diálogo com outros trajetos do pensamento. Nesse ponto é importante retornar aos livros, em particular ao "Livro dos caminhos". Numa estrutura que se assemelha à dos outros, este funciona como quatro relevos de madeira em preto e branco, dispostos de modo a formar um grande quadrado com seus intervalos aparentes, trazendo quatro superfícies que saltam da parede, de fundos brancos, e de onde se projetam, com maior ou menor distância, pequenos quadrados negros. À primeira vista, sugere naquela geometria contrastante a maquete abstraída de uma cidade, cuja liberdade de distribuição espacial a torna bela e pouco racional para quem a vê de cima. Não é sem sentido tal sensação quando se descobre que é mesmo de caminhos e cidades que Pape estava sinteticamente falando. Contudo, o importante a se observar nessa obra é como aqueles quadradinhos negros espalhados pelo espaço lembram, com a luz correta e as pequenas sombras se projetando sobre o fundo branco, o chão das futuras "Tteias". O "Livro dos caminhos", idealizado entre 1963 e 1976, e só mostrado ao público muito tempo depois, acabou por parecer uma etapa num pensamento plástico que tomaria outros rumos, pouco depois. Se a primeira "Tteia", em 1977 tinha um caráter coletivo, não será o caso das outras. Nova versão apareceu, ainda na década de 1970, num espaço interior, ligando as paredes que formavam uma quina. Ali, discretamente, assumia (quase como um protótipo) as características que as definiriam posteriormente: finos fios de cobre iluminados que, como teia, tramam uma tessitura imaginária e óptica. De repente, aquela linha e aquela luz se reencontraram no espaço, reinterpretadas. Falando ainda das experiências das gravuras de Lygia Pape e seus desdobramentos, Tavora já apontava a relação. "Os veios e sua luminosidade, a linha precisa, a estruturação atravessada pela geometria rebrotam nos fios de cobre e

dourados das mais recentes e poéticas Tteias" (TAVORA, 2004: 62). Tendo várias versões, as "Tteias" são uma solução aos problemas autoimpostos na obra de Pape e, lembrando algo só anunciado no "Livro dos caminhos", projetam-se ousadamente pelos espaços, como raios de sol congelados no tempo presente, criando uma vertigem óptico-sensorial que une rigor construtivo à mais expressiva e delicada sensibilidade plástica. Tteias – teia – tecer; entrelaçando metodicamente, manipulando fios. Trabalho artesanal de bicho-aranha com linhas que não cessam de ressurgir, ligando os caminhos de quem persevera na busca pela luz.

FADE OUT

Entre dezembro de 2001 e março de 2002, Lygia Pape (que viria a falecer em 2004) fez uma importante exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica – CAHO, no Rio de Janeiro, na qual apresentava, com apenas uma exceção, obras inéditas. Essa mostra, pelo momento e vitalidade do que foi apresentado, mereceria um estudo à parte, muito pelo modo a partir do qual ilustra, no auge da maturidade artística de Pape, como as problemáticas e soluções de sua obra continuaram desdobrando-se, deixando claro o ponto a que chegaram suas reflexões plásticas, sem perder de vista seus princípios, assim como algumas incertezas, ou revisões, de alguém que certamente se vê, pelo próprio decorrer do tempo, forçado a olhar para trás.

Uma das obras apresentadas no CAHO é bastante singular nesse sentido, deixando à vista esse olhar retrospectivo e ao mesmo tempo contemporâneo: "Carandiru". Nela, tudo converge. Dez anos antes, em 1992, em São Paulo, no presídio do Carandiru (o maior do país, então), após uma briga de detentos e um motim, a polícia foi acionada para controlar a rebelião. Em menos de meia hora, mais de três mil e quinhentos disparos e a morte de cento e onze detentos. O massacre é lembrado ainda hoje como um episódio significativo de abuso de poder, violência e fratura social na história recente do Brasil e foi tema de obras plásticas, livros e filmes. A obra de Pape, uma instalação, é composta por dois ambientes. Na antessala passam duas projeções com imagens de gravuras da obra de Hans Staden, sobre o

confronto entre índios tupinambás e portugueses. Na sala principal, escura, uma cascata contínua sob uma intensa luz vermelha. Esgarçando o limite do possível, a obra é radicalmente temporal e atemporal, porque fala de uma violência que pulsa por baixo da política contemporânea, assim como pulsava na relação dos colonizadores com os indígenas no passado. E se a formação da cultura brasileira sempre esteve no foco da artista, as mazelas do processo não ficaram esquecidas. Para falar de direitos humanos e da sua violação na história do País, ela vai das origens à atualidade com pouquíssimos elementos. "Não é um discurso político, não é um discurso demagógico, mas é uma referência visual que vai ser criada. O sangue escorrendo na sala vermelha lembra tudo o que se sabe sobre o martírio dos 111 presos. Os relatos dizem que o sangue escorria pelas escadas" (NAME, 2001). O murmúrio da água vermelha caindo incessantemente traz à tona aquela ideia de Heráclito (que era uma referência para ela) da fluidez constante, da água de um rio que nunca banha a mesma margem, e nos faz perguntar, no mínimo, porque no do Brasil alguns episódios tristes teimam em reaparecer, atualizados. Lembrando um laboratório fotográfico, a sala parece guardar alguns segredos que correm não como um rio, mas como um lençol freático, bem fundo, e que não se pretendem deixar revelar, preferindo continuar longe do sol. Amarga, mas ainda rigorosamente precisa e necessária, a linha em "Carandiru" é uma cascata vermelho sangue, sofrida, monumental. A luz é baixa e reflexiva, mas não deixa de nos iluminar, sobretudo em tempos de trevas.

REFERÊNCIAS

BENTES, I. (2011): "Caos-construção: o formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape", XX Encontro Nacional da Compós – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 01-12, <https://www.academia.edu/2492432/Caos-Constru%C3%A7%C3%A3o._O_Formal_e_o_Sensorial_no_Cinema_de_Lygia_Pape>, [10 de setembro de 2015].

CANONGIA, L., et alii. (1981): Quase Cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80, Funarte, Rio de Janeiro.

CARNEIRO, L.; PRADILLA, I. (1998): Lygia Pape [entrevista], Nova Aguilar, Rio de Janeiro.

COCCHIARALE, F. (2004): "Entre o olho e o espírito", <http://www.lygiapape.org.br/pt/>, [setembro de 2015].

DUARTE, P.; WATSON, C. (2001): LYGIA Pape, Centro de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

DUARTE, R.; FERREIRA, G.; VENANCIO FILHO, P.(1998): "Dossiê Lygia Pape", Arte & Ensaios – Revista do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 5-5: 7-16.

FERREIRA, G., et alii. (2006): Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas, Funarte, Rio de Janeiro.

MACHADO, V. (2008): "Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape", RISCO – Revista de Pesquisa em arquitetura e urbanismo do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo: 93-106.

MACHADO, V.; SANTOS, F. (2009): "Lygia Pape na Terra dos Brasis – entre tupinambás e cílios postiços", XVIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Salvador: 1807-1821, <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/fabio_lopes_de_souza_santos%20.pdf>, [15 de setembro de 2015].

NAME, Daniela. (2001): "Em busca do poema [entrevista]", O Globo – Segundo Caderno, Rio de Janeiro, em 13 de dezembro, <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/006360.html>, [10 de setembro de 2015].

Projeto Lygia Pape. <http://www.lygiapape.org.br>, [setembro de 2015].

TÁVORA, M. (2004): "Lygia Pape: gravuras ou antigravuras? Deslocamentos possíveis da tradição", A/E – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro: 59-65.

DANIEL BARRETTO DA SILVA

Graduou-se em Museologia na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em 2002. Especializou-se em Educação Estética (Pós-Graduação lato-sensu) na UNIRIO em 2004. Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua no Museu Nacional de Belas Artes – RJ. E-mail: daniel.silva@museus.gov.br

OBRA [PÁGINA 44]
Tecelares, 1999
Xilogravura, 38 x 37,7 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MINC
Fotografia: Museu Nacional de Belas Artes-RJ/IBRAM/MINC

MAIS INFORMAÇÕES

Nair de Teffé – uma mulher entre a arte e a política

MARIO CHAGAS

Aos 83 anos, em 1969, Nair de Teffé gravou um depoimento para o Museu da Imagem e do Som, contando com a participação, na condição de entrevistadores, de Diva Lemos, Mozar Araújo e Ricardo Cravo Albim. Tendo iniciado às 15 horas, o depoimento alongou-se formalmente até às 17 horas e vinte minutos. Ao todo foram mais de duas horas de conversa com uma mulher de espírito jovem, bem humorada, inteligente e de extraordinária lucidez.

Filha caçula de Antônio Luís von Hoonholtz (almirante barão de Teffé) e de Maria Luisa Dodsworth, que tinham ainda mais três filhos homens, Nair de Teffé nasceu no dia 10 de janeiro de 1886[1], na cidade do Rio de Janeiro, na antiga rua Mata-Cavalos, hoje rua Riachuelo.

Com um pouco mais de um ano de idade foi levada para a França, onde residiu em Paris e Nice, mas também circulou pela Bélgica e pela Itália. Em 1893 a família retornou ao Brasil, mas, em menos de um ano, voltou para a França.

A formação educacional e cultural da jovem Nair ocorreu na Europa, no período de 1887 a 1903, ocasião em que a família retornou definitivamente

1 Nair de Teffé faleceu no dia 10 de janeiro de 1981, quando completava 95 anos.

ao Brasil. Essa formação envolveu o aprendizado do teatro, da pintura, do desenho, da caricatura, da música, incluindo o piano e o canto, além de transformá-la em poliglota. O motivo do retorno, no entendimento e na memória que guardou dos tempos de menina, estava centrado nela mesma e nos interesses do pai em relação ao futuro da filha. Segundo Nair de Teffé, às vésperas dos seus 17 anos, seu pai teria decidido retornar ao Brasil, pois não queria que ela se casasse "com um estrangeiro"[2].

Ao retornar, em 1903, a família fixou residência em Petrópolis, onde a jovem Nair viveu dos 17 aos 27 anos, quando então se casou. Nesse intervalo, exercitou a arte da caricatura de um modo especial e singular.

Por sugestão de um de seus irmãos, assumiu o pseudônimo de Rian. Além de ser um anagrama do seu próprio nome, Rian corresponde à transcrição literal em português, de como se pronuncia a palavra "rien" que, em francês, significa "nada", dando, portanto, ao pseudônimo um delicado e sofisticado toque de humor niilista.

Sob o pseudônimo de Rian, a artista publicou nos periódicos Fon-Fon, O Binóculo, A Careta, O Malho, Gazeta de Notícias, Gazeta de Petrópolis, Le Rire, Fêmina e outros. Em muitas de suas caricaturas predomina uma tendência colorista bastante peculiar; além disso, seu traço era considerado, por muitos críticos, como ágil, vibrante e capaz de registrar (para o bem e para o mal) aspectos da personalidade do caricaturado. A rigor, Rian foi uma artista sensível, expressiva, corajosa, vanguardista, independente e, acima de tudo, foi a primeira mulher a publicar caricaturas na imprensa brasileira.

No entanto, como indica Antonio Edmilson Martins Rodrigues, "Nair não foi apenas a primeira caricaturista brasileira. Com outras mulheres cariocas, como a jornalista Eugenia Moreira (1898-1948) e a "diva dos salões" Laurinda Santos Lobo (1878-1946), ela agitou a sociedade ao flertar com o modernismo e as pretensões feministas da época. Mal sabia ela que suas ideias acabariam tendo eco junto à autoridade máxima do país e mudariam por completo o seu futuro"[3].

2 Ver depoimento publicado no livro de Solange Mello do Amaral, denominado Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007, p.139.

3 Ver artigo de Antonio Edmilson Martins Rodrigues, publicado na Revista de História. com.br http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/primeira-e--eterna-dama.

O casamento desejado pelo pai, com um brasileiro, demorou pelo menos uma década para acontecer e essa demora não estava associada à falta de dotes físicos e econômicos. Nair foi considerada uma das mulheres mais belas e cultas de sua geração e sabia despertar, quando queria, e despertava mesmo quando não queria, a atenção dos homens e das mulheres; além disso, sua família era economicamente bem situada. A decisão de não se casar e de investir na carreira artística era dela e estava em sintonia com a sua visão de mundo e com o espírito do tempo que ajudava a construir. E nesse tempo Rian tornou-se uma artista famosa, além de publicar caricaturas já realizava exposições individuais, como aquela que fizera no salão do Jornal do Comércio, em 1912, e que fora visitada pelo presidente da República, mesmo debaixo de um pesado temporal.

O desejado casamento veio a ocorrer em 1913 e apresentava um caráter surpreendente. A jovem Nair de Teffé, aos 27 anos, fora pedida em casamento, durante um passeio a cavalo, pelo presidente da República[4], o excelentíssimo senhor Hermes da Fonseca, 31 anos mais velho que ela e que recentemente ficará viúvo de Orsina da Fonseca[5]. O pedido foi realizado e aceito em janeiro, oficializado em setembro e o casamento consumou-se em dezembro de 1913. Os filhos do presidente, de acordo com o noticiário da época[6], não aprovaram e não compareceram ao casamento; posição diferente seria adotada pelos irmãos e pelo pai de Nair. No arquivo do Museu da República encontram-se duas fotografias que registram o casal no dia da festa matrimonial. No Palácio do Catete, no primeiro andar, por trás da escadaria principal, encontra-se a reprodução do monumento a Frederico da Prússia, modelada por C.H.Rauch, em Essen (Alemanha), presenteada pelo industrial da siderurgia e dos armamentos bélicos alemães, senhor Krupp Von Bohlen und Halbach, ao marechal Hermes da Fonseca, por ocasião de suas segundas núpcias.

Nair de Teffé foi a primeira dama[7] mais jovem, mais ousada, mais irreverente e mais polêmica da história do Brasil. O seu casamento com o presidente da República em pleno mandato foi motivo de muita crítica por parte da imprensa conservadora e dos inimigos políticos, a começar por Rui Barbosa, derrotado por Hermes da Fonseca nas eleições presidenciais de 1910[8].

4 Não há na história do Brasil caso similar. Nenhum outro presidente casou-se durante o mandato presidencial; logo, nenhuma outra mulher tornou-se primeira dama durante um mandato presidencial.

5 O nome Orsina da Fonseca foi atribuído ao Instituto Profissional Feminino em homenagem à esposa do presidente da República, após a sua morte em dezembro de 1912.

6 Ver nota publicada no jornal O Estado de São Paulo, no dia 9 de dezembro de 1913.

7 De acordo com o depoimento de Nair de Teffé nos anos de 1913 e 1914 não se falava em "primeira dama", mas apenas em "mulher do presidente". Ver depoimento publicado no livro de Solange Mello do Amaral, denominado Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007, p.149.

Durante menos de dois anos Nair de Teffé Hermes da Fonseca[9] foi primeira dama e esse foi um tempo suficiente para que ela realizasse uma revolução de costumes, desafiando convenções, quebrando tabus, impondo nossos hábitos e ritmos. Em primeiro lugar ela passou a tratar o Palácio do Catete como a casa ou o lar do presidente da República, como um recinto que deveria ser vivenciado no cotidiano e nisso é que residia o extraordinário; em segundo lugar ela abriu os salões do Palácio do Catete para o contemporâneo, para o moderno, para o inovador, para o brasileiro[10].

Nair de Teffé viveu entre a arte e a política com a consciência de que seus gestos artísticos modernos e inovadores tinham extraordinário impacto num mundo político conservador e patriarcal. O Palácio do Catete foi palco para experimentos estéticos, como aquele em que apareceu em uma reunião ministerial, presidida por seu marido, "trajando um vestido em cuja roda havia feito caricaturas de todos os ministros da República. Sua afronta foi um verdadeiro escândalo."[11]

Foi durante o seu tempo como primeira dama que ela realizou saraus e recitais que despertaram a ira e o ódio dos inimigos políticos. De acordo com o seu próprio depoimento foi Catulo da Paixão Cearense quem recomendou que ela fizesse um sarau diferente, um sarau com sotaque brasileiro:

"Catulo Cearense! Um dia chegou perto de mim e disse: "Olha, eu vou lhe dar um conselho, porque eu sou mais velho. Você faz essas festinhas, essas coisinhas aí no Palácio, mas canta em francês, em alemão, em inglês e sei lá o que e não cantam... não falam uma coisa só, na nossa língua!" E eu disse: "E o que eu tenho que fazer?"; "Tenha um repertório mais brasileiro, mais regional". Eu fiquei matutando e disse a ele: "Então eu vou fazer um programa de coisas brasileiras (...). Ele era meu professor de piano no Palácio"[12].

Foi em sintonia com essa sugestão que em maio de 1914 foi realizado para um grupo de amigos do casal um recital de modinhas tocadas ao violão. Os opositores do presidente Hermes da Fonseca apressaram as suas críticas, afirmando que levar o violão[13] para o Palácio do Catete, um instrumento relacionado à boemia e aos maus costumes, era quase um "crime hediondo"[14], um "insulto à Nação"[15].

8 Nem sempre a derrota enobrece o homem ou a mulher. Esse é um tema contemporâneo.

9 Esse é o nome oficial de Nair de Teffé, após o casamento. Há uma Escola Municipal, na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Sepetiba, que leva o nome Nair da Fonseca, referindo-se à Nair de Teffé. O curioso é que esse nome bastante disciplinado e disciplinador não traduz a importância histórica de Nair e não produz vínculos imediatos com a sua potência criativa. É como se a escola se referisse a outra personagem, o que não é verdade.

10 Talvez seja instigante pensar que Nair de Teffé era modernista, antes mesmo da Semana de Arte Moderna.

11 Ver artigo denominado Nair de Teffé: uma narrativa biográfica para as mulheres dos séculos XIX e XX, escrito por Ivanete Paschoalotto da Silva e Ivana Guilherme Simili. http://www.fafiman.br/seer/index.php/dialogosesaberes/article/viewFile/295/287

12 Ver depoimento publicado no livro

de Solange Mello do Amaral, denominado Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007, p.150.

13 Idem. Segundo Nair o seu professor de violão chamava-se Erminio Pereira.

14 Ibidem. p.149. Nair em seu depoimento ironiza as críticas.

15 Ver artigo denominado Nair de Teffé: uma narrativa biográfica para as mulheres dos séculos XIX e XX, escrito por Ivanete Paschoalotto da Silva e Ivana Guilherme Simili. http://www.fafiman.br/seer/index.php/dialogosesaberes/article/viewFile/295/287

16 Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som Nair de Teffé afirma: "Ajudei Chiquinha Gonzaga que era uma velhinha humilde, muito pobrezinha, quietinha... Mas, teve fama, porque todo mundo falou nisso. E foi só o que fiz."

17 Ver artigo denominado Nair de Teffé: uma narrativa biográfica para as mulheres dos séculos XIX e XX, escrito por Ivanete Paschoalotto da

Já no fim do mandato presidencial, na noite de 26 de outubro de 1914, Nair organizou uma espécie de despedida e realizou outro recital com um repertório brasileiro. Convidou mais uma vez amigos do casal, autoridades, o corpo diplomático e, na ocasião, quebrando protocolos e convenções, acompanhada por Catulo da Paixão Cearense, executou ela mesma, ao violão, o "Corta-Jaca" de Chiquinha Gonzaga[16]. Esse recital ficou famoso e entrou para a história como a noite do "Corta-Jaca".

Como sugerem Ivanete Paschoalotto da Silva e Ivana Guilherme Simili: "Dá para se imaginar o escândalo causado por tal recepção. Como a mulher do presidente tinha a audácia de abrir as portas do Catete, ambiente de formalidades onde imperava a música erudita, e lançar o "Corta-Jaca", ritmo considerado cafona, barrado nos salões da elite por ser considerado vulgar e imoral pelos conservadores? Segundo consta na literatura histórica, a Igreja Católica chegou até a condenar o maxixe por ser indecente"[17].

Dezesseis dias mais tarde a noite do "Corta-Jaca" ainda reverberava e viria a entrar para os anais do Senado Federal, em virtude da virulenta manifestação de Rui Barbosa que dizia:

"Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o Corta-Jaca à altura de uma instituição social. Mas o Corta-Jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o Corta-Jaca é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria?"[18]

Com esse discurso vingativo e preconceituoso Rui Barbosa fez mais mal a si mesmo do que aos Hermes da Fonseca.

Durante 9 anos e 9 meses, como ela mesma faz questão dizer[19], Nair esteve casada com o marechal Hermes da Fonseca. Após a morte do marido (1923), veio a morte do pai (1931), seguida da morte da mãe (1934). Essas sucessivas mortes contribuíram para afastar por mais ou menos 20 anos a primeira-e-eterna-dama[20] de suas produções artísticas e intervenções culturais. Nesse intervalo de tempo ela adotou quatro crianças (Tânia, Carmem, Lisete e Paulo Roberto) e investiu na construção do Cinema Rian, em Copacabana, posteriormente vendido para Luiz Severiano Ribeiro[21].

O seu retorno, como ela reconhece, deveu-se à intervenção do pesquisador Herman Lima que solicitou na década de 1950, de modo dramático e performático, a sua contribuição para o livro sobre a História da Caricatura que ele estava organizando. Foi esse sinal que reacendeu a vida cultural e artística de Nair de Teffé que, afastada da política, passou a dar mais atenção aos jovens artistas de televisão e rádio, especialmente à denominada jovem guarda. No acervo do Arquivo do Museu da República encontra-se uma caricatura colorida e que retrata Hebe Camargo e Wanderlea[22].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia 04 de outubro de 1967, Ledy Mendes Gonzalez publicou em O Jornal, dos Diários Associados, uma reportagem denominada "Viúva de Hermes da Fonseca é uma jovem aos oitenta e um". Nessa entrevista Nair foi apresentada como uma mulher "alegre, extrovertida e espiritualmente jovem"[23]. É curioso perceber como ano após ano, entrevista após entrevista, Nair de Teffé se mantinha coerente e não se apresentava como personagem subalterna, acima de tudo ela era artista.

De acordo com as informações de Ledy Gonzalez, na ocasião da entrevista, Nair estava trabalhando na produção de caricaturas de "pessoas que, por uma razão ou por outra, atingem a sua sensibilidade". Dessa forma, "vai compondo sua galeria de tipos de Niterói e do cenário artístico brasileiro, já tendo caricaturado, entre outros, os seguintes: Agnaldo Rayol (seu favorito), Moacir Franco, Ioná Magalhães com Carlos Alberto (cena de uma novela de

Silva e Ivana Guilherme Simili. http://www.fafiman.br/seer/index.php/dialogosesaberes/article/viewFile/295/287.

18 Ver o artigo Corta-jaca: o escândalo do Palácio, disponível em http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/corta-jaca--o-escandalo-do-palacio.

19 Ver depoimento publicado no livro de Solange Mello do Amaral, denominado Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007, p.169.

20 Ver artigo de Antônio Edmilson Martins Rodrigues, publicado na Revista de História.com.br http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/primeira-e--eterna-dama

21 Ver depoimento publicado no livro de Solange Mello do Amaral, denominado Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007, p.173-174.

22 Na parte inferior da prancha que contem a caricatura consta a assinatura "Rian" e a seguinte dedicatória: "À

TV), Hebe Camargo, Wanderlea, Bibi Ferreira e Grande Otelo, este último já colocado em moldura e com a dedicatória *grande no nome e no renome* (...).[24]"

Nair de Teffé, na condição de primeira-dama, passou pouco tempo no Palácio do Catete, mas a sua passagem, com toda certeza, está entre aquelas que mais revolucionaram esse próprio Palácio que lhe serviu de palco para performances artísticas e atuações políticas. De modo definitivo, entre a arte e a política, Nair vinculou o seu nome e a sua imagem ao Palácio do Catete e, portanto, ao Museu da República.

MARIO DE SOUZA CHAGAS

Poeta. Graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio – 1976), Licenciatura em Ciências pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj – 1980), mestrado em Memória Social pela Unirio (1997) e doutorado em Ciências Sociais pela Uerj (2003). Um dos responsáveis pela Política Nacional de Museus (lançada em 2003) e um dos criadores do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Programa Pontos de Memória, do Programa Nacional de Educação Museal (Pnem) e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Fundador da Revista Brasileira de Museus e Museologia – MUSAS e criador do Programa Editorial do Ibram. Atualmente é professor da Unirio, com atuação na Escola de Museologia, nos Programas de Pós-graduação em Memória Social (Ppgms) e em Museologia e Patrimônio (Ppgpmus), é assessor cultural do Museu da República, professor visitante da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), professor colaborador do Programa de Pós-graduação de Museologia da Universidade Federal da Bahia (Ufba), conselheiro científico do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), membro do conselho consultivo dos Cadernos do Ceom da Unochapecó e dos Cadernos de Sociomuseologia da ULHT. Tem experiência no campo da museologia e da museografia, com ênfase na museologia social, nos museus sociais e comunitários, na educação museal e nas práticas sociais de memória e patrimônio. E-mail: pmariosc@gmail.com

linda repórter dos Diários Associados que cativa pela simpatia que dela emana, oferece Nair de Teffé".

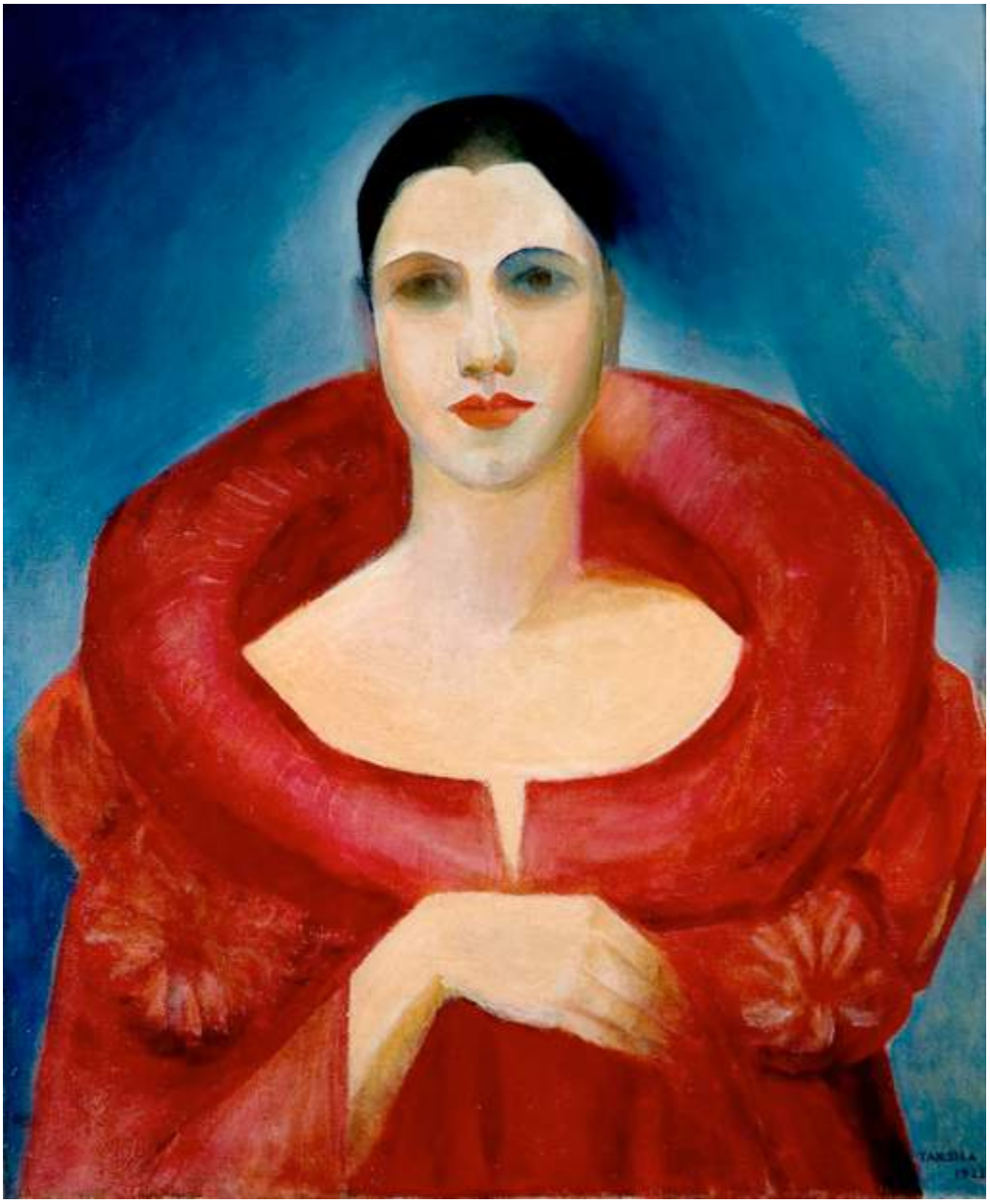
23 A referida reportagem encontra-se no acervo do Arquivo do Museu da República.

24 Ver a reportagem acima citada, publicada no dia 04 de outubro de 1967, em O Jornal.

OBRA [PÁGINA 58]

Caricatura de Hebe Camargo e Wanderlea Assinada com Pseudônimo "Rian"
Dedicatória: "À linda repórter dos Diários Associados que cativa pela simpatia que dela emana, oferece Nair de Teffé".
Acervo e fotografia: Museu da República – RJ/IBRAM/MinC.

MAIS INFORMAÇÕES



Le manteau rouge: o autorretrato de Tarsila

LAURA ABREU

[...]
A dócil fechadura, as tardias
Notas que não lerão os poucos dias
Que me restam, os naipes e o tabuleiro,
Um livro e em suas páginas a desvanecida
Violeta, monumento de uma tarde
Sem dúvida inesquecível e já esquecida,
[...] Quantas coisas,
[...]
Durarão para além de nosso esquecimento;
Nunca saberão que partimos em um momento.

JORGE LUIS BORGES, AS COISAS[1]

Em 1969, o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro adquiriu de Tarsila do Amaral, por compra, a pintura "Autorretrato – Le manteau rouge". A obra já estava no MNBA, aguardando o desfecho das negociações[2], desde o fim da importante retrospectiva da artista, que acontecera no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 10 de abril a 10 de maio daquele ano e da qual fizera parte. As conversas entre a direção do MNBA e Tarsila iniciaram-se no ano anterior, quando em uma carta datada de 08 de maio de 1968, o então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Alfredo Galvão, informava a artista que o Conselho Técnico da instituição tinha interesse em adquirir um quadro de sua autoria, ainda não definido àquela época, para integrar a 'Galeria Brasileira de Contemporâneos' e a consultava sobre a viabilidade da proposta.

1 BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Editora Globo/MEC, Porto Alegre, 1971. p. 24.

2 O processo de compra da obra de Tarsila do Amaral encontra-se na Seção de Registro/Divisão Técnica do MNBA. Dele fazem parte todas as correspondências citadas no texto.

A partir desta data outras correspondências foram trocadas entre o museu e Tarsila. Numa delas, enviada a Tarsila do Amaral por Elza Ramos Peixoto, conservadora chefe do Serviço Técnico e Diretora Substituta do MNBA, datada de 24 de novembro de 1969, ela explicava como havia sido feita a escolha da obra, há meses atrás, que o museu pretendia adquirir da artista: "[...] eu e minhas duas colegas [Regina Real e Regina Liberali] membros do Conselho Técnico [...] constituímos comissão incumbida por este conselho para escolher um quadro de sua autoria na magnífica exposição 'Tarsila (1918-1969)', realizada no M. A. Moderna dentre aqueles que eram de sua propriedade [...]". Já em maio do mesmo ano, tudo parecia estar acertado em relação à compra da pintura, porque o diretor do MNBA, em carta à artista expressava o reconhecimento pela presteza com que havia atendido a solicitação do museu que o tornaria proprietário "[...] de um dos mais expressivos trabalhos apresentados em sua vitoriosa exposição". Na sequência das providências, o museu encaminhou um documento ao Ministro da Educação e Cultura onde explicava que a proposta de aquisição deste trabalho de Tarsila se pautou na escolha de uma obra "[...] cujas características evidenciassem a marcante influência exercida pela artista na evolução da atual pintura brasileira, havendo então sugerido a aquisição do quadro "Autorretrato (Manteau rouge) [...] ". Ainda em maio, Tarsila enviou carta ao diretor do museu agradecendo as elogiosas referências bem como externava o seu [...] "júbilo, ante a existência de um trabalho de minha autoria junto ao acervo dessa entidade". No entanto, uma reviravolta se deu no andamento do processo. O MNBA teve transferido para o exercício do ano seguinte o orçamento destinado a esta aquisição. Tarsila, que recebe esta notícia, manifesta em correspondência de 10 de novembro de 1969, sua inteira compreensão em relação a este fato, mas decide reconsiderar a decisão da venda e explica suas razões: "Assim, no que diz respeito à venda do quadro de minha autoria intitulado "Autorretrato", venho expressar o desejo de torná-la sem efeito, [...]. Devo salientar, contudo, que embora lamentando, tal decisão se fundamenta principalmente em fatores de natureza afetiva, uma vez que meu propósito é o de manter o referido quadro em minha coleção particular". Diante desta notícia Elza Ramos Peixoto escreve à artista, alguns dias depois, uma longa carta onde informa que a

escolha da obra "Autorretrato – Le manteau rouge" fora aprovada por unanimidade pelo Conselho Técnico do MNBA, do qual faziam parte ela própria, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Regina Monteiro Real, Regina Liberali, sob a presidência de Alfredo Galvão, e apelava para que a artista reconsiderasse sua decisão por considerarem também que esta obra, junto com a de outros "notáveis precursores do modernismo no Brasil" fizesse parte da 'Galeria de Contemporâneos'.

Os apelos foram ouvidos por Tarsila que, sensibilizada com os argumentos, responde afirmando que: "Aceito sua proposta em relação ao meu autorretrato e sinto-me honrada em figurar no Museu Nacional de Belas Artes".

Por fim, o processo de aquisição da pintura "Autorretrato – Le manteau rouge" se concretiza e, em correspondência de 10 de junho de 1970, Elza Ramos Peixoto informa a Tarsila que a pintura fazia parte de uma mostra temporária no museu e que, após o seu término ela seria exposta na Galeria de Contemporâneos e lhe enviava, também, duas fotografias de vistas parciais da mostra onde a tela aparecia exposta.

A obra "Autorretrato – Le manteau rouge" fora pintada por Tarsila em 1923, em Paris. Nesta época, a artista frequentava o ateliê do francês André Lhote (1855-1962), com quem trabalhou por três meses. Data desta época também a tela "Retrato azul (Sergio Milliet)", pertencente à coleção particular de São Paulo. Segundo Aracy Amaral, biógrafa da artista, foi fundamental para a sua carreira o "[...] treinamento reducionista de Lhote [...]"[3], que lhe conferiu um forte poder de síntese.

Em junho de 1920, Tarsila havia decidido estudar em Paris, permanecendo por lá dois anos. Retorna então ao Brasil aonde chega alguns meses após a Semana de Arte Moderna ter ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo. Tarsila privou da companhia dos artistas e literatos que participaram deste movimento de renovação da arte brasileira, em inícios da década de 1920, importante, sobretudo, pelas propostas de mudanças em relação à arte vigente da época, tornando-se amiga de muitos deles. Os modernistas brasileiros buscavam a identidade nacional pautada na incorporação

3 AMARAL, Aracy. *Tarsila revisitada*. In: Tarsila, anos 20/ Textos de Aracy Amaral ... [et all]; organizado por Sônia Salzstun, São Paulo, 1997. p. 25.

de elementos característicos da cultura brasileira, revestida de uma roupagem que desafiava a representação 'aprovada' e enraizada na maioria das opiniões.

Após essa breve estada no Brasil, Tarsila retornou a Paris em novembro de 1922, disposta a "afirmar sua condição de mulher e artista bem sucedida"[4]. O ano seguinte foi importante para Tarsila, decisivo para sua carreira, deu-lhe novos rumos e a possibilidade de trabalhar com novos professores. Além de André Lhote, frequentou o ateliê de Albert Gleizes (1881–1953) e Fernand Léger (1881-1955), este último a apresenta a caminhos pelos quais trilhará, redirecionando seu trabalho.

Na pintura "Autorretrato – Le manteau rouge" Tarsila do Amaral se retrata com o casaco vermelho que vestira em uma recepção em homenagem a Santos Dumont no Hotel Clariage, em Paris, no dia 23 de abril de 1923, num jantar oferecido pelo Embaixador do Brasil, Souza Dantas. O casaco tinha uma gola alta arrematada, junto ao busto, por flores em cada uma das extremidades, desenhando um largo decote, deixando-lhe o colo desnudo. O fundo do retrato, em nuances de azul, ressalta seu rosto de pele clara, envolto de uma aura luminosa, onde também se sobressai a boca bem desenhada e vermelha, cabelos presos com linha definindo o contorno, olhos sombreados de um azul desfocado, lhe conferindo um certo misterioso e distante olhar.

Que outros caminhos teria trilhado a pintura "Le manteau rouge" se Tarsila não tivesse reconsiderado sua desistência de vendê-la ao Museu Nacional de Belas Artes? Quando a artista expôs as razões desta sua atitude, ela disse amorosamente que foram "fatores de natureza afetiva" que a fizeram voltar atrás na decisão e, então, querer manter a obra em sua coleção particular. Perto de seus olhos, na proximidade de seu toque e de suas recordações. Que força e significado teria esse autorretrato, que a fez relutar em desfazer-se dele?

Lembrando Jorge Luis Borges, na citação que antecede ao texto, o autorretrato de Tarsila, a pintura "Le manteau rouge", como todas as coisas, não sabe que ela partiu. Ela permaneceu para a posteridade, preservada e próxima aos visitantes, numa instituição pública, um museu, como uma

4 MiCELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 15

materialidade, um registro, um vestígio, uma permanência, uma testemunha de um de seus mais marcantes e áureos tempos, os de sua juventude, de sua beleza, de sua existência. Ela é parte de seu legado artístico inscrito na história da arte brasileira desde os tempos iniciais do modernismo brasileiro. Mesmo não tendo participado da Semana de Arte Moderna, momento ícone da história do modernismo brasileiro, o seu estreito contato com os artistas e literatos da época a mantiveram informada e ela própria, permanentemente entusiasmada e interessada em relação ao que ocorria no Brasil. Mesmo tendo optado por estudar e viver fora, dizia frequentemente que sua obra era brasileira, se orgulhava de suas origens. Sempre se referia à época, em que menina ainda, corria pelos cafezais da fazenda de seu pai no interior de São Paulo e fazia bonecas de folhas e galhos que achava e recolhia pelos caminhos. Aquela menina inocente e ingênua que guardou na memória as histórias que ouvia na fazenda. Foram estas memórias, quando adulta, às quais ela recorreu para tentar explicar sua pintura "Abapuru", pintada em 1928, na noite anterior ao aniversário de Oswald de Andrade, para que lhe fosse dada de presente no dia seguinte. Esta obra, conforme a artista nos conta em uma entrevista gravada em 1969 e cuja cópia pode ser ouvida no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, certamente tem relação com uma história que ouvira sobre a existência de um quarto na fazenda no qual pedaços de corpos caiam ao chão. Uma imagem de estranhamento que um dia veio à tona em forma de pintura. Tarsila conta no áudio que até ela manifestou estranheza diante da tela que havia feito. Oswald, surpreso, disse-lhe na ocasião que a obra poderia se chamar 'Antropofagia'. Tarsila, não satisfeita, procurou esta palavra num dicionário de Tupi-guarani que tinha em casa e lhe veio a tradução: "abá poru", homem que come carne humana. Daí surgiria o "Manifesto Antropofágico" de Oswald de Andrade e uma série de pinturas que lhe proporcionaram uma escrita artística muito pessoal. Tarsila do Amaral viveu e trabalhou em uma época importante para a arte brasileira. Eram tempos de mudanças, de enfrentamentos, de desafios e aberturas sutis de novos rumos, que se consolidariam com o tempo, na medida de nossa realidade. Mesmo que ela tenha optado por fazer seu aprendizado artístico fora de seu país, seu trabalho,

conforme afirmava, tinha raízes bem brasileiras. E o fez com a determinação de ampliar seus horizontes e perspectivas. Interessante citar que no Brasil a Escola Nacional de Belas Artes, templo do ensino oficial das artes, só passara a aceitar matrícula de alunas mulheres em 1892. Em data anterior a esta, as artistas só podiam estudar em ateliês particulares, reflexo do conservadorismo e da permanência de valores praticados em épocas passadas, e que ainda existiriam por muito tempo, em que o papel da mulher era praticamente reduzido aos afazeres e ocupações do lar.

Tarsila do Amaral, mulher brasileira que, na segunda década do século XX, acreditando ter algo a dizer com sua arte, foi buscar, com uma liberdade incomum para a época, seu destino. Não é à toa que seu nome reverbera até hoje além das fronteiras culturais de seu país natal.

REFERÊNCIAS

1. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Patroc. TENEGE, 1986.

2. _____. *Tarsila revisitada*. In: Tarsila, anos 20/ Textos de Aracy Amaral ... [et all]; organizado por Sônia Salzstun, São Paulo, 1997.

3. AMARAL, Tarsila do. T*arsila do Amaral*: depoimento [abr. 1969]. Série Depoimentos da Posteridade. Entrevistador: Harry Lowes. São Paulo, 1969. Arquivo Museu da Imagem e do Som, RJ. CD

4. Base 7 Projetos Culturais e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Tarsila*: Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral – Catalogue Raisonné. Petrobrás, Ministério da Cultura e a família do artista. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2008. (1DVD, widescreen, color).

5. CALIL, Carlos Augusto. *A mais linda Paulista do mundo*. In: Revista da Biblioteca Mario de Andrade. São Paulo: Departamento Biblioteca Mario de Andrade, 1992. p. 34-59

6. MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

7. RIOUT, Denys. *Vanguardas e Rupturas*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) vol.14: Vanguardas e rupturas. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 9-15

8. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Eternamente amadoras: Artistas brasileiras sob o olhar da crítica (1885-1927)*. In: Crítica e Modernidade. Annateresa fabris (org.) São Paulo: ABCA: imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 151-168.

LAURA ABREU

Natural do Rio de Janeiro. Graduou-se em Licenciatura em Educação Artística/Habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1982). Mestre em História Social do Brasil pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Desde 1982, trabalha no Museu Nacional de Belas Artes. Desde 1997, é curadora da coleção de Gravura. Realizou curadoria de exposições de artistas nacionais e estrangeiros no MNBA e em outras instituições culturais como Pinacoteca SP, Margs RS, MON PR, Caixa Cultural Brasilia e outros e é professora de história da arte. É um dos três curadores da Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea, exposição de longa duração que apresenta uma seleção de obras do acervo do Museu Nacional de Belas Artes e autora de publicação sobre a coleção de gravuras de Oswaldo Goeldi no acervo do MNBA, 2008. Fez a curadoria das exposições itinerantes de gravuras de Renina Katz e Rossini Perez, além da curadoria da exposição Diário de Cheiros: Nitrus Vitreo, da artista Josely Carvalho, no Museu Nacional de Belas Artes, em 2010. e-mail: laura.abreu@museus.gov.br

OBRA [PÁGINA 66]
Auto-retrato ou ***Le manteau rouge,*** 1923
óleo sobre tela, 73 x 60,5 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC

MAIS INFORMAÇÕES

mulheres

NA LUTA PELOS DIREITOS E IGUALDADE DE GÊNERO

Bertha Lutz e a importância das relações de gênero, da educação e do público nas instituições museais

MARIA MARGARET LOPES

Não é de agora que as possibilidades abertas pela reflexão histórica sobre os museus – também no Brasil e na América Latina – têm evidenciado um manancial inesgotável de temáticas inovadoras e instigantes para a discussão sobre que papéis cabem a essas instituições diante dos desafios colocados pela contemporaneidade (Lopes, 2003). Pensar a história dos museus mais que centenários no Brasil e entendê-los como artefatos históricos, que materializam, institucionalizam, musealizam contextos sociais, culturais, científicos, políticos que se forjam, tem sido um desafio que alguns poucos pesquisadores têm perseguido já há alguns anos.

Entre os temas que praticamente ainda não se inseriram na literatura brasileira sobre os estudos da museologia histórica – embora estejam presentes nas discussões internacionais, especialmente nos estudos de público em museus, por exemplo –, estão as abordagens de gênero. Olhares mais atentos têm permitido perceber o quanto também exposições educativas e extremamente influentes incorporam, de forma sutil ou explicita, o engendramento da natureza e a reprodução acrítica e atemporal das relações entre ancestrais humanos, e representações de feminilidades e masculinidades.[1]

1 Analises da incorporação acrítica de estereótipos de masculinidade nas exibições do Museu de História Natural de Nova York têm sido realizadas, por exemplo, por estudiosas feministas como Donna Haraway (1989), Anne Fausto-Sterling (1995) e Londa Schiebinger (1999).

A revista *Museum,* da Unesco, já dedicou, em 1991, uma de suas edições ao tema "museus e mulheres".[2] Entre diversos aspectos, constatou, com certa "surpresa", que as mulheres têm atuado, e de forma decisiva, nos museus há séculos, embora sua ação não venha sendo exatamente reconhecida (Skjoth, 1991).

Em uma tentativa inicial de aproximação dessas discussões – e de introdução de tais perspectivas de análise também no país –, este artigo integra pesquisas mais amplas[3] e comenta aspectos pontuais da ação museológica de Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976) no Museu Nacional do Rio de Janeiro, na década de 1930.

CIENTISTA, DEPUTADA, ADVOGADA, FEMINISTA E ESPECIALISTA EM MUSEUS

Bertha Lutz é um ícone das mais diversas historiografias feministas brasileiras. No entanto, sua atividade profissional como cientista de museu foi praticamente ignorada, se não até mesmo obscurecida, pelas histórias socialmente engajadas, que procuram destacar os aspectos político-militares de sua trajetória – a qual temos considerado, ao contrário, indissociavelmente feminista/política/cientifica (Sousa et al. 2005).

Em sua ficha funcional no Museu Nacional,[4] Bertha Lutz define suas habilitações profissionais em "Zoologia, Botânica, inclusive trabalhos de Laboratório e de Campo, de Excursão; Organização de museus e suas atividades educacionais"[5] e cita, entre seus cursos de aperfeiçoamento, seus "Estudos especiais sobre o papel educativo dos Museus modernos, na América do Norte, a convite da Association of American Museums – 1932". Bertha destacava – além de sua formação em *Sciences,* em Paris, na Sorbone, em 1º de março de 1918 – seus certificados de Estudos Superiores em Botânica, Química Biológica e Embriologia Geral, de 20 de junho de 1916, 18 de outubro de 1916 e 23 de outubro de 1917, respectivamente e seu titulo de bacharel em Ciências Jurídicas, pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, em 1933.

Na década de 1930, Bertha Lutz teria sido a única profissional especializada em museus no país. Segundo rascunhos de um currículo seu, em meio

2 Agradeço à pesquisadora Adriana Mortara Almeida pelo acesso a esse volume da revista *Museum*.

3 Ver os projetos Gênero, Corporalidades, coordenado por Mariza Corrêa, e A Contribuição dos Museus à Cultura Científica Brasileira, coordenado por mim. Agradeço a Lia G. P. de Sousa, bolsista de apoio técnico do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por sua colaboração nessas pesquisas.

4 Informações retiradas do relatório *O papel educativo do museu moderno*, de Bertha Lutz, que está guardado no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Agradeço a Jaime Benchimol e Magali Romero Sá pelo primeiro acesso a esse documento.

5 Grifo nosso.

aos documentos ainda em organização no Fundo Bertha Lutz do Museu Nacional,[6] sua primeira atividade científica, em 1918, quando retornou ao país, teria sido a organização do Museu Zoológico do Instituto Oswaldo Cruz, ao lado de seu pai, Adolpho Lutz. Funcionária de um museu, trabalhando diretamente com a coleta, a organização e a classificação de coleções, em função de seus interesses disciplinares, Bertha permaneceria atenta as discussões teóricas com que a museologia se defrontava (Lopes et al. 2004).

Com o prêmio da Carnegie Corporation e Endowment for International Peace, por intermédio da União Pan-Americana e da Associação Americana de Museus, Bertha permaneceu nos Estados Unidos, em 1932, por dois meses e meio, visitando 58 museus em 20 cidades, a fim de estudar os departamentos e serviços educativos mantidos por essas instituições. Partiu de Nova York em direção a Saint Louis e, de lá, para Chicago. Periodicamente voltava a Nova York.

Deixando antever propostas classificatórias de museus à época, informa ter visitado museus de diferentes categorias – alguns "de alcance geral (abrangendo a ciência e suas aplicações, arte e história)" e outros especializados "ao último grau". Entre eles, podemos citar: Museu do Brooklyn, Museu de Arqueologia da Universidade de Chicago, Museu da Cidade de Nova York, museus dedicados à ciência aplicada, ao comércio, museus de caráter especialmente educativo, para crianças, (incorporados às diretorias de instrução pública), museus ao ar livre, trilhas da natureza etc. Administrativamente, algumas instituições eram nacionais, outras, estaduais, regionais ou municipais. Quanto ao público, os museus visitados eram universitários ou populares, "como o ramal da rua 69 do Museu de Arte de Pennsylvania que procurar atrair o transeunte, ou como dizem os americanos: "the man in the street" (Lutz, 1932, p.2). Também assinala ter percorrido outras instituições dedicadas à história natural, como jardins botânicos e zoológicos, herbários, o planetário e Museu de Astronomia de Chicago, o aquário de Nova York etc.

Participou da convenção anual da Association of American Museums realizada em Cambridge, de 14 a 18 de maio de 1932, e foi oradora do banquete

6 Agradeço aos responsáveis pelo acervo e o acesso aos documentos.

dessa convenção ao lado do conhecido filósofo inglês Alfred Whitedead, do presidente da associação, Fiske Kimball, e do reitor da Universidade de Harvard, o astrônomo Lowell. Teve oportunidade, como afirma e como sua correspondência confirma, de ter travado relações com personalidades de maior influência "sobre a evolução recente dos museus, entrando em contato com as principais diretrizes dessa evolução". Além disso, "colocou em relevo os serviços que o Museu Nacional vinha prestando à educação, ressaltando a importância da fundação de uma Associação Pan Americana de Museus, que permitisse o intercâmbio continuo de métodos, resultados e informações" (Lutz, 1932, p.3).

No relatório *O papel educativo dos museus americanos* [ou do Museu Moderno], apresentado ao diretor do Museu Nacional, Edgar Roquette Pinto, em 1932 e publicado no ano seguinte, Bertha, sem desconhecer que o Deutsches Museum, de Munique, na Alemanha, era considerado na época "o pioneiro e realizador máximo da teoria moderna do Museu", referia-se à "nova teoria do Museu", sintetizada pela primeira vez pela expressão *the new museum Idea,* por sir William Flower em *Essays on museums and other subjects connected with natural history* – um texto extremamente influente desde sua publicação em 1898 (ver Flower, 1996). A "nova idéia" solucionava, de maneira aparentemente democrática, as tensões entre pesquisa e público nos elitistas e hierárquicos museus, na definição de Flower, diretor do British Museum (Natural History), na transição do século. Musealizada nas próprias organizações das exposições, tal clivagem fundamentou toda uma vasta discussão sobre concepções e propostas de separação entre as coleções de pesquisa e aquelas de instrução do público leigo (Lopes e Murrielo, 2005). Essas ideias, amplamente incorporadas pelos museus norte-americanos, foram também assimiladas no discurso de Bertha, já marcado por metáforas da área disciplinar da Física.

Com John Cotton Dana, diretor do museu da cidade de Newark, e Alexander G. Ruthven, presidente da Universidade de Michigan, Bertha Lutz reconhecia que:

> os museus devem possuir uma característica dinâmica e de projeção social, deixando de ser meras coleções estáticas, como até então. Não apenas guardar objetos isolados e em segurança, ou servir de subsídio ao pesquisador, ao museu compete alargar os horizontes do conhecimento humano, desenvolvendo-se lentamente e citando Ruthven – " a medida que vão surgindo problemas novos, lança mão de métodos e finalidades igualmente novas, adaptadas ao ambiente social e o progresso científico" (Lutz, 1932, p.8)

Bertha continua: "deve ser elástico, dinâmico, mas, principalmente, manter-se acessível à maior parte da população, ampliando e disseminando a cultura no seio das nações" (1932, p.8).

AS MULHERES, OS MUSEUS ESCOLARES E OS ESTUDOS DE PÚBLICO

Nesse longo relatório,[7] Bertha informa que examinou mais detalhadamente os museus especializados para fins educativos e os departamentos educativos daqueles museus em que preponderava a educação popular, objetivo primeiro de sua viagem. Além disso, diz que "deu enfoque maior também aos museus científicos, vista a especialização às ciências naturais do Museu Nacional", onde trabalhava. No relatório, estão referenciados os trabalhos clássicos, das mais influentes personalidades de museus de então, os primeiros estudos de público do fim da década de 1920, a importância da propaganda científica pelo rádio, pelo cinema e pela imprensa. Como não poderia faltar, suas observações sobre "a mulher no museu" mereceram um item à parte:

> Um dos aspectos das atividades dos museus americanos que mais me interessou foi verificar como é grande o número de mulheres que nele exercem sua atividade, desempenhando diversos misteres, desde os mais humildes até os mais exaltados, desde aqueles que não dependem se não de assiduidade e noção de dever até aquele que exigem elevado grau de cultura e preparo técnico superior. (Lutz, 1932, p. 14)

7 A análise desse relatório está sendo realizada no âmbito do projeto A Contribuição dos Museus à Cultura Científica Brasileira.

Da especialidade em herpetologia do Museu Nacional de Washington, Doris Cochran – também feminista, com quem Bertha e Adolpho Lutz mantiveram um expressivo intercâmbio científico[8] –, à especialista em "tardes recreativas" para crianças do Museu de Providence, Mabel Mc Cormick, passando pela diretora do Museu de Criança de Brooklyn, Annie B. Gallup, pela senhoras docentes, instrutoras, pedagogas, psicólogas do Museu da Filadélfia, do Museu de Arte de Cleveland, de Saint Louis, do Museu de Ciência de Buffalo, entre outras, Bertha enumera as mulheres que ocupavam posições de liderança e realizavam trabalhos notáveis e "pesquisas científicas de longo alcance" nessas instituições.

Outra das atividades que mereceram a atenção de Bertha por sua proposta modelar, embora de difícil introdução no Brasil, foram os "conselhos femininos auxiliares" – trabalho voluntário e organizado por mulheres em diversas instituições norte-americanas –, que eram responsáveis pela diplomacia dos museus e pela obtenção de recursos. Além do fato de o Museu Nacional ser um estabelecimento governamental, Bertha duvidava que esse tipo de trabalho se adequasse à "índole pouco associativa" dos brasileiros.

Essa preocupação com o trabalho voluntário de apoio aos museus, mesmo que não especificamente das mulheres – uma discussão não só daquela época –, também foi tratada por Cândido de Mello Leitão (1932), professor de Zoologia e invertebrados do Museu Nacional, no artigo "Papel educativo do Museu Nacional de História Natural", publicado na *Revista Nacional de Educação,* dirigida por Roquette Pinto. Considerando a relevância de organizações como as sociedades de amigos dos museus por todo o mundo, com relação às atividades de melhoria das condições materiais dos museus e, principalmente, as atividades de coleta e doação de exemplares para as coleções de museus, Mello Leitão propunha que, enquanto esse tipo de sociedade não se viabilizasse no país, o público leitor da *Revista Nacional de Educação* deveria assumir tal função.

De interesse para as mulheres era também o Museu de Newark, dirigido por Beatriz Winser, no qual o único funcionário homem era o porteiro.

8 Sobre a correspondência de Adolpho Lutz, ver o volume organizado por Jaime Benchimol e Magali Romero Sá (2004).

Para a realização dos trabalhos, mesmo os mais pesados (remoção de mostruários, por exemplo), como a própria Bertha os vivenciou, "as mulheres contavam não com o auxílio da força de homens, mas de máquinas, que operavam com os mesmo princípios de alavanca dos macacos para carros e permitiam deslocar as estantes como se empurrassem, segundo relatou, carrinhos de bebê.

De observações como essas – marcadas pela historicidade de suas lutas feministas, que advogavam a mais irrestrita participação das mulheres no mercado de trabalho, mesmo que medidas por metáforas de seus papéis tradicionais maternos – às discussões teóricas do papel do museu moderno, Bertha discorre detalhadamente sobre os mais diversos aspectos da atuação museal em seu relatório.

A partir da concepção de que o museu moderno desempenha a dupla função de pesquisa e divulgação e do privilegio à educação visual nos museus, Bertha, citando Laurence V. Coleman, Paul Rear e Cotton Dana, discorre sobre aspectos históricos dos museus, a localização, a necessidade de uma arquitetura flexível, as exposições transitórias e isoladas, os detalhes expositivos, o papel dos textos, do som, o horário de funcionamento, os educadores, os técnicos etc. Particularmente, ela destaca um dos temas que ainda se reverte da maior atualidade para a museologia no Brasil: *os estudos de público*. Empregando metáforas naturalistas características de seus diversos textos – mesmo os de luta feminista –, Bertha ainda considera o "fato incontestável", apoiado nas experiências da autoridade no assunto, de que o "Museu Escolar se acha em plena fase de evolução regressiva". Essa não era, no entanto, a opinião da *Revista Nacional de Educação*, que divulgou, no ano seguinte, o artigo de Maria Glória Valente em defesa do Museu da Escola Regional – um texto didático com orientação e imagens para a montagem dos pequenos museus escolares (Valente, 1933).

A falta de especialização dos instrutores de ensino no cuidado com as coleções e da familiarização com as novas técnicas empregada nos museus, levava sistematicamente à deterioração e à pouca utilidade desses

estabelecimentos para o ensino científico. As considerações teóricas com as quais se familiarizava coincidiam com as observações que já expressaram por ocasião da sua viagem a museus escolares de Minas Gerais, em 1921, quando constatara a precariedade do estado de conservação dessas instituições e sugerira, portanto, a possibilidade de ensino com o material doado pelo Museu Nacional. Filiava-se irrestritamente à "grande maioria dos técnicos norte-americanos de museologia que se afastavam por completo da idéia do museus escolar, da concessão de donativos" (Lutz, 1932, s/p.).

Reconhecendo na evolução recente do museu a ampliação cada vez maior do seu segundo objetivo de divulgação, Bertha volta-se para o estudo dos fatores que presidiam o seu 'processo evolutivo': "I. Fatores econômicos-sociais: o museu deve restituir sob forma de serviços culturais os subsídios pecuniários que recebeu" e "II. Fatores científicos: o controle rigoroso dos métodos e o estudo psicológico do visitante revolucionam a técnica do Museu" (Lutz, 1932, p.15).

Considerando o conceito de museus "em plena evolução" nos contextos da educação popular, a democratização e da socialização e observando que "é mais fácil obter subvenção para os museus que desenvolverem programas de educação do povo" – embora evidentemente se aumentem as responsabilidades de contrapartida em termos de serviços culturais oferecidos –, Bertha afirma, com grifo, que "o elemento subjetivo (o visitante) vem sendo estudado pela primeira vez" (Lutz, 1932, p.20).

Segundo a autora, o Museu de Ciência de Buffalo, a doutoranda Nita Goldberg estava desenvolvendo estudos sobre o "elemento subjetivo", realizados "com um rigor científico notável", que evidenciavam

> que será baldada toda a obra educativa empreendida pelos museus, se estes estabelecimentos não se acomodarem à psicologia do público, ao invés de procurarem habituar o público a aceitar a idéia clássica e preconcebida do Museu. (Lutz, 1932, p.16)

A partir de sua visita a museus, de pesquisas com que teve contato, do cientificismo e das estatísticas que se estendiam para as áreas das ciências humanas, Bertha concluiu que "experimentalmente [estava] demonstrado que o comparecimento de visitantes obedece a leis determinadas, não aumentando indefinitivamente proporcionalmente às despesas de manutenção e à área do Museu" (Lutz, 1932, p. 20).

Seguindo as orientações do Deutsches Museum – o protótipo do museu moderno –, os diferentes tipos de visitantes que frequentavam os museus mereciam ser classificados em categorias de público para que suas necessidades fossem consideradas. Doutrinas filosóficas e fatores socioeconômicos eram responsáveis por "modificações radicais" nas técnicas museológicas; "oportunidades preciosas" e "novas perspectivas" se ampliavam para a disseminação da cultura popular. E as mulheres, longe de se aumentarem desse movimento, estavam entre seus protagonistas.

Na década de 1930, a articulação contraditória entre pesquisa cientifica e educação, que marcou o mundo dos museus de ciências desde o fim do século XIX, acompanhando o *boom* da divulgação científica também no Brasil, começou cada vez mais a destacar a educação/divulgação como uma das principais funções dos museus, e tal binômio passou a ser cada vez mais amplamente utilizado para justificar a manutenção dessas instituições. Nesses anos – em que, já soube direção Roquette Pinto, o Museu Nacional do Rio de Janeiro inovava também em termos de tais atividades –, a contribuição de Bertha Lutz com essas rápidas considerações de um de seus trabalhos demonstraram, embora pouco conhecida, não foi pequena.

REFERÊNCIAS

BENCHIMOL, Jaime L.; SÁ, Magali R. (Orgs.). *Primeiros trabalhos: Alemanha, Suíça e Brasil (1878 – 1885)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004. 399 p. (Obra Completa de Adolpho Lutz, v.1).

FAUSTO-STERLING, Anne. Gender, race and nation: the comparative anatomy of "Hottentot" women in Europe, 1815-1917. In: TERRY, Jeniffer; URLA, Jacqueline. *Deviant bodies*. Bloominton: Indiana University Press, 1995, p. 19-48.

FLOWER, Willian H. *Essay on museums and other subjects connected with natural history*. Londres: Routledge, 1996.

HARAWAY, Donna. Primate visions: gender, race, and nature in the world of modern sciences. Londres: Routledge, 1989.

LEITÃO, Cândido Mello. Papel educativo do Museu Nacional de História Natural. *Revista Nacional de Educação*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2 (nov.): p. 83-86, 1932.

LOPES, Maria Margaret; MURRIELO, Sandra. Ciências e educação em museus no final do século XIX. *História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 12, suplemento, p. 13-30, 2005.

LOPES, Maria Margaret et al. A construção da invisibilidade das mulheres nas ciências: a exemplaridade de Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976). *Revista Gênero,* Niterói, v5, 2004.

LOPES, Maria Margaret. Museus e educação na América Latina: o modelos parisiense e os vínculos com as universidades. In: GOUVÊA, G. et al. (Orgs.). *Educação e museus: a construção social do caráter educativo dos museus de ciências*. Rio de Janeiro: Access, 2003, p. 63-82.

LUTZ, Bertha Maria Júlia. *O papel educativo do museu moderno*. 1932. Não publicado.

SCHIEBINGER, Londa. *Has feminism changed science?*. Cambrigde, MA: Harvard University Press, 1999.

SKJOTH, Lise. Primicia. Introducción. Museum – *Los museos e la mujer,* UNESCO, v.171, n.3, p. 124-125, 1991.

SOUSA at el. Para ler Bertha Lutz. *Cadernos Pagu*, Campinas, 24, p. 315-325, jan./jun. 2005.

VALENTE, Maria da Glória. O Museu da Escola Regional. *Revista Nacional de Educação,* Rio de Janeiro, ano 1, n.11 (ago. set.): p.63-84, 1933.

MARIA MARGARET LOPES

Possui graduação em Geologia pela Universidade de São Paulo (1980), mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1988), doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (1993) e Livre Docência em História das Ciências pela Universidade Estadual de Campinas (2002). Realizou estágio de doutoramento na Smithsonian Institution, Washington (1993), pós-doutoramento em História das ciências na University of Louisiana (EUA, 1997) com apoio da FAPESP e no Museu Etnográfico da Universidad de Buenos Aires (1998) com apoio da Rockefeller Foundation. Professora associada MS-5 do Instituto de Geociências da UNICAMP de 1986 a 2009, é orientadora de pesquisas de mestrado e doutorado, foi coordenadora do Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu (2000-2004), coordenadora do Programa

de Pós-Graduação em Ensino e História das Ciências da Terra (2006-2007), assessora-técnica da Secretaria Especial de Políticas paras as Mulheres da Presidência da República (2007-2009), investigadora no Centro de Estudos de História e Filosofia da Ciência CEHFCi-FCT, na Universidade de Évora, Portugal (2009-2011) e diretora do Museu de Astronomia e Ciências Afins MAST-MCTI, no Rio de Janeiro (2011-2012). Bolsista PQ 1-D do CNPq é atualmente investigadora associada do ICH-CEHFCi, Portugal e do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu – UNICAMP, professora convidada permanente do Programa de Ciências da Informação da UnB. Tem experiência na área de História, especialmente em História das Ciências, atuando principalmente nos seguintes temas: História das Ciências e da Tecnologia no Brasil e América Latina, História das Ciências Geológicas e Paleontológicas no Brasil e América Latina, Gênero em História das ciências e tecnologias, História dos Museus. e-mail: mariamargaretlopes@gmail.com

FOTOGRAFIA [PÁGINA 76]
Museu Virtual Bertha Lutz/UnB

MAIS INFORMAÇÕES

QUARTO de DESPEJO

Diário de uma favelada

CAROLINA MARIA DE JESUS

editora ática

Carolina Maria de Jesus, insubordinação e ética numa literatura feminina de diáspora

ELENA PAJARO PERES

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) foi uma escritora afro-brasileira que ficou mundialmente conhecida pelo seu livro Quarto de Despejo. Diário de uma Favelada, publicado em 1960 pela editora Francisco Alves. Nesse diário narrou suas experiências como moradora da extinta favela do Canindé em São Paulo, revelando seu árduo cotidiano de mãe solteira, catadora de papel e artista empenhada na produção de textos criativos diversos.

O sucesso desse seu primeiro livro foi estrondoso, com 10 mil cópias vendidas em apenas três dias e quase 90 mil nos três meses seguintes, o que era surpreendente para os padrões do mercado editorial brasileiro da época. O livro alcançou imediatamente o ápice da lista dos mais vendidos, superando autores consagrados, como Jorge Amado, e personalidades do mundo político, como Carlos Lacerda e Alzira Vargas (Folha da Tarde, 20 de agosto de 1960). Pela primeira vez tinha-se a oportunidade de conhecer o relato de alguém de dentro de uma das comunidades formadas, em grande parte, pela onda de despejos que assolou São Paulo após a *Lei do Inquilinato* de 1942 (BONDUKI, 1998).

A partir de 1958, quando conheceu o jornalista Audálio Dantas da revista *O Cruzeiro,* que se tornaria o responsável pela seleção de trechos e edição

de seus diários, Carolina apareceu nas páginas das principais revistas e jornais nacionais e internacionais, foi convidada para participar de programas televisivos, eventos artísticos e acadêmicos, fez viagens pelo Brasil e pela América Latina e teve seu livro rapidamente traduzido para 14 línguas e comercializado em mais de 40 países (LEVINE, 1994: 25-6). Merecendo em 2010, nos Estados Unidos, uma edição comemorativa aos 50 anos do diário e em 2014 outra edição especial pelos 100 anos de nascimento da autora.

A publicação das reportagens sobre a escritora e do livro causou forte impacto por trazer à tona as condições alarmantes de vida de uma grande parcela da população de São Paulo na década de 1950, em particular das mulheres pobres, migrantes, muitas das quais iletradas, que sobreviviam exercendo atividades informais como lavadeiras, empregadas domésticas, catadoras, vendedoras ambulantes, cozinheiras, ou, em último caso, como pedintes. Essas mulheres, como Carolina, responsáveis por seu próprio sustento, apesar de desqualificadas pela imprensa e por fontes oficiais, compunham um grupo que teve presença constante e intensa pelas ruas da cidade de São Paulo desde o período colonial. Suas falas, entretanto, sempre apareciam de forma indireta, transcritas nos documentos pela pena dos escrivães, o que as impedia de assumir um protagonismo narrativo (DIAS, 1984). Em meados do século 20, Carolina conferiu-lhes finalmente esse protagonismo, por meio de sua literatura.

Mas o cenário da favela mostrado pelo diário destoava da imagem de prosperidade anunciada na propaganda oficial e pelo discurso hegemônico brasileiro do final da década de 1950, denunciando uma situação de precaridade que incomodava aos que desejavam transmitir uma ideia de progresso alcançado. Rapidamente então, o poder público tomou para si o dever de apagar todos os vestígios que comprovassem a veracidade dos escritos de Carolina. Nesse sentido, a prefeitura de São Paulo apressou o desmonte da favela do Canindé, que já estava previsto para a construção das vias expressas marginais. O último barraco foi derrubado em dezembro de 1961, pouco mais de 12 meses após o lançamento do diário, dispersando seus moradores por 75 bairros diferentes (PERES, 2007).

Poucos meses antes da demolição, Carolina deixou a favela onde havia morado entre 1947 e 1960 e passou a viver, primeiro numa pequena casa de empréstimo em Osasco, depois em sua casa em Santana, escolhida pelo jornalista e comprada com o dinheiro de direitos autorais recebidos, e, por fim, com muita simplicidade em seu sítio em Parelheiros.

Em contraste com a extrema visibilidadede conferida à sua literatura testemunhal expressa no primeiro diário, pouca atenção foi dada na época à produção memorialística e ficcional da escritora, composta por poesias, letras de música, romances, peças teatrais, contos, coleções de provérbios e textos autobiográficos. Mas era justamente nessa produção que ela depositava o seu maior afeto, tendo manifestado por várias vezes o desejo de publicá-la.[1]

Esse desejo de publicação foi alcançado apenas parcialmente. Após o lançamento em 1961 do seu segundo diário, *Casa de Alvenaria. Diário de uma Ex-Favelada*, Carolina conseguiu com recursos próprios levar a público um de seus romances, *Pedaços da Fome,* em 1963, e um livro intitulado *Provérbios,* publicado provavelmente em 1964. Esses livros foram recebidos com indiferença, pois o interesse por Carolina estava se diluindo. Ela não era mais a moradora da favela do Canindé que revelara aspectos da sociedade que muitos diziam não acreditar ou fingiam não perceber. Ela tentava se firmar como escritora ficcional, leitora de clássicos e criadora de histórias que falavam, entre outros temas, de amor, traição, injustiça, vingança, remorso e verdade, o que estava longe de interessar a um meio desacostumado a dar voz aqueles que desafiavam a ordem estabelecida e procuravam ocupar espaços antes reservados a determinados grupos. Em seu segundo diário publicado em 1961 chegou a se perguntar: "Será que preconceito existe até na literatura? O negro não tem direito de pronunciar o classico?" (JESUS, 1961: 63-64).[2]

Com a entrada do Brasil em um regime ditatorial a partir de 1964, sua obra foi sendo deixada de lado no país e os convites foram escasseando, mas, como mulher decidida a se posicionar frente às limitações impostas, a autora continuou a dar vazão à sua personalidade criativa, persistindo no caminho da literatura, mesmo contra todos os conselhos que recebera para parar.

1 A maior parte dos manuscritos de Carolina, em grande parte inéditos, foram recolhidos por pesquisadores na década de 1990 (MEIHY, LEVINE, 1994) e se encontram microfilmados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Library of Congress em Washington D.C. e no Acervo dos Escritores Mineiros em Belo Horizonte. Os cadernos originais a partir dos quais foram feitos os microfilmes estão sob a guarda do Arquivo Público Municipal de Sacramento. Existem também cadernos dispersos que se encontram em poder de outras instituições.

2 Todos os textos de Carolina citados aqui tiveram sua grafia respeitada, da forma como se encontra nas publicações ou, quando for o caso, nos manuscritos inéditos.

O que intrigava o público leitor daquele período, e por vezes intriga ainda hoje, é como alguém que tivera apenas dois anos de escolaridade formal e vivia com três filhos em uma moradia improvisada nas margens alagadiças do Rio Tietê, podia escrever de forma tão veemente, capaz de seduzir e perturbar com sua linguagem direta e revestida de crítica social. Muitos nem acreditaram que ela era mesmo capaz de produzir tal literatura e a criticaram por permanecer em seu ideal.

Carolina estava acostumada a ultrapassar os papéis que historicamente a sociedade brasileira impunha a mulheres negras e pobres, sabendo repelir qualquer tentativa de controle. Prezando sua independência, preferiu trabalhar por conta própria para garantir sua sobrevivência e a dos filhos, abandonando a atividade de empregada doméstica e permanecendo solteira, distante de possíveis reprimendas ou proibições. Em seu diário escreveu: "um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal." (JESUS, 1960 a: 50)

Tendo uma personalidade criativa multifacetada, Carolina também queria ser cantora ou atriz, chegando a gravar um disco com suas composições pela RCA Victor em 1961, mas foi à literatura que dedicou seus maiores esforços de criação. Um de seus romances inéditos, Dr. Silvio, foi reescrito e copiado diversas vezes pela autora, o que demonstra um grande cuidado na elaboração de um enredo ficcional permeado pela dramaticidade e que muito se aproxima dos enredos dos romances de folhetim e das radionovelas, tão admirados pela escritora (MEYER, 2005).

Em seus textos memorialísticos escritos a partir da década de 1940 e publicados postumamente – primeiro na França em 1982, depois na Espanha em 1984 e finalmente no Brasil em 1986 – podemos vislumbrar as raízes de sua história, que nos permitem começar a compreender o seu profundo entrelaçamento com a liberdade (JESUS, 1982; JESUS, 1984; JESUS, 1986).

Neta de um ex-escravo, Benedito José da Silva, Carolina nasceu na pequena cidade de Sacramento, situada no Estado de Minas Gerais, na dinâmica

região do chamado Triângulo Mineiro. A autora relata em suas histórias de infância como aprendeu com seu avô a escutar as narrativas da escravidão e as ladainhas do terço, rezado por ele todas as tardes. O Senhor Benedito tinha orgulho de sua ascendência africana e de sua liberdade, carregando consigo um rigoroso padrão ético e moral afro-católico, que fazia questão de partilhar com seus familiares e com a comunidade com a qual convivia no bairro pobre do Patrimônio. Ainda muito pequena, também escutava as histórias contadas por seu tio materno Senhor Cândido Nunes e todas as tardes comparecia, com seu avô, à porta do Senhor Manoel Nogueira, um oficial de justiça filho de uma mulher negra e de um homem branco. O Senhor Nogueira lia trechos do jornal *O Estado de São Paulo* para os negros que, como também era o caso de toda a família de Carolina, não sabiam ler. Assim, antes de ser alfabetizada, a futura escritora tomou contato com o discurso em prol dos direitos dos negros, com as ideias do diplomata e jurista Rui Barbosa, com o pensamento abolicionista de José do Patrocínio, com as principais notícias mundiais e com as poesias do baiano Castro Alves.

Mas foi no universo feminino que Carolina encontrou o apoio necessário para poder desenvolver ainda mais seu pensamento crítico e criativo. Em suas memórias, revela que sua mãe, Maria Carolina de Jesus, concordou em matriculá-la no Colégio Allan Kardec, atendendo aos conselhos de Dona Maria Leite, uma senhora seguidora do espiritismo e pertencente a uma rica família local. Esse colégio, fundado em Sacramento pelo educador, político e médium Eurípedes Barsanulfo (1880-1918), tinha como proposta o autodesenvolvimento e a busca incansável pelo saber (BIGHETO, 2006). Durante os dois anos que passou no colégio, que tinha alunos negros e brancos, foi alfabetizada pela professora Lanita Salvina, a quem dedicou sinceras homenagens ao receber o título de Cidadã Paulistana em 1960: “Seria uma deslealdade de minha parte não revelar que o meu amor pela literatura foi-me incutido por minha professora Dona Lanita Salvina, que aconselhava-me para ler e escrever tudo que surgisse na minha mente. E consultasse o dicionário quando ignorasse a origem de uma palavra.” (JESUS, 1960 b)

O acesso ao mundo letrado trouxe a Carolina um desvendamento de territórios desconhecidos, permitindo que pudesse desde cedo questionar com mais consistência os padrões estabelecidos que reservavam às mulheres um papel secundário na história.

Seu percurso pela literatura teve início com a leitura do livro *Escrava Isaura* do escritor romântico Bernardo Guimarães, emprestado por uma vizinha, pois em sua casa não havia livros disponíveis (GUIMARÃES, 1875). A pequena Carolina, que tivera em seu grupo de convivência os primeiros ensinamentos sobre a importância da liberdade, sentiu compaixão pela jovem escrava e decidiu ler tudo o que pudesse sobre a história da escravidão (JESUS, 1986: 126). Com o passar do tempo, o seu amor pelos livros e pela palavra escrita apenas aumentou, levando-a a se tornar uma leitora assídua de romances, poesia e textos jornalísticos.

Lamentou imensamente quando teve que abandonar a escola após dois anos de curso para acompanhar sua mãe e seu padrasto que haviam aceitado trabalho em uma fazenda. Da mesma forma, mas inversamente, também lamentaria meses depois a saída da fazenda, onde havia aprendido a amar a terra como fonte maior de equilíbrio, apesar das injustiças perpetradas pelo dono da propriedade. Essas seriam apenas algumas das inúmeras mudanças pelas quais Carolina teria que passar em sua vida, antes de migrar para São Paulo em 1937 e até poder ter seu próprio sítio no bairro de Parelheiros, no final da década de 1960.

Quando chegou à grande cidade sentiu a imperiosa urgência da escrita e começou seu caminho pela poesia. Os versos que espontameamente vinham à sua cabeça passaram a ser registrados e, desde os primeiros tempos, a escritora começou a pensar na possibilidade de publicação. Para ela, não era mais suficiente ler romances, poesias e palavras no dicionário, como fazia desde Sacramento e quando morou na cidade de Franca, no interior de São Paulo. Uma vez sozinha na metrópole, longe de suas bases comunitárias e familiares, teve a necessidade de escrever e comunicar.

Em 1940, três anos após chegar a São Paulo, foi à redação das Folhas *da Manhã* e *da Noite* para mostrar os seus versos ao jornalista Willy Aureli, que,

segundo suas lembranças registradas em diário no dia 14 de abril de 1961, imediatamente a reconheceu como poetisa e concordou em publicar um de seus poemas: *O Colono e o Fazendeiro*. Esse reconhecimento trouxe-lhe a esperança de que algum dia seus livros de poesia seriam impressos, o que apenas aconteceu postumamente (JESUS, 1996).

Muito antes ainda de conhecer Audálio Dantas, Carolina procurou em 1952 a redação do jornal Última Hora de São Paulo, levando novamente algumas de suas poesias manuscritas em cadernos. Deixou-as com os repórteres juntamente com a anotação de seu endereço. Alguns dias depois, intrigados, eles foram procurá-la e a encontraram na favela do Canindé. Essa visita rendeu uma reportagem de página inteira intitulada "Carolina, a poetisa negra do Canindé", onde ela, em entrevista, revelava a apurada consciência que tinha da literatura como profissão e das dificuldades que teria para ser reconhecida como escritora: "Sempre fui pobre, mas sempre procurei estudar. O meu sonho era viver do meu trabalho, dos meus escritos. Gostaria de escrever para o teatro. Ou para o rádio. Tenho várias novelas prontas. Mas há uma barreira que eu jamais pude transpor..." (JESUS, 1952)

Ao mencionar essa barreira, deixada em reticências na entrevista, Carolina podia estar se referindo ao fato de ter cursado apenas dois anos de ensino formal, à difícil situação financeira que sempre enfrentou, à condição de migrante desamparada numa grande cidade, ao preconceito por ser mulher e mãe solteira e ainda à segregação e ao racismo. A consciência dessa barreira e a capacidade de não desistir, tentando sempre ultrapassá-la, é um dos fatores que aproxima a escritora de forma contundente da história das diásporas africanas nas Américas. Carolina trazia consigo elementos culturais que estavam em circulação no mundo atlântico, como a religiosidade e a ética afro-mineira de origem Banto e a busca de uma recriação estética da vida, que trouxesse um equilíbrio visto como necessário. O confronto desses elementos culturais com novas experiências de deslocamento e migração impulsionou o exercício artístico e propiciou a criação de uma escrita em movimento.

O conjunto literário da autora, em grande parte ainda inédito, tem incentivado pesquisas sobre a vida e a obra de Carolina Maria de Jesus em diversas áreas das Humanidades e muito pode nos mostrar, quando inserido no contexto histórico e numa perspectiva multidisciplinar, sobre como a experiência do deslocamento espacial e cultural manifestou-se na composição de uma forma singular de expressividade artística: uma escrita feminina de diáspora (PERES, 2012).

REFERÊNCIAS

LIVROS, CAPÍTULOS E TESES

BIGHETO, A. C. (2006): Eurípedes Barsanulfo: um educador espírita na Primeira República, dissertação de mestrado em Educação, UNICAMP, Campinas.

BONDUKI, N. (1998): Origens da Habitação Social no Brasil. Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria, Estação Liberdade, São Paulo.

DIAS, M. O. L. da S. (1984): Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX – Ana Gertrudes de Jesus, Brasiliense, São Paulo.

GUIMARÃES, B. (1875): A Escrava Isaura, Casa Garnier, Rio de Janeiro.

JESUS, C. M. de (1996): Antologia Pessoal, Editora da UFRJ, Rio de Janeiro.

JESUS, C. M. de (1961): Casa de Alvenaria. Diário de uma Ex-Favelada, Francisco Alves, São Paulo.

JESUS, C. M. de (1984): Diario de Bitita, Alfaguarra, Madrid.

JESUS, C. M. de (1986): Diário de Bitita, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

JESUS, C. M. de (1982): Journal de Bitita, A. M. Métailié, Paris.

JESUS, C. M. de (1963): Pedaços da Fome, Áquila, São Paulo.

JESUS, C. M. de (s.d.): Provérbios, Luzes Gráfica Editora Ltda, São Paulo.

JESUS, C. M. de (1960 a): Quarto de Despejo. Diário de uma Favelada, Francisco Alves, São Paulo.

LEVINE, R. M. (1994): "Uma história para Carolina", in MEIHY, J. C. S. B. e LEVINE, R. M. *Cinderela Negra*. A saga de Carolina Maria de Jesus, Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 25-26.

MEIHY, J. C. S. B. e LEVINE, R. M. (1994) Cinderela Negra. A saga de Carolina Maria de Jesus, Editora da UFRJ, Rio de Janeiro.

MEYER, M. (2005) Folhetim. Uma História, Companhia das Letras, São Paulo.

PERES, E. P. (2012). Escrita Proibida. Expressão Romântica e Diáspora Africana nos Manuscritos de Carolina Maria de Jesus, projeto de pesquisa de pós-doutorado em desenvolvimento, IEB-USP/FAPESP, São Paulo.

PERES, E. P. (2007) Exuberância e Invisibilidade. Populações Moventes e Cultura em São Paulo, de 1942 ao início dos anos 70, Tese FFLCH-USP/FAPESP, São Paulo.

NOTÍCIAS DE JORNAL E DOCUMENTOS

JESUS, C. M. de (1952) Carolina Maria,

Poetisa Negra do Canindé, entrevista concedida por Carolina ao jornal Última Hora, São Paulo.

JESUS, C. M. de (1960 b) Minuta datilografada do discurso de Carolina Maria de Jesus na cerimônia em que recebeu o Diploma de Cidadã Paulistana, In: Coleção Audálio Dantas – rolo único, Coleção de microfilmes, Library of Congress, Washington DC.

"Quarto de Despejo: Recorde", Folha da Tarde, 20-08-1960, São Paulo.

ELENA PAJARO PERES

Pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde desenvolve com bolsa FAPESP a pesquisa Escrita Proibida. Expressão Romântica e Diáspora Africana nos Manuscritos de Carolina Maria de Jesus. De maio de 2013 a abril de 2014 foi Visiting Scholar no African American Studies da Boston University, USA, com bolsa BEPE-FAPESP, para o desenvolvimento da pesquisa de pós-doutorado intitulada Carolina Maria de Jesus and her manuscripts in the Atlantic context of diasporas. Doutora (2007) e mestre (2000) em História pela Universidade de São Paulo. É também bacharel e licenciada em História pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de História e Literatura, com ênfase em História da Cultura, História Contemporânea, História do Brasil, História Urbana e Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Brasil no pós Segunda Guerra, diásporas e deslocamentos urbanos, política imigratória, história de São Paulo, estudos afro-americanos, oralidade e escrita, manuscritos. No doutorado (2007) investigou a história de São Paulo e de suas populações moventes, trabalhando com as obras dos escritores João Antônio e Carolina Maria de Jesus, do dramaturgo Plínio Marcos, do cineasta Ozualdo Candeias e com documentos do Movimento Universitário do Desfavelamento. Autora do livro A Inexistência da Terra Firme. A Imigração Galega em São Paulo, 1946-1964, publicado pela EDUSP / FAPESP / IMESP em 2003. Atuou como professora em projetos alternativos de educação em comunidades da Zona Norte de São Paulo. Foi professora de História da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP, orientadora no Programa de Educação Continuada (PEC USP) para professores da rede municipal e estadual e no programa de pós-graduação para professores de História da rede estadual (Redefor UNICAMP). Trabalhou por três anos na Harvard University como Teaching Assistant no Department of Romance Languages and Literature e também no Department of Literature and Comparative Literature. E-mail: epajaroperes@gmail.com

IMAGEM [PÁGINA 88]

Capa do livro "Quarto de Despejo – diário de uma favelada" – Editora ática

MAIS INFORMAÇÕES

Francisca Senhorinha e a inserção das mulheres no espaço público: imprensa, educação e feminismo no Brasil oitocentista

BÁRBARA FIGUEIREDO SOUTO

No dia 7 de setembro de 1873, numa cidade do sul de Minas Gerais, surgiu um periódico que causou espanto em alguns e entusiasmo em outros (DINIZ, 1873, 15: 3); (SEM AUTOR, 1889, 4: 4). Estamos nos referindo ao jornal *O Sexo Feminino,* cujo subtítulo nos dá indícios que permitem vislumbrarmos a que veio: "semanário dedicado aos interesses da mulher". Por que um órgão da imprensa que se propunha a discutir questões relacionadas à condição da mulher na sociedade brasileira causava sentimentos tão variados?

Naquela segunda metade do século XIX, o Brasil ainda vivia sob o regime monárquico, no qual os direitos políticos eram limitados a um seleto grupo da elite; vigorava também o regime de padroado, através do qual a Igreja Católica exercia influência direta em vários âmbitos da sociedade, dentre eles o da educação e o da moralidade. Já conseguem vislumbrar o lugar que era destinado às mulheres nesse contexto?

No Brasil oitocentista havia uma clara tentativa de divisão sexual dos espaços. Ao menos em relação aos grupos mais abastados, almejava-se que o espaço público – aquele onde se trabalhava, discutia-se política, desenvolvia-se o intelecto, frequentava-se cafés e bordéis – fosse exclusivo dos homens; já o âmbito

privado seria o lugar feminino por excelência – ambiente da administração das economias do lar, dos afazeres domésticos, da criação dos filhos, da perpetuação da moralidade, da reclusão, da obediência e do culto à intimidade. Podemos perceber uma discrepância entre a formação desejada para um menino e uma menina, a qual era reforçada pelo modelo de educação que vigorava no país.

No ano em que o jornal *O Sexo Feminino* começou a circular, apenas os rapazes tinham o direito de cursar o ensino superior; o máximo que uma mulher podia sonhar era estudar para ensinar primeiras letras. Desde os primeiros anos escolares as disciplinas oferecidas eram diferenciadas segundo o sexo: enquanto os meninos discutiam história e desenvolviam o raciocínio lógico, às meninas eram oferecidas disciplinas como economia doméstica, puericultura, pintura e música. Observa-se que nessa sociedade desejava-se formar renomados políticos, médicos, advogados... e excelentes esposas!

Não obstante as tentativas legais e culturais de limitar os lugares de ação das mulheres, algumas não aceitaram as condições impostas e subverteram as regras. Quem foi, então, essa mulher que ousou divulgar seus pensamentos no espaço público e questionar as determinações sociais dirigidas ao sexo feminino? A responsável pela fundação e redação do mencionado periódico foi Francisca Senhorinha da Motta Diniz, mineira, natural de São João del-Rei, filha de Eduardo Gonçalves da Motta Ramos e de Gertrudes Alves de Mello Ramos (BLAKE, 1970: 371).

É possível conhecermos um indivíduo apenas por meio desses tradicionais dados biográficos? Acreditamos que não, por isso apresentaremos Francisca Senhorinha[1] através de elementos mais reveladores, quais sejam, seus pensamentos e suas ações. O leitor irá perceber que não houve um rigor cronológico na organização da narrativa, afinal, acreditamos que a vida não traça um caminho coerente e lógico, pelo contrário, ela é repleta de descaminhos. Portanto, é nosso intuito captar os deslocamentos (de lugares e de ideias) ocorridos na trajetória de Francisca, que não foram poucos, fáceis e muito menos previsíveis.

Os vestígios da complexa trajetória de Francisca Senhorinha ficaram registrados na imprensa. Naquele ano de 1873, ela optou por iniciar a publicação

1 Optamos por nos referirmos à personagem central desse artigo apenas pelos primeiros nomes. A escolha justifica-se por uma tentativa de flexibilizar o agente, amenizando a carga que o sobrenome lhe impõe socialmente, principalmente em se tratando de uma mulher, cujos nomes de família eram legados do pai e do marido, nunca da linhagem feminina. Além disso, corroboramos Bourdieu ao afirmar: "'Designador rígido', o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos de instituição: a nominação e a classificação introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais. [...] Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente constituída, à custa de uma formidável abstração. [...]" (BOURDIEU, 1998: 187).

do periódico *O Sexo Feminino* não num dia qualquer, mas num dia repleto de significados para sua pátria: havia exatos 51 anos que o Brasil rompera os laços coloniais com Portugal. Apesar de a redatora ter escrito que se tratava de uma "feliz coincidencia"[2] (DINIZ, 1873, 1:2), o leitor de seu jornal percebe que o calendário nacional não passou despercebido por ela, afinal, em vários momentos de sua escrita houve clara preocupação com as questões simbólicas que envolveram cada marco histórico, os quais integraram seus discursos.

Já no primeiro número do jornal foi feita uma analogia entre a independência da nação e a tão sonhada independência do sexo feminino. Nas palavras de Francisca: "Viva o dia 7 de Setembro de 1822/ Viva a independencia do nosso sexo! Viva a instrucção da mulher!" (DINIZ, 1873, 1: 2). Outro marco nacional que inspirou Francisca Senhorinha foi a Proclamação da República, ocorrida no dia 15 de novembro de 1889. Nos primeiros anos de sua publicação, a redatora se mostrou favorável ao regime monárquico, mas ao longo de sua trajetória houve um nítido deslocamento de concepção, através do qual os ideais republicanos a conduziram a acreditar em melhorias de caráter político e social para o Brasil, além de despertar expectativas em relação a conquista de direitos para as mulheres. O entusiasmo da redatora ficou ainda mais evidente com a mudança do nome do seu jornal para *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino* (DINIZ, 1889, 12: 3). Suspeitamos que o marido de Francisca, José Joaquim da Silva Diniz, influenciou-a politicamente, tendo em vista que logo no primeiro número de seu jornal, após a mudança de nome, ela declarou sua viuvez. Vale esclarecer que ele foi proprietário de um periódico intitulado *O Monarchista*.

O jornal de Francisca teve 45 números publicados na cidade de Campanha da Princesa,[3] sendo veiculado no interior por exatamente um ano, período em que ela utilizou a tipografia do "Monarchista", de propriedade de seu marido. A partir de 22 de julho de 1875, a sede do periódico foi transferida para a Corte. Qual teria sido o motivo do deslocamento de Francisca Senhorinha para a capital do Império? Teria relação com questões familiares? O objetivo estaria relacionado ao seu jornal?

2 Mantivemos a grafia original nas transcrições das fontes e nos nomes próprios.

3 Essa cidade, apesar de ter se localizado geograficamente no interior da província de Minas, teve desenvolvimento intelectual mais elevado que a média das demais localidades, contando com boas instituições de ensino e circulação intensa de impressos. Um estudo sobre Campanha da Princesa foi realizado por (ARAÚJO, 2008).

Não sabemos ao certo o que motivou Francisca Senhorinha a se deslocar, se sua meta estava vinculada à venda de jornais, a mesma foi cumprida. Os dados indicam que na cidade de Campanha *O Sexo Feminino* teve uma tiragem de 800 exemplares, para uma população de apenas 1.158 letradas (BUITONI, 1990: 52). No Rio de Janeiro, Francisca foi conquistando mais leitores, até que, no ano de 1889, a partir do momento em que seu jornal passou a se chamar *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino,* sua tiragem subiu para 2.400 exemplares (HAHNER, 1981: 61).

No Rio de Janeiro, o jornal de Francisca Senhorinha circulou até 2 de abril de 1876 sem grandes problemas quanto aos recursos financeiros e à periodicidade, porém, nesta data a redatora informou que ela e toda a família estavam com febre amarela, por isso precisariam se mudar e o jornal deixaria de ser semanal para se tornar mensal (DINIZ, 1876, 22: 1). O aviso não foi cumprido e a publicação do jornal retornou apenas no dia 2 de junho de 1889. Nesse intervalo, Francisca criou outro periódico: *Primavera,* que circulou apenas no ano de 1880.[4] Qual a diferença da revista *Primavera* em relação ao seu jornal anterior?

O SEXO FEMININO

Jornal *O Sexo Feminino,* 05/09/1875, nº 6, Rio de Janeiro

Primavera

REVISTA SEMANAL INSTRUCTIVA NOTICIOSA

Revista *Primavera,* 29/08/1880, nº 1, Rio de Janeiro

4 Segundo Blake, Brazil e Schumaher, Francisca também teria criado o periódico A voz da verdade, entretanto, não encontramos indícios da existência desse material. (BLAKE, 1970: 371); (BRAZIL y SCHUMAHER, 2000: 246).

Primeiramente, vale marcar a distinção na própria caracterização dada pela proprietária: enquanto *O Sexo Feminino* foi chamado de jornal, *A Primavera* foi intitulada revista. Como podemos observar pelas imagens acima, a materialidade de ambos era semelhante: cabeçalho; textos dispostos em colunas e organizados em seções; quatro páginas. Se a diferença marcante entre os periódicos de Francisca não foi em relação a materialidade, a que aspecto se referia? A peculiaridade estava no conteúdo. Em sua vida breve de apenas oito números, a revista veiculou o romance "Diva Izabela", na seção Folhetim;[5] além de dedicar várias páginas a contos e poesias, cujos temas foram variados, de caráter ameno e sem engajamento político. Apesar de também tratar da emancipação da mulher, a discussão central se deu em relação à abolição da escravidão.

Primavera foi um periódico relevante para conhecermos mais claramente a posição de Francisca Senhorinha sobre o regime escravista que vigorava no Brasil, questão essa que foi uma das mais debatidas na imprensa da segunda metade do século XIX, gerando muita polêmica e batalhas pelo monopólio da representação legítima dos acontecimentos e dos agentes envolvidos no processo da abolição.[6] Francisca foi enfática na defesa da libertação dos escravos e como forma de marcar sua posição favorável transcreveu discursos de abolicionistas que ela corroborava.

Afinal, que outras concepções foram veiculadas nos jornais de Francisca? Quais eram suas principais bandeiras? Qual era seu público-alvo? Quem colaborava?

Francisca Senhorinha tentou angariar apoio de diversos grupos, mas sua principal meta era conseguir o apoio pleno de suas conterrâneas, ou como ela preferia dizer: "minhas patricias". A redatora era mãe de três mulheres, Amélia, Elisa e Albertina, as quais, tal como a mãe, estudaram para ser professoras e auxiliaram Francisca em seus projetos. Elisa foi folhetinista dos periódicos, escrevendo o romance *A Diva Isabela;* Amélia foi responsável pelas traduções dos artigos em língua francesa; Albertina foi co-autora do romance *A Judia Rachel*. Além do apoio de suas filhas, Francisca conseguiu estabelecer uma rede de colaboração que contava com autoras como Narciza

5 Folhetim era uma seção dos periódicos que se localizava, geralmente, no rodapé das primeiras páginas. Nesse espaço, encontramos crônicas, poemas e contos, mas os folhetins eram dedicados, principalmente, aos romances fragmentados, ou seja, aos romances que eram publicados em partes todos os dias; formato que lembra a dinâmica das nossas atuais telenovelas. Para uma análise aprofundada da veiculação de folhetins no Brasil e na França, ver: (MEYER, 1996).

6 Para uma análise minuciosa sobre a atuação da imprensa do Rio de Janeiro no processo político da abolição, em fins da década de 1880, ver (SILVA, 2013).

Amália, Julia Lopes de Almeida, Presciliana Duarte, e outras menos conhecidas.[7] As propostas de Francisca angariaram apoio, mas também criaram oposição, seja entre os homens ou entre as mulheres. (DINIZ, 1873, 15: 3)

Francisca Senhorinha da Motta Diniz foi uma mulher muito culta, apresentando, em seus escritos, leituras de autores diversos, tais como Aristóteles, Voltaire, Rousseau, Michelet, Stuart Mill e Lamartine. Além disso, teve a preocupação de manter-se atualizada para produzir um periódico de qualidade para suas conterrâneas. Com o intuito de acabar com a ignorância feminina – o maior inimigo do sexo feminino – a redatora escreveu inúmeros artigos incentivando a leitura de livros e periódicos; publicou anúncios de romances; deixou disponível na redação alguns livros para serem emprestados às suas assinantes; ofereceu descontos em alguns livros (DINIZ, 1874, 19: 4) para facilitar o acesso das famílias; e, principalmente, clamou para que as mulheres praticassem a escrita.

Atrelada a sua luta enfática pela instrução, ao mudar-se para o Rio de Janeiro, Francisca Diniz nomeou de "Racional Emancipação da Mulher" o programa do seu periódico. Ela criou uma seção com esse título, em que passou a discutir a necessidade da inserção das mulheres no ensino superior e nos diversos âmbitos da sociedade, já que elas tinham plenas condições de disputar espaço com os homens nas diversas áreas do conhecimento e no mercado de trabalho (DINIZ, 1875, 1: 2).

Mas suas propostas de mudanças da condição das mulheres não terminaram por aí, Francisca Senhorinha criticou aqueles que questionavam sua luta, chamando-os de "retrogrados". Ela culpou os homens pela falta de cuidado para com a educação do sexo feminino e pela valorização exacerbada do físico e da vaidade das mulheres. De acordo com Francisca, as mulheres (salvo poucas exceções) desconheciam seus direitos e os maridos gostavam que suas esposas permanecessem na ignorância, para que eles usufruíssem de todos os benefícios do casamento. Indignada, ela escreveu que as mães de família eram constantemente enganadas por seus próprios companheiros, que esbanjavam seu patrimônio, deixavam-nas na miséria e, muitas vezes, abandonavam-nas juntamente com seus filhos. Esse tipo de marido

7 Muitos artigos do jornal não eram assinados, o que reflete as limitações de inserção das mulheres no espaço público. Aquelas que assinaram suas produções foram: Marcolina Higgins; Maria Deraisme; Maria Candida M. de Vasconcellos; Maria Joaquina de Mesquita e Rocha; E. Avellar; Leopoldina de J. Paes Mamede; Anna Maria Ribeiro de Sá; Marianna C. de Arantes; A. Marques; Maria Peregrina de Souza; Palmyra de Abreu; Eulalia Diniz; B. Guimarães; Josefa Esteves de G. del Canto; Raphaelina Gomes Marcondes; Elisa Augusta de Velleróz; Maria Clara Vilhena da Cunha.

procurava um casamento que lhe rendesse um belo dote, para que ele pudesse viver bem, sem precisar trabalhar (DINIZ, 1873, 8:1).

A discussão sobre o casamento é um ponto interessante e, aparentemente, contraditório, das propostas de Francisca Senhorinha. Ela transcreveu, nas páginas d'*O Sexo Feminino,* escritos do bispo do Pará que listavam as obrigações do homem e da mulher casados. Nessa lista, observamos claramente que a mulher devia ser pacífica; e o homem, o mandante na relação; assim, o homem podia "dirigil-a como lhe sendo sujeita", e a mulher devia "respeital-o como seu chefe", "obedecer-lhe", "servil-o", "calar", "tolerar" (DINIZ, 1875, 7: 3). A primeira impressão que essa transcrição nos passa é a de que a redatora corroborava todas essas ideias e defendia a submissão feminina. Tais contradições ocorrem no discurso de Francisca, devido à sua defesa da religião católica. Ela se mostrava muito religiosa e, por isso, defendia alguns preceitos que pareciam destoantes da luta pela emancipação feminina. Entretanto, seu projeto de matrimônio não se limitava ao sacramento católico; ela defendia o respeito entre o casal e os direitos iguais perante o código penal. Por isso é importante não analisarmos o discurso dos personagens de forma isolada, é elementar acompanharmos sua trajetória e seus deslocamentos para tentarmos captar suas concepções.

Há uma defesa explícita da religião católica também no romance *A Judia Rachel,* publicado, no ano de 1886, por Francisca Senhorinha da Motta Diniz e sua filha Albertina Diniz. O romance trata da saga de uma judia que foi roubada de sua família ainda na infância. Rachel vivia com sua família na Europa e acabou virando escrava no Oriente Médio. A beleza da moça encantou um dono de harém, que a comprou como esposa. Após muito sofrimento, a história teve um desfecho feliz: Rachel foi resgatada por um príncipe católico e os dois se casaram (DINIZ; DINIZ, 1886).

Para compreendermos melhor o uso que é feito da visão de mundo católica – construída por homens, é claro! –, é preciso ir além da identificação da religião seguida por Francisca Senhorinha, é necessário refletir sobre a apropriação de discursos. A nosso ver, Francisca Diniz utilizou parte do discurso vigente de forma estratégica, ou seja, para deslocá-lo a favor das mulheres.

Ela reforçou a noção de "natureza feminina", ou seja, havia determinadas habilidades, responsabilidades e dons específicos do sexo feminino. Para a redatora, as mulhereres deveriam exercer, com muito empenho, a função materna e o matrimônio, além de praticar, pelo bem da sociedade, sua bondade, sua caridade e os dons de educadora da humanidade. Tais concepções faziam parte do discurso do Estado e da Igreja.

Os deslocamentos propostos por Francisca Senhorinha estavam nos argumentos sobre a incompatibilidade das responsabilidades atribuídas às mulheres e a situação em que as mesmas viviam. Primeiramente, a redatora escreveu que para a mulher ser boa mãe e boa esposa era indispensável o acesso à instrução de qualidade. Além disso, defendeu que a profissão mais apropriada à mulher era a carreira do magistério, devido à contribuição que a mulher daria na "regeneração" da sociedade. Sendo assim, Clamou para que o governo incentivasse as mulheres a entrarem no mercado de trabalho, principalmente no magistério, para liberar os homens para o trabalho no campo e resolver o problema da escassez de mão-de-obra no país (DINIZ, 1875, 17: 1-2). Seu principal argumento era que a mulher tinha por "natureza" a moralidade, valor esse que a Providência concedeu ao sexo feminino; e mais importante que o acúmulo de conhecimento, era a virtude e a moralidade feminina (DINIZ, 1873, 10: 4). Francisca criticava o fato dos homens lecionarem nas primeiras séries, o que poderia acarretar numa conduta de vícios por parte das crianças. Na concepção da redatora, o magistério era uma extensão da maternidade,[8] assim, o homem devia se limitar a lecionar para jovens e adultos (DINIZ, 1875, 14: 1-4).

O discurso enfático de Francisca Senhorinha sobre educação relaciona-se com sua própria experiência, tendo em vista que ela lecionou em escolas de Minas, Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, criou algumas instituições de ensino, nas quais se preocupou em educar, principalmente as meninas, fossem elas de qualquer grupo social (DINIZ, 1873, 14: 1-2) ou "côr" (DINIZ, 1889, 12: 2-3). A redatora enfrentou dificuldades financeiras para manter suas escolas, por isso pedia ajuda de todas as mulheres (DINIZ, 1889, 12: 2-3) e usou parte do valor arrecadado com as assinaturas dos seus periódicos para mantê-los em funcionamento (DINIZ, 1876, 19: 1-3).[9]

8 Sobre as escolas normais e a feminização do magistério, ver (VILLELA, 2003, 95-133).

9 Cada colégio fundado por Francisca Senhorinha tinha objetivos e métodos bem específicos. Devido à limitação de espaço nesse artigo, não pudemos explorar as peculiaridades de cada um deles. Uma análise dessas instituições pode ser encontrada em: (SOUTO, 2013).

Para finalizar nosso artigo, vamos tratar de um tema fundamental nos escritos de Francisca Senhorinha: o sufrágio feminino. Muitas bandeiras da redatora permaneceram mais estáveis em sua folha, ou seja, com pequenas mudanças de um artigo para outro, às vezes, com alguma informação que fortalecesse sua argumentação ou em um tom mais exaltado, dependendo do assunto tratado. Já em relação ao voto feminino, a redatora foi inserindo a discussão do sufrágio vagarosamente; ela tinha a prática de aproveitar algumas discussões para mencionar, de forma pontual, o voto. (DINIZ, 1874, 24: 4)

A forma como Francisca Diniz conduziu a discussão sobre o sufrágio feminino, desenvolvendo sua defesa a cada número e tornando seus argumentos mais consistentes, sustenta nossa hipótese de que as ideias sobre emancipação feminina foram sendo construídas e fortalecidas ao longo das páginas dos jornais. Percebemos que a leitura de obras e artigos, além de notícias transcritas, foram fundamentais para a construção de sua ideia final sobre o sufrágio feminino, o qual devia ser o mais amplo possível, sem restrições de sexo, idade ou renda.[10]

Pudemos acompanhar a trajetória de Francisca Senhorinha até o dia 6 de dezembro de 1890, data do último número do periódico *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino* que encontramos para pesquisar. Não sabemos se suas publicações continuaram, mas não havia nenhuma notícia sobre o encerramento das mesmas. Não sabemos sobre o fim da vida dessa professora: se ela viveu seus últimos dias no Rio de Janeiro; se casou-se novamente; se morreu com idade avançada... Mas algo muito importante nós temos convicção: Francisca Senhorinha causou incômodo naquela sociedade oitocentista; conquistou adeptos à emancipação feminina, através de seus escritos e ações educacionais; despertou o desejo de mudança de condição em algumas contemporâneas; e contribuiu para a consolidação das ideias feministas no Brasil.

É importante ressaltar que os movimentos feministas organizados só surgiram no Brasil na primeira metade do século XX.[11] Entretanto, defendemos que a imprensa foi um órgão elementar para a construção e impulso de tal discussão no país, tendo em vista que ela funcionou como palco para

10 Para acompanhar de forma detalhada a construção dos argumentos sobre o sufrágio feminino nos escritos de Francisca Senhorinha ver (SOUTO, 2013).

11 Para conhecer os primeiros movimentos feministas organizados por Bertha Lutz ver (SOIHET, 2006).

debates sobre direitos políticos na sociedade brasileira; foi o meio que algumas mulheres encontraram para expor suas ideias; foi a maneira de se organizarem, estabelecendo novos contatos e pensando em ações que poderiam melhorar a condição de vida de todas.

A imprensa é um recurso privilegiado para termos acesso às discussões de uma época; para conhecermos os personagens que participaram dos debates; para percebermos as disputas de ideias, observando aquelas que vingaram e as que foram deixadas de lado; por fim, para construirmos reflexões sobre a dinâmica de uma época. Foi graças a esse tipo de registro que pudemos tirar do silêncio a trajetória de uma mulher ímpar para as discussões sobre feminismos no Brasil. Esperamos ter instigado o leitor a continuar a desbravar esse território ainda tão obscuro que é o da agência das mulheres no século XIX.

REFERÊNCIAS

LIVROS, DISSERTAÇÕES, TESES E ARTIGOS

ARAÚJO, P. (2008): "Vila de Campanha da Princesa" Urbanidade e Civilidade em Minas Gerais no século XIX – 1798-1840, Tese de doutorado, UNICAMP (Campinas, SP).

BOURDIEU, P. (1998): "A ilusão biográfica", en FERREIRA, M.; FIGUEIREDO, J. (ed.). Usos e abusos da história oral, 2ª Ed, FGV Editora, Rio de Janeiro: 183-191.

BRAZIL, E., SCHUMAHER, S. (2000): Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro: 246.

BUITONI, D. (1990): Imprensa Feminina, Ática, São Paulo: 52.

HAHNER, J. (1981): A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850-1937), Brasiliense, São Paulo: 61.

MEYER, M. (1996): Folhetim: uma história, Companhia das Letras, São Paulo.

SILVA, R. (2013): "É preciso por n'água a arca santa da reação"? O jogo político da abolição em periódicos do Rio de Janeiro (1887-1888), dissertação de mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro.

SOIHET, R. (2006): O feminismo tático de Bertha, Editora Mulheres/EDUNISC, Florianópolis/Santa Cruz do Sul.

SOUTO, B. (2013): "Senhoras do seu destino": Francisca Senhorinha da Motta Diniz e Josephina Alvares de Azevedo – projetos de emancipação feminista na imprensa brasileira (1873-1894), dissertação de mestrado, USP, São Paulo.

VILLELA, H. (2003): "O mestre-escola e a professora", en LOPES, E.; FARIA FILHO, L.; VEIGA, C. (ed.) 500 anos de educação no Brasil, 3ª ed., Autêntica, Belo Horizonte, 95-133.

FONTES

BLAKE, A. V. A. S. (1970): Diccionario Bibliographico Brasileiro (Vol. II), Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro: 371.

DINIZ, F.; DINIZ, A. (1886): A judia Rachel: Romance original de costumes, Editor José Assis Climaco dos Reis, Rio de Janeiro. [Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro]

DINIZ, F. (1873): "A minhas patrícias", *O Sexo Feminino*, 2: 2.

DINIZ, F. (1875): "A racional emancipação da mulher", *O Sexo Feminino*, 1: 1-2.

DINIZ, F. (1889): "A racional emancipação da mulher", *O Sexo Feminino*, 12: 2-3.

DINIZ, F. (1876): "Aviso ás nossas Exmas. Assignantes", *O Sexo Feminino*, 22: 1.

DINIZ, F. (1874): "Conferencia da Escola do Povo na Corte", *O Sexo Feminino*, 19: 4.

DINIZ, F. (1889): "Escola Domestica", *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, 12: 2-3.

DINIZ, F. (1873): "Nova professora", *O Sexo Feminino*, 08/11/1873. 10: 4.

DINIZ, F. (1875): "Obrigações do marido". *O Sexo Feminino*, 7: 3.

DINIZ, F. (1889): "O casamento", *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, 12: 3.

DINIZ, F. (1873): "O dia sete de setembro", *O Sexo Feminino*, 1: 2.

DINIZ, F. (1875): "O professorado feminino na instrucção primaria", *O Sexo Feminino*, 14: 1-4.

DINIZ, F. (1873): "O que queremos?", *O Sexo Feminino*, 8: 1.

DINIZ, F. (1873): "O Sexo Feminino ao Colombo", 15: 3.

DINIZ, F. (1874): "Para lá vamos, srs. Rotineiros", *O Sexo Feminino*, 24: 4.

DINIZ, F. (1873): "Sem título". *O Sexo Feminino*, 3: 1.

DINIZ, F. (1875): "Sem título". *O Sexo Feminino*, 17: 1-2.

DINIZ, F. (1876): "Sem titulo", *O Sexo Feminino*, 19: 1-3.

DINIZ, F. (1873): "Vantagens da educação moral", *O Sexo Feminino*, 14: 1-2.

SEM AUTOR (1889): "Imprensa", *O Sexo Feminino*, 4: 4.

BÁRBARA FIGUEIREDO SOUTO

Bacharela e licenciada em História pela Universidade Federal de Viçosa (UFV); Mestra em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).Nos últimos anos tem se dedicado aos estudos das mulheres e das Relações Gênero, desenvolvendo pesquisas em jornais femininos de fins do século XIX, focando o olhar sobre as regiões de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. As temáticas recorrentes na pesquisa são: feminismos; educação; sufrágio; representações e imprensa. E-mail: barbarafsouto@yahoo.com.br

2000 RAZÕES
PARA MARCHAR
MARCHA DAS
contra a fome, a po
violência

MARCHA DAS MARGARIDAS 2011
CONTAG

Margaridas seguem em marcha...[1]

VILENIA V. P. AGUIAR
REVISADO E AMPLIADO POR
ANNA CAROLINA C. B. TEIXEIRA

Durante os meses que antecedem a Marcha das Margaridas, é possível ouvir a frase *"esse ano é ano de marcha"* repetidas vezes, como que anunciando o acontecimento que ocorre a cada quatro anos, e que se configura como a maior e mais efetiva manifestação pública de mulheres trabalhadoras no Brasil. 2015 foi um desses anos. Pela quinta vez, as margaridas, movidas pelo sonho de uma vida melhor, marcharam sobre o asfalto quente de Brasília, reivindicando publicamente os seus direitos.

Resultado de um amplo processo de mobilização, a Marcha surgiu no ano 2000, como uma ação em adesão à Marcha Mundial das Mulheres, apresentando um forte caráter de denúncia ao projeto neoliberal. Naquele ano, com o lema "2000 razões para marchar contra a fome, a pobreza e a violência sexista", 20 mil mulheres trabalhadoras rurais, provenientes de várias regiões do País, ocuparam as ruas de Brasília. Divididas em três alas: ala das panelas vazias, ala das cruzes e a ala dos balões e das flores, elas expressaram com simplicidade parte significativa dos problemas que as atingiam, do mesmo modo como atingiam a maioria da população brasileira: a fome, a pobreza e a violência. Além

1 Este texto é uma adaptação de outros textos, produzidos e publicados em outros meios pela autora, e referendados na bibliografia apresentada ao final.

do caráter de denúncia ao projeto neoliberal, a marcha de 2000 também apresentou uma pauta de reivindicações das trabalhadoras rurais para negociação com o governo e, apesar das dificuldades de diálogo com o governo Fernando Henrique Cardoso, elas conseguiram algumas conquistas. Entre suas principais reivindicações constavam o acesso das trabalhadoras rurais à documentação civil e trabalhista, o acesso à terra, às políticas voltadas para o fortalecimento da agricultura familiar como crédito e assistência técnica, ampliação dos direitos trabalhistas e previdenciários.

Desde então, a Marcha foi se instituindo como um processo de mobilização próprio, construído de maneira permanente nas comunidades e estados, cuja ação nacional passou a acontecer a cada quatro anos, sendo assim, realizada no ano de 2003, 2007, 2011, e em 2015, envolvendo cerca de 40, 50, 100 e 70 mil mulheres, respectivamente, passando a integrar a agenda dos movimentos sociais do campo.

Um dos fatores que justifica o seu imenso poder de mobilização é a sua capacidade de articulação. Coordenada pela Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG), através da Comissão Nacional de Mulheres Trabalhadoras Rurais da Contag (CNMTR), cuja representação se dá através da Secretaria de Mulheres dessa confederação, a Marcha envolve, numa relação de parceria, organizações feministas, como a Marcha Mundial das Mulheres (MMM), a Articulação de Mulheres Brasileiras (AMB), a União Brasileira de Mulheres (UBM); vários movimentos de mulheres, como o Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE), o Movimento Interestadual de Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB), as extrativistas organizadas no Conselho Nacional das Populações Extrativistas (CNS), o Movimento Articulado de Mulheres da Amazônia (MAMA), o Grupo de Trabalho (GT) Mulheres da Articulação Nacional de Agroecologia e a União Nacional das Cooperativas da agricultura familiar e economia solidaria (UNICAFES); além de centrais sindicais (CUT e CTB) e organização latino-americana, como a Confederação de Organizações de Produtores Familiares, Campesinos e Indígenas no Mercosul Ampliado (COPROFAM).

Sendo que, de maneira crescente, o envolvimento de organizações de mulheres de outros países vem se configurando, recentemente, numa rede das margaridas do mundo.

As interligações e a construção de estratégias consensuais entre os diversos movimentos, organizações e redes que compõem a Marcha das Margaridas fortalecem sua posição na negociação frente ao Estado e favorecem a expressão do mal-estar com as assimetrias de gênero, cujas relações, estruturantes da sociedade capitalista, reproduzem a opressão sobre as mulheres. Ademais, a partir dessas interconexões a Marcha promove um processo articulatório que potencializa a sua atuação a partir de uma rede de mobilização mais horizontalizada, para dar reconhecimento e legitimidade à sua ação política.

A Marcha das Margaridas se construiu, portanto, como um movimento de caráter feminista amplamente articulado com o propósito maior de transformação do sistema capitalista, patriarcal e machista, reprodutor da opressão, discriminação e violência contra as mulheres. Ao caráter político feminista, ela agregou uma forte dimensão simbólica. Uma dessas simbologias, e a principal, é representada pela figura de Margarida Maria Alves. O nome que adjetiva a Marcha é uma homenagem a essa mulher.

Margarida Maria Alves era trabalhadora rural. Tinha 40 anos, casada, mãe de dois filhos, e, rompendo com padrões tradicionais de gênero, ocupou, por 12 anos, a presidência do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, na Paraíba. Líder sindical bastante influente na região Nordeste, Margarida incentivava as trabalhadoras e trabalhadores rurais a buscarem na justiça a garantia de seus direitos, protegidos pela legislação trabalhista. A sua atuação política incomodava, e muito, os latifundiários, os patrões – que lhe faziam ameaças, tentando pressioná–la a deixar o sindicato. Mas Margarida não se abateu! Construiu uma trajetória sindical marcada pela luta contra as injustiças sociais e o analfabetismo, tendo fundado, enquanto esteve à frente do sindicato, o Centro de Educação e Cultura do Trabalhador Rural.

Por defender ideais libertários e pela sua trajetória de luta pelo direito à terra, pela reforma agrária, por trabalho, igualdade entre as pessoas, justiça e por uma vida mais digna para trabalhadoras e trabalhadores rurais, Margarida Alves foi cruelmente assassinada, na porta de sua casa, na presença do marido e do filho, no dia 12 de agosto de 1983, por um matador de aluguel que acertou em seu rosto um tiro de escopeta calibre 12. O principal acusado do assassinato foi Agnaldo Veloso Borges, então proprietário da usina de açúcar local, a Usina Tanques, e seu genro, José Buarque de Gusmão Neto, mais conhecido como Zito Buarque. Foram acusados pelo crime o soldado da PM Betâneo Carneiro dos Santos, os irmãos pistoleiros Amauri José do Rego e Amaro José do Rego e Biu Genésio, motorista do Opala utilizado no deslocamento, que mais tarde foi assassinado como "queima de arquivo". A Marcha das Margaridas encampou uma campanha que findou por botar Zito Buarque no banco dos réus, apesar da sua absolvição.

Margarida, que os poderosos despedaçaram para fazê-la secar e calar-se, espalhou suas pétalas... e a cada quatro anos milhares de margaridas de todos os cantos e recantos do país se encontram em Brasília, depois de uma forte construção em todos os recantos do pais, para marchar juntas, inspiradas pelo clamor de justiça, igualdade, paz, no campo e na cidade.

Mas, afinal, quem são as margaridas? São mulheres do campo, da floresta e das águas que nas suas andanças foram costurando e tecendo a Marcha, mudando o seu destino e o destino de outras mulheres, foram se tornando margaridas para que o mundo jamais esqueça que assim como Margarida Maria Alves, são mulheres forjadas na luta e carregam – talvez não por acaso – o nome da flor que define o destino de um bem querer. Inicialmente, elas surgiram no espaço público como trabalhadoras rurais, mas a partir da Marcha de 2007 elas passaram a se nomear "mulheres do campo e da floresta" e na Marcha de 2015, a denominação "mulheres das águas" foi incluída, procurando, assim, abarcar o conjunto formado por mulheres rurais agricultoras familiares, camponesas, sem-terra, acampadas, assentadas, assalariadas, trabalhadoras rurais, artesãs, extrativistas, quebradeiras de

coco, seringueiras, pescadoras, ribeirinhas, quilombolas, indígenas e tantas outras identidades construídas nos diversos territórios do país.

São estas mulheres, vindas dos mais longínquos lugares – em muitos casos em mais de três dias de viagem –, que chegam a Brasília, e formam ali um grande contingente de mulheres, ampliado com a participação de milhares de outras; trabalhadoras de diversas categorias, engajadas em vários movimentos e organizações sociais, como domésticas, operárias, professoras, bancárias, comerciárias, funcionárias públicas de diversas áreas, estudantes, militantes sindicais, feministas, numa demonstração de unidade na luta contra a opressão patriarcal, pela superação de todas as formas de discriminação e na defesa da plataforma política, feminista e sindical.

Apresentando uma grande força mobilizatória, vinda da sua inserção nas redes da vida cotidiana de diferentes segmentos sociais, a Marcha representa uma pluralidade e uma diversidade de mulheres. Mulheres de todas as gerações, de diferentes identificações étnico-raciais e sexuais, de realidades diversas, que se encontraram em Brasília numa ação solidária e convergente por democracia, justiça, autonomia, igualdade e liberdade, tornando a Marcha uma grande ação que faz de um único dia um marco na história de luta contra a desigualdade de gênero e na luta por um país soberano e sustentável.

Para chegar a Brasília, as trabalhadoras do campo, da floresta e das águas se preparam durante mais de um ano, realizando atividades diversas que, com grande criatividade, combinam a mobilização de recursos financeiros e a mobilização política, envolvendo atividades formativas, debates e a construção descentralizada da plataforma e pautas de reivindicação. Os meses que antecedem a realização da Marcha são intensos em estudos e debates sobre a realidade dessas mulheres em encontros, seminários, rodas de conversas. Dos intensos debates realizados em todo o país, desde as comunidades rurais, municípios, estados e regiões, além dos momentos nacionais, resulta um documento com a análise da realidade do campo a partir da vivência e do olhar das mulheres, e uma pauta de reivindicações que é apresentada ao governo federal.

Em cada uma das cinco marchas, a plataforma política e a pauta de reivindicações enfocaram questões estruturais e conjunturais, além daquelas específicas das trabalhadoras do campo, da floresta e das águas. De caráter feminista, as proposições apresentadas puderam ser traduzidas para novos significados ao serem conectadas a questões mais gerais dos movimentos e organizações que participam da Marcha das Margaridas, seja sob o lema adotado nas três primeiras marchas: 2000, 2003, 2007, "razões para marchar contra a fome, a pobreza e a violência sexista"; seja sob o lema "2011 razões para marchar por desenvolvimento sustentável com justiça, autonomia, igualdade e liberdade"; seja sob o lema da marcha 2015 "Margaridas seguem em marcha por desenvolvimento sustentável com democracia, justiça, autonomia, igualdade e liberdade", reforçando, frente à atual conjuntura brasileira, a defesa incondicional da democracia como condição fundamental para seguir avançando na construção de um país mais justo e igualitário.

Assim, a pauta de reivindicações procura articular desde questões como a reforma agrária, democratização do acesso aos bens comuns, preservação do meio ambiente, defesa da biodiversidade e da agroecologia, fortalecimento da agricultura familiar, apoio à produção e comercialização, garantia de direitos trabalhistas (salário e condições de trabalho) e previdenciários à proposição de programas e políticas sociais voltadas para geração de renda, saúde, educação e enfrentamento contra a violência sexista.

A pauta da Marcha 2015, além de apresentar reivindicações das Margaridas do campo, das florestas e das águas, seguindo oito eixos: 1 – Soberania Alimentar; 2 – Terra, Água e Agroecologia; 3 – Sociobiodiversidade e acesso aos Bens Comuns; 4 – Autonomia Econômica, Trabalho e Renda; 5 – Educação Não Sexista, Educação Sexual e Sexualidade; 6 – Violência Sexista; 7 – Direito à Saúde e Direitos Reprodutivos; 8 – Democracia, Poder e Participação, apresentou proposições específicas de cada região, destacando-se a voz das Margaridas da Amazônia; das Margaridas do Cerrado e do Pantanal; a voz das Margaridas do Nordeste; do Sudeste e do Sul. Também foi considerada recortes geracionais na pauta da Marcha

2015, trazendo as vozes das margaridas de todas idades, buscando inserir e dar visibilidade às reivindicações das mulheres jovens e das mulheres da terceira idade. Além de questões das margaridas assalariadas rurais, das margaridas das florestas, dando destaque à pauta das extrativistas e quebradeiras de coco babaçu, bem como das margaridas das águas, margaridas quilombolas e indígenas.

Propondo, através das suas reivindicações, mudanças que podem ser entendidas tanto como econômico-estruturais quanto simbólico-culturais, a Marcha das Margaridas tem contribuído na formação de novos sistemas de valores e constituindo-se como força de pressão contra o sistema institucional e os padrões dominantes, contrários aos princípios éticos que compartilham. Por isso, sua ação apresenta um forte caráter de denúncia e protesto contra a fome, a pobreza e todas as formas de violência, exploração, discriminação e dominação. Uma denúncia que desvela tanto a injustiça socioeconômica enraizada na estrutura político-econômica da sociedade quanto a injustiça cultural ou simbólica arraigada em padrões sociais de representação, que se materializam e corporificam no cotidiano dessas mulheres, rompendo com a lógica do modelo de desenvolvimento capitalista e patriarcal. No seu clamor por democracia, justiça, autonomia e liberdade estão implicadas demandas que incluem tanto o reconhecimento da diferença quanto a redistribuição econômica – procurando, assim, avançar na construção da igualdade para as mulheres. E com esse propósito seguem em marcha as margaridas...

A caminhada, a performance, a estética da Marcha expressam a experiência vivida durante todo o seu processo de construção e evocam com força as dimensões coletivas do vivido. A estética apresentada é uma estética da vida. Salta aos olhos a cor lilás nas bandeiras e faixas, nos chapéus, nas camisetas, nas tiaras, destacando-se, assim, a forte simbologia da luta feminista. Portando faixas, cartazes e bandeiras, as mulheres organizam a caminhada em alas temáticas, demonstrando uma imensa capacidade criativa para expressar palavras, imagens e gestos que dão visibilidade às suas principais denúncias e reivindicações.

A cada ano, a Marcha das Margaridas vem expressando toda sua força social e política, revelando-se como uma ação consolidada na trajetória de mobilização e luta, das mulheres do campo, da floresta e das águas, por visibilidade, reconhecimento, direitos sociais e políticas públicas. Após a realização dessas cinco grandes marchas registrou-se um conjunto de ganhos políticos, dentre os quais a visibilidade e fortalecimento da luta e unidade das mulheres; e a contabilização de conquistas, sobretudo nas marchas realizadas no período do governo Lula e no governo Dilma, muito embora ainda haja muito a ser conquistado em termos de políticas estruturantes e políticas públicas.

Em 2015, mais uma vez as mulheres do campo, da floresta e das águas pisaram no asfalto quente de Brasília. Em meio a uma conjuntura complexa, não apenas em nível nacional, mas também mundial, em meio a uma crise política no país e em um momento de muitos desafios para os movimentos sociais, essas mulheres, mais do que nunca, mostraram a sua garra, persistência, energia e vontade de mudar o mundo, uma vontade que se expressa nos diferentes rostos, cores, etnias, idades, e se revela nas diferentes experiências de vida, de luta, nas diferentes trajetórias. Todas lutando por um mundo melhor, em meio a gestos de afetos, cuidado e alegria. Sonho, utopia e muita luta, é assim que as margaridas marcham e seguem marchando...

REFERÊNCIAS

Aguiar, Vilenia V.P. (2015). Somos todas margaridas: um estudo sobre o processo de constituição das mulheres do campo e da floresta como sujeito político. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n.].

AGUIAR, V. V. P.; PIMENTA, S. D. Marcha das Margaridas. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014. v. 1. 239p

AGUIAR, V. V. P. Margaridas seguem em marcha. Revista Geni, São Paulo, 15 jun. 2015.

VILÊNIA VENÂNCIO PÔRTO AGUIAR

Possui doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (2015), mestrado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (1993), e graduação em Agronomia pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (1987). Atualmente é pesquisadora do Núcleo de Pesquisa Sobre Agricultura Familiar da UFSC. Em 2014 foi assessora da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura. Tem experiência na área de Sociologia e Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: sociologia rural, movimentos sociais, gênero, ritual, e performance.

FOTOGRAFIAS [PÁGINA 110]

Acervo CONTAG (preto e branco) e César Ramos dos Santos Carneiro (colorida)

MAIS INFORMAÇÕES

Pagu – Patrícia Galvão

LÚCIA MARIA TEIXEIRA

Estou nua
E não posso despir-me
Nem dos seios, nem dos olhos, nem
do sexo, nem dos ossos.
Estou nua
E preciso despir-me
Como entregar-me vestida, a você,
meu amor?

PATRÍCIA GALVÃO, MICROCOSMO – PAGU E O HOMEM SUBTERRÂNEO – CORRESPONDÊNCIA – 1939, inédito

Patrícia Rehder Galvão – Pagu, jornalista, mulher precursora, musa modernista, militante política, incentivadora cultural, viveu de 1910 a 1962. Primeira mulher presa no Brasil por motivos políticos, é moderna e pós-moderna em sua obra e vida, à frente de seu tempo. Suas colunas de jornal trataram da cultura, política, arte, literatura, teatro, divulgando autores desconhecidos no Brasil e alguns no restante do mundo. Em suas críticas sobre o cotidiano social e no que trouxe ao público brasileiro de autores estrangeiros, foi visionária, com olhar sensível, antecipatório.

Sempre sonhou entregar-se totalmente, até a aniquilação: ao amor, a uma causa, à vida e até à própria morte. Desde a infância, sonhava com o movimento, o conhecer, o "ir bem alto", na busca de expressar sua ampla capacidade de amar.

Educada em uma família de classe média, era a terceira dos quatro filhos de Adélia e Thiers Galvão de França. Nas origens da ascendência materna,

os Rehder, imigrantes alemães; do lado paterno, o parentesco com o paulista Antonio de Sant'Anna Galvão – Frei Galvão – beatificado pelo Papa João Paulo II.

A educação recebida possibilitou que Patrícia concluísse o Curso Normal na Escola do Brás, ao mesmo tempo que frequentava, no Conservatório Dramático e Musical, cursos de Literatura e Arte Dramática. Era muito, para a maioria das mulheres na década de 20. Mas era pouco, para ela.

> Escola Normal do Brás. Reduto pedagógico da pequena burguesia. O estudo não é muito caro. Os pais querem que as filhas sejam professoras, mesmo que isso custe comer feijão, banana e broa todo dia. (GALVÃO, 1994, p. 33)

Sonhava libertar-se do rígido controle familiar, para poder voar cada vez mais alto. A oportunidade surge quando é apresentada ao escritor Oswald de Andrade. Ela, com 18 anos. Oswald, com 38 anos, formava, com a pintora Tarsila do Amaral, o casal mais requisitado da alta sociedade de São Paulo.

Junto ao casal, Patrícia adquire maior liberdade de movimentos. Surge Pagu, nome literário criado por Raul Bopp, mais adequado à radicalidade pretendida. Destaca-se pela ousadia, exuberância e beleza, participando do Movimento Antropofágico, do qual até se tornou musa e colaboradora.

Estreia com desenhos nas páginas da *Revista da Antropofagia,* em sua segunda fase, publicada no Diário de São Paulo, em 1929. Consistia em crítica radical à acomodação modernista e à civilização ocidental.

Inicia romance com Oswald, e nesse mesmo ano, escrevem um diário a duas mãos, *O romance da época anarquista ou livro das horas de Pagu que são minhas*. Também em 1929, ela cria o *Álbum de Pagu,* desenhos e textos, dado de presente a Tarsila, como prova de sua admiração pela pintora (Furlani, 1999).

Em 1930, nasce Rudá, segundo filho de Oswald e primeiro de Pagu. Decepcionada com as aventuras do companheiro, Pagu parte, três meses depois de nascido Rudá. Vai de navio a Buenos Aires, participar de um

congresso de poesia. Leva uma carta para Luiz Carlos Prestes. Na volta traz muitos livros marxistas e material comunista.

Pagu participa ativamente da luta ideológica. Foi a primeira mulher presa no Brasil, em Santos, em 1931, na greve dos estivadores, como agitadora. Foi detida vinte e três vezes, por motivos políticos. Havia, enfim, encontrado uma razão para viver. E para morrer. A entrega total. Militou em Santos, no Rio e em São Paulo.

Ao aderirem ao Partido Comunista, Pagu e Oswald deram tratamento literário à luta política e ideológica na qual se engajaram. Pagu, mulher livre e libertária, fez Oswald participar de caminhos revolucionários, que teriam expressão no jornal *O Homem do Povo* (1931), dirigido por ambos e proibido pela polícia, após agressões e violências com estudantes de Direito. Fechado *O Homem do Povo,* os dois vão para Montevidéu, para fugir do processo policial. Lá, Pagu encontrou o entusiasmo ao se avistar com Luiz Carlos Prestes.

No livro *A Escada Vermelha,* publicado por Oswald em 1934, aparece a personagem Mongol, inspirada em Pagu e na forma em que esta influenciou o rumo político da vida do autor (caracterizado no livro no papel de Jorge):

> A reivindicação sentimental precisou-se... Com essa mulher integral, livre, renovar a vida, agora consciente... Pela primeira vez alguém lhe falara que havia um mundo, a pátria organizada de todos os revoltados, de todos os oprimidos, de todos os condenados da sociedade burguesa... (ANDRADE, 1970, p. 45)

Em 1931, a união dos dois foi desfeita. No mesmo ano, o Partido ordenou a Pagu que deixasse Oswald e o filho. Na verdade, nesse período, o Partido tinha grande desconfiança dos intelectuais e lhes determinava tarefas impossíveis.

A separação do filho foi causa de muito sofrimento, até o fim da vida de Pagu. Tudo exigiu de seu corpo, de sua mente, seu coração e sua alma. Acreditava que deveria esmagar qualquer traço de sua condição humana, inclusive seus

sentimentos mais nobres, como o amor materno, rotulado pelos companheiros de "sentimentalismo burguês", em prol do ideal que perseguia.

Para provar sua sinceridade de propósitos, escreve seu primeiro romance, com o pseudônimo de Mara Lobo. É uma apologia ao partido. *Parque Industrial,* título inspirado no lema que os bondes propagavam ("São Paulo é o maior parque industrial da América do Sul"), constituiu-se no primeiro romance social, político, abordando a cidade e o proletariado paulista, de origem italiana. Focaliza o bairro do Brás, onde morou com a família, em vila operária vizinha a uma tecelagem. Havia sido neste bairro, ainda, que estreou como jornalista, colaborando no *Brás Jornal,* aos 16 anos.

A política esteve presente na produção literária e jornalística de Pagu. Em suas publicações no jornal *O Homem do Povo,* quando já questionava a atuação das mulheres na sociedade, por meio de histórias em quadrinhos e na coluna *Mulher do Povo*. Em *Parque Industrial,* denuncia as mazelas e hipocrisias da sociedade, defendendo, sobretudo, as mulheres, exploradas por sua condição de gênero social ou como trabalhadoras. No romance A Famosa Revista, escrito 12 anos depois, o contrário do primeiro: a crítica contra o partido que destrói valores éticos, situação autobiográfica, baseada no que viveu na pele. E no jornal *Vanguarda Socialista*.

O Partido decidiu pelo afastamento provisório de Pagu, sugerindo uma viagem. Ela e Oswald decidiram acatar a decisão e sair do Brasil. O combinado foi que Pagu seguiria primeiro e Oswald iria depois, com o filho, encontrá-la, assim que obtivesse dinheiro, o que acabou não se concretizando. Pagu viajou sozinha, como correspondente dos jornais *Correio da Manhã, Diário de Notícias* e *Associados de São Paulo*. De passagem pela China, obteve as primeiras sementes de soja que foram introduzidas no Brasil, por sugestão do cônsul do Brasil em Kobe, Raul Bopp, velho aliado da Antropofagia. Na Rússia, desapontou-se com o regime comunista e com a infância miserável que testemunhou. Esteve sob custódia da Gestapo, durante passagem pela Alemanha, vinda da Polônia. Na França, ferida gravemente nos movimentos de rua, foi repatriada para o Brasil.

Vários textos refletem essa riqueza de experiências de uma mulher que deu a volta ao mundo sozinha, fato pouco comum na época. Registrou as experiências, embora o partido não permitisse sua atividade. Em Hollywood, ela entrevistou diversas personalidades, como os atores Miriam Hopkins e George Raft, e em uma viagem de navio para China, Sigmund Freud foi um de seus entrevistados.

Na volta ao Brasil, foi presa, em consequência do movimento de 1935 e deste ano até 1940, foram quatro anos e meio de prisões e hospitais. Ao ser libertada, muito magra e deprimida, rompe com o PCB, integrando a dissidência trotskista. O velho amigo Geraldo Ferraz passa a "cuidar dela", sendo seu companheiro até o fim da vida. Nasce o filho Geraldo Galvão Ferraz, que, a exemplo dos pais, se tornaria também jornalista. Patrícia tentava iniciar nova fase, com seu velho amigo do Modernismo Antropofágico, com quem comungava tantas ideias e ideais, e passa a dedicar-se cada vez mais ao jornalismo, à literatura, à cultura, ao teatro, divulgando autores desconhecidos no Brasil e estimulando novos talentos.

Os dois escrevem o romance *A Famosa Revista*. Ao contrário do primeiro livro de Patrícia, este é uma crítica ao PCB e seus métodos totalitários. Em São Paulo, trabalham no *Diário da Noite* e organizaram o Suplemento Literário do jornal *Diário de São Paulo*. O casal trabalharia junto ainda no periódico *Vanguarda Socialista*.

Embora realizando sua atividade jornalística e trabalhos de excelente nível, períodos de depressão surgiam. Tenta o suicídio, em 1949, com um tiro na cabeça.

> Não estar presa a nenhuma lei.
> Ser nada. Não ser.
> Por que não destruir o objeto?
> Por que continuar presa à vida afetiva?
> Por que depender de minha necessidade?
> (GALVÃO, 1939, inédito)

Procura, porém, retornar à vida e à política partidária. Em 1950, concorre, pelo PSB (Partido Socialista Brasileiro), à Assembleia Legislativa de São Paulo, mas não se elege. Lança o panfleto eleitoral *Verdade e Liberdade*.

> De degrau em degrau desci a escada das degradações, porque o Partido precisava de quem não tivesse um escrúpulo, de quem não tivesse personalidade, de quem não discutisse. De quem apenas aceitasse. Reduziram-me ao trapo que partiu um dia para longe, para o Pacífico, para o Japão e para a China, pois o Partido se cansara de fazer de mim gato e sapato. Não podia mais me empregar em nada: estava "pintada" demais. (GALVÃO, 1950)

E defende um socialismo pacífico, libertário e utópico:

> O fim é a libertação do homem desde as suas bases de pão e de abrigo, de amor e de sonho, de aspiração e criação, até que se transformem as relações de semelhante a semelhante, e se estabeleça em toda a plenitude a dignidade de uma paz e de uma solidariedade contritamente vividas. (GALVÃO,1950)

Muda-se para Santos, trabalha no jornal *A Tribuna,* incentiva a formação de grupos amadores e de teatro de vanguarda, participa da fundação da Associação dos Jornalistas Profissionais e da União do Teatro Amador.

Em 1962, muito doente, viaja, sozinha, a Paris, com a alegação de que estudaria teatro, ao mesmo tempo que consultaria médicos. Mas, a cidade que tanto amava, onde estudou, sonhou, militou, enfrentou tropas de choque, foi palco de mais uma agonia. Uma tragédia própria do Aqueronte que, na mitologia grega, citado por Virgílio, Homero e também por Dante, é o primeiro rio do inferno, onde se matam os suicidas e os pobres que nada possuem.

Em um quarto de hotel, dá um tiro no peito, mas a bala não vai para o coração, como pretendia. Resvala por uma costela e sai na perna. Na radiografia do tórax, constatam um tumor no pulmão. Os médicos não chegam a concretizar a retirada, dado o estado avançado. Retornou a Santos, terra

onde amava viver e onde morreu, aos 52 anos, em 12 de dezembro de 1962. Enfim, o namoro com a morte se concretizou.

> Temos agora a paisagem da treva d'acier – começa o túnel. As paredes alvas dissolvem-se no oposto. Tateante, a sonda da hipótese insistente não consegue eliminar nem o preto nem o branco. Treva. Não obstante é para a frente que se vai. Enfrentando a treva. (GALVÃO e FERRAZ, 1959, p. 274)

Quatro dias após o falecimento de Pagu, Geraldo publicou em *A Tribuna,* onde era editor, o emocionado artigo *Patrícia Galvão, Militante do Ideal*. Assinou apenas como Redator de Plantão, assim iniciando-o: "Deu-se essa semana uma baixa nas fileiras de um agrupamento de raros combatentes" (FERRAZ, 1962).

Talvez, para muitos, a vida de Patrícia e suas buscas pareçam fora de moda, já que a nossa cultura acredita ser possível viver sem qualquer dor, com a ditadura do imperativo do gozo, individualista e hedonista. Porém, embora os imperativos do consumo se dirijam a todos, só são acessíveis a muito poucos. Nunca foram tão necessários seus sonhos de mundos imaginados que nos abrem caminhos, nos movem, dando razões para desejar e buscar realidades melhores que as atuais.

Ela ainda tem muito a nos dizer. Uma fala que busca raízes no terreno incerto e perigoso dos atos, das práticas, da existência, sempre como síntese imperfeita. E, assim, nos faz *companhia* na luta, crença, valores, paixão, desejo e emoção.

A história continua, portanto, aberta a novas propostas e ao fazer junto, em seu não acabamento essencial. Nossa antropófaga, um ser-em-mutação, mutação-em-ser, venceu a morte, ou melhor, deglutiu-a. Conquistou a sobrevida por meio de seus sonhos, ideias, afetividade e desejos, que são, afinal, o que nos dá condições de existência. "É a vida que flui, a arte que permanece, e entre o que passa e o que fica, os homens traçam a sua grandeza e a sua dignidade." (GALVÃO, 1954; apud FURLANI e FERRAZ, 2010).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de e GALVÃO, Patrícia. "O Romance da Época Anarquista ou Livro das Horas de Pagu que São Minhas" (1929-1931). *Diário manuscrito e ilustrado.*

ANDRADE, Oswald de. *Os Condenados* (*Alma / A Estrela de Absinto / A Escada*). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Pagu – Patrícia Galvão. Livre na Imaginação, no Espaço e no Tempo.* 5. ed. Santos: Editora UNISANTA, 1999.

_____ *Croquis de Pagu. E Outros Momentos Felizes que Foram Devorados Reunidos.* Santos: UNISANTA; São Paulo: Cortez, 2004.

_____ e FERRAZ, Geraldo Galvão. *Viva Pagu. Fotobiografia de Patrícia Galvão.* São Paulo: Imprensa Oficial; Santos: UNISANTA, 2010.

FERRAZ, Geraldo."Patrícia Galvão Militante do Ideal". *Jornal Tribuna,* Santos, p. 3, 16 dez. 1962, cad. 2.

GALVÃO, Patrícia e FERRAZ, Geraldo. A Famosa Revista. In: *Dois Romances*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959.

GALVÃO, Patrícia. *Microcosmo. Pagu e o homem subterrâneo – Correspondência* (1939), inédito.

_____ (Mara Lobo). *Parque Industrial.* 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994.

_____ "Verdade e Liberdade". *Panfleto político editado pelo Comitê Pró-Candidatura de Patrícia Galvão.* São Paulo: 1950.

LUCIA TEIXEIRA FURLANI

Doutora e mestre em psicologia da educação, psicóloga e educadora. Fundou e preside o Centro de Estudos Pagu, da Universidade Santa Cecilia em Santos-SP, o maior acervo existente sobre essa jornalista, militante política e cultural. E-mail: lucia@unisanta.br

FOTOGRAFIA [PÁGINA 120]

Acervo Lucia Teixeira Centro Pagu Unisanta

MAIS INFORMAÇÕES

mulheres

CONSTRUÇÃO DE SÍMBOLOS E MITOS EM TORNO DO GÊNERO

Intrigações do feminino na literatura de Clarice Lispector

MARLON MARCOS

> *É com uma garra trêmula que seguramos o cetro do poder.*
>
> **CLARICE LISPECTOR**, O CETRO

> *Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão.*
>
> **CLARICE LISPECTOR**, A LEGIÃO ESTRANGEIRA

PREMISSAS INTRODUTÓRIAS

Talvez a grande escritora brasileira Clarice Lispector, nascida em 1920, na Ucrânia, nunca tenha se preocupado, como Sigmund Freud, sobre o que desejam as mulheres. Clarice foi mais à frente: se misturou ao mistério que envolve o humano, indagando nossa condição perante a vida, erguendo uma escrita que dilacera porque revela, revela dilacerando... Talvez o jeito de se perguntar, e, a intimidade ali exposta, numa linguagem mais misteriosa que as questões na pergunta, pudessem traduzir esta intrigação a que chamamos literatura feminina.

Existe literatura feminina? Não me atrevo a responder a esta questão, mais importante aqui é apontar os traços estilísticos de uma escritora que usou do seu ofício, como literata, para expandir sua própria consciência do mundo, expandindo assim, a consciência de seus leitores. São imensas as questões existenciais que preocuparam a Clarice de seu tempo, sua condição de mulher e estrangeira (mesmo no Brasil) a levou a sentir o mundo numa

intensidade filosófica que a ajudou a produzir sua literatura. Esse jeito de sentir *é sine qua non* na mulher? Em que aspectos a mulher como um construto social tal qual o homem, como bem disse Simone de Beauvoir (2009), corporifica os ideais do feminino afastando-se do que qualificamos como masculino? Sem abdicar de seu lugar no feminino, muitas vezes, Clarice transgrediu a sua condição de mulher escritora, e em ressonância com nomes como Virginia Woolf, ocupou com força e determinação o lugar de quem pergunta e oferece como resposta intrigações não da mulher, mas talvez daquilo que, em profundidade, tenha a ver com o que (des) conhecemos como feminino. E nesse quesito, a escritora mais citada no cenário cultural brasileiro incomodou (e ainda incomoda) muitos dos seus pares masculinos, que minimizam a obra clariceana nesse classificação ainda inconsistente: a tal literatura feminina.

Buscarei aqui traçar alguns aspectos do texto de Clarice que revelem, dentro da sofisticação literária da autora, o seu lado militante e defensor das diferenças marcantes entre homem e mulher, masculino e feminino, ainda que eu defenda que a força de Clarice Lispector repousa na sua capacidade de perguntar o irrespondível para homens e mulheres tornados humanos no texto que, em termos de gênero antropológico, é uma escrita universal dirigida à humanidade.

A MULHER E A SUA OBRA

> ***Se uma pessoa fizesse apenas o que entende,***
> ***jamais avançaria uma passo.***
>
> **CLARICE LISPECTOR,** A MAÇÃ NO ESCURO

No ano de 1920, num tempo hostil para a vida dos eslavos que habitavam em regiões da Europa Oriental, em países como Ucrânia, ainda mais para quem, neste tempo de guerras, estava inscrito na marca do pertencimento genético aos tão perseguidos judeus. Assim, neste ano, nascia na aldeia de Tchechelnik, na Ucrânia, a menina que no Brasil, alguns meses depois se chamaria Clarice Lispector. A família chegou ao Brasil como refugiada de

guerra, e Clarice, na primeira infância, até mais ou menos os 12 anos, viveu entre as cidades de Maceió e Recife, no Nordeste brasileiro. Ali se forjou a personalidade introspectiva e atormentada que geraria a mais importante escritora brasileira e uma das mais marcantes no cenário literário mundial em todo século XX.

Desde a sua tenra idade, Clarice desenhava para todos o seu gênio intelectual, como se desde sempre ela soubesse que seria escritora e se marcaria definitivamente na história da literatura do país que teve que adotá-la e que nunca deixou de ser seu. Uma menina como se moldada pelas interferências existencialistas dos filósofos Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, ensimesmada em perguntas que a empurravam para a escrita, na intenção de obter respostas que, no fundo, ela nunca encontraria. Seu destino como escritora a colocou de frente a questões que jamais abandonou: sua condição de mulher, mergulhada numa angústia existencial pelo pertencimento, as hierarquias humanas frente ao espetáculo das raças (Schwarcz, 1993) que tanto a corroia e a fazia doer, seus desencontros amorosos, a fixação na maternidade e a escrita como razão maior para sobreviver.

Em sua mais importante biografia, até então, *Clarice,* de Benjamim Moser (2011), ele transcreve, citando outra biógrafa da escritora, a professora brasileira Nádia Batella Gotlip (1995):

> Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na Terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noitinha numa cidade desconhecida onde há greve geral de transportes. (Gotlip *apud* Moser, 2011, p. 13)

Nesse excerto está a causa da agonia existencial clariceana: o não pertencimento. Em sua obra singular a escritora sempre dialogou com esta temática, a do vazio gerado pelo sentimento de não pertencer e a busca ávida pelo que pudesse ocasionar nela sensações de adesão inteira à família, ao Brasil, aos amigos, ao amor, à escrita. Clarice desenhou o feminino

que luta por adesão, a sua guerra era em busca de sintonia, e de razões que a fizesse evitar o seu estranhamento no mundo e o estranhamento do mundo para com ela.

Ela dizia, numa espécie de dicção feminina, "sou tão misteriosa que não me entendo"[1], e isso alongava o seu mito (já em vida), realçava a sua beleza, e a harmonizava com sua escrita cheia de mistérios tal igual à sua criadora. Suas personagens centrais, Joana, a senhora GH, Lóry, a pintora missivista, Macabéa, entre as mais conhecidas, foram indagações e intrigações que ela erguia do lugar que ocupava na vida: mulher, judia, naturalizada, nordestina brasileira, cosmopolita, amante, mãe, intelectual, esposa, desquitada, escritora. Um ser sofisticado que, em seu íntimo, sofria como o mais comum dos humanos em busca de pertencer. Sua ânsia é a da jovem mulher que precisa aprender as tramas do amor intra sexual e o entre indivíduos, e, assim, pergunta, titubeia, vacila, hesita, mas segue aprontando-se para a aprendizagem que não se conclui nunca.

DA OBRA QUE ESPELHA O FEMININO

> ***Sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres.***
>
> **CLARICE LISPECTOR,** PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

Em Clarice Lispector a mulher era uma pergunta. A pergunta como exagero literário, estereotipia, ou dentro de parâmetros mais elevados, uma pergunta filosófica a edificar elucidações socioantropológicas sobre gênero e a complexificar o seu estar social como mulher que descrevia o feminino sem filiações com o universo militante de escritas feministas. Mas ela era uma ativista feminina que queria ser lida e, se muito possível, respondida.

Perto do coração selvagem, lançado em 1943, quando a escritora tinha 23 anos de idade, foi seu livro de estreia. Joana, a personagem central da obra, é um desenho audacioso e livre de mulher para os tempos em que o livro foi publicado. Outro exemplo do discurso feminino de Clarice é o seu livro A paixão segundo GH, considerado o mais complexo, o mais filosófico de seus romances,

1 Federico Mengozzi, "Mistérios de Clarice", Época, n. 342, 12 de dezembro de 2004, apud Moser, Benjamin. Clarice. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

este livro foi publicado em 1964, e explora o tema da transformação gerada pela crise existencial de uma mulher frente aos seus fantasmas representados em uma barata. Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, lançado em 1969, traz Lory, uma jovem aprendiz da vida prestes a se entregar às profundidades do amor, o livro comove ao narrar, de modo especial, numa linguagem literária com requinte filosófico, o amor entre um homem e uma mulher que aprendem reciprocamente sobre os instantes do grande encontro amoroso.

Água viva chega em 1973. O livro causa estranhamento por sua impossibilidade de classificação. Era um romance? Uma novela? Um poema escrito em prosa? O texto se configurou numa longa carta escrita por uma artista plástica e dirigida a uma história de amor findada. Nele, Água viva, Clarice despeja sua verve poética e alimenta em seu leitor imagens profundas do amor romântico, na perspectiva da mulher, reforçando as diferenças entre o masculino e o feminino, e praticando uma espécie de bruxaria, de encantamento pela beleza da linguagem que usa para narrar esta história.

A hora da estrela, publicado em 1977, foi o último livro escrito por Clarice Lispector. Uma novela impactante, que traz uma das mais fantásticas personagens da literatura brasileira: Macabéa. Uma retirante nordestina, esvaziada de tudo, mas que de tanto vazia, era rica como ninguém. Nela está a própria Clarice se vendo, se criticando, se acarinhando, se despedindo. O texto exprime, como numa abordagem socioantropológica, os desencontros relacionais entre as mulheres, e, analisa, literariamente, algumas tipificações do feminino no Brasil, ao mesmo tempo em que universaliza este feminino, e alude, de modo enfático, como se dá a relação de atração e repulsa entre homens e mulheres. Para além de tudo, a história narra a dureza da vida das nordestinas emigradas para o Rio de Janeiro, cidade que, para Macabéa, seria maior que o mar, na leitura poética do grande compositor baiano Caetano Veloso, em sua canção *O nome da cidade*[2], feita sob a encomenda de sua irmã, a grande cantora Maria Bethânia.

Estas personagens se diluem, num modo de integração, a tantas outras vistas na obra de Clarice Lispector. São intensas mesmo quando aparentemente

2 Presente no Álbum *A beira e o mar*, lançado em abril de 1984, por Maria Bethânia. Gravadora Philips.

fúteis e inexpressivas. Todas elas acabam traduzindo a leitura que Clarice tinha da sua condição de mulher no mundo. Ali, a grande autora universal aciona categorias analíticas da sociologia, da antropologia, da história e da literatura, para fazer seu desenho do feminino à luz de intrigações que não podem ser consideradas apenas literárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mais importante aqui é exprimir que Clarice esteve em seu tempo e que, muitas vezes, se projetou para bem à frente dele. Não saiu do seu lugar de mulher, problematizou em sua literatura o feminino e o masculino, e legou ao mundo uma das mais peculiares literaturas vistas na Terra. Mais que literata, Clarice Lispector é uma pensadora social em seu requinte filosófico.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC Editora,1989. GOFFMAN,

Erving. A representação do Eu na vida cotidiana. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

HALL, Stuart. Identidade Cultural na Pós Modernidade. Trad. Tomás Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2002, 7 ed. 102p.

LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo GH. Rio de Janeiro:Francisco Alves, 1994.

----------. Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres. Rio de Janeiro:Francisco Alves,1994. –

----------. Água Viva. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

----------. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NOLASCO, Edgar Cézar. Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

PEIRANO, Mariza. Rituais ontem e hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PEIXOTO, Marta. Ficções apaixonadas. Rio de Janeiro: Vieira & Lent,2004.

SILVEIRA, Nise da. Jung: vida e obra. 16ª ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SCWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VINIL (LP)

Maria Bethânia, A beira e o mar, Gravadora Philips, 1984.

MARLON MARCOS VIEIRA PASSOS
Completou Licenciatura em História pela Universidade Católica do Salvador (1993) e Bacharelado em Comunicação / Jornalismo (2004) pela Universidade Federal da Bahia. Hoje é Mestre em Estudos Étnicos e Africanos pelo CEAO-UFBA. Defendeu a Dissertação de Mestrado Oyá-Bethânia: os mitos de um Orixá nos ritos de uma Estrela. Suas atividades de pesquisa estão relacionadas principalmente às seguintes temáticas: Orixás, Irmandades Religiosas, Religiões Afro-Brasileiras, Música Popular e Literatura no Brasil. Trabalhou como Assessor de Comuniucação no Palacete das Artes Rodin Bahia. Ministrou aulas como Professor-Vistante, da Uneb, no Curso de História, na cidade de Itaberaba-Ba, até fevereiro de 2013. Hoje é doutorando em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFBA. E-mail: ogunte21@gmail.com

FOTOGRAFIA [PÁGINA 132]
Editora Rocco

MAIS INFORMAÇÕES

Leila Diniz (1945-1972)

MIRIAN GOLDENBERG

> *Meio inconsciente, me tornei mito e ídolo, ou mulher símbolo da liberdade, pregadora-mor do amor livre. Muita gente não entende o que é isso. Só quero que o amor seja simples, honesto, sem os tabus e fantasias que as pessoas lhe dão.*
>
> LEILA DINIZ

Leila Diniz nasceu em Niterói em 25 de março de 1945. Filha de Ernestina e Newton Diniz, um carioca nascido no Méier, líder bancário do Banco do Brasil e membro do Partido Comunista. Antes do nascimento de Leila, Diniz e Ernestina tiveram outros dois filhos: Eli e Elio. Quando Leila estava com sete meses, seus pais biológicos se separaram. Ernestina, com tuberculose, foi internada em um sanatório, onde ficou dois anos. A experiência de total isolamento pode ter provocado duas características de sua personalidade que foram destacadas pelos irmãos mais velhos de Leila Diniz, em entrevistas que realizei para a minha tese de doutorado: a religiosidade e a hipocondria. Diniz, após a separação de Ernestina, foi morar com Isaura, uma professora primária, em Copacabana. Com ela, teve duas filhas: Regina e Lígia.

Quando Diniz foi morar com Isaura, Leila tinha cerca de dois anos. Ela foi criada como sendo filha verdadeira de Isaura. Só na adolescência, descobriu que tinha outra mãe, Ernestina, que estava viva, morando sozinha no bairro de Santa Tereza. A descoberta da mãe "verdadeira" e de uma situação familiar repleta de mentiras parece ter sido decisiva na trajetória de Leila Diniz. Aos 13 anos, começou a escrever um diário, hábito que a

acompanhou até a sua morte. As 14 anos, saiu de casa. Tentou uma aproximação com Ernestina, vivendo alguns meses com ela. Morou com amigos, tios, voltou para a casa do pai. A crise parece ter sido tão grave que Leila começou a fazer análise de grupo, aos 16 anos, momento em que ainda era rara esta prática no Brasil. Também aos 16 anos, em uma festa de Natal, conheceu o diretor Domingos de Oliveira, dez anos mais velho do que ela e já desquitado. Morou com ele durante quase três anos.

A trajetória profissional de Leila começou aos 15 anos como professora do maternal e jardim de infância. Deixou de ser professora por não se adaptar às exigências dos pais e diretores da escola.

"Eu amo crianças. Mas eu gostei de ser atriz e seria muito difícil voltar a ser professora. Eu deixei de ser professora por covardia porque eu tinha que brigar muito com os pais, e com os diretores do colégio. Porque eu não estava em Summerhill, não, mas em minha sala cada um fazia o que queria. Eu me lembro que, uma ocasião, teve um aluno meu – eu ensinava no maternal, jardim de infância e primeiro ano –, bem, esse aluno chegou para mim e... Bem, eu tenho uma relação com criança muito boa, consigo chegar e dialogar com elas. Na minha sala, eu aboli a mesa da professora, não existia, a minha mesa era igual à deles, minhas coisas eram guardadas como a deles, eu mexia nas coisas deles tanto quanto eles mexiam nas minhas, não tinha problema. A gente trocava lanche, eu trazia Coca-Cola e eles gostavam mais do que leite, e a gente trocava, eu fazia a maior zona. As mães, porém, não gostavam. Bem, aquele aluno meu estava cheio comigo, não sei por quê, virou pra mim e disse: sua (*)! Foi aquele silêncio, todo mundo ficou me olhando pra ver o que a professora ia responder. Eu fiquei com vontade de rir e ri. Aí eu disse: (*) é você, está ouvindo, seu cocô? Foi aquela zona: porque falando com criança, eu adapto meus palavrões pros deles. Palavrão de criança é (*), cocô, xixi, titica etc. Então foi uma semana na sala que só se falava de (*): sua (*) pra cá, seu (*) pra lá, (*) sem parar, cocô pra lá, xixi pra cá... A diretora entrava na sala e ficava horrorizada" ("O Pasquim", novembro de 1969).

Desempregada, conseguiu pequenos papéis como atriz por frequentar a boemia artística e intelectual do Rio de Janeiro, no circuito de Copacabana e Ipanema. Leila teve uma carreira irregular, iniciada em meados da década de 60, dividida entre o cinema, o teatro e a televisão. Conquistou um espaço no campo artístico por meio de papéis que se aproximavam de seus comportamentos na vida pessoal. Atuou em 14 filmes. O seu papel mais marcante foi em "Todas as mulheres do mundo", filme de Domingos de Oliveira.

Por que Leila Diniz se tornou um mito? Por que, hoje, é possível dizer, como Rita Lee, que "toda mulher é meio Leila Diniz"? Por que Leila Diniz é lembrada como o símbolo da mulher livre?

É a própria Leila Diniz quem responde à questão. Ela disse, na célebre entrevista a "O Pasquim": "como todas as minhas entrevistas dizem 'Leila a mulher livre', 'Leila, a mulher que faz amor', 'Leila que é independente' etc., todo mundo fica achando que sou aquela (*) da zona, não é?". Ela reconhece que contribuiu para a construção e consolidação desta imagem: "Sobre minha vida, meu modo de viver, não faço o menor segredo. Sou uma moça livre. A liberdade é uma opção de vida" (Diário de São Paulo, 15/03/1970).

"Aí vieram as mil entrevistas e, como nunca tive nada com esse negócio de ser atriz, de construir uma imagem para o público, eu falava exatamente o que eu estava pensando. E acho que foi aí que aconteci. O pessoal percebeu que eu tinha mil facetas para serem badaladas. A diferença entre mim e as outras pessoas do meio é que, enquanto elas estavam apenas falando, eu gritava tudo o que tinha para gritar. Passei a ser uma moça sexy na opinião de todos, defendendo uma porção de ideias. E todos se perguntavam: mas moça sexy pensa? As pessoas passaram a me dar muita atenção. A imprensa capitalizou e tudo quanto eu falava virava imediatamente uma zorra. Não sei se foi loucura ou coragem minha, mas sempre me expus muito. De certa forma, acho que é isso que ainda sustenta essa coisa engraçada chamada mito".

Com a ideia de revolução simbólica pode-se compreender melhor a representação social de Leila Diniz como uma mulher revolucionária. Leila contribuiu para o reconhecimento de comportamentos femininos que

contestavam a ética e a estética então existentes. Ela fazia e dizia o que muitas mulheres tinham o desejo de fazer e dizer mas não tinham coragem. Os depoimentos que colhi para a minha tese de doutorado sobre a sua trajetória destacam que muitas mulheres faziam ou diziam as mesmas coisas que Leila, mas Leila dizia e fazia, acumulando assim reconhecimento dos que desejavam contestar o modelo tradicional de ser mulher. O reconhecimento que Leila conquistou está ligado à correspondência entre seus comportamentos efetivos e seu discurso.

Aqueles que perseguiram Leila como subversiva não estavam inteiramente enganados. O poder de nomear, sobretudo o de nomear o que ainda não foi percebido ou está recalcado, é um poder considerável, é um poder de criação. Esta foi a revolução de Leila Diniz: trazer à luz do dia comportamentos femininos já existentes mas que eram vividos como estigmas, proibidos, ocultos. A partir da análise da trajetória de Leila Diniz é possível se refletir sobre as transformações dos papéis femininos na sociedade brasileira, particularmente sobre a revolução comportamental ocorrida na década de 60.

Até hoje, Leila Diniz é lembrada como uma jovem que subverteu o comportamento feminino de sua geração. A elaboração desta imagem, após a sua morte, produziu um discurso praticamente unânime a respeito de sua importância como mulher "revolucionária".

No final da década de 60, muitos jovens substituíram os temas políticos pelo tema da liberdade individual. A repressão a ser combatida deixou de ser a repressão do regime militar e passou a ser a repressão sexual, a repressão familiar, a repressão internalizada em cada indivíduo. Este anseio por liberdade sexual parece ter sido um elemento importante para a transformação de Leila Diniz em um símbolo de mulher revolucionária.

A conduta de Leila Diniz não estava remetida a princípios gerais ou bandeiras políticas, mas à forma particular que encontrou para enfrentar seus próprios problemas. Ao expor publicamente sua maneira de viver, Leila abriu possibilidades para outras mulheres enfrentarem problemas semelhantes. Os reforços positivos que recebeu e o destaque que lhe foi reservado na

imprensa fizeram com que ela se sentisse autorizada para afirmar cada vez mais radicalmente a sua postura de transgressão ao modelo tradicional feminino, especialmente em matéria sexual. Leila foi apontada como uma precursora do feminismo no Brasil: uma feminista intuitiva que influenciou, decisivamente, as novas gerações.

"Leila não podia deixar de virar mito, modelo para tantas mocinhas que não se consideravam direitinhas nem galinhas, só queriam viver com mais sinceridade suas emoções e desejos, ser pessoas mais inteiras e não obrigatoriamente a metade de um casamento onde o lugar principal seria ocupado pelo homem, depois viriam os filhos, e só depois, no espacinho que sobrasse, a mulher se manifestaria. O movimento feminista ainda não tinha chegado até nós e Leila, sem empunhar bandeiras, sem querer ser símbolo de nada, ia fazendo o que gostava de fazer, esbanjando alegria de viver, sinceridade, driblando com graça o machismo brasileiro, sendo mãe de uma maneira nova, curtindo a maternidade e o corpo grávido, o barrigão bonito se mostrando ao sol, na foto que ficou famosa... No meio de toda aquela militância, a imagem de Leila surgia sempre, não para embasar teorias, que para isso tínhamos O segundo sexo, da Simone, mas como a própria personificação da mulher feliz" (Zuleica Porto, Correio Braziliense, 14/6/1987).

Leila Diniz, ao afirmar publicamente seus comportamentos e ideias, parece ter sido uma aceleradora de padrões de comportamentos femininos já existentes, a maior parte das vezes de modo implícito, que foram sendo, cada vez mais, adotados por muitas mulheres.

O que fez de "Leila para sempre Diniz", como escreveu o poeta Carlos Drummond de Andrade? Por que Leila Diniz é lembrada, até hoje, como uma mulher revolucionária e símbolo da década de 60?

A articulação de alguns elementos de sua trajetória pode responder a esta questão. Em todas as entrevistas que realizei para a minha tese de doutorado, nas matérias de jornais e revistas, depoimentos em livros ou vídeos, os seguintes marcos estavam, inevitavelmente, presentes.

1. LEILA DINIZ É UMA MULHER CARIOCA

Leila morou em Copacabana até os 20 anos e depois nos bairros de Ipanema e Leblon. No material que pesquisei está presente a ideia de que é impossível pensar a revolução simbólica realizada por Leila Diniz acontecendo em outra cidade do Brasil. A cidade do Rio de Janeiro é um lugar privilegiado para as mudanças que ocorreram nos anos 60, particularmente no circuito frequentado por Leila, região de artistas, intelectuais e boêmios. Leila, precocemente, se inseriu em um grupo de vanguarda comportamental. Encontrou seus amigos, colegas de trabalho e namorados neste universo moral. Leila Diniz é lembrada como uma mulher que encarna, melhor do que ninguém, o espírito da cidade do Rio de Janeiro naquele momento, um certo estilo de vida e o jeito de ser do carioca: solar, informal, descontraído, livre, irreverente, alegre, festivo, flexível, hedonista. Eleita Rainha da Banda de Ipanema, musa de "O Pasquim", Rainha das Vedetes de Ipanema, Leila se tornou a representante ideal da cultura carioca. Ela desfilava todos os anos no carnaval. No ano em que morreu, desfilou pela Império Serrano, como Carmen Miranda. Leila Diniz é uma mulher carioca, e este é um elemento importante para a compreensão da sua inserção no meio artístico e, também, da elaboração e do sucesso de um estilo próprio de ser mulher.

2. O FILME "TODAS AS MULHERES DO MUNDO"

"Todas as mulheres do mundo" foi filmado em 1966 e lançado em 1967, período em que o Cinema Novo sofreu algumas transformações, voltando-se para temáticas urbanas mais próxima da vida de seus diretores e atores. Foi um grande sucesso de crítica e público. A atuação de Leila Diniz foi muito elogiada pelos críticos e ela ganhou o prêmio Air France de melhor atriz de 1967. Leila se tornou famosa ao atingir tanto o grande público, por meio da atuação em novelas de sucesso, quanto um público mais intelectualizado do Cinema Novo. Estes dois elementos, combinados a um fator decisivo, do filme ser baseado em sua própria vida amorosa com Domingos de Oliveira, diretor de "Todas as mulheres do mundo", contribuíram para que ela passasse a ter um lugar de destaque no campo artístico, na década de 60.

Em contraste com o cinema nacional considerado politicamente engajado e hermético, o filme aborda com humor as dificuldades do relacionamento amoroso e os conflitos existentes, na década de 60, entre os velhos e novos papéis sociais femininos e masculinos. Segundo a crítica da época, é o filme mais carioca até então realizado. O filme foi considerado uma apologia de Leila Diniz: a mulher que faz com que um homem abandone todas as mulheres do mundo para ficar com ela. Uma mulher "solar", que faz o que outras mulheres gostariam de fazer ou fazem escondido. "Todas as mulheres do mundo" é considerado por muitos, até hoje, como o mais belo e fiel retrato de Leila Diniz. Esta relação de espelho entre vida e palco/tela é muito particular a Leila. Ela tem a biografia inscrita na própria trajetória artística.

3. A ENTREVISTA A "O PASQUIM"

Dois anos após o sucesso do filme "Todas as mulheres do mundo", várias novelas e filmes depois, Leila Diniz deu a famosa entrevista a "O Pasquim", em novembro de 1969. O primeiro número do tablóide saiu em junho de 1969, com uma tiragem de 20.000 exemplares. O número 22, com a entrevista de Leila, alcançou 117.000 exemplares. Leila falou 70 palavrões que foram substituídos por asteriscos para contornar a censura da época.

"O interesse popular em saber direitinho o que Leila falou foi tão grande que a fita gravada com a sua entrevista acabou multiplicada milhares de vezes, correndo o país. Virou peça de resistência contra a censura, ampliando o mito Leila Diniz" (Correio Braziliense, 14/06/1987).

Leila, em tempos de repressão, protestou contra a censura dizendo que era algo burro, ridículo, cretinice. Negou todos os valores em jogo no campo artístico ao afirmar que escolhia o trabalho pela "patota", pela diversão e para ganhar dinheiro. Enfatizou que sua carreira estava subordinada a uma opção existencial que valoriza o prazer e recusa a dicotomia entre trabalho e vida pessoal. Colocou-se contra uma concepção do trabalho como sacrifício e mostrou que o encarava como um exercício lúdico. Defendeu a sua condição de sujeito do próprio corpo, recusando o papel de objeto do desejo e do poder masculino. "A

mim, nunca quiseram, porque eu mando logo tomar no (*). Quando eu quero, vou com o cara. Comigo não tem esse negócio de querer, não". Falou das "cantadas" que recebia e reconheceu que carregava o estigma de mulher promíscua em função de uma imagem criada a partir de suas entrevistas. Mas, disse, "eu tiro de letra. Eu me entendo com todo mundo, com toda a patota". Ela contou que deixou de ser virgem aos 15 anos e que, desde então, teve uma vida sexual intensa e livre. "Casos mil; casadinha nenhuma. Na minha caminha, dorme algumas noites, mais nada. Nada de estabilidade". Disse que achava "bacana" fazer amor todas as noites e que já teve experiências de "8 ou 12" relações sexuais em uma mesma noite. Disse, também, que já amou muito uma pessoa e foi para a cama com outra, e que era contra o amor possessivo.

A entrevista a "O Pasquim" e sua ampla repercussão nacional é um dos grandes marcos da revolução simbólica de Leila Diniz. A grande novidade desta entrevista não foram os temas abordados, já explorados em outras entrevistas do tablóide, mas a maneira específica como Leila combinou suas opiniões e sua linguagem irreverente, o que provavelmente explica a violência das reações após a publicação. Cabe lembrar que neste momento, final de 1969, Leila representava papéis de mocinha nas novelas de televisão, o que pode ter provocado um maior impacto no leitor e no regime militar. Leila correu riscos ao afirmar publicamente, em um período de forte repressão política, comportamentos de sua vida privada. A este grande risco político parecem ter correspondido grandes benefícios, porque Leila passou a contar com a admiração de muitos que eram contrários à ditadura. As conseqüências desta entrevista – ela foi perseguida politicamente e proibida de atuar na televisão – demonstram os perigos da palavra pública, e, também, seus lucros, como a consolidação do nome de Leila Diniz.

O advogado Marcelo Cerqueira, então casado com Eli, irmã mais velha de Leila, disse em depoimento para o vídeo "Já que ninguém me tira para dançar", da diretora Ana Maria Magalhães, que a entrevista para "O Pasquim" foi considerada pelos "homens do poder" muito agressiva e, em função disso, Leila foi perseguida e intimidada a prestar depoimento na Polícia

Federal, quando assinou um termo de responsabilidade dizendo que não diria mais palavrões.

"Eu me recordo de que foi expedido um mandado de prisão contra ela e eu consegui uma audiência com o ministro da Justiça da época, que era o Buzaid. E nessa entrevista o Buzaid foi extremamente duro nos termos em que se referia a Leila. Ele dizia: 'Olha, doutor, a sua cunhada, ela é uma imoral, ela não pode entrar nas nossas casas'. E eu ali me contendo, porque imorais eram eles, eles é que invadiam as casas das pessoas. E a Leila, o que era a Leila? A Leila era o amor. Então na verdade a Leila era o amor e ele era o ódio, e eu ali obrigado a ouvir aquelas sandices. Mas a ordem de prisão contra a Leila foi por ele revogada".

O palavrão, principalmente após esta entrevista, tornou-se uma marca importante da imagem pública de Leila Diniz. Ela afirmou que, depois de "O Pasquim", "toda hora eu tinha que falar palavrão para alguém".

"Eu estava entre amigos, todos eles me conhecem bem, não havia mistério. O chato é que as pessoas te enquadram; a partir de uma entrevista que mostra um aspecto parcial, formam uma imagem e exigem que a gente se ajuste a ela. Acham que tenho que ser a toda hora sexy e desbocada. Posso ser, mas também sou outras coisas e nem sempre estou a fim disso" (Realidade, abril de 1971).

Sendo uma pessoa pública, pode-se pensar que a elaboração que Leila fez de sua vida atingiu não apenas às pessoas mais próximas mas, também, contribuiu para reforçar padrões de comportamentos considerados revolucionários para a época em que viveu.

4. A BARRIGA GRÁVIDA DE BIQUÍNI EM IPANEMA

Dos cinco irmãos, Leila foi a única que jamais se casou no civil e religioso. Recusando o casamento, recusou, também, o modelo tradicional de família. Ao escolher ter um filho fora do casamento, rompeu com o estereótipo da mulher seduzida, da mãe solteira que carrega involuntariamente um filho de um

homem que a abandonou. A gravidez de Leila aparece como uma decisão, um projeto, uma escolha, baseada em um sentido de prazer e realização. Depois de morar com Domingos de Oliveira, Leila passou a defender o "cada um na sua casa", como na relação que viveu com o pai de sua filha, o cineasta Ruy Guerra.

"A gente não mora junto, não. Morar junto acaba estourando o esquema. Acho que cada um deve ser dono do seu nariz. Uma das minhas facetas muito badalada foi ser a favor da emancipação feminina, mas sou também muito a favor da emancipação masculina. Os homens, em geral, são extremamente dependentes e frágeis. De uma forma ou de outra, dão sempre um jeito de ficarem grudados na saia da mulher" (Intervalo 2000, novembro de 1971).

Em um dia ensolarado, Leila Diniz vestiu um biquíni velho e foi à praia de Ipanema, como costumava fazer antes da gravidez. Sua fotografia foi estampada em inúmeros jornais e revistas por ser a primeira grávida a expor a barriga ao sol. As mulheres de então escondiam suas barrigas em batas escuras e largas, mesmo quando iam à praia. A barriga grávida de Leila Diniz é ainda hoje lembrada como símbolo da liberação da mulher. Foi a gravidez "mais comentada do Brasil. Sua gestação, um estardalhaço: capas, manchetes, entrevistas. Ela fazia do ventre um panfleto, e o exibia com orgulho descarado" (Jornal da Tarde, 16/06/1972).

"Noventa por cento das grávidas que hoje vão tranquilamente de biquíni à praia não sabem que, quando Leila Diniz fez isto pela primeira vez, há mais de 20 anos, aquilo foi considerado um horror. E, ao mesmo tempo, lindo. Sua foto, com o chapéu claro, o biquíni escuro, o perfil de 7 ou 8 meses, as mãos nas cadeiras, os pés firmes na areia e olhando para um ponto indefinido de Ipanema provocou sentimentos mistos em todo mundo, inclusive nos homens. Uma barriga daquelas era ou não para mostrar? E, se não era, por que não? Perguntada a respeito, Leila respondeu que não sabia. E completou a resposta de um jeito que só poderia sair com asteriscos" (Ruy Castro, O Estado de São Paulo, 14/06/1992).

Ao exibir na praia sua barriga grávida, Leila demonstrou que a maternidade sem o casamento não era vivida como um estigma a ser escondido,

mas como uma escolha livre e consciente. Demonstrou que não respeitava o modelo tradicional de esposa e mãe e o fazia sorrindo, à luz do sol, à vista de todos. Não só engravidou sem ser casada como exibiu uma imagem concorrente à grávida tradicional que escondia sua barriga. A barriga grávida materializou, corporificou, seus comportamentos transgressores. A barriga objetivou as práticas consideradas desviantes, que antes eram tornadas públicas por ela por meio da palavra. Leila fez uma verdadeira revolução simbólica ao revelar o oculto – a sexualidade feminina fora do controle masculino – em uma barriga grávida ao sol. Leila Diniz inventou uma nova forma de ser mãe e mulher. Janaína nasceu no dia 19 de novembro de 1971.

5. A MORTE TRÁGICA AOS 27 ANOS

No dia 14 de junho de 1972, sete meses após o nascimento da filha, o avião em que Leila Diniz viajava explodiu, sobrevoando Nova Déli, na Índia, com 78 passageiros e 11 tripulantes a bordo. Ela voltava do Festival de Cinema na Austrália, para onde tinha viajado no dia primeiro de junho. Antecipou seu retorno por sentir saudades de Janaína. A felicidade com o nascimento da filha, tão desejada, tornou ainda mais dramática sua morte. Todos os grandes marcos da construção da imagem pública de Leila Diniz foram retomados pela imprensa, cristalizando a imagem de mulher revolucionária e contribuindo para o reconhecimento do seu nome. A matéria "Os lucros da morte" (Visão, 17/07/1972) mostrou que a morte de Leila foi um verdadeiro "festival de necrofilia", em que jornais e revistas buscaram explorar tudo que pudesse aumentar suas tiragens, como a história da mãe verdadeira ou o nascimento de Janaína. A matéria destaca como a morte é um dos temas que provoca maior interesse do leitor, particularmente quando misturada a outros ingredientes como juventude, beleza e fama.

Na década de 60 estavam em disputa diferentes modelos de ser mulher: o religioso, que exigia da mulher a negação de sua sexualidade ou a contenção de seu exercício nos limites do casamento, e outro, que pode ser pensado como mais próximo do difundido pela psicanálise e pelo feminismo, que buscava a igualdade entre homens e mulheres no mundo público e privado,

defendendo o controle feminino sobre o próprio corpo e o livre exercício da sexualidade. Leila, ao afirmar publicamente seus comportamentos e ideias a respeito de sexo e relacionamento, ao exibir orgulhosamente a gravidez, passou a personificar as transformações da condição feminina que ocorreram na época em que viveu.

Somente condições muito particulares de existência permitiram que Leila Diniz afirmasse comportamentos liberadores da dominação a que estavam submetidas as mulheres brasileiras. Ao expor de forma pública as suas práticas, Leila mudou não só o significado de suas próprias condutas mas, também, o de outras mulheres que estavam, até então, condenadas ao silêncio e à culpa.

O peso de Leila Diniz para o reconhecimento de um comportamento inovador está ligado à possibilidade que ela teve de representar, como atriz, papéis muito próximos de suas experiências. O entrelaçamento entre o privado e o público, a vida e a arte, é fundamental na construção do mito Leila Diniz. Todos os artistas estilizam suas vidas, mas Leila fez uma estilização muito particular, em que a elaboração de sua carreira de atriz parece ter sido também uma forma de elaborar sua vida pessoal.

A condição de atriz lhe permitiu ter acesso aos meios de comunicação para reafirmar suas ideias. Ela não só tinha comportamentos que contestavam as normas vigentes, como muitas mulheres de sua geração, mas afirmava publicamente uma forma de ser mulher concorrente à tradicional. A raridade desta conduta é mais bem percebida se relacionada ao momento político em que ocorreu. A repressão e a censura imposta pelos militares são elementos importantes para se compreender a consolidação da imagem de Leila Diniz como uma mulher revolucionária.

Leila Diniz é um caso exemplar para se pensar de que forma o enfrentamento de conflitos individuais, ligados à sua configuração familiar de origem, conduz a romper com as normas existentes e, com isso, contribui para reforçar e legitimar novos padrões de comportamento. Leila teve que relativizar, por meio de sua própria experiência, os papéis femininos ligados à

moral tradicional. O fato de ter convivido precocemente com padrões concorrentes de ser mulher, de ter experimentado diferentes figuras femininas como mães, de ter sido criada por um pai com valores comunistas, e não os da religião católica, pode ter favorecido a predisposição para elaborar um comportamento que tinha correspondência com um novo padrão que estava adquirindo legitimidade na sociedade brasileira da década de 60. Pode-se argumentar que Leila Diniz não inventou uma forma de ser mulher, já que o seu comportamento, no que diz respeito à sexualidade, já era vivenciado por outras mulheres. O que é certo é que ela contribuiu para tornar reconhecido e legitimado um modelo de ser mulher que não é só, nem principalmente, esposa e mãe.

Termino com Carlos Drummond de Andrade que retratou poeticamente a verdadeira revolução simbólica provocada por Leila Diniz.

"Leila Diniz – sobre as convenções esfarinhadas mas recalcitrantes, sobre as hipocrisias seculares e medulares: o riso aberto, a linguagem desimpedida, a festa matinal do corpo, a revelação da vida.

Leila Diniz – o nome acetinado do cartão postal, o sobrenome e cristal tinindo e partindo-se, como se parte, mil estilhas cintilantes, o avião no espaço – para sempre.

Para sempre – o ritmo da alegria, samba carioca no imprevisto da professorinha ensinando a crianças, a adultos, ao povo todo, a arte de ser sem esconder o ser.

Leila para sempre Diniz, feliz na lembrança gravada: moça que sem discurso nem requerimento soltou as mulheres de 20 anos presas no tronco de uma especial escravidão".

MIRIAN GOLDENBERG

Doutora em Antropologia Social pelo Programa de Antropologia Social do Museu Nacional-Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994). Professora Titular do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisas na área de Antropologia Urbana, com ênfase em Gênero, atuando principalmente nos seguintes temas: gênero e desvio, conjugalidade, sexualidade, infidelidade, corpo e envelhecimento. Autora de "A Outra"; "Os novos desejos"; "Nu & Vestido"; "De perto ninguém é normal", "Toda mulher é meio Leila Diniz", "A arte de pesquisar", "Infiel: notas de uma antropóloga"; "O corpo como capital"; "Coroas: corpo, envelhecimento, casamento e infidelidade"; "Noites de insônia: cartas de uma antropóloga a um jovem pesquisador"; "Por que homens e mulheres traem?", "Intimidade"; "Corpo, envelhecimento e felicidade", "Tudo o que você não queria saber sobre sexo", "A bela velhice", "Homem não chora. Mulher não ri", "SeXo". Colunista do jornal Folha de São Paulo desde 2010. Site/E-mail: www.miriangoldenberg.com.br/ miriangg@uol.com.br

FOTOGRAFIA [PÁGINA 140]
Antônio Guerreiro

MAIS INFORMAÇÕES

Uma alma complexa

EURÍPEDES GOMES DA CRUZ JUNIOR

Os últimos anos do século 19 caíam sobre a pequena cidade de Campanha da Princesa, no Estado de Minas Gerais, quando um acaso reuniu três personalidades que teriam grande importância na história brasileira: João Luiz Alves, então promotor de justiça da cidade, que viria a ser deputado estadual, senador e Ministro da Justiça; Euclides da Cunha, então tenente-engenheiro encarregado das obras de expansão de uma unidade militar, que se consagraria nas letras brasileiras ao escrever a obra Os Sertões; Maria de Lourdes, filha do primeiro e afilhada do segundo, que teria uma trajetória ímpar na história das artes plásticas brasileiras.

Falar de Maria Martins, cujo sobrenome herdou do segundo casamento com o diplomata Carlos Martins, é falar de uma personalidade cujo magnetismo transborda em suas atividades como artista, como diplomata, como cidadã do mundo, como figura feminina. Sempre acompanhando o marido durante missões em lugares tão diferentes como o Japão, a Índia, o Equador, os Estados Unidos e a França, sua inteligência e cultura aliadas a uma beleza sempre celebrada fizeram dela uma mulher cujo encanto seduziu poderosos de todas as áreas: política, artística, cultural.

Em 1968, um ano sombrio na história política brasileira, duas presenças radiosas se encontram: Clarice Lispector entrevista Maria Martins para sua coluna *Diálogos Possíveis,* na revista *Manchete.* Clarice manifesta curiosidade em saber como Maria conseguira ser escultora, embaixatriz, renomada anfitriã – as recepções que oferecia quando o marido servia em Washington eram concorridíssimas – e ainda por cima escritora. Além do êxito de sua carreira como escultora, Maria escrevera um livro de poemas, dois livros sobre suas viagens à Índia e à China e outro nada mais nada menos que sobre o filósofo Nietzsche.

"Luminosa e triste" – assim definiu-a Clarice. Maria queixa-se da dificuldade das pessoas em aceitar o coração puro, o individualismo. "A verdade é que algumas pessoas criaram um mito em torno de mim, o que me atrapalha muito; afasta as pessoas e eu fico sozinha. Mas você sabe que sou de trato muito simples, mesmo que a alma seja complexa" (Lispector, 1968: 175).

Uma alma complexa – essa autodescrição se encaixa com perfeição no perfil de Maria Martins. Intensidade pode ser uma palavra insuficiente para descrever a ação dessa complexidade no exterior. Essa intensidade foi de grande importância para a política brasileira durante a II Guerra Mundial, quando os Estados Unidos procurou uma aproximação maior com os países da América Latina. O sucesso político e diplomático de Carlos Martins à frente da Embaixada brasileira em Washington deveu-se também à Maria. Seu prestígio intelectual e o refinado trato social foram marcantes no meio diplomático, e o casal brasileiro logo se tornou o centro de um importante círculo de políticos, artistas e intelectuais na capital americana. Ela atribui, com modéstia, seu segredo de receber à habilidade em reunir "amigos inteligentes, mesmo que de campos inteiramente opostos". O embaixador Carlos Martins era solidário com ela: "Era muito compreensivo e carinhoso e a sustentava muito na sua atividade. Nunca criou nenhuma dificuldade para ela (...). Em público, Maria dominava. Era uma líder nata (...) uma pessoa passional. Gostava ou odiava, não tinha meios-termos. Os americanos gostavam do estilo dela" (Callado, 2004: 138)[1].

1 A autora está citando um depoimento de Mário Gibson, diplomata e assessor de Carlos Martins.

A vida diplomática não a impedia de dedicar-se, também com intensidade, à atividade artística. Diz que um dia deu-lhe vontade de talhar madeira e saiu um objeto que ela amou. "E depois desse dia me entreguei de corpo e alma à escultura. Primeiro em terracota, depois em mármore, depois cera perdida, que não tem limitações. É um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos. A cera perdida é um modo de se expressar" (Callado, 2004: 130).

A expressão artística de Maria surge num rompante e num fluxo cuja visceralidade não cessará de ser apontada, ora exaltada, ora olhada com desconfiança. As profundas mudanças que ocorriam no campo da Arte no início de seu trabalho como escultora despertavam sentimentos e paixões antagônicas. Entretanto, seus colegas de *métier* lhe renderam, desde o início, odes que exaltam a originalidade e o poderio de sua expressão.

Inicialmente utiliza em suas esculturas madeiras brasileiras como imbuia, peroba, jacarandá e mogno; em 1941, Maria começa a trabalhar com o bronze, técnica que estudou com Jacques Lipchitz. Nesse mesmo ano acontece sua primeira exposição individual, intitulada simplesmente *Maria*. Portinari, pintor já consagrado, é o autor do belo desenho que retrata o perfil da artista e que ilustra a capa de um pequeno catálogo de apenas quatro páginas. Dezoito trabalhos foram expostos na Corcoran Gallery of Art de Washington, uma parte delas reaproveitando madeiras brasileiras utilizadas na Feira Mundial de Nova York em 1939. Nessa ocasião Nelson Rockfeller, que vinha de deixar a direção do MoMA, adquire a obra *Cristo,* doando-a ao Museu. Executada em madeira brasileira e com mais de dois metros de altura foi considerada pelos visitantes a peça mais vigorosa da mostra. Outro destaque foram as distintas versões da obra *Salomé:* aqui, a personagem bíblica é representada em terracota, bronze e gesso, sendo esta última em tamanho natural, mostrando a mulher sentada com as pernas abertas, vestida apenas de um véu.

A exposição em Washington foi um sucesso; entretanto, maior êxito Maria alcança em 1943, com a exposição *Amazonia,* na Valentine Gallery de Nova York. Dividindo o espaço com as pinturas de Piet Mondrian, suas obras nessa ocasião basearam-se em temas extraídos de lendas indígenas brasileiras.

Maria recriou, reinventou essas lendas, publicando sua visão poética dessas estórias num livro de título homônimo, distribuído durante a mostra. Se na exposição anterior já havia sido apontada como "a maior escultora do Brasil", nesta última recebe adjetivos como "genial", "vigorosa" e "fantástica". Um fato marcante foi a visita de André Breton, o grande personagem do surrealismo, que expressou sua admiração pelas obras da exposição. Possivelmente foi a partir desse encontro que Maria começou a frequentar o círculo de surrealistas europeus, refugiados em Nova York por causa da II Guerra Mundial. No apartamento de Peggy Guggenheim reuniam-se André Masson, Yves Tanguy, Kay Sage, Max Ernst, Roberto Matta, Kurt Seligmann, Leonora Carington e Marcel Duchamp. "À medida que se estreitava o relacionamento dela com esses artistas, a influência do surrealismo tornou-se cada vez mais explícita em suas obras, a tal ponto que, no final da década de 1940, Maria podia ser acuradamente descrita como uma das mais importantes e consumadas escultoras surrealistas de sua geração" (Naumann, 2010: 55).

Maria: Sculptures & Sculpted Jewels é o título da exposição realizada no mesmo local no ano seguinte (1944). Um conjunto de quinze joias esculpidas em ouro faz parte da mostra. Dois museus importantes fazem aquisições: o Museu de Arte Moderna de São Francisco comprou a escultura Macumba, e o Museu de Arte de Baltimore adquiriu *Les deux sacres* (Os dois rituais).

Inicia-se uma fase de grande fertilidade na produção da artista. Nesse período ela manteve um estreito e complexo relacionamento com Duchamp. Cartas a ela endereçadas, onde Duchamp chama-a de "Notre-Dame des Désirs" (Nossa Senhora dos Desejos)e poemas que Maria escreveu nessa época, mostram a intensidade, a intimidade existente entre eles. Esse relacionamento possivelmente motivou a criação de *L'Impossible,* considerada sua melhor obra e certamente a mais difundida. A forte polarização sexual presente no trabalho e a metamorfose que parece denunciar a impossibilidade de um *accrochage* pleno, desperta uma sensação mista de encantamento e mistério, o vazio dos rostos escotomizando de maneira inexpugnável a expressão dos sentimentos do casal representado, transferindo-os para o imaginário do espectador. Um crítico americano celebra o aparecimento

dessa obra, manifestando alívio pela libertação de Maria da recorrência dos temas ligados à sua terra natal, que ele temia "sufocar uma escultora tão vigorosa e dinâmica" (Jewell, 1946: 6).

Essa característica 'amazônica' da obra de Maria tem sido por vezes exaltada como uma exploração da mitologia pré-colombiana. A editora da revista americana *Art in America,* Eleanor Heartney, ressalta a facilidade em enxergar nessas referências a divindades amazônicas, ao animismo e a fecundidade tropical, o provimento, em Maria, "de um léxico com o qual pôde mascarar emoções muito pessoais, desejo, frustração, fúria e dor, cuja expressão crua poderia ter sido menos aceitável para a esposa de um diplomata de alto nível" (Heartney citada por Callado, 2004:146).

As exposições seguintes vão mostrar uma artista madura, galgando a plenitude na concepção e execução de suas esculturas. O processo de criação intensifica-se, as figuras modeladas adquirem contornos mais complexos, os vazios passando a contrapor-se, representando um valor formal de importância semelhante ao componente sólido da obra. A metamorfose é uma característica forte na obra de Maria Martins, mas não se trata de uma metamorfose resultante de um processo de assimilação ou amálgama de seres de reinos diferentes. Aqui o que aparece é um hibridismo ontológico que precede a individualidade do ser. Esse hibridismo aponta para uma origem num reino abissal, cujo povoamento se dá no inconsciente coletivo. A esse respeito escreveu o poeta surrealista Benjamin Péret: "Não conheço escultura alguma que dê uma tradução tão precisa destes eternos começos do mundo e que represente tão fielmente esta vida das grandes profundidades subitamente emersas, presidindo desde logo ao nascimento futuro de seres novos dos quais não se sabe ainda se eles serão humanos" (Péret citado por Callado, 2004).

Mais duas mostras individuais de Maria Martins aconteceriam em Nova York, em 1946 e 1947. Nesta última, o catálogo traz um texto de Breton, que ele incluirá posteriormente no seu livro *Le Surrealisme et la Peinture* (1965). Nesse texto, Breton anuncia "os sopros do espírito humano que se originam das regiões cálidas" do planeta, contrapondo-se aos ventos gelados que "em

vão sondam raivosamente o fundo das chaminés da Europa" (Breton, 1947 [2005]: 320). Diz que a escultura de Maria, estreitamente ligada à terra natal, traz uma lenda que assemelha-se ao decote das águas pelas lianas que emergem das margens do rios amazônicos, como um canto de vozes imemoriais que se levanta descrevendo a paixão do homem, do nascimento à morte, "tal como souberam condensá-las nos mais abrangentes símbolos as tribos indígenas que se sucederam ao longo dessas margens traiçoeiras" (Breton, 1965 [1947]: 320). De volta a Paris, Breton organiza a exposição internacional *Le Surréalisme* en 1947, onde Maria expõe duas obras. Confia o catálogo a Duchamp, que concebe uma capa com um seio de mulher em relevo e, na contracapa, a inscrição *"Prière de toucher"* (Por favor, toque). O seio que serve de molde é o de Maria, que vinha posando em segredo para a obra *Étant donnés* de Duchamp.

Em 1948 o embaixador Carlos Martins é transferido para Paris. Nesse mesmo ano realiza sua primeira individual em Paris: *Les Statues magiques de Maria*. O local é emblemático: a Galeria René Drouin é desde 1943 o palco de exposições de artistas frequentemente rejeitados pelo público e pela crítica, marginais, vanguardistas. Foi lá que aconteceu a mostra *Art Concret* (1943) onde expuseram, entre outros, Jean Arp, Robert e Sonia Delaunay, Kandinsky, Mondrian. Ou a primeira mostra da Coleção de Arte Bruta, organizada por Dubuffet, realizada no mesmo ano que a exposição de Maria.

Nessa ocasião foi apresentada a versão (ainda em gesso, antes de ser fundida) da escultura *L'Huitième voile* (O Oitavo véu). A peça é um desdobramento da escultura *Salomé,* provavelmente criada em 1939. Salomé, depois de executar a dança dos sete véus para o soberano Herodes Antipas, pede-lhe em troca a cabeça de João Batista, o precursor de Cristo. Maria apropria-se inicialmente da personagem, para posteriormente transcendê-la, acrescentando-lhe um oitavo véu que nada mais é que a própria ausência do velamento, a nudez total – e frontal – feminina. A posição da figura é bastante incomum, evitando as poses clássicas dos nus femininos, eretos ou reclinados. Sentada, com as pernas dobradas e projetadas para trás, acentuando o protagonismo do órgão sexual. As extremidades – pés e cabeça – apresentam

uma metamorfose difícil de estabelecer, mais próxima do reino animal. Aqui, mais uma vez, a ausência de um rosto ou semelhante interdita de forma definitiva a nomenclatura da expressão do sentimento que parece afligir a figura, transferindo-o, mais uma vez, para o imaginário do espectador.

O ateliê de Maria em Paris, à semelhança do que acontecera em Nova York, logo se transforma num concorrido ponto de encontro de artistas. Ficava próximo ao estúdio de Brancusi, de quem se torna amiga e mantém um intenso diálogo. Com a aposentadoria do marido, o casal vem residir no Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro, em 1950. O dinamismo de Maria e seus conhecimentos da vida diplomática fazem dela uma das principais responsáveis pela concretização de importantes projetos artísticos no Brasil. Seu encontro com Yolanda Penteado, pertencente a uma família da elite paulista muito ligada às artes no Brasil, possibilitou a fundação e o sucesso das primeiras Bienais de São Paulo. "A volta de Maria ao Brasil, em 1949, é de crucial importância para a entrada de São Paulo e do Rio de Janeiro no circuito internacional de arte". Assis Chateaubriand (dono da mais poderosa rede de comunicação na época e que apresentara as duas) tinha acabado de fundar o Museu de Arte de São Paulo: o Brasil vivia um momento favorável para a formação de acervos, motivado pelos baixos preços da produção europeia no mercado internacional e às divisas de que o Brasil dispunha, "principalmente graças aos acordos feitos com os Estados Unidos durante o conflito [II Guerra Mundial], pelo marido de Maria, Carlos Martins" (Callado, 2004: 97).

Na qualidade de enviadas oficiais do Governo Brasileiro, Yolanda e Maria viajam a diversos países da Europa e das Américas para convidar pessoalmente artistas e colecionadores para a Bienal paulista. Inspirada na Bienal de Veneza, esta primeira edição da Bienal de São Paulo alcança um êxito formidável. Além dos 242 artistas brasileiros e dos 66 artistas da França, somaram-se outros tantos da Europa, das Américas, do Japão. Picasso, Léger, Giacometti, Tanguy, Calder, Max Bill, Torres-Garcia, Le Corbusier são alguns dos nomes que juntam-se aos especialmente convidados Maria Martins, Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Vitor Brecheret. Dezessete esculturas são apresentadas por Maria, e a grande sensação foi a primeira aparição

do bronze *Oitavo Véu,* uma de suas maiores esculturas (a modelagem exposta em 1948 com este título era menor e executada em gesso).

Outra importante participação de Maria Martins deu-se no processo de implantação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fez parte do grupo de fundadores, entre os quais encontrava-se Portinari, Bruno Giorgi, Rodrigo de Melo Franco, Gustavo Capanema. Seu nome foi indicado pelos demais integrantes para dirigir a instituição, mas ela declina em favor de Niomar Moniz Sodré, que dedicou-se inteiramente à causa. O acervo foi constituído ao longo dos anos 50, e chegou a reunir um panorama completo e sofisticado da evolução artística no século XX, no Brasil e no mundo. "Maria em geral era quem escolhia as obras a serem adquiridas, e Niomar conseguia as doações" (Callado, 2004: 141).

Sua primeira exposição individual em terras brasileiras foi em 1950, no recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo. As trinta e seis esculturas apresentadas nessa ocasião foram recebidas pela crítica brasileira com frieza, em contraponto aos calorosos textos do catálogo, escritos por Breton, Tapié, Ozenfant, Duchamp. Assinalavam a "incapacidade" da artista em dominar a técnica tradicional do *métier.* Naumann (2010) atribui essa hostilidade ao fato de Maria ser considerada uma forasteira, tendo vivido durante tanto tempo afastada da cultura artística nacional. Segundo Callado (2004) Maria não se abalou com as críticas, pois considerava sempre o artista como um fora-de-série, exarcebado por definição, alguém que escapa à sua própria época. Seguia o preceito de Duchamp, que escrevera no catálogo da mostra: "Quanto mais hostil a crítica, mais estimulado deveria ficar o artista".

A III Bienal Internacional de São Paulo (1955) concede o prêmio de melhor escultor nacional a Maria Martins, pela obra *A soma de nossos dias*. Uma enorme espinha tem em seu topo uma forma que assemelha-se a um botão de flor – ou a uma vulva. Segundo Katia Canton, uma das curadoras da Bienal, nessa escultura "Maria tece um poético comentário sobre a sexualidade feminina, a criação da vida e o tempo que passa" (Callado, 2004: 167). A obra foi adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP).

Em 1956, a sede do Museu de Arte Moderna ainda encontrava-se em construção e o museu funcionava provisoriamente no edifício do Ministério da Educação e Cultura, símbolo da arquitetura modernista no Brasil. É nesse espaço, entre os pilotis da elegante construção, que acontece uma segunda mostra individual de Maria Martins no Brasil. São 42 esculturas, além de litografias e gravuras. Durante a inauguração, o presidente da República Juscelino Kubitschek, amigo da artista, anuncia o projeto de construção de Brasília, futura capital do país. O catálogo traz textos de Breton, Benjamin Perét e Murilo Mendes. Este último ressalta o rompimento de Maria com a arte clássica, apropriado para um país que além de não sofrer com o peso da tradição, "marcha sob o signo dos mais violentos contrastes físicos e sociológicos. (...) Viu de longe o Brasil sob as espécies de uma terra bárbara onde o instinto é a lei (...) onde as forças da natureza ainda não foram dominadas pela técnica, onde a flora conserva suas arquiteturas primitivas e a fauna ainda não foi domada, onde o sentimento mágico da terra induz o homem a criar signos de entendimento oculto" (Callado, 2004: 140).

Algumas vozes isoladas viram sujeira, obscenidade e lascívia em suas obras: "o mistério da fecundação é repetidas vezes representado com satânicas alegorias infra-reais", escreveu o crítico Pedro Manuel no jornal *Correio da Manhã*. Mas Antonio Bento, do Diário Carioca, um dos mais respeitados críticos da época, minimiza a oposição que se fazia à escultora, e aponta para a coerência de sua obra: "A artista brasileira não se deixou escravizar. (...) Manteve a sua personalidade, ficando fiel a si mesma e procurando abrir o seu próprio caminho, no meio das tendências tão variadas da escultura atual. Não se filiou à moda, tanto assim que o seu caminho sempre deu a impressão de ser uma vereda solitária". Até sua morte, em 1973, essa seria sua última exposição individual.

No Brasil, longe do convívio com a efervescência artística dos lugares onde morou, nos Estados Unidos e na Europa, sua produção plástica diminui sensivelmente. A escultora dedica-se, agora, às letras. Publica em 1958 o livro *Ásia Maior – O planeta China,* onde relata a viagem que fez àquele país em 1956, ocasião em que chegou a ser recebida pelo próprio Mao-Tsé-Tung.

Oswaldo Aranha, prefaciador do livro, escreve que não é possível lê-lo sem ver a autora em cada página, "como numa sala de espelhos". Um segundo volume, *Ásia Maior – Brama Gandhi e Nehru* é publicado em 1961. Dedica esse livro ao pai, que, segundo ela, deixou-lhe, como herança, "essa paixão indomável pelas obras do espírito: *Arte, Poesia, Filosofia*" (Stigger, 2010: 269).

Em 1965, a morte do marido Carlos Martins e a instalação da ditadura no país lançam sombras sobre a vida da escultora. Dedica-se a escrever uma trilogia, que ela denomina *Deuses Malditos:* Nietzsche, Rimbaud e Van Gogh. Só o primeiro volume, dedicado a Nietzsche, virá à luz.

Muitos políticos e poucos artistas comparecem, quando de seu falecimento, em 26 de março de 1973, aos 78 anos. Resende (2010) confessa-se desconcertado pela insensibilidade do meio cultural brasileiro ao trabalho de Maria Martins, apesar de alguns exemplares de sua produção pertencerem a acervos de importantes museus internacionais e alguns nacionais. Segundo ele, mesmo considerando o conhecimento errático sobre a produção brasileira de arte e a falta de acervos públicos de artistas consistentes, é inexplicável a relutância diante de um trabalho tão contundente como o de Maria.

Os jardins do Palácio do Itamaraty, sede do Corpo Diplomático brasileiro, ostenta em seus jardins uma escultura de Maria, *O Canto da noite.* Da música que nos foi legada por essa artista extraordinária, escutemos um trecho:

"A arte só existe quando vivida com paixão, quando se faz com o próprio sangue e a própria alma, e não ao ser pesquisada em bibliotecas e tratados críticos. Não tolero nenhum dos "ismos" muitas vezes valorizados hoje. A arte existe apenas como expressão individual, como uma linguagem própria, e uma mensagem nascida de uma força e um entusiasmo que despertam a sensibilidade receptiva (...). Pouco importa o estilo em que foi criada, quando a obra de arte vem impregnada do espírito de sua época e se expressa em linguagem própria, refletindo uma força tão grande que chega a ser trágica, não tanto na aparência como em sua essência profunda"[2].

2 Texto publicado na Revista Módulo ano 2 n. 4, mar 1956, p. 48, citado por Naumann, 2010: 82)

REFERÊNCIAS

BRETON, André. (1979 [1965]): Le Surrealisme et la Peinture. Gallimard, Paris.

CALLADO, Ana Arruda. (2004): Maria Martins uma biografia. Gryphus: Brasília.

JEWELL, Edward A. (imprensa): "Art: Hither and Yon". New York Times, Art Section, 28 abr. 1946.

LISPECTOR, Clarice. (imprensa): "Maria Martins: a juventude tem sempre razão". Revista Manchete, dezembro de 1968.

NAUMAN, Francis M. (2010): "A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-50". *In:* Maria Martins. Charles Cosac (Org.). Cosac&Naif: São Paulo, 41-83.

STIGGER, Veronica. (2010): "Escritos de Maria Martins: 1958-65". *In* Cosac, C. (Org.) Maria Martins, Cosac&Naif, São Paulo, 245-271.

RESENDE, José. (2010) "Tecendo Nexos". In Cosac, C. (Org.) Maria Martins, Cosac&Naif, São Paulo, 125-136.

EURÍPEDES GOMES DA CRUZ JÚNIOR

Formado em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, compositor e instrumentista, maestro e arranjador. Chefiou o Setor de Ensino Pesquisa e Divulgação do Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro. Participou ainda da organização e informatização da Reserva Técnica, e também de exposições no Brasil e no exterior, como assistente de curadoria, programador visual ou supervisor de montagem. Com Publicou catálogos e editou 15 documentários que sintetizam as principais pesquisas desenvolvidas no Museu. No Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, cursou o Mestrado, desenvolvendo a dissertação sobre o tema: Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos. Trabalha atualmente como museólogo, lotado no Museu Nacional de Belas Artes, onde é responsável pela organização da coleção de fotografias. E-mail: Eurípedes.junior@museus.gov.br

OBRA [PÁGINA 156]
L'Impossible, déc. 1940
bronze fundido patinado, 6/6
178,6 x 167,5 x 90 cm
Acervo Banco Itaú
Fotografia: João Musa

MAIS INFORMAÇÕES

Miss Sambaqui: gênero, representação nos museus e patrimônio cultural

MAURICIO CANDIDO DA SILVA

APRESENTAÇÃO

O presente artigo é resultado da atualização da monografia defendida ao final do curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, concluída em 2001. Com o título "A exposição museológica e o objeto consagrado", seu principal objetivo foi o de compreender as transformações de sentidos que o objeto museológico pressupõe (Pearce, 1994). Buscou-se, naquele momento, verificar os diferentes significados resultantes de processos museológicos, de uma vida institucional perceptível na trajetória do objeto dentro de um museu.

Passados quinze anos, torna-se extremamente oportuna a retomada dessa análise, sobretudo a partir das perspectivas das questões de gênero e daquilo que Samuel Alberti denomina „biografia dos objetos" pertencentes às coleções de museus (Alberti, 2005). Nesse sentido, a Miss Sambaqui é um objeto de estudo de extrema relevância, dada a potencialidade de análises multidisciplinares, abarcando a arqueologia, museologia, antropologia, história da ciência e da cultura, dentre outras possibilidades.

A trajetória desse artigo é motivada pelo contexto criado pelas questões de gênero na contemporaneidade, com base em nossos antepassados. Inicialmente apresenta um breve ensaio sobre a vida cotidiana da mulher pré-histórica. Na sequencia, mapeia o surgimento e as transformações simbólicas da Miss Sambaqui como artefato. Finaliza reforçando a importância do patrimônio cultural como matriz da análise histórica. Trata-se de um texto motivado pela análise da cultura material (biografia do objeto museológico) com vistas ao estudo das relações sociais, a partir da perspectiva foucaltiana de disciplina e poder no espaço institucionalizado (Forgan, 2005; Foucault, 2007). Trata-se, assim, de um texto vinculado ao campo das ciências sociais aplicadas.

É possível traçar o percurso biográfico de um objeto de museu, da sua aquisição até a sua exibição pública, por meio dos diferentes contextos e das muitas mudanças de valores envolvidos por essas transformações. No entanto, essa análise torna-se mais rica quando levamos em conta a pré-história museológica do objeto, seu contexto original, que muda radicalmente quando ele é coletado e inserido no *espaço museal* (Guarnieri, 1990). O seu significado permanece durante toda a sua vida no museu, coexistindo com os novos valores agregados, mas devem-se acrescentar as motivações do coletor sobre o objeto. Nesse sentido, a Miss Sambaqui torna-se um prisma pelo qual avistamos as transformações simbólicas de despojos humanos em artefatos, num processo de mudança de sujeito para objeto inerente a sua própria historicidade. Tal objeto museológico encorpora um potencial revelador da história da ocupação humana do continente sul americano, da formação do pensamento preservacionista do patrimônio cultural e, por fim, das questões de gênero.

A MULHER NA PRÉ-HISTÓRIA

No filme "A Guerra do Fogo" (*La Guerre du Feu,* 1981, França-Canadá), dirigido por Jean-Jacques Annaud, ambientado no ano 80.000 a.C, no período Paleolítico, a personagem Ika, uma hominídea *sapien,* ocupa papel de destaque no destino de três Neandertais que não sabiam como produzir o

fogo. Num momento de grande sensibilidade do filme, Ika está com o corpo todo pintado, quando se senta no interior de uma caverna, posiciona-se com os instrumentos e os ensina a produzir o fogo. Naoh, o líder do grupo de Neandertais, observa de modo assombrado os gestos da mulher. É uma cena de grande emoção, que remete às nossas fraquezas e conquistas milenares. Perto do final do filme, Ika ensina Naoh a fazer sexo na posição missionário, na qual o envolve com bastante carinho e afeto. Na cena final do filme, os dois aparecem juntos olhando para a lua, ela está grávida. O filme é poético, sensível e insere a mulher como um ser determinante no desdobramento do processo evolutivo humano. Ika ensina ao grupo de Neandertais os dois princípios biológicos básicos da vida, o que Stephen Asma denomina de atividades vitais de autopreservação: nutrição e reprodução (Asma, 2001). A garantia de sobrevivência da espécie é orientada e determinada por uma mulher.

As populações dos Sambaquis se situam temporalmente na transição entre o fim do Paleolítico e o início do Neolítico, quando a terra passou a ser cultivada por meio da agricultura, tornando os humanos não mais inteiramente dependentes da coleta e caça. São grupos que habitavam os litorais de diferentes partes do mundo, mas que possuíam características peculiares na atual costa brasileira. Denominados "povos do litoral", mantinham uma dieta alimentar baseada, principalmente, na abundância de alimentos que coletavam na orla marítima, como peixes, moluscos e crustáceos. Fabricavam arpões e anzóis de ossos e poliam seus instrumentos. Muitos pesquisadores defendem que as conchas dos moluscos que essas populações comiam e os instrumentos que utilizavam iam se amontoando, criando enormes dunas de conchas chamadas de Sambaquis, ou concheiros, também utilizados como locais onde enterravam seus mortos. Existem Sambaquis em vários pontos do litoral brasileiro, sendo que em Santa Catarina está a maior concentração, chegando a medir 25 metros de altura e centenas de metros de extensão – são os maiores do mundo –, com idade aproximada de 5.000 anos. No Brasil existem Sambaquis inclusive no baixo Amazonas e no Xingu.

Sambaquis são montes compostos de conchas de moluscos marinhos, fluviais e terrestres, esqueletos de animais, ossos humanos e utensílios feitos

de pedras ou ossos. Diferentemente das cavernas, é resultado de ações humanas. O termo "Sambaqui" tem origem Tupi, resultante da junção das palavras *tamba* (conchas) e *ki* (amontoado). Esse foi o local de nascimento, vida e morte da Miss Sambaqui. Mas também o local de seu renascimento. Trata-se de uma mulher que possuía uma história incomum, que superou a morte física e renasceu sob a forma de artefato, transformou-se em *semióforo* (Pomian, 1984) e passou a denotar valores simbólicos relacionados à nossa herança cultural. A Miss Sambaqui não é o indício mais antigo de uma mulher no Brasil. Aqui não é a gênese que nos interessa, mas sim a sua historicidade, marcada pela superação inerente aos limites da própria vida.

A Miss Sambaqui foi encontrada em 1954 numa escavação arqueológica no Sambaqui Maratuá, na Ilha de Santo Amaro, no litoral de São Paulo. Foi uma expedição organizada pela Comissão de Pré-História do Estado de São Paulo. Criada em 1952, essa Comissão foi coordenada pelo grande intelectual modernista e incansável defensor do patrimônio cultural Paulo Duarte, que estava entre os pesquisadores brasileiros que se dedicaram a entender a ocupação do território brasileiro por meio da análise em sítios do litoral paulista (Gaspar, 2000). Foi ele quem a batizou com esse nome: a mais bela de todas. Tratava-se de uma pesquisa arqueológica de salvamento, pois esse sítio arqueológico estava em alto nível de destruição. Dado o seu alto grau de significância histórica, política e cultural, a Miss Sambaqui logo se transformou no símbolo do Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo, criado em 1962 pelo próprio Paulo Duarte, que associava a pesquisa à crucial importância da preservação dos sítios arqueológicos.

Dois aspectos físicos compõem de forma marcante este crânio: o fato de ter a boca entreaberta, com sua dentição praticamente completa, e toda sua superfície concrecionada e forrada por conchas. Por meio desse artefato é possível vislumbrar uma mulher que fundiu a solidez de toda uma população, transpondo a barreira temporal para se tornar porta voz de toda uma comunidade. Sua estética é aqui assimilada como uma forma marcante e envolvente de resistência à passagem do tempo.

Crânio da Miss Sambaqui. Foto: Wagner Souza e Silva/MAE/USP. 2001.

Se em vida a Miss Sambaqui herdou os ensinamentos do domínio da produção do fogo e da importância da liderança feminina nas atividades vitais de autopreservação, por outro lado deixou o legado cultural sobre a ocupação, apropriação e transformação humana do território litorâneo brasileiro. Legado esse habilmente percebido por Paulo Duarte e simbolizado como luta pelo bem comum e compartilhado na forma de patrimônio cultural.

A Miss Sambaqui faz parte do núcleo da primeira coleção arqueológica incorporada pela Comissão Estadual de Pré-História, cuja preocupação era com o conhecimento e, principalmente, a preservação dos sítios arqueológicos da beira-mar, que estavam sendo destruídos pelo avanço industrial e por uma ocupação urbana agressiva que afetava todo o litoral paulista. O arquiteto Carlos Lemos destaca o papel sempre ativo de Paulo Duarte na pesquisa e na preservação dos sítios arqueológicos, com destaque para os Sambaquis: "Paulo Duarte e Mário de Andrade assumiram uma posição quixotesca, que, pela primeira vez no Brasil, tiveram uma visão científica

e abrangente do que fosse patrimônio cultural" (Lemos, 1984: 108). Seus esforços resultaram na promulgação, em 1961, da lei, ainda em vigor, que protege os sítios arqueológicos brasileiros.

O Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo deu início e ênfase às pesquisas em Sambaqui, mesmo após a introdução das pesquisas no interior no final da década de 1970. Porém, Paulo Duarte foi antecipadamente aposentado, no ano de 1968, pelo regime da ditadura militar. A partir desse momento, desliga-se para sempre do Instituto, o que não o impediu de continuar suas pesquisas e eternas lutas em defesa do patrimônio arqueológico, bem como por uma Universidade mais engajada nos estudos e pesquisas científicas, fazendo o clamor da Miss Sambaqui ecoar até os dias de hoje.

TRANSFORMAÇÕES SIMBÓLICAS

A partir do momento que a Miss Sambaqui foi inserida no cenário museal sempre esteve visível ao público. Na exposição organizada logo após a criação do Instituto de Pré-História ganhou papel de destaque, com muitos detalhes expográficos. Ao entrar na sala de exposição, o visitante se deparava, em primeiro lugar, com a expressão do "homem do sambaqui" – que na verdade era anunciada por uma mulher! Como introdução à exposição, a Miss Sambaqui conduzia o visitante por meio de uma narrativa e de um circuito de visita baseados na história dos primeiros habitantes do nosso território. Além disso, ela se tornou a logomarca do Instituto, tendo sua imagem reproduzida em todos os cabeçalhos dos ofícios da instituição.

Anos mais tarde, na exposição histórica do Instituto de Pré-História, cujo título era "27 anos de preservação, pesquisa e ensino", novamente a Miss Sambaqui ocupou papel de destaque. Logo na introdução, para apresentar o tema da Arqueologia ao público, iniciava-se a narrativa pelo sítio Maratuá. Mesmo sem a presença marcante do Paulo Duarte, o Instituto manteve suas linhas de pesquisas baseadas no litoral. A Miss Sambaqui continuava sendo o símbolo da instituição. Mesmo nesta segunda

exposição, ela seguia representando o homem do sambaqui, narrando histórias do Brasil pré-colonial.

Paulo Duarte morreu em 1984, que, por coincidência, foi o ano da abertura da exposição "O Cotidiano da Pré-História / O Cotidiano da Arqueologia", que durou até o ano de 1991. Nesse meio tempo, mais precisamente em 1989, ocorreu a fusão entre o Instituto de Pré-História e o Museu de Arqueologia e Etnologia, fusão essa que incluiu também os acervos Plínio Ayrosa e parcela das coleções etnográfico e de arqueologia brasileira do Museu Paulista, todos pertencentes à Universidade de São Paulo. Nessa mostra, a Miss Sambaqui foi apresentada de forma diferenciada, não mais ocupando o espaço principal. Ela passou a ficar no meio do espaço expositivo, numa vitrina repleta de adornos e utensílios encontrados em diferentes Sambaquis. Ela já não era mais o símbolo da exposição. O seu significado no circuito expositivo reflete uma nova conjuntura institucional. Nesse caso, o contexto histórico institucional permite entender melhor o significado da comunicação do objeto museológico, no qual a narrativa expositiva vincula-se ao cenário museal, caracterizado pela dinâmica das pesquisas em andamento e, principalmente, pela ausência do seu coletor, que a transformou em objeto de museu.

Em 1995, dentro do novo contexto institucional, a Miss Sambaqui passou a fazer parte da vitrina "pescadores-coletores do litoral", do módulo "origens e expansão das sociedades indígenas", da exposição "Formas de Humanidade" do Museu de Arqueologia e Etnologia, sendo essa organização expositiva considerada como um reflexo legítimo da instituição. Planejada de modo a apresentar um recorte horizontal do acervo do novo museu, esta exposição apresenta o crânio da Miss Sambaqui em meio a tantos outros objetos. Agora, mais ainda, sua função não é mais emblemática, mas sim do contexto de uma antiga forma de vida: a dos caçadores-coletores do litoral brasileiro.

Miss Sambaqui na exposição Formas de Humanidades.
Foto: Wagner Souza e Silva/MAE/USP. 2001.

É possível inferir que a construção simbólica da Miss Sambaqui é resultado da ação direta do Paulo Duarte, do Instituto de Pré-História, da luta por uma legislação preservacionista, da resistência à ditadura militar, da pesquisa arqueológica que buscava a expressão maior da ocupação humana do território brasileiro e de nossas raízes. Símbolo este que, diluído na instituição, resultou e proporcionou ao mesmo tempo uma significação inteiramente nova e diferenciada em cada momento da sua história.

Dessas diferentes exposições da imagem da Miss Sambaqui podemos deduzir que seu alcance foi amplo e obteve êxito, pois ela se associava ao Instituto, na mesma proporção que o Instituto estava associado a sua imagem. O tempo transformou o Instituto de Pré-História, mas a Miss Sambaqui permanece. Não há dúvidas de que estamos falando de uma mulher, cujas fibras corporais são traçadas com o amálgama de múltiplos elementos naturais – a essência da vida.

Mas a história não para aí. Refletindo a própria natureza nômade das populações litorâneas, enquanto a Miss Sambaqui permaneceu no Museu de

Arqueologia e Etnologia, seu símbolo migrou para o Laboratório de Evolução Humana do Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo, coordenado pelo Professor Walter Neves. Ela passou então a estampar as caixas que acondicionam as coleções de pesquisas e os veículos utilizados nas pesquisas de campo. Frequentador do Instituto de Pré-História desde meados da década de 1970, ele sofreu grande impacto ao se deparar com o crânio da Miss Sambaqui pela primeira vez, pois ela simbolizava toda uma visão nacional sobre a Arqueologia e sobre a luta pela preservação do patrimônio cultural.

No total foram quatro exposições de longa duração. Duas como símbolo das populações do Sambaqui, uma enquanto referência à chegada dos primeiros humanos ao território que conhecemos hoje como Brasil e outra como contextualização do modo de vida dos caçadores-coletores do litoral. Essas resignificações sofridas e promovidas pela Miss Sambaqui são enriquecidas a partir da perspectiva histórico-institucional por ela vivida, que confluem para uma imagem de uma grande mãe que desembrenhou toda uma nação.

PATRIMÔNIO CULTURAL COMO MATRIZ DA ANÁLISE HISTÓRICA

A biografia de um objeto não fica estagnada quando ele entra num museu. Sua incorporação numa coleção museológica talvez seja o evento mais significativo na vida de um artefato. Os exemplares dos acervos dos museus são, por definição, polissêmicos. Eles estão abertos à múltiplas interpretações, passando de ícone para dados interpretativos. É por ser assimilado como *cultura material* (Prown, 1982) e pelo seu caráter de *testemunhalidade, documentalidade* e *fidelidade* (Guarnieri, 1990) que este tipo de objeto desenvolve seu potencial informativo e transformador. Entendido a partir da noção de *cultura material,* todo objeto museológico traz em si uma determinante e uma conseqüência. Em consequência, tal objeto é potencializado enquanto documento, o que lhe confere a perpetuação da criação e recriação de seus sentidos dentro do museu. O que resulta daí é o fato de que o objeto museológico, a partir da perspectiva da *cultura material,* tem um corpo físico que exibe marcas, interferências significativas humanas em sua matéria. Estas marcas formam o canal que possibilita as "relações aparentes para romper a

unidade superficial daquilo que é apenas verificável" (Meneses, 1992: 111). Suas evidências vão além dos aspectos ilustrativos.

Tendo em vista que toda exposição museológica constitui-se como convenção visual de idéias e de conceitos, derivada de processos museológicos, com vistas a transmitir mensagens para o público, essa forma de comunicação se caracteriza como representação cultural. Assumindo que "toda representação é uma imagem, um simulacro do mundo a partir de um sistema de signos", reafirma-se aqui que "toda representação constitui-se-se como gesto que codifica o universo" (Ferrara, 1991: 7).

Com isso, é possível reforçar a concepção da exposição enquanto obra, com uma perspectiva e autoria – seja pessoal, acadêmica, política ou mesmo institucional.

É possível assimilar esse complexo processo de trocas simbólicas como sendo o de museificação. No caso das coleções naturais e arqueológicas, isso implica na compreensão do museu não apenas como um local no qual os objetos perdem suas funções originais, mas como um espaço privilegiado de reunião e acúmulo de novos valores culturais, quando, então, o objeto torna-se documento, ampliando sua potencialidade como fonte de pesquisa. O objeto museológico é produto e vetor da ação humana. Como espaço privilegiado de análise da institucionalização das relações de poder, a museificação abre caminho para se ampliar e aprofundar a compreensão das relações sociais historicamente constituídas e, nesse caso, do papel determinante da mulher na configuração da sociedade.

A Miss Sambaqui tem muitas histórias a nos contar. A nossa personagem tem o seu segundo nascimento (o achado arqueológico), o seu segundo nome, o seu primeiro registro documental, a sua inserção no âmbito da museologia. A partir daí passou a testemunhar o caminhar do ser humano nestes últimos longos anos. Saindo do sítio arqueológico ela foi logo introduzida numa coleção institucional, sendo catalogada e desmembrada. Seu crânio foi imediatamente para a exposição, tornando-se um símbolo institucional, enquanto as demais partes do corpo foram para a reserva técnica. A partir deste momento, a Miss Sambaqui não deixou mais de ser um vetor histórico.

Esta via se dá pela potencialidade do objeto musealizado enquanto suporte da memória, noção esta que amplia o sentido documental da cultura material inserida no museu, analisada sob a luz da museologia. Enquanto suporte informativo e comunicacional, o objeto museológico não é a memória em si – seja individual ou coletiva –, mas sim a via de acesso para a sua construção. O museu é uma entidade dinâmica, mutável e de empoderamento por meio do acesso às suas coleções inseridas na dinâmica dos processos museais. A Miss Sambaqui é parte constituinte da nossa herança cultural e um dos seus principais legados está na demonstração de que o patrimônio cultural também se insere como atividades vitais de autopreservação e a sua preservação é fundamental para a nossa existência.

Enquanto a jovem Ika ensinou os grandiosos Neandertais a produzir o fogo e, carinhosamente, a gestar a prole, a Miss Sambaqui nos ensina até hoje que a mulher sempre teve um papel crucial na origem, disseminação e sobrevivência da espécie humana em todo o território brasileiro, assim como sua ancestral Luzia – essa, até o momento, considerada a mulher mais antiga do Brasil – e também, em escala global, com a grande matrona Lucy, a mais antiga do mundo. Todas mulheres, nossas verdadeiras mães, a quem devemos prestar atenção aos legados e com quem aprendemos fundamentalmente sobre nós mesmos, quem somos e nosso lugar no mundo. Cabe agora a nós, profissionais de museus, olhar para todas elas e atualizar a discussão em torno da questão de gênero, situando-a não como uma questão do presente, mas sim de toda a história da humanidade.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, S.J.M.M. (2005): "Objects and the museum", Isis, 96: 559-571.

ASMA, Stephen (2001): Stuffed animals and pickled heads: the culture and evolution of natural history museums, Oxford University Press, New York.

DUARTE, Paulo (1968): O sambaqui visto através de alguns sambaquis, Instituto de Pré-História de São Paulo, São Paulo.

FERRARA, Lucrécia D´Aléssio (1991): Leituras sem palavras, Ática – Série Princípios –, São Paulo.

FORGAN, Sophie (2005): "Building the Museum: Knowledge, Conflict, and the Power of Place", Isis, 96: 572 – 585.

FOUCAULT, M. (2007): As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas,Martins Fontes, São Paulo.

GASPAR, Madu (2000): Sambaqui: Arqueologia do litoral brasileiro, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

GUARNIERI, Waldisa Rússsio Camargo (1990): "Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação", Cadernos Museológicos – IBPC, Rio de Janeiro: 7-11.

LEMOS, Carlos (1984): O que é Patrimônio Cultural, Brasiliense – coleção Primeiros Passos –, São Paulo.

MENESES, Ulpiano T. B. de. (1992): "A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais", Revista do Instituto de Estudos Avançados, São Paulo, 34: 9-24.

PEARCE, Susan (1994): "Museum objects", in PEARCE, Susan (org), Interpreting objects and collections, Routledege, London: 9-11.

POMIAN, K. (1984) "Coleções", in: Enciclopédia Einaudi, 1 Memória – História. Imp. Nac. – Casa da Moeda, Porto: 51-86.

PROWN, Jules David (1982): "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method", The University of Chicago Press, Chicago, Vol. 17, No. 1: 1-19.

MAURÍCIO CÂNDIDO DA SILVA

Possui graduação e licenciatura em História pela Universidade de São Paulo (1995), especialização em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (2001), mestrado e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2006 e 2013). Atualmente é Especialista em Projetos de Exposição e responsável pela seção técnica do Museu de Anatomia Veterinária da Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia da USP. Tem experiência na área de História da Arquitetura de Museus de História Natural e atua principalmente na elaboração, coordenação e execução de projetos e montagens de exposições com coleções naturais. E-mail: maumal@usp.br

OBJETOS [PÁGINA 168]

Crânio da Miss Sambaqui

Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Fotografia: Wagner Souza e Silva

MAIS INFORMAÇÕES

Nise da Silveira e o som da liberdade

EURÍPEDES JUNIOR

São pássaros cantando, o silêncio sonoro dos gatos caminhando, os cachorros fazem festas, o farfalhar de árvores antigas, a mudez sonora das onipresentes montanhas em volta... uma orquestração sonora emana de um lugar muito especial encravado em Engenho de Dentro, pequeno subúrbio da cidade do Rio de Janeiro: O Museu de Imagens do Inconsciente.

Parecerá estranho começar a falar de um museu de imagens referindo-se às sonoridades acontecentes. Entretanto, este é um museu diferente da maioria de seus congêneres. Enquanto na maioria dos museus, como nos templos, é em geral a solidez do silencio sepulcral o envoltório das pinturas e esculturas que são expostas, no MII tudo está vivo, tudo é animado por uma energia que permeia as múltiplas dimensões da experiência que é fazer parte deste ambiente. O Museu de Imagens do Inconsciente não admite observadores passivos. Não aceita olhares vazios, propondo-se a instigar, provocar, excitar, acirrar, retirar, revolver conteúdos insuspeitados de nossas almas e mentes. E como um sistema vivo, ele produz sons. E o som que mais se ouve neste museu é o som da liberdade.

"Liberdade. Gosto do som dessa palavra" disse certa vez a Dra. Nise da Silveira, médica psiquiatra que criou o Museu de Imagens do Inconsciente em 1952. Seis anos antes ela havia se recusado a ser cúmplice nos "tratamentos" psiquiátricos da época: eletrochoque, coma insulínico, e, no lugar dessas práticas típicas daquela era fascista, escolheu lápis e pincéis, música, teatro e poesia, ao fundar a Seção de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Nacional. O asilo, igual a qualquer outro no mundo, reunia então mais de 1 mil e 500 internos, reclusos, inativos, a maioria de pessoas das classes mais pobres, cujo diagnóstico não os permitiam mais, segundo a ordem psiquiátrica, conviver com a família e a sociedade.

O médico psiquiatra que estava ensinando Nise a aplicar eletrochoques, após a primeira demonstração (que ela descreve com horror e espanto) manda chamar o próximo paciente, coloca os eletrodos na cabeça da vítima, vira-se para ela e diz: "Agora, aperte o botão". E ela respondeu: "Não aperto". Segundo ela própria, "aí começou a rebelde". Era assim que se intitulava: uma psiquiatra rebelde. A partir desse gesto de recusa, um grito de liberdade instaurou uma polifonia naquele lugar de degredo e morte, um avesso do monocórdio som dos diagnósticos com nomes espalhafatosos, dos rótulos estigmatizantes, da ditadura do discurso solilóquio da psiquiatria tradicional, onde o indivíduo considerado louco torna-se cada vez mais embotado afetivamente, rumando sempre para uma inexorável degradação e ruína. Mas, "apesar desta trágica concepção, deste abismo criado pela ciência, surgem do mais profundo da alma, imagens, as mais inusitadas e belas" (MELLO: 2014).

Foram estas belas e inusitadas imagens que feriram a atenção da mulher sensível e revolucionária, que anos antes já havia surpreendido ao formar-se numa Faculdade de Medicina numa turma de 147 homens.[1]

Nise da Silveira teve uma educação refinada. Nascida em Alagoas, pequeno estado do nordeste brasileiro, filha única de um jornalista e uma musicista, após a formatura na Faculdade de Medicina veio morar no Rio de Janeiro, onde começa a trabalhar como médica psiquiatra, após prestar

1 Sua tese de conclusão de curso *Ensaio sobre a criminalidade das mulheres na Bahia* já demonstrava sua inclinação por grupos em situação de risco social.

concurso público. A amizade com intelectuais e artistas e sua atuação em uma organização que atendia mulheres de baixa renda foram os motivos que levaram-na a passar dois anos nas prisões da ditadura do Estado Novo. Após cumprir, incógnita, um autoexílio de oito anos pelo Brasil, veio a anistia e o retorno à sua função de psiquiatra. Ao deparar-se com as novas técnicas de tratamento, que incluíam o eletrochoque, não poderia deixar de compará-las aos métodos de tortura da prisão.

Entre as oficinas que Nise criou no hospício, os ateliês de pintura e modelagem logo destacaram-se por dois motivos: primeiro, os benefícios flagrantes que estas atividades exerciam nos indivíduos que as praticavam; segundo, a produção numerosa, a alta qualidade estética e riqueza de conteúdos de muitas dessas obras.

Com a intenção de estudar e preservar este material foi que nasceu o Museu de Imagens do Inconsciente, que mantém até hoje os seus ateliês de atividades expressivas em funcionamento. Ao longo de sua trajetória, muitos talentos foram revelados e, quem diria, muitos artistas brasileiros foram influenciados pelas criações de Engenho de Dentro. Desde o início Nise imprimiu um forte caráter cultural às atividades da Seção de Terapêutica Ocupacional. Além dos artistas plásticos e críticos de artes, poetas, músicos, atores escritores, cineastas, hippies e marginais culturais de toda espécie eram atraídos por ela e seu trabalho. Em 1968 ela cria o Grupo de Estudos do Museu que passa a ser um núcleo de efervescência cultural, frequentado pela intelectualidade da época. Artistas e personalidades de todos os matizes acorrem ao museu não mais apenas para admirar as obras, mas também para participar de um diálogo multifacetado, uma troca. As exposições apresentadas dão o tom, o *leitmotiv* para abordagens transdisciplinares, com as quais jovens estudantes ou artistas consagrados apresentam trabalhos numa ebulição cultural inédita na história do Rio de Janeiro. É nesse clima que acontece a primeira leitura dramática da tragédia As Bacantes, de Eurípedes, realizada no Brasil. Atores, técnicos, funcionários e clientes[2], misturaram-se para apresentar o grande clássico.

2 Nise não usava o rótulo de pacientes ou doentes, preferia chamar os frequentadores das oficinas de 'clientes'.

Era a época da ditadura militar no Brasil, onde as reuniões de pessoas eram consideradas conspirações subversivas em potencial. É incrível que nesse regime onde o país estava sob forte censura, fosse justamente num lugar de reclusão, atrás das grades do hospital psiquiátrico, que florescia a mais bela pérola – inevitável a comparação. O recrudescimento da ditadura militar também se refletiu no hospital, e as perseguições ao trabalho de Nise e do Museu não foram poucas. Arrancavam-se as flores plantadas, e envenenavam-se os animais. Nise foi pioneira na utilização de animais com finalidade terapêutica. Cães e gatos faziam parte do arsenal terapêutico, promovendo relacionamentos e trazendo, segundo ela "calor e afeto ao frio ambiente hospitalar". Transferiam-se os frequentadores dos ateliês de forma abrupta e arbitrária. Negavam-se materiais para as oficinas. Nise era ridicularizada por seus colegas, que debochavam acintosamente de seus métodos de trabalho.

Impedida, no espaço oficial da prisão hospitalar, de amplificar o som da liberdade, ela funda a Casa das Palmeiras – a primeira clínica brasileira em regime de externato (1956). Ali portas e janelas estão sempre abertas[3]. Ao ser indagada se não temia um acidente, um tragédia, por tratar de pessoas loucas num ambiente totalmente aberto ela retrucou: "Que fazer? Acidentes acontecem... a liberdade tem seu preço".

Preço alto, diríamos nós. Mas que valeu a pena. Nise e seu trabalho foram perseguidos – paredes foram erguidas para isolar o ateliê, animais eram envenenados, jardins feitos pelos pacientes destruídos, os colegas ridicularizavam seus métodos e desdenhavam dos resultados positivos que o tratamento pelas atividades demonstrava. Hoje, o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente conta com mais de 350 mil obras grande parte delas consideradas oficialmente integrantes do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. As pesquisas feitas por Nise e seus colaboradores lançaram luzes sobre o tema obscuro da loucura, retirando-a do modelo médico e inscrevendo-a no rol das experiências da espécie humana. O grande salto dado por Nise foi a constatação de que as imagens produzidas por indivíduos rotulados como loucos, por serem encontradas em praticamente

3 A Casa das Palmeiras funciona até hoje no bairro carioca de Botafogo.

todas as eras e civilizações da história humana, apontam para uma atemporalidade da psique e para a confirmação do conteúdo saudável dessas imagens. Elas não refletem uma doença, uma entidade nosológica, mas sim os "inumeráveis e cada vez mais perigosos estados do ser", no dizer de Antonin Artaud. Nise apropriou-se da definição de Artaud, abandonando por completo a psiquiatria tradicional. "Em vez de um massudo tratado de psiquiatria, dizia ela, leio mais uma vez Dostoiewski e Machado de Assis". Temos enfim a revelação de que o louco é na verdade o privilegiado mergulhador das ricas dimensões do inconsciente que não nos são acessíveis, ou o são limitadamente, de onde trazem ora imagens que admiramos, ora as "verdades insuportáveis", ainda citando Artaud[4]. Isso muitas vezes à custa de enormes sofrimentos, para os quais, mais uma vez, o afeto parece ser o melhor remédio.

A transdiciplinaridade que imprimiu aos estudos no Museu resultou em livros, filmes, peças de teatro, influenciando toda uma gama de pensadores e criadores. Reunindo história da arte, mitologia, história das religiões, antropologia, literatura, psicologia, Nise faz uma leitura contundente das séries de imagens produzidas nos ateliês, magistralmente consolidadas em seus livros *Imagens do Inconsciente* (1981) e *O Mundo das Imagens* (1992). Longe de apresentar uma patologia da mente, aí revelam-se as entranhas de processos psíquicos até então insuspeitados, embora comuns a todos nós.

Seu trabalho inspirou a criação de serviços terapêuticos e culturais. Nise da Silveira recebeu honrarias, prêmios e medalhas nas áreas da saúde, educação, literatura, direitos humanos. Influenciou o Movimento da Luta Antimanicomial, movimento social que varreu o país de norte a sul, e resultou na Reforma Psiquiátrica, que legou ao Brasil uma das legislações mais avançadas na área da saúde mental do mundo atual. Hoje, o tratamento territorializado e que estimula a permanência do paciente psiquiátrico no meio social se dá através de Centros de Atenção inspirados na experiência da Casa das Palmeiras.

4 Segundo Artaud, a psiquiatria é a invenção de uma sociedade tarada "para se defender das investigações de certos indivíduos de lucidez superior, cujas faculdades de percuciência a incomodavam".

O encontro de Nise da Silveira com a psicologia de C. G. Jung, ajudou-a a configurar um método de leitura de imagens inédito, demonstrando, na prática, as teorias do mestre suíço. As séries de imagens pertencentes ao acervo do Museu de Imagens do Inconsciente são hoje fonte de inúmeras pesquisas que sobre os processos psíquicos que se desenvolvem no interior de todos os seres humanos.

Nise também foi pioneira na utilização terapêutica de animais. Elevou-os à condição de co-terapeutas em seu trabalho, e ampliou o círculo da importância fundamental do afeto no tratamento. O afeto estimula a criatividade que por sua vez dá expressão aos processos autocurativos da psique humana. Por sua intervenção, a cidade do Rio de Janeiro erradicou a apreensão de animais de rua, criando uma secretaria especial para o cuidado deles.

O MII é mais que um espaço: é um ambiente de convívio, empoderamento para a cidadania, redução de estigma e mudanças paradigmáticas. Espaço de cura, saúde e fruição. Que têm feito as autoridades responsáveis por essa joia engastada no subúrbio carioca, de onde tantos brilhos já iluminaram a cultura brasileira? A falta de investimentos e funcionários têm gradativamente diminuído o número de atividades, e hoje poucos funcionários desdobram-se para mantê-lo aberto ao público. Mas os sons da liberdade são imortais, podem ser calados por algum tempo, mas, como um renovo, brotarão "ao cheiro das primeiras águas"[5].

No momento em que o processo mundial de globalização enfraquece os laços identitários das comunidades e grupos sociais mais vulneráveis, a atuação do Museu de Imagens do Inconsciente mantém-se no sentido de preservar o espaço onde o discurso da loucura e de seus portadores não é silenciado, onde não se tem medo do inconsciente.

O Museu de Imagens do Inconsciente é um museu especial, no dizer da museóloga Tereza Scheiner (1998), "um museu da paixão, que toca o homem profundamente, elevando-o às alturas ou fazendo-o enfrentar o abismo. Que apresenta as entranhas do homem, e não apenas a superfície, que fala da luta e do medo, da dor e da coragem, do sangue e das lágrimas, da

5 Livro de Jó, Cap. 14 verso 9.

angústia e do riso [...] que não suporta o meio termo, a conciliação, a mediocridade travestida em virtude [...]. Um museu vinculado à estética da criação como ontológica, cuja beleza é intensiva e se dá na relação, povoada de afetos".

Mário Pedrosa, importante pensador das artes brasileiras dizia ser o MII "mais que um museu, pois se prolonga de interior a dentro, até dar num ateliê onde artistas em potencial trabalham, fazem coisas, criam, vivem e convivem". O afeto, um dos eixos principais do trabalho da Dra. Nise da Silveira, gera e é gerado por esse convívio que envolve os frequentadores do ateliê, as obras que já foram criadas e estão nas galerias e nos arquivos do museu, os técnicos e funcionários da instituição, o público visitante, os animais, e tudo isso retroalimenta a criação que acontece a todo momento: de repente, irrompe um usuário lendo poemas em voz alta; outro manifesta veementemente delírios incompreensíveis; um terceiro mostra seu trabalho recém-criado. Nesse processo, todos são envolvidos: ninguém fica impune.

Essa experiência profundamente humana, este convivium difícil de encontrar no cotidiano de nossa sociedade globalizada, onde o lúdico, o inspirador, o criativo, estão amalgamados, é um patrimônio ético, moral e cultural que, pertencendo a um espaço e tempo qualificados, intrinsecamente ligado à alma brasileira, pelo seu profundo compromisso com o ser humano alcança a universalidade.

REFERÊNCIAS

CRUZ JR, E. Gomes. (2009). "O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos". Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia, Rio de Janeiro.

MELLO, Luiz Carlos. (2000) Flores do abismo. Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível em: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/flores.pdf>. Acesso em 21 fev. 2015.

MELLO, Luiz Carlos.(2014) "Nise da Silveira caminhos de uma psiquiatra rebelde". Automática Edições e Hólos Consultores Associados, Rio de Janeiro.

SCHEINER, T. C. M. (1998) "Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental". Dissertação (Mestrado) ECO/UFRJ, Rio de Janeiro.

SILVEIRA, Nise. (1980) "Museu de Imagens do Inconsciente: histórico". In: Museu de Imagens do Inconsciente. Coleção Museus Brasileiros, v. 2. FUNARTE, Rio de Janeiro.

PEDROSA, Mário. (1980). "Introdução". In: Museu de Imagens do Inconsciente. Coleção Museus Brasileiros, v. 2. FUNARTE, Rio de Janeiro.

SILVEIRA, Nise. (1981) "Imagens do Inconsciente". Alhambra, Rio de Janeiro.

SILVEIRA, Nise. (1992) "O Mundo das Imagens". Ática, Rio de Janeiro.

EURÍPEDES GOMES DA CRUZ JÚNIOR

Formado em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, compositor e instrumentista, maestro e arranjador. Chefiou o Setor de Ensino Pesquisa e Divulgação do Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro. Participou ainda da organização e informatização da Reserva Técnica, e também de exposições no Brasil e no exterior, como assistente de curadoria, programador visual ou supervisor de montagem. Com Publicou catálogos e editou 15 documentários que sintetizam as principais pesquisas desenvolvidas no Museu. No Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, cursou o Mestrado, desenvolvendo a dissertação sobre o tema: Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos. Trabalha atualmente como museólogo, lotado no Museu Nacional de Belas Artes, onde é responsável pela organização da coleção de fotografias. E-mail: Eurípedes.junior@museus.gov.br

FOTOGRAFIA [PÁGINA 182]

Museu da Imagem do Inconsciente/ RJ

MAIS INFORMAÇÕES

mulheres

PRESERVAÇÃO DA HERANÇA E DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Dona Santa e Maracatu Elefante: memórias e musealização de um reinado

HENRIQUE DE VASCONCELOS CRUZ
E EDUARDO CASTRO

Na tarde de 27 de maio de 1964, quarta-feira, foi realizada na sede do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), em Recife, Pernambuco, cerimônia de transferência dos objetos pertencentes ao Maracatu Elefante e à sua rainha, Dona Santa, da sede do Centro Artesanal do Movimento de Cultura Popular para o Museu de Antropologia pertencente ao IJNPS. Como ato simbólico da cerimônia, Dona Maria Cecília, filha de Dona Santa, entregou para o diretor-executivo do IJNPS, Mauro Mota, a calunga D. Emília pertencente ao Maracatu. Após o ato foi proferida pela antropóloga norte-americana Katherine Royal Cate a conferência intitulada "Carnaval pernambucano: Maracatu de Dona Santa", onde foram exibidos *slides* coloridos de fotos colhidas pela pesquisadora sobre o carnaval pernambucano.[1]

Falecida em outubro de 1962, as lembranças da figura de Dona Santa e do Maracatu Elefante estavam fortemente presentes nas memórias dos personagens envolvidos com o carnaval e as religiões afrodescententes, bem como dos intelectuais e pesquisadores da cultura pernambucana, quando da cerimônia no IJNPS. Tais memórias permanecem até os dias atuais,

1 Para descrição e imagens da cerimônia de doação cf. Material do maracatu de Dona Santa será entregue hoje ao museu do IJNPS. Diário de Pernambuco, Recife, 27 maio 1964, segundo caderno, p. 2; IJN tem agora todo acervo do Maracatu de Dona Santa. Diário de Pernambuco, Recife, 28 maio 1964, primeiro caderno, p. 3; IJNPS recebeu ontem o que resta do que foi glória de Santa. Jornal do Commercio, Recife, 28 maio 1964.

quando membros de maracatus visitam a exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste e prestam homenagens a esta importante rainha de maracatu.

O presente capítulo analisa a consagração da figura de Dona Santa como importante rainha dos maracatus nação de Pernambuco e a trajetória dos objetos pertencentes ao Maracatu Elefante através da "cadeia museológica"[2] promovida pelos profissionais de museus da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)[3], entre os anos 1960 e 2000. As abordagens sobre estudos biográficos, de Carlo Ginzburg, e de história dos museus através dos objetos de suas coleções, de Samuel Alberti, serviram de referencial para este estudo.

O artigo foi divido em três partes. Primeiro foi percebida a configuração das memórias representadas de Dona Santa e do Maracatu Elefante. Na segunda parte, abordaremos as disputas para a musealização dos objetos pertencentes ao maracatu nos anos após o falecimento de Dona Santa. Na última parte, abordaremos os significados instituídos à coleção de objetos através das exposições museais promovidas a partir da década de 1960.

1. DONA SANTA: MEMÓRIAS DE UMA RAINHA DE MARACATU

No mundo da cultura popular, em especial no mundo dos maracatus nação[4], os personagens são anônimos, esquecidos nas grandes narrativas que quase sempre trazem apenas os nomes dos grupos e suas localidades (Maracatu-Nação Porto Rico do Oriente do bairro de Afagados, Maracatu-Nação Estrela Brilhante do Alto Zé do Pinho, Maracatu-Nação Elefante, do bairro de Ponto de Parada). Estamos falando de homens e mulheres que possuem trajetórias de vidas mergulhadas em estratégias e táticas para se inserirem em uma sociedade muitas vezes hostil as suas práticas.

Em meio a esse cenário, a memória de Dona Santa e do Elefante na história dos maracatus se sobressai, tendo sido referida por Guerra-Peixe, Katarina Real, Roberto Benjamin, Isabel Guillen, Ivaldo França Lima[5], dentre outros estudiosos. Dona Santa cada vez mais foi considerada símbolo máximo da

2 Entende-se que a "cadeia museológica" "tem início no campo, onde os objetos são coletados, abarcando todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, exposição, e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela". SOARES, Bruno César Brulon. Máscaras guardadas: musealização e descolonização. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012, p. 7.

3 A instituição alterou de nome ao longo dos anos. Quando foi criada em 1949, denominava-se Instituto Joaquim Nabuco. Em 1963 passou para Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. A nomenclatura atual Fundação Joaquim Nabuco é de 1980.

4 O Maracatu-Nação ou Maracatu de Baque Virado é uma manifestação da cultura popular afrodescendente brasileira. Surgiu durante o período escravocrata, provavelmente entre os séculos XVII e XVIII, no Estado de Pernambuco.

5 GUERRA-PEIXE, César. Maracatus de Recife. São Paulo: Ricordi, 1956; REAL, Katarina. O folclore no carnaval do Recife. 2. ed. Recife: Massangana, 1990; BENJAMIN,

cultura afrodescentende de Pernambuco. Tida como um verdadeiro mito legitimador entre os maracatuzeiros, sua importância não pode ser negada, mas sim refletida: a história se recria a cada novo contexto.

Se debruçar sobre a biografia de Dona Santa nos oferece possibilidades de ensaiar sobre a vida de uma mulher negra, pobre, de identidade afrodescendente, em um Recife da primeira metade do século XX. Para Isabel Guillen[6], dois pontos são fundamentais para a compreensão da biografia de Santa. A partir da reflexão do historiador Carlo Ginzburg quando afirmou que "alguns estudos biográficos mostram que um indivíduo medíocre destituído de interesses por si mesmo – e justamente por isso representativo – pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período"[7], percebemos que Dona Santa está longe de ser esse indivíduo medíocre que nos fala Ginzburg, o que faz de um estudo biográfico sobre sua vida ainda mais importante. A outra questão essencial que reafirma a importância de atentarmos para a biografia de Dona Santa refere-se à compreensão da relação entre normas e práticas sociais numa cidade marcada pelas mudanças de paradigmas culturais em meio a tanta repressão, ou seja, essa biografia nos permite apontar o papel das incoerências dentro das próprias normas no seio de cada sistema social.

Fundamental evitarmos tratar a história a partir de um esquema único de ações e reações.[8] A distribuição desigual do poder, mesmo bastante coercitiva, sempre deixa alguma margem onde os dominados podem, através de estratégias e táticas, impor aos dominantes mudanças nada desprezíveis.

Na história de Dona Santa, a tarefa mais difícil para o pesquisador, ou curioso de sua história, é conseguir separar os dados históricos, propriamente ditos, da memória que sobre ela se criou após sua morte, que a celebra como a matriarca dos maracatuzeiros e dos terreiros de Candomblé[9] do Recife. Memória que tanto circunda entre os maracatuzeiros e filhos de santo, quanto entre os intelectuais que produzem representações de Dona Santa em livros e exposições, sobretudo após a incorporação e musealização do acervo do Maracatu Elefante ao Museu do Homem do Nordeste (Muhne).

Roberto. Dona Santa e Luiz de França: gente dos maracatus. In: SILVA, Vagner Gonçalves da. (org.) Artes do corpo. São Paulo: Selo Negro, 2004; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, rainha do maracatu: memória e identidade no Recife. Cadernos de Estudos Sociais, Recife, v. 22, n. 1, p. 33-48, 2006; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Entre Pernambuco e África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

6 GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, rainha do maracatu: memória e identidade no Recife. Cadernos de Estudos Sociais, Recife, v. 22, n. 1, p. 33-48, 2006.

7 GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 16. apud GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, rainha do maracatu: memória e identidade no Recife. Cadernos de Estudos Sociais, Recife, v. 22, n. 1, p. 33-48, 2006.

8 REZENDE, Antônio Paulo. Ruídos do efêmero: histórias de dentro e de fora. Recife: UFPE, 2010.

9 O Camdomblé é uma religião de matriz africana que chegou ao Brasil com os negros que vieram ser escravizados. Religião politeísta, denominam seus

Maria Júlia do Nascimento, Santinha na infância, nasceu no dia 25 de março de 1877, no pátio de Santa Cruz, no Recife, Pernambuco. Antes de ser rainha do Maracatu Elefante onde se consagrou, Santa participou de congadas (dança de origem africana), das troças carnavalescas Verdureira e Miçangueira, foi rainha do Maracatu Leão Coroado e fundou a Troça Carnavalesca Mista Rei dos Ciganos, que se transformou depois no Maracatu Porto Rico do Oriente. Acredita-se que era filha e neta de africanos e tinha no sangue o ritmo da zabumba e do "baque virado" do maracatu. Quando era rainha do Leão Coroado, casou-se com João Vitorino, abdicando do "cetro" depois que seu marido foi escolhido para reinar no Maracatu Elefante, fundado em 1800. Com a morte de João Vitorino na década de 1940, Dona Santa assume o reinado do Maracatu Nação Elefante.

Quando Dona Santa encarregou-se da condução do Maracatu, era uma mulher viúva, mas se inseria numa rede de sociabilidade que lhe conferia poder e legitimidade, não só por ser rainha, mas por ser mãe de santo e juremeira[10] celebrada. Sexagenária, tinha por obrigação proteger seus filhos e filhas de santo, e assegurar ao Elefante e seus maracatuzeiros um lugar ao sol no disputado carnaval recifense. Ao que tudo indica a Rainha realizou muito bem seu papel demonstrando que podia não só liderar seu grupo, mas também exercer o papel de mediadora cultural[11], utilizando táticas e estratégias para que seu grupo se sobressaísse na cena cultural da cidade, cativando a admiração e o carinho entre jornalistas, intelectuais, fotógrafos e escritores do Recife e do país.

Como nos lembra Ivaldo França Lima, Dona Santa representava uma espécie de sinônimo de maracatu, e isso em meio à existência de contendas e disputas entre os próprios grupos dos maracatuzeiros. Em sua pesquisa, França nos mostra várias referências de como Dona Santa era representada nos jornais recifenses da época, como na matéria "Com carnaval planificado recifense brincou melhor" do *Diário da Noite,* de 15 de fevereiro de 1961, onde estava estampada uma foto de Dona Santa tendo uma legenda com os seguintes dizeres: "reinado de Dona Santa nos maracatus".[12]

deuses por Orixás, estes possuem personalidade e habilidades distintas, bem como preferências ritualísticas. Estes também escolhem as pessoas que utilizam para incorporar no ato do nascimento. Os rituais do Candomblé são realizados em templos chamados casas, roças ou terreiros que podem ser de linhagem matriarcal (com Ialorixás ou mães de santo), patriarcal (com babalorixás ou pais de santo) ou mista (quando ambos podem assumir a liderança do terreiro).

10 A Jurema sagrada, jurema nordestina ou catimbó, é uma religião indígena, mas também influenciada por elementos dos cultos cristãos e afro-brasileiros.

11 Como mediador cultural pode-se considerar aquelas pessoas que favorecem transferências e diálogos entre dois universos, situando-se no centro de uma extensa rede social, cujas ações podem provocar redefinições identitárias. Para um aprofundamento no debate ver GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Maracatu-Nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940. Clio: Revista de pesquisa histórica, Recife, n. 21, p. 107-135, 2003.

12 LIMA, Ivaldo Marciano de França. Entre Pernambuco e África. História dos maracatus-nação do

Como mediadora cultural de incontestável qualidade, pode nos fornecer indícios de como os indivíduos das camadas populares não se mostram passivos diante das questões nacionais, possuidores de estratégias e táticas para se inserirem na sociedade e contribuindo para sua mudança.

Conforme Isabel Guillen[13], para que se possa compreender como Dona Santa construiu sua autoridade, é preciso que se formulem algumas questões relativas às discussões de gênero e poder. Quando Vitorino, o marido de Santa, foi escolhido para reinar no Elefante, Dona Santa teria renunciado ao trono do Leão Coroado para acompanhá-lo.

> No levantamento documental efetuado nos jornais das décadas de 1920 e 1930, quase nenhuma referência se encontra sobre a rainha, até a morte de seu marido. Ao contrário, na documentação policial, Vitorino se apresenta como ditador perpétuo do elefante! Nós só a encontramos no comando do Elefante no final da década de 1930, e é como presidenta do maracatu, que se apresenta às autoridades policiais, conforme consta no prontuário do Elefante no DOPS.[14]

Também Dona Santa disputou nos anos de 1940 a primazia e a liderança entre os maracatuzeiros com Cosme Damião, articulador do Maracatu Estrela Brilhante, que faleceu em 1955. Segundo Ivaldo França Lima, o Estrela Brilhante foi um dos grupos de maior influência na história dos maracatus de Recife, mesmo sendo comparado ao Maracatu Elefante.[15]

Como mencionado, foi num forte período de transformações de paradigmas, ocorridos na primeira metade do século XX, que Dona Santa ganha visibilidade. Transformações ocorridas, sobretudo, na cultura afrodescendente do Recife. Devemos considerar que nestas décadas assistimos no Recife a um formidável teatro de controle social, onde o carnaval se encontra no epicentro desta questão, e junto com ele os maracatus. Desde meados do século XIX foram criadas posturas municipais que objetivavam controlar os momentos de divertimentos dos negros, pois estes eram considerados

Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010, p. 105.

13 GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, rainha do maracatu: memória e identidade no Recife. Cadernos de Estudos Sociais, Recife, v. 22, n. 1, p. 33-48, 2006.

14 Ibdem, p. 36.

15 LIMA, Ivaldo Marciano de França. Entre Pernambuco e África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010, p. 107.

16 GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, rainha do maracatu: memória e identidade no Recife. Cadernos de Estudos Sociais, Recife, v. 22, n. 1, p. 33-48, 2006.

17 Em 1933, Dona Santa chegou a ser presa durante os anos de repressão às religiões de divindades e de entidades durante o mandato do governador de Pernambuco Carlos de Lima Cavalcanti. Cf. LIMA, Ivaldo Marciano de França. Entre Pernambuco e África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal

propensos a violência e arruaças. De acordo com as pesquisas de Isabel Guillen, os maracatus aparecem por diversos anos nas páginas do *Diário de Pernambuco* como "coisas de negros incivilizados" e que incomodavam os "cidadãos de bem". Assim o maracatu e o catimbó (outro nome para as religiões de matrizes africanas como a Jurema e os Orixás) eram alvos certeiros de jornalistas quando se tratava de criticar as "coisas de negros" que ainda teimavam em existir.[16]

Por exemplo, durante o governo de Agamenon Magalhães assistiu-se à forte perseguição às religiões afrodescendentes e mais de uma centena de terreiros foram fechados sob o pretexto de que se tratava de charlatanismo e superstição. Em relação ao carnaval, em 1935, cria-se a Federação Carnavalesca que durante o Estado Novo, ou o Governo de Agamenon Magalhães, tem por objetivo determinar regras e normas para o um carnaval aceitável.[17]

Em meio a essa grande repressão alguns intelectuais iniciam um debate paulatino, mas que marca os primeiros passos de uma virada de reflexão sobre a cultura popular em geral e sobre as práticas culturais de matriz afrodescendente. Em 1934, foi realizado no Recife o I Congresso Afro-Brasileiro, e em sua programação o maracatu ganha visibilidade de uma forma positiva entre os intelectuais participantes, coisa que até então não tinha ocorrido. Pela primeira vez no Recife, ainda que eivado de muitos preconceitos, um saber começa a ser construído em torno da cultura afrodescendente, comprovada na publicação de muitos trabalhos.[18] Foi desse grande grupo de intelectuais que surgiram os mediadores culturais, intelectuais com papel destacado na construção de uma identidade cultural nacional que preservasse espaço para as manifestações afrodescendentes, e foi com esses mediadores que Dona Santa entrou em diálogo.

Dona Santa se destaca como autoridade inconteste entre os maracatuzeiros e intelectuais, representada como a matriarca do povo afrodescendente e grande sacerdotisa (tanto do Candomblé como da Jurema). Do início do século XX às décadas que consolidam Dona Santa com sua autoridade real, as

Fluminense. Niterói, 2010, p. 106.

18 Dentre os quais se destaca o de Gonçalves Fernandes, Xangôs no Nordeste (1937).

19 "O maracatu-nação aparece não mais como uma dentre outras manifestações folclóricas, mas como portadora de uma identidade regional". GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Maracatu-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940. Clio: Revista de pesquisa histórica, Recife, n. 21, p. 107-135, 2003.

20 LIMA, Ivaldo Marciano de França. Entre Pernambuco e África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010, p. 106.

21 GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, rainha do maracatu: memória e identidade no Recife. Cadernos de Estudos Sociais, Recife, v. 22, n. 1, p. 33-48, 2006.

22 César Guerra-Peixe é autor do livro Maracatus do Recife (1956), livro referência sobre maracatus nação.

23 CARVALHO, Flávio de. Maracatu. Contraponto, Recife, ano 2, n. 7, mar. 1948.

24 TAVARES, Odorico. Maracatu. O Cruzeiro, Rio

representações em torno do maracatu mudam. Dona Santa ganha visibilidade como rainha do Maracatu Elefante em meio a um complexo amálgama de questões que tinham também como pano de fundo certa definição de qual seria a identidade nacional, para a qual os negros tinham contribuições significativas que precisavam ser reconhecidas.[19]

E o que destaca Dona Santa de outras rainhas e reis de sua época? "Não há como entender Dona Santa sem que se compreendam os mitos que foram construídos em torno dela e também por ela".[20] O Maracatu-Nação Elefante e Dona Santa, foram responsáveis pela formação e consolidação de uma cultura do maracatu entre as décadas de 1940-1960, formando diversos batuqueiros.

> Nas memórias de Dona Leinha, filha do fundador em 1935 do Maracatu Cambinda Estrela situado no Alto Santa Isabel, Dona Santa é lembrada com grande respeito. Dona Leinha era jovem naqueles anos de 1940, e em suas lembranças sobressai a festa de aniversário do Elefante como um momento de grande congregação entre as várias comunidades de afrodescendentes.[21]

A festa de aniversário do Elefante referida era uma ocasião única, que congregava membros de diversas manifestações da cultura popular, não só de maracatus. Dona Santa, ao que tudo indica, caprichava na festa, fazia questão de convidar a todos, fossem maracatuzeiros, batuqueiros, músicos, jornalistas, intelectuais. Esse era um momento em que a Rainha do Elefante não só demonstrava sua autoridade e inserção entre os afrodescendentes, mas aproximava essas comunidades dos mediadores culturais oriundos da elite.

O maestro e escritor César Guerra-Peixe, em seu acervo, preservou uma carta escrita por Dona Santa, em papel timbrado do Elefante, em que podemos comprovar o cuidado que a Rainha conferia à festa. Santa solicita a Guerra-Peixe, que na época era o responsável pela orquestração de diversos programas na Rádio Jornal do Commercio, ao mesmo tempo em que frequentava o Elefante para estudos musicais, que divulgue e anuncie na rádio a realização de sua festa.[22]

de Janeiro, 29 mar. 1947, p. 57-61, 4, 16, 18; LEAL, José. O frevo com água e tudo! O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 13 mar. 1948, p. 59-64, 40, 56.

25 Samuel Alberti (2005), partiu do trabalho de Kopytoff (1986), colocando aos objetos questões similares àquelas propostas nos estudos biográficos de pessoas.

26 LOPES, Maria Margaret. Trajetórias museológicas, biografias de objetos, percursos metodológicos. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (org.) Ciência, história e historiografia. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: MAST, 2008, p.310.

27 Ibdem, p. 309.

28 Para o presente artigo, entendemos musealização como "a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um "objeto de museu" que se integre no campo museal". Sobre o conceito de musealização cf. DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.) Conceitos-chave de Museologia. Tradução Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM-BR; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, p. 56-58.

29 Desapareceu "Mara-

O êxito da rainha é fruto da ação de uma série de mediadores, todavia Dona Santa soube utilizar o trânsito entre os setores da elite, ampliando seu poder e representação para além do Maracatu Elefante sem deixar de beneficiá-lo. O artista Lula Cardoso Ayres foi um dos grandes responsáveis pela divulgação da imagem da Rainha ao publicar suas fotografias na capa e matérias da revista *Contraponto,* em março de 1948.[23] Nacionalmente, a Rainha foi objeto de reportagens de Odorico Tavares e José Leal na revista *O Cruzeiro,* no final dos anos 1940, com fotos de Pierre Verger e José Medeiros[24], sem mencionar as inúmeras reportagens publicadas em jornais.

Dona Santa manteve uma relação muito saudável com as outras nações de maracatu, ou seja, entre os membros das comunidades afrodescendentes; Dona Santa soube dialogar e transitar com a classe intelectual da cidade; Dona Santa manteve diálogos com diversos grupos, tinha o dom do trato, e isso tudo sendo uma mulher negra e pobre na primeira metade do século XX. Assim acreditamos que sua individualidade deve ser lembrada.

Dona Santa morreu em 21 de outubro de 1962, aos 85 anos, a partir daí sua memória e seu Maracatu passaram a fazer parte da história da cidade.

2. "ELEFANTE VAI PARA O MUSEU!": DISPUTAS PELA MUSEALIZAÇÃO DO MARACATU ELEFANTE E DE DONA SANTA

Inicialmente discutimos a biografia de Dona Santa e suas estratégias para manter viva e fazer crescer sua cultura e seu Maracatu, legitimando seu reinado diante das comunidades afrodescendente e dos intelectuais da cidade do Recife. Agora vamos discutir a biografia dos objetos do Maracatu Nação Elefante após o falecimento de Santa, em outras palavras, vamos continuar nos debruçando sobre as histórias e representações de Dona Santa, a partir dos objetos do Maracatu Elefante.

A pesquisadora Maria Margaret Lopes em seu estudo sobre trajetória de coleções museológicas apresenta a proposta de Samuel Alberti[25], que analisa a história dos museus através dos objetos em três fases de suas trajetórias: 1º) a coleta e sua proveniência – momento em que o coletor confere ao objeto um

catu Elefante". Diário de Pernambuco, Recife, 15 nov. 1962, primeiro caderno, p. 8, grifo nosso.

30 "Ratificando promessa feita há três meses ao ex-superintendente dos Diários Associados, J. de Almeida Castro, o deputado federal Adelmar da Costa Carvalho esteve em visita ontem, a rainha do maracatu pernambucano, Dona Santa, em sua residência à rua Porto Magalhães, no Rosarinho, ocasião em que comunicou sua decisão de construir no prazo de 60 dias uma casa para aquela veneranda senhora. Por outro lado, neste momento, D. Santa comunicou ao parlamentar pernambucano que até esta data o terreno que seria doado pela prefeitura do Recife não havia sido desapropriado. Finalmente, conforme apurou a reportagem do DIÁRIO, de comum acordo – D. Santa e o deputado Adelmar Carvalho – resolveram que após a morte de D. Santa, a casa doada, seria transformada num Museu Municipal, a fim de que as gerações futuras tomem conhecimento das relíquias do nosso carnaval, principalmente os apetrechos do "maracatu" e do candomblé de D. Santa". Cf. "D. Santa": rainha do Maracatu pernambucano receberá uma casa do dep. Adelmar Carvalho. Diário de Pernambuco, Recife, 1 jul. 1962, primeiro caderno, p.

significado relativamente estável que o acompanhará em sua carreira através do museu; 2ª) a vida da coleção, que se inicia com a incorporação do objeto na coleção; 3ª) visão do objeto, onde o significado de um objeto varia não só no tempo e no espaço, mas também de acordo com quem o vê, de modo que as relações que se estabelecem entre coletores, curadores e objetos se ampliam para as audiências quando estes objetos são expostos[26]. Para a autora, os objetos são centrais para as culturas dos museus e traçar suas biografias, remontando o percurso de suas trajetórias dentro dos museus, é um instrumento de análise poderoso[27].

Sobre a origem e seus significados, a valoração em torno dos objetos do Maracatu Elefante estava constituída na esfera pública local, como discorremos e atestam as várias publicações nos jornais locais após a morte de Dona Santa. Todavia, a história do seu recolhimento e musealização[28] foi acompanhada de muitas incertezas e peripécias, por isso requer maior atenção.

"Desapareceu 'Maracatu Elefante'". Com este título, o *Diário de Pernambuco* de 15 de novembro de 1962 noticiava o aniversário do tradicional Maracatu recifense e o encerramento de suas atividades. Na mesma nota era informado o destino de seus objetos: a ida para um museu.

> O tradicional maracatu "Elefante", que durante anos seguidos animou o carnaval pernambucano sob o comando de Dona Santa, – falecida há poucos dias, vítima de pertinaz moléstia – completa, hoje, 162 anos de fundação. Costumeiramente, saía às ruas e fazia evoluções pelo centro da cidade. *Contudo, diante do falecimento de sua "rainha", e tendo em vista o que foi decidido pela sua diretoria, o "Elefante" não mais sairá às ruas, devendo seus bens reverter ao Museu do Estado.*
>
> Esta comunicação foi feita ao DIÁRIO, ontem, pelo sr. Júlio de Oliveira Lima, filho de criação de Dona Santa, que informou ter tomado a deliberação de avisar ao povo essa resolução, para evitar a prática perniciosa de indivíduos que vêm arrecadando dinheiro sob a alegação de que é para auxiliar a agremiação carnavalesca.[29]

3, grifo nosso.

31 Dona Santa será sepultada hoje: Maria é a nova rainha. Última Hora, Recife, 22 out. 1962, p. 2; Carnaval pernambucano perdeu tradicional figura. Última Hora, Recife, 23 out. 1962, p. 6.

32 Desapareceu "Maracatu Elefante". Diário de Pernambuco, Recife, 15 nov. 1962, primeiro caderno, p. 8.

33 "A notícia para o folião é triste e encerra uma das gloriosas páginas do carnaval pernambucano de todos os tempos: o velho Maracatu Elefante desaparecerá de uma vez por todas. Seus troféus e fantasias, seu estandarte e os instrumentos em breve serão entregues ao Museu do Estado, que os guardará para sempre. Do centenário Maracatu Elefante restará à lembrança e, nos dias de carnaval, a recordação de uma das mais tradicionais figuras da grande festa popular recifense de outras épocas – Dona Santa. Sua morte arrastou também uma das coisas que ela mais amou em vida – o Elefante: seu reinado; e foram mais de 60 anos, tão grande que ninguém ousou substituir a velha 'rainha', preferindo assim que o Maracatu morresse também sem um dia, cambalear, sentindo a falta eterna da antiga 'soberana'. Doravante o carnaval para o secular Maracatu será uma festa de saudade, uma época

A incorporação dos objetos do Maracatu Elefante por uma instituição museal não era novidade na impressa. O próprio *Diário de Pernambuco* em julho de 1962 informou a promessa a Dona Santa de oferecer-lhe uma casa própria para sua moradia e, após sua morte, viraria museu com os objetos de seu Maracatu.[30]

Contudo houve muito debate sobre o fim o Maracatu Elefante e a musealização dos objetos que lhe compunham. As primeiras matérias de jornal, indicavam que o Maracatu continuaria a existir, tendo como nova rainha Maria Antônia, filha adotiva de Dona Santa[31]. Contudo em novembro de 1962, o *Diário de Pernambuco*[32] e o *Última Hora*[33] noticiavam o fim do Maracatu Elefante e a incorporação de seus objetos num museu.

No mês seguinte Antônio Rodrigues da Costa, procurador de Dona Santa, afirmou em entrevista para o *Última Hora,* "Elefante vai para o museu!":

> Meto na cadeia quem mexer nas fantasias e troféus do Maracatu Elefante. Sou procurador de Dona Santa [ilegível] que, verbalmente, prometi ao prefeito Arthur Lima[34] entregar ao futuro Museu do Recife tudo o que pertence ao mais tradicional grupo carnavalesco pernambucano.[35]

Para o fim de fazer a entrega dos objetos, o procurador de Dona Santa propôs a criação de uma comissão, com o intuito de evitar complicações. "Não admitirei, como já disse, que ninguém meta a mão nas fantasias e troféus antes que a Comissão esteja composta", encerra a entrevista[36]. A comissão foi formada por Antônio Rodrigues (procurador de Dona Santa), Elias dos Santos e Mário Orlando da Silva (ambos da Federação Carnavalesca), e Joffily de Andrade (da prefeitura do Recife)[37].

Apenas em 15 março de 1963 foram transferidos os 189 objetos pertencentes ao Maracatu Elefante para edifício do Movimento de Cultura Popular (MCP)[38], no bairro de Santo Amaro, onde ficariam até o Museu Municipal ser construído.

que não é mais sua nem de sua grande e desaparecida 'rainha'". Maracatu Elefante desaparece do carnaval. Última Hora, Recife, segundo caderno, 18 nov. 1962, p. 4.

34 Estava se referindo a Athur Lima Cavalcanti, vice-prefeito do governo Miguel Arraes. Tanto Arraes quanto Cavalcanti renunciaram ao mandato da Prefeitura do Recife, pois o primeiro se candidatou a governador de Pernambuco e o segundo a deputado estadual. Assumiu o cargo de prefeito Liberato da Costa Júnior, presidente da Câmara Municipal.

35 Procurador de Dona Santa: "Meto na cadeia quem ousar mexer nos troféus do Elefante". Última Hora, Recife, 8 dez. 1962, p. 7.

36 Ibdem.

37 Troféus de Dona Santa serão recolhidos hoje. Última Hora, Recife, 27 jan. 1963, p. 2.

38 Criado em maio de 1960, o Movimento de Cultura Popular era uma instituição sem fins lucrativos e sua sede funcionava no Sítio da Trindade, no bairro de Casa Amarela. Era constituído por estudantes universitários, artistas e intelectuais e tinha como objetivo realizar uma ação comunitária de educação popular, a partir de uma pluralidade de perspectivas, com ênfase na cultura popular,

além de formar uma consciência política e social nos trabalhadores, preparando-os para uma efetiva participação na vida política do País. Sobre o MCP cf. FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE. Memorial do Movimento de Cultura Popular. Recife, 1986; BATISTA NETO, José. MCP: o povo como categoria histórica. In: REZENDE, Antonio Paulo. Recife: que História é essa?. Recife: Fundação de Cultural da Cidade do Recife, 1987, p. 229-251; TEIXEIRA, Wagner da Silva. Educação em tempos de luta: história dos movimentos de Educação e Cultura Popular (1958-1964). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008; COELHO, Germano. MCP: história do Movimento de Cultura Popular. Recife: ed. do autor, 2012.

> Caminhões e jipes da Prefeitura do Recife foram mobilizados, ontem, para transportar para o Centro de Artesanato do MCP (onde funcionará provisoriamente o Museu do Recife) todo o acervo do Maracatu "Elefante", do qual era rainha a popular D. Santa. Todo o material do maracatu – fantasias de D. Santa, estandarte, alegorias, pálios, "boneca", etc., foi doado à Prefeitura, para o Museu Municipal.[39]

Segundo a narrativa do *Última Hora,* a filha adotiva de Dona Santa se emocionou ao entregar a calunga Dona Emília, que era conduzida pela rainha do maracatu nos desfiles, para os funcionários da Prefeitura, aproximando-nos das relações afetivas e espirituais que permeavam os integrantes do Maracatu Elefante[40].

Logo após a entrega, o *Última Hora* noticia a realização de uma exposição com os objetos do Elefante de Dona Santa, nas dependências da Escola de Artes Plásticas e Artesanato do MCP[41].

> EXPOSIÇÃO – A respeito do Maracatu "Elefante": é provável que, no mês vindouro, os objetos que pertenceram àquele grupo carnavalesco sejam postos à exposição, onde se encontram atualmente, na Escola Artesanal de Santo Amaro. Alguns pertences, como o elefante e o tigre, necessitam de reparos urgentes, enquanto outros (os três bonecos e as joias de Dona Santa) parecem completamente novos[42].

Possivelmente esta exposição foi realizada, pois na coleção de fotografias da folclorista e antropóloga norte-americana Katherine Royal Cate[43], existem três fotografias com a inscrição manuscrita informando que os objetos estavam "numa exposição em Santo Amaro em 1963". As fotografias mostram um local rústico, com ares de galpão, onde os objetos menores como as taças, coroas e calungas são apresentados numa mesa, e os objetos maiores dispostos no espaço.

39 Velho Maracatu de Dona Santa transformado em figura de museu. Última Hora, Recife, 16 mar. 1963, p. 1.

40 "189 objetos do extinto Maracatu Elefante foram, ontem, recolhidos pela Prefeitura e colocados na Escola de Artes Plásticas e Artesanato (MCP), em Santo Amaro, até que o Museu Municipal seja construído. Os trabalhos foram conduzidos pelo sr. Reinaldo Pessoa, da SEC. CUIDADO – Dos objetos recolhidos, caixa contendo uma coroa, um cetro, um par de brincos, um colar e uma fivela, tidos

Exposição dos objetos do Maracatu Elefante em edifício do Movimento de Cultura Popular, em 1963. Fotografia: Katherine Royal Cate. Acervo Cehibra/Fundaj.

Sobre a criação do Museu Municipal pouco se encontra na imprensa recifense. Em março de 1963 Reinaldo Pessoa, da Secretaria de Educação e Cultura, informa que o Museu Municipal teria um setor exclusivamente dedicado ao carnaval pernambucano, onde seriam apresentados, além dos objetos do Maracatu Elefante, objetos antigos (taças, estandartes e fantasias) de outras agremiações: "seriam requisitados para figurar entre as peças importantes do Museu, pois entre outras vantagens, além da turística, ficariam os mesmos sob permanente conservação"[44]. Em setembro do mesmo ano o *Última Hora* menciona a ausência de notícias sobre o Museu Municipal e o interesse da Federação Carnavalesca de expor os objetos do Maracatu Elefante em sua nova sede[45].

Contudo ocorreu uma reviravolta na história do acervo de Dona Santa e do Maracatu Elefante. Houve o golpe civil-militar ocorrido entre os dias 31 de março e 1º. de abril de 1964. O governador de Pernambuco Miguel Arraes de Alencar foi deposto e assume no lugar seu vice, Paulo Pessoa Guerra. Segundo depoimento de Germano Coelho, a sede do Movimento de Cultura Popular foi invadida e ocupada pelo Exército, por dois tanques de guerra.

como de regular valor, ficará guardada na SEC, até posterior providência.
CONSERVAÇÃO – Devido às chuvas, o elefante e o tigre do extinto maracatu encontram-se em péssimo estado de conservação. Os três bonecos (Dona Emília, Dona Leopoldina e Dom Luís), contudo, são as peças mais perfeitas do "Elefante". Dona Emília, com mais de 60 anos, era a boneca que Dona Santa – nos carnavais – conduzia. A filha de criação da falecida "Rainha", Maria Cecília do Nascimento, chorou quando entregou a tradicional boneca aos rapazes da Prefeitura. Acompanharam os serviços de entrega os sr. Melquíades de Sena Reis e Samaritana, tesoureiro e representante, respectivamente, do Maracatu.
TAÇAS – 22 taças possui o "Elefante", todas elas ganhas em concursos públicos carnavalescos. Um desses troféus – pequeno e já deformado – tem cerca de 40 anos. O mais conservado de todos é a taça recebida no ano passado, último prémio obtido pelo "Elefante", antes do falecimento de sua "Soberana". Os dois estandartes, um de 1937 e outro de 1960, são outras peças importantes do conjunto, bem como os seis vestidos usados por Dona Santa e as 57 indumentárias dos três bonecos.
PAZ E AJUDA – "Agora que tudo acabou, quero

Exemplares do *Livro de Leitura para Adultos*[46] foram amontoados ao relento e queimados. A biblioteca, a mecanografia, e toda a sua documentação pilhada. Os dirigentes da instituição: presos, perseguidos e exilados[47].

Deposta a direção, o governador Paulo Guerra designa Carlos Frederico do Rêgo Maciel interventor do MCP. As atividades do MCP são consideradas ilícitas de natureza subversiva. São fechados todos os órgãos e setores do Movimento, exceto os de educação e ensino primário infantil, de adolescente e adultos. Foram criadas duas comissões, uma para tratar de inventariar e vistoriar o patrimônio do MCP e a segunda estudar e propor um plano de serviços comunitários, inclusive a criação de um novo órgão para execução de tais serviços. Estas medidas destinavam a extinção e organização de novo organismo para assumir os trabalhos já instalados. O MCP passa para a Prefeitura do Recife[48], que a extingue meses depois, criando em seu lugar em fevereiro de 1966, a Fundação Guararapes[49].

O que houve com a coleção do Maracatu Elefante após o golpe civil-militar de 1964? Os objetos continuaram depositados no edifício do MCP em Santo Amaro, até que foram entregues ao Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS)[50], em maio de 1964, conforme foi descrito no início deste capítulo.

Contudo a história da transferência deste acervo não foi simples e foi lembrada de diferentes maneiras por dois importantes atores à época, que disputaram o mérito do feito: Waldemar Valente[51], antropólogo e responsável pelo museu; e Aécio de Oliveira[52], auxiliar do museu.

Ao lembrar da doação da coleção Maracatu Elefante ao IJNPS, Waldemar Valente informou que em 1964 teve conhecimento de uma grande quantidade de material pertencente ao acervo do recém-extinto MCP, e entre esse rico material se encontravam todas as peças do Maracatu Elefante.

> Quando houve a revolução de 1964, eu soube que lá num prédio onde havia uma espécie de sucata de troços de material da Secretaria do Trabalho, eu soube que ali estavam

paz e ajuda. Senti muito a morte de minha mãe e a entrega dos objetos do Maracatu, hoje, foi para mim um outro golpe, principalmente por que fiquei distante de Dona Emília" – disse Maria Cecília do Nascimento à reportagem, acrescentando que tem muita esperança na doação da casinha que reside, pela Prefeitura". Cf. Prefeitura encampa tradição secular: bens de Dona Santa já foram entregues ao museu. Última Hora, Recife, 16 mar. 1963, p. 2.

41 O local também era conhecido por Centro Artesanal de Santo Amaro, como referido nessas matérias: Exposição artística do interior: inauguração no dia 5, na Galeria de Arte. Diário de Pernambuco, Recife, 27 set. 1961, segundo caderno, p. 3; Cultura Popular dará curso de artesanato. Diário de Pernambuco, Recife, 22 set. 1963, caderno imóveis e móveis, p. 10. Em depoimento Abelardo da Hora, diretor da Divisão de Artes Plásticas e Artesanato do MCP, descreve as atividades do MCP desenvolvidas em Santo Amaro: "Dávamos aulas de desenho de pose rápida, inicialmente no próprio Sítio da Trindade, onde eram professores: eu, José Cláudio e Guita Charifker; e posteriormente no Centro de Artes Plásticas e Artesanato que construí em Santo Amaro. Ali também funcionavam os cursos

> as peças do Maracatu de Dona Santa; aí eu fui para lá, chamei o Aécio, e fomos. Chegando lá, encontramos realmente muita coisa interessante (...) Combinei com Aécio que ele falasse com a sobrinha de Dona Santa, que era a herdeira dela. Aécio foi falar com ela e até ela disse que já tinha dado à Prefeitura, mas a Prefeitura tinha passado por uma reforma tremenda e estava nas mãos de uma outra política, contrária inteiramente a essas coisas; então aí conseguimos que Aécio trouxesse essas peças por doação, a troco de um terreno, de uma casinha para a sobrinha de Dona Santa morar.[53]

Nessa narrativa, Waldemar Valente se faz o salvador e articulador do acervo. É ele também quem autoriza e coordena Aécio de Oliveira, então assistente, a dialogar com a afilhada de Dona Santa, sua herdeira, para resolver as burocracias da doação, ciente que uma doação primeira já havia sido feita, à Prefeitura do Recife.

Nas memórias de Aécio de Oliveira a história caminha um pouco diferente. Em uma narrativa construída a partir da memória, Aécio nos mostra detalhes de outra versão. Aécio que era diretor de educação de adultos do MCP após o golpe civil-militar de 1964[54], mantinha diálogo com colegas que circulavam pela antiga Escola Artesanal, entre eles João Mendonça, pessoa que levou Aécio, em um dia inesperado, para ver a condição em que estavam guardados os objetos do maracatu. Segundo seu relato, Aécio não hesitou. Visando salvaguardar aquele material, voltou no IJNPS, arrumou a sala de exposição temporária que estava vazia, pegou um carro do Instituto e foi a Santo Amaro. Segundo suas palavras, com a ajuda do amigo João Mendonça, se fez passar por alguém "importante", pegou todo o material do Maracatu Nação Elefante e de Dona Santa e trouxe para o Instituto. Só então Oliveira teria ido ao encontro dos seus superiores, sendo eles Waldemar Valente, Mauro Mota e Gilberto Freyre. Nas recordações de Aécio de Oliveira, Mauro Mota e Gilberto Freyre se preocuparam com a documentação, solicitando que Aécio também não perdesse tempo quanto a esse ponto, ao passo que Waldemar Valente passou um tempo receoso, sem querer se responsabilizar[55].

de tapeçaria, tecelagem, cerâmica e cestaria, coordenado por Nailda Valença; fazíamos exposições constantemente – de artesanato – na Galeria de Arte e nas Praças de Cultura". HORA, Aberlado da. Depoimento. In: FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE. Memorial do Movimento de Cultura Popular. Recife, 1986, p. 17, grifo nosso.

42 Luzes da Cidade. Última Hora, Recife, 20 mar. 1963, p. 6.

43 A coleção de fotografias de Katherine Royal Cate pertence ao Centro de Estudo da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade da Fundação Joaquim Nabuco (Cehibra/Fundaj).

44 Coisas do carnaval poderão atrair turistas ao museu. Última Hora, Recife, 20 mar. 1963, p. 6.

45 Gente & fatos. Última Hora, Recife, 10 set. 1963, p. 6.

46 Editado em 1962 pelo MCP, o Livro de Leitura para Adultos foi elaborado por Josina Maria Lopes de Godoy e Norma Porto Carreiro Coelho.

47 COELHO, Germano. MCP: história do Movimento de Cultura Popular. Recife: ed. do autor, 2012, p. 132.

48 Cabe destacar que o MCP foi vinculado ao Governo do Estado de Pernambuco no mandato de Miguel Arraes, em 1963.

Corroborando com a versão de Aécio, existem matérias publicadas no *Diário de Pernambuco*[56] e no *Noticiário do Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*[57], onde junto com Fernando Freyre, negociaram com o interventor do MCP para vinda dos objetos do Maracatu Elefante para o Museu de Antropologia.

Também o escritor Gilberto Freyre, criador do IJNPS e presidente do Conselho Diretor da instituição desde 1960, em seu texto "O seu, ao seu dono", ratifica a história lembrada por Aécio:

> [...] a relativa ao precioso material sobre o Maracatu de Dona Santa – uma das mais sugestivas tradições do carnaval do Recife – que é hoje do Instituto, graças principalmente aos seus dois jovens auxiliares Fernando Freyre e Aécio de Oliveira. Outro fato que o catálogo deveria ter recordado. Pois foram esses dois jovens que quando auxiliares também do Movimento chamado de Cultura Popular, verificar-se a intervenção do governo revolucionário nessa organização para-comunista a serviço do Sr. Miguel Arraes, descobriram lá se encontrar, desprezado ou tratado de resto, aquele material precioso, emprestado ao Movimento pela família de Dona Santa. Pelo que, articulando-se com o então diretor do Movimento chamado de Cultura Popular, Professor Carlos Maciel, e com o diretor do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, o geógrafo Mauro Mota, conseguiram que o material desprezado fosse doado pela família de Dona Santa ao Instituto Nabuco.[58]

Cabe lembrar que Fernando Freyre era filho de Gilberto, auxiliar de pesquisa do IJNPS desde 1963, ainda quando era estudante de Direito, e assessor do interventor do MCP, quando da transferência do acervo do Maracatu Elefante[59].

A continuação da história é comum aos dois memorialistas. Aécio foi ao encontro da afilhada de Dona Santa, que formalizou o processo de doação

49 BATISTA NETO, José. MCP: o povo como categoria histórica. In: REZENDE, Antonio Paulo. Recife: que História é essa?. Recife: Fundação de Cultural da Cidade do Recife, 1987, p. 248-249.

50 As primeiras coleções de objetos do IJNPS começaram a serem recolhidas no início da década de 1950 pelo antropólogo René Ribeiro, um dos primeiros pesquisadores da instituição, principalmente ex-votos existentes nas igrejas católicas de cidades do interior de Pernambuco. O Museu de Antropologia do IJNPS foi inaugurado em 8 de fevereiro de 1961, com as instalações planejadas e executadas pelo arquiteto Acácio Gil Borsoi o pelo paisagista Abelardo Rodrigues, e sua organização científica por René Ribeiro. O Museu de Antropologia tinha como finalidade documentar a cultura do lavrador e do trabalhador rural do norte e nordeste agrário. Cf. Noticiário. Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, n. 10, 1961, p. 167-170; RUOSO, Carolina; CRUZ, Henrique de Vasconcelos. Notas sobre o arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco (Recife, Pernambuco). In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA, 1., 2014, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Rede de Professores e Pesquisadores do Campo

em um lindo encontro no salão nobre do IJNPS, onde a mesma entregou a calunga Dona Emília e o cetro da Rainha a Mauro Mota[60], descrito no início deste capítulo.

Para Paul Ricoeur, a afirmação da realidade é inseparável da conexão com a autodesignação do sujeito que testemunha, ou seja, há um processo natural de autoafirmação ao testemunhar[61]. A dimensão confiante do testemunho perpassa as falas as Waldemar Valente e Aécio de Oliveira, na qual eles acreditam na autenticação dos testemunhos. Vale refletir que como superior hierárquico no INPJS, Waldemar Valente era responsável pelos atos do Aécio de Oliveira dentro da instituição, assim, a vinda dos objetos também foi sua responsabilidade.

A segunda fase das biografias dos objetos de Samuel Alberti – a vida na coleção – se inicia com a incorporação dos objetos na coleção do Museu. Um dos primeiros trabalhos realizados para a incorporação de um objeto na "cadeia museológica" seria a identificação e documentação do mesmo.

No Livro de Tombo[62] do Museu do Antropologia do IJNPS, o primeiro objeto registrado foi a Taça datada de 3 de janeiro de 1937. O registro foi realizado em 30 de novembro de 1965, e o objeto recebeu o número de identificação "806". A partir de 1971 a coleção do Museu de Antropologia foi recatalogada, recebendo a numeração tripartida "65.1.1"[63]. Todos os demais objetos pertencentes ao extinto Maracatu Nação Elefante e à sua rainha foram registrados em sequência, as taças, os cetros, as calungas (registradas pelo nome: D. Luiz, D. Emília e D. Leopoldina), os bombos e as baquetas, e assim por diante, formando a coleção do Maracatu Elefante[64].

A exposição dos objetos ao olhar do público pode ser a próxima etapa na "cadeia museológica" e a coleção Maracatu Elefante e a figura de Dona Santa estiveram em destaque nas exposições temporárias e de longa duração realizadas pela Fundação Joaquim Nabuco nos últimos cinquenta anos.

da Museologia, 2014. p. 849.

51 Waldemar de Figueiredo Valente (1908-1992) era médico, farmacêutico, antropólogo, sociólogo, etnólogo, professor, pesquisador, humorista e escritor. Entre muitas ocupações em importantes órgãos no estado de Pernambuco, Waldemar Valente foi diretor do Departamento de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e consultor científico para assuntos de pesquisa da Fundação Joaquim Nabuco.

52 Aécio de Oliveira (1938-2012) começou a trabalhar no Museu de Antropologia do IJNPS, como auxiliar de museu em 1964. Entre 1967 e 1969 estudou e formou-se museólogo pela Escola Superior de Museologia do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Dirigiu o Museu de Folclore da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1969) quando era estudante de Museologia. Dirigiu o Departamento de Museologia do IJNPS (1972; 1975-1980), Museu do Estado de Pernambuco (1972-1974) e Museu do Homem do Nordeste (1985-1987). Aposentou-se da Fundaj em 1992.

53 VALENTE, Waldemar. Depoimento história oral. Recife, 5 agosto 1988. Entrevistadora: Joselice Jucá. apud JUCÁ, Joselice. Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e

3. O MARACATU ELEFANTE NAS EXPOSIÇÕES DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO

A primeira exposição dos objetos do Maracatu Elefante no Museu do Antropologia foi inaugurada em 11 de fevereiro de 1966[65]. No catálogo desta exposição, Hermilo Borba Filho anunciava o orgulho do IJNPS de expor os bens cuja salvaguarda agora era de sua responsabilidade:

> [...] os objetos, os instrumentos, as roupas dessa *Nação* que monopolizou a atenção de todos os foliões do Recife. Através dessa Exposição, a mais completa que até agora se realiza, lembrem-se: numa noite de verão do Recife, discordando das notas sincopadas de uma fanfarra de frevo, sons alucinados de atabaques avisavam, de longe, a passagem do Maracatu Elefante, de Dona Santa, essa estranha rainha negra que dirigia a sua corte com uma dignidade de grande dama oriunda das famílias reais da África[66].

Pelo discurso do catálogo a exposição traria de volta à cidade a riqueza daquela manifestação cultural. A rainha negra, Dona Santa, e sua Nação, seu Maracatu Nação Elefante, que tomara a atenção dos foliões recifenses e turistas por longa data, estavam de volta "para toda cidade render homenagem à figura totêmica do elefante constituída em nação com todo o mistério africano"[67].

Os significados dos objetos salvaguardados em um museu variam no tempo e no espaço, a depender de mudanças nos contextos sócio-históricos e políticos e nas decisões e escolhas tomadas pelos profissionais do museu. As relações que se estabelecem entre pesquisadores, coletores, curadores e os objetos, e a forma como são expostos para audiências maiores, interferem no que Samuel Alberti chama de "Visão do objeto". O processo de transmutação de significado requer mudanças das mais variadas. Assim, a primeira "visão do objeto" da coleção do Maracatu Nação Elefante aparece no contexto da representação do carnaval e da valorização da cultura popular de matriz afrodescendente.

A segunda exposição organizada pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais que destacamos foi a *Exposição Centenária de Dona Santa,*

cultura na perspectiva do tempo. Recife: Massangana, 1991, p. 116. Para uma versão mais detalhada da transferência da coleção Maracatu Elefante, através da perspectiva de Waldemar Valente, ver VALENTE, Waldemar. Histórico das coleções Waldemar Valente e Maracatu Elefante. In: LODY, Raul; BATISTA, Maria Regina Martins. Coleção Maracatu Elefante e objetos afro-brasileiros: Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1987, p. 19-21.

54 Cf. Já foi reestruturado setor de educação de adultos no M.C.P. Diário de Pernambuco, Recife, 22 maio 1964, segundo caderno, p. 2; O M.C.P. encerra curso LAUBACH. Diário de Pernambuco, Recife, 23 maio 1964, segundo caderno, p. 2.

55 OLIVEIRA, Aécio de. Depoimento coletado no âmbito do projeto: "Memória museal do Museu de Folclore Edson Carneiro". Recife, 2009. Entrevistadora: Vânia Dolores Estevam de Oliveira.

56 "Na ocasião, esclareceu o prof. Carlos Frederido Maciel que, ao assumir a interventoria no MCP, e encontrando material tão valioso do ponto de vista folclórico e antropológico, depositado naquela entidade, entrou em entendimentos com

ocorrida entre 16 de fevereiro a 31 de maio de 1977, no Museu de Arte Popular, no bairro de Apipucos, Recife. Nessa exposição de aniversário de Dona Santa, a sua Nação foi abordada quase que exclusivamente a partir da perspectiva carnavalesca. No catálogo-convite da exposição, Gilka Corrêa de Oliveira e Maria Regina Martins Batista e Silva[68] abordam a trajetória social e histórica dos maracatus, destacando que depois de terem passado *de cortejos reais a Associações Carnavalescas,* os maracatus são hoje constituídos não apenas de negros, mas "participam também mestiços e brancos". Para as pesquisadoras, os maracatus ainda preservavam certas características de cantos africanos, porém, "gradativamente vão adotando elementos de outras fontes, numa aculturação musical"[69].

Dois anos depois, em 21 de julho de 1979 foi inaugurado o Museu do Homem do Nordeste, no âmbito das comemorações de 30 anos do IJNPS. A criação do Muhne foi estimulada a partir da incorporação do acervo e edifício do Museu do Açúcar[70], pertencente ao Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA), ao IJNPS em outubro de 1977. Com isso o Departamento de Museologia do IJNPS[71] decidiu reunir na mesma edificação os três museus sob sua responsabilidade: Museu de Antropologia, Museu de Arte Popular[72] e Museu do Açúcar.

O Museu do Homem do Nordeste foi inaugurado "[...] para servir como um laboratório de experiências museográficas onde se têm em conta os fatores geográficos, psicológicas e intelectuais que afetam a mentalidade dos habitantes da região"[73], nas palavras do diretor do Departamento de Museologia que coordenou os trabalhos de concepção e montagem da exposição inaugural do Muhne, Aécio de Oliveira, em artigo publicado na revista *Museum,* editada pela UNESCO[74].

O edifício-sede do Museu do Açúcar era uma construção modernista projetado pelo arquiteto Carlos Antônio Falcão Correia Lima e ficava ao lado da sede do IJNPS. Ao ser incorporado, foi demolido o muro que separava as duas entidades e reformado o primeiro andar do edifício, onde funcionava a administração e biblioteca do Museu do Açúcar, que passou a serem salas

a direção do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, acertando com o mesmo no sentido de transferência de todo o material para o Museu de Antropologia do Instituto. Salientou o interventor no MCP estar certo de que essa transferência tem um alto sentido cultural em virtude de ter sido feita ao IJNPS. O sr. Aécio de Oliveira, diretor do projeto de Educação de Adultos do MCP e auxiliar do prof. Waldemar Valente no Museu Antropológico do IJNPS, atuou como elemento de ligação entre os dois órgãos". Cf. IJN tem agora todo acervo do Maracatu de dona Santa. Diário de Pernambuco, Recife, 28 maio 1964, primeiro caderno, p. 3, grifo nosso.

57 "Todo o material, que compunha o Maracatu Elefante, do qual a famosa Dona Santa foi rainha durante 60 anos, encontrava-se numa das dependências do extinto Movimento de Cultura Popular. Todavia, graças a entendimentos mantidos pelo Prof. Carlos Maciel, pelo acadêmico Fernando Freyre e por Aécio Oliveira, com a Prefeitura do Recife e com familiares de Dona Santa, todo o acervo do conjunto foi transferido para o Museu do IJNPS, em caráter permanente". Cf. Noticiário – 1965. Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, n. 13/14, 1964/1965, p. 322, grifo nosso.

de exposição. Na exposição de inauguração, no andar térreo preservaram-se as duas exposições principais do Museu do Açúcar, e incluída exposição com o acervo do Museu de Arte Popular. No primeiro andar foi organizada a exposição contendo coleções do Museu de Antropologia[75].

A principal característica da exposição do primeiro andar do Muhne era a ausência de vitrines inspiradas em feiras e mercados populares do Nordeste.

> Com objetivo de encontrar soluções satisfatórias para o problema da adaptação, foi acordado que o principal era conseguir que um público acostumado ao ar livre seguiria espontaneamente um circuito definido. Decidiu-se então para combinar uma arquitetura de interiores e apresentação ao ar livre. Para isto era vital reconhecer a importância política, social, histórica e econômica da feira e do mercado na sociedade do Nordeste, somente desta maneira poderia recriar o ambiente da feira nas exposições de museus. Por sua vez, isto implicava afastar-se da museografia "de vitrina" e aos mesmo tempo favorecer a proximidade do público e os objetos[76].

Em entrevista para a *Revista do Domingo do Jornal do Brasil,* Aécio de Oliveira afirma ter realizado um sonho ao conceber a exposição inaugural do Muhne: "[...] organizar um museu 'moreno', bem brasileiro, livre das vitrinas importadas dos congêneres europeus"[77]. Data desse período o uso por Aécio da expressão "museologia morena", para se referir às práticas museais alinhadas com a tradição regional do Norte e Nordeste[78].

Outras características da exposição inaugural do Muhne foram a exposição de todo o acervo museal das instituições originárias, dispensando a existência de reserva técnica para guarda das coleções e a supressão de etiquetas individuais dos objetos, para evitar a saturação do visitante[79].

Como o museólogo Aécio de Oliveira, um dos principais atores para a musealização do Maracatu Elefante, apresentou tais objetos na exposição inaugural do Muhne? O acervo do Maracatu ocupou um largo espaço da

58 FREYRE, Gilberto. O seu, a seu dono. Diário de Pernambuco, Recife, 20 fev. 1966, p. 4.

59 Fernando de Mello Freyre (1943-2005) durante a ditatura civil-militar, foi oficial do governador de Pernambuco Paulo Guerra (1964-1965), nomeado assessor do gabinete do Diretor Executivo do IJNPS, na gestão Mauro Mota (1965), diretor do Departamento Administrativo do IJNPS (1967). Entre 1967 e 1971 afasta-se do IJNPS para atuar na iniciativa privada. Em julho de 1971, assume o cargo de Diretor Executivo do IJNPS, ficando no cargo até 1980, quando a instituição passa a denominar-se Fundação Joaquim Nabuco, e o cargo para a ser denominado de presidente. Ficou na presidência da Fundaj até 2003. Cf. Quem é quem?: Fernando Alfredo Guedes Pereira de Mello Freyre. Boletim Interno do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, n. 71/73, jul./set. 1971, p. 35-36; JUCÁ, Joselice. Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: Massangana, 1991, p. 118, 123.

60 Mauro Ramos da Mota e Albuquerque (1911-1984) foi um dos mais destacados homens públicos pernambucanos do século XX. Poeta, cronista, geógrafo, folclorista, jornalista e gestor

exposição, com destaque para vestido usado por Dona Santa em manequim. A disposição dos objetos do Maracatu na exposição buscava mostrar ao público a formação do maracatu em um cortejo: os totens, elefante e tigre à frente protegendo a nação, seguidos do porta-estandarte onde se encontra o emblema da nação. O manequim representando Dona Santa, a soberana da nação, logo atrás (aí notamos uma pequena diferença, pois em cortejos tradicionais, o soberano da nação segue depois das damas do paço com as calungas), as lanternas iluminando a rainha, as três calungas do Elefante, Dona Leopoldina, Dom João e Dona Emília. Por fim, chapéus, caixas e alfaias representando os batuqueiros, pendurados em fios de nylon. Além de toda essa riqueza de objetos, as paredes traziam fotografias de Dona Santa Rainha e imagens também do Maracatu Elefante em desfile nos carnavais[80].

Ao longo dos mais de trinta e cinco anos de existência, o Museu do Homem do Nordeste apresentou diferentes exposições de longa duração, onde houve a presença significativa de Dona Santa e do Maracatu Elefante.

Sala do Maracatu Elefante na exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste, em 1979. Fotografia: Josenildo Freire. Acervo Cehibra/Fundaj.

de instituições culturais, nasceu no Recife em 16 de agosto de 1911 e faleceu na mesma cidade no dia 22 de novembro de 1984. Esteve na direção executiva do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, de 1956 a 1970.

61 RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007, p. 170-192.

62 "Livro onde são registrados os dados sobre os objetos que dão entrada as coleções de um museu". CAMARGO-MORO, Fernanda. Museu: aquisição-documentação. Rio de Janeiro: Eça, 1986, p. 240.

63 Livro de Tombo do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste.

64 Em 1987 foi publicado estudo sobre a coleção Maracatu Elefante, por Raul Lody e Maria Regina Martins Batista. Cf. LODY, Raul; BATISTA, Maria Regina Martins. Coleção Maracatu Elefante e objetos afro-brasileiros: Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1987.

65 Noticiário geral. Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, n. 15, 1966,

A atual exposição de longa duração foi inaugurada em 17 de dezembro de 2008, intitulada *Nordestes: Territórios Plurais, Culturais e Direitos Coletivos*. A exposição teve o plano museológico elaborado pela equipe do Muhne e pesquisadores internos e externos a Fundaj, tendo os trabalhos coordenados pela museóloga Maria Regina Batista Silva, e o projeto expográfico da arquiteta Janete Costa[81]. A exposição foi concebida em cinco módulos: "Nordeste Plural", "Brasil global e periférico", "Terra, trabalho e identidade", "O trabalho livre e assalariado" e "O Reinado da Lua"[82].

O Maracatu Elefante encontra-se no módulo "Terra, trabalho e identidade", transitando do sentido meramente carnavalesco para ser apresentado como elemento da história de luta e resistência cultural negra em Pernambuco.

Sala do Maracatu Elefante na exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste, em 2008. Fotografia: Emiliano Dantas. Acervo Muhne/Fundaj.

A sala com os objetos do Maracatu Elefante apresenta-se contigua à sala representando o Candomblé, o que reforça o sentido religioso do maracatu-nação. Exposta em fotografia ao lado de seu filho de santo Eudes Chagas[83], a Rainha Dona Santa é referida na legenda como ialorixá filha de Oxum, que driblou a repressão religiosa da ditadura Vargas, ao utilizar os ensaios do maracatu para realizar cerimônias do Candomblé. Agora o cetro e as coroas da Rainha aparecem em vitrines, tais como as calungas Dona Emília, Dona Leopoldina e Dom Luiz, dispostas lado a lado, em destaque, sendo "restaurada a sua condição de

p. 212-213.

66 BORBA FILHO, Hermilo. Dona Santa, Rainha do Maracatu. In: Exposição do Maracatu Elefante. Catálogo. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1966, grifo do original. Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste, pasta suspensa 38.

67 Ibdem.

68 Pesquisadoras da Divisão de Pesquisas Museológicas do Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

69 OLIVEIRA, Gilka Correa de; SILVA, Maria Regina Martins Batista e. Dona Santa. In: Exposição Centenário de Dona Santa. Catálogo/convite. Recife: Departamento de Museologia, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977. Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste, pasta suspensa 38.

70 Pertencente ao Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA), o Museu do Açúcar foi criado em 1960, teve sua sede própria inaugurada em 1963, na cidade do Recife. Tinha como finalidade recolher, classificar e expor os elementos sociais, artísticos e técnicos mais representativos da agroindústria açucareira no Brasil e em outros países produtores de açúcar.

71 Criado entre 1971 e 1972, o Departamento de Museologia do IJNPS

divindade, que encarnam nos seus axés a força dos antepassados do grupo"[84]. A sala foi composta por poucos objetos, perdendo o caráter cenográfico da primeira exposição, em 1979, e valorizando seus aspectos estéticos. Através de autofalantes direcionais, do tipo *soundtube,* presentes na sala, são apresentadas ao visitante vozes de mestres de maracatu e pais de santo, tratando de seus saberes e fazeres, as resistências e as reinvenções de suas tradições[85].

O artigo buscou refletir a consagração da figura de Dona Santa como importante Rainha dos maracatus nação de Pernambuco, bem como as representações a partir dos objetos pertencentes ao seu Maracatu Elefante promovida pelos profissionais de museus da Fundação Joaquim Nabuco. Dona Santa permanece como figura inconteste na história do maracatu, porém, também hoje, sinônimo de religiosidade afrodescendente, resistência e luta social. A história se recria a cada nova realidade, o sentido dos objetos do Maracatu Nação Elefante permanece em contínuo processo de ressignificação, e para isso é preciso que o museu se mantenha em diálogo com a sociedade e com os grupos sociais cujas memórias e identidades são mobilizadas por meio dessas manifestações, ação que o Muhne vem buscando desenvolver em suas atividades educativas e de articulação comunitária.

possuía entre suas atribuições a manutenção e dinamização dos museus do IJNPS/Fundaj e a assistência aos museus das regiões Norte e Nordeste, através de cursos de capacitação e projetos de implantação e reformulação de museus. O Departamento de Museologia desenvolveu suas ações até 1985, quando deixou de existir na estrutura organizacional da Fundaj, passando o Museu do Homem do Nordeste a ser o núcleo irradiador das atividades museológicas da entidade.

72 A partir de convênio do Governo do Estado de Pernambuco, em outubro de 1966, o IJNPS recebeu por transferência o acervo do Museu de Arte Popular, criado em 1955 por iniciativa do colecionador de arte Augusto Rodrigues, com o intuito de reunir, estudar e expor ao público as peças de arte popular da região.

73 "[...] para servir como laboratorio de experiencias museográficas donde se tuvieran em cuenta los factores geográficos, psicológicos e intelectuales que inciden em la mentalidade de los habitantes de la región". OLIVEIRA, Aécio de; CHAGAS, Mário de Souza. Una experiencia tropical: el Museo del Hombre del Nordeste. Museum, Paris, v. 35, n. 3, 1983, p. 181.

74 O artigo foi escrito em coautoria com o museólogo Mário de

Souza Chagas, que trabalhou na FUNDAJ entre 1980 e 1987, não tendo participado da montagem da primeira exposição do Muhne.

75 RUOSO, Carolina; CRUZ, Henrique de Vasconcelos. Notas sobre o arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco (Recife, Pernambuco). In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA, 1., 2014, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia, 2014. p. 853-854.

76 "Con objeto de encontrar soluciones satisfactorias al problema de adaptación, se convino en que lo principal era conseguir que un público acostumbrado al aire libre siguiera espontáneamente un circuito definido. Se decidió entonces combinar una arquitectura de interior y una presentación al aire libre. Para esto era vital reconocer la importancia política, social, histórica y económica de la feria o el mercado en la sociedad del Nordeste, sólo así se podría recrear el ambiente de la feria en las exposiciones de los museos. A su vez, esto implicaba apartarse de la museografía "de vitrina" y al mismo tiempo favorecer la proximidad del público y los objetos". OLIVEIRA, Aécio de; CHAGAS, Mário de Souza.

AGRADECIMENTO

Agradecemos a Elisabete Assis, Sílvia Barreto, Elizabeth Dobbin, Maurício Antunes e Silvana Araújo pelas críticas e sugestões ao texto do artigo.

REFERÊNCIAS

BATISTA NETO, José. MCP: o povo como categoria histórica. In: REZENDE, Antonio Paulo. *Recife:* que História é essa?. Recife: Fundação de Cultural da Cidade do Recife, 1987.

BENJAMIN, Roberto. Dona Santa e Luiz de França: gente dos maracatus. In: SILVA, Vagner Gonçalves da. (org.) *Artes do corpo*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

BRAYNER, Vânia. Uma gota de sangue no Museu do Homem do Nordeste. In: ESPINA BARRIO, Ángel; MOTTA, Antonio; GOMES, Mário Hélio. (Org.). *Inovação Cultural, Patrimônio e Educação*. Recife: Massangana, 2010.

BRAYNER, Vânia. Museu do Homem do Nordeste. *Comunicação & educação,* São Paulo, ano 14, n. 2, maio/ago. 2009.

CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museu:* aquisição-documentação. Rio de Janeiro: Eça, 1986.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal:* museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009.

COELHO, Germano. *MCP:* história do Movimento de Cultura Popular. Recife: ed. do autor, 2012.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.) *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM-BR; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE. *Memorial do Movimento de Cultura Popular.* Recife, 1986.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus de Recife*. São Paulo: Ricordi, 1956.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Maracatu-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940. *Clio:* Revista de pesquisa histórica, Recife, n. 21, p. 107-135, 2003.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, rainha do maracatu: memória e identidade no Recife. *Cadernos de Estudos Sociais,* Recife, v. 22, n. 1, p. 33-48, 2006.

HORA, Aberlado da. Depoimento. In: FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE. *Memorial do Movimento de Cultura Popular.* Recife, 1986.

JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco:* uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: Massangana, 1991.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Entre Pernambuco e África.* História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

LODY, Raul; BATISTA, Maria Regina Martins. *Coleção Maracatu Elefante e objetos afro-brasileiros:* Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1987.

LOPES, Maria Margaret. Trajetórias museológicas, biografias de objetos, percursos metodológicos. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (org.) *Ciência, história e historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: MAST, 2008.

OLIVEIRA, Aécio de; CHAGAS, Mário de Souza. Una experiencia tropical: el Museo del Hombre del Nordeste. *Museum,* Paris, v. 35, n. 3, 1983.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: Massangana, 1990.

REZENDE, Antônio Paulo. *Ruídos do efêmero:* histórias de dentro e de fora. Recife: UFPE, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain Fraçois. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RUOSO, Carolina; CRUZ, Henrique de Vasconcelos. Notas sobre o arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco (Recife, Pernambuco). In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA, 1., 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia, 2014.

SOARES, Bruno César Brulon. *Máscaras guardadas:* musealização e descolonização. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

TEIXEIRA, Wagner da Silva. *Educação em tempos de luta:* história dos movimentos de Educação e Cultura Popular (1958-1964). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

VALENTE, Waldemar. Histórico das coleções Waldemar Valente e Maracatu Elefante. In: LODY, Raul; BATISTA, Maria Regina Martins. *Coleção Maracatu Elefante e objetos afro-brasileiros:* Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1987.

HENRIQUE DE VASCONCELOS CRUZ

Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins. Museólogo e chefe da Divisão de Estudos Museais e Ações Comunitárias do Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco.

EDUARDO CASTRO

Licenciado e bacharel em História e Mestrando em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Auxiliar de pesquisa do Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco.

Una experiencia tropical: el Museo del Hombre del Nordeste. Museum, Paris, v. 35, n. 3, 1983, p. 182.

77 LINS, Letícia. Morenice da arte popular em museu. Revista do Domingo (Jornal do Brasil), Rio de Janeiro, ano 6, n. 271, 28 jun. 1981, p. 6-7.

78 CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009, p. 143.

79 Para uma descrição das características expográficas de Aécio de Oliveira ver OLIVEIRA, Aécio de; CHAGAS, Mário de Souza. Una experiencia tropical: el Museo del Hombre del Nordeste. Museum, Paris, v. 35, n. 3, 1983, p. 181-185.

80 Imagens desta sala são apresentadas no documentário Santa do Maracatu, direção de Fernando Spencer. (1981).

81 Sobre a exposição Nordestes: Territórios Plurais, Culturais e Direitos Coletivos, ver BRAYNER, Vânia. Uma gota de sangue no Museu do Homem do Nordeste. In: ESPINA BARRIO, Ángel; MOTTA, Antonio; GOMES, Mário Hélio. (Org.). Inovação Cultural, Patrimônio e Educação. Recife: Massangana, 2010, p. 313-327; BRAYNER, Vânia. Museu do Homem do Nordeste. Comunicação & educação, São Paulo, ano

FOTOGRAFIA [PÁGINA 194]
Katherine Royal Cate.
Dona Santa, Rainha do Maracatu Nação Elefante, em 1961.
Acervo Cehibra/Fundaj.

MAIS INFORMAÇÕES

Santa do Maracatu. Direção: Fernando Spencer. 16 mm., col., 10 m. 1981.

Dona Joventina. Direção: Clarisse Kublusly e Milena Sá. col., 26 m. 2009.

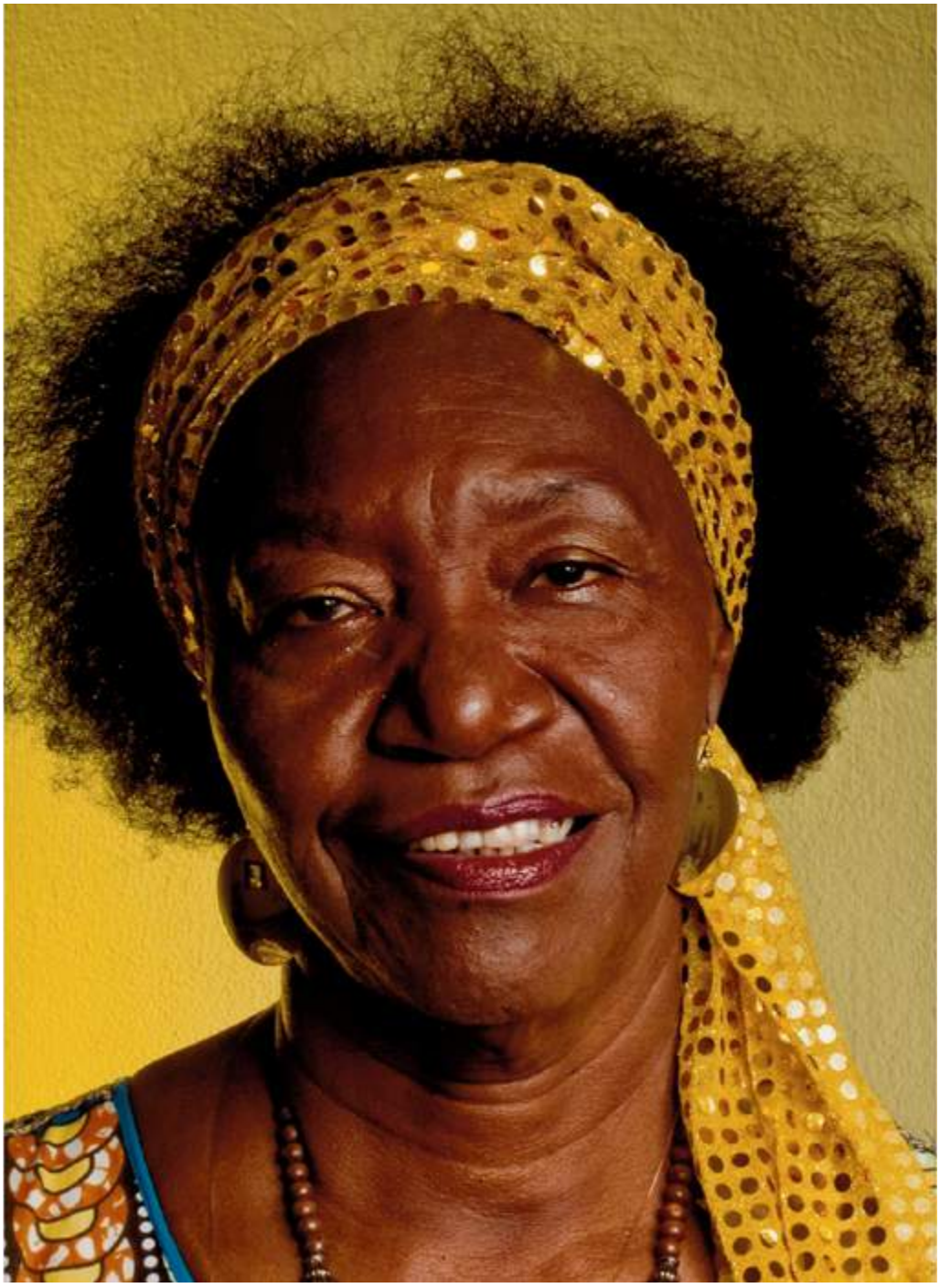
14, n. 2, maio/ago. 2009, p. 127-134.

82 Apenas a primeira etapa da exposição no andar térreo do Muhne foi inaugurado em 2008, encerrando na primeira parte do módulo "O trabalho livre e assalariado", tratando da expansão e interiorização através do gado. A segunda etapa, que ficaria no primeiro andar do Muhne, consistia na continuação do módulo "O trabalho livre e assalariado", onde seriam abordadas questões sobre urbanização e industrialização, entre outros assuntos, e do módulo "O Reinado da Lua", onde seria apresentado a arte popular nordestina, não foram inaugurados.

83 Eudes Chagas foi babalorixá e fundador e rei do Maracatu Nação Porto Rico do Oriente de 1967 a 1978.

84 BRAYNER, Vânia. Uma gota de sangue no Museu do Homem do Nordeste. In: ESPINA BARRIO, Ángel; MOTTA, Antonio; GOMES, Mário Hélio. (Org.). Inovação Cultural, Patrimônio e Educação. Recife: Massangana, 2010, p. 313-327.

85 Imagens desta sala são apresentadas no documentário Dona Joventina, direção de Clarisse Kublusly e Milena Sá (2009).



O mar ainda não serenou e a ciranda continua a girar: brilho, encanto e grandeza de Lia de Itamaracá

CLÊNIO SIERRA DE ALCÂNTARA

Não se sabe exatamente a partir de que momento a ciranda como divertimento popular passou a contar também com a participação de adultos em Pernambuco – até então as cirandas eram brincadeiras apenas de crianças e difundidas em todo o país – o maestro Heitor Villa-Lobos chegou mesmo a reunir várias dessas cirandinhas infantis tocando-as no seu piano erudito. Quando o padre e músico Jaime Diniz publicou o primeiro estudo fundamentado sobre o folguedo, em 1960, tomou-se conhecimento de que a ciranda, como roda de adultos, ocorria na Região Metropolitana do Recife e em outras cidades do interior do estado desde pelo menos o início da década de 50. Padre Jaime Diniz relatou existirem grupos de cirandas em centros como Abreu e Lima, Igaraçu, Nazaré da Mata, Limoeiro e Goiana – possivelmente foi neste último que o brinquedo começou a ser formado e difundido. Foi em Abreu e Lima que o padre tratou com Antônio Baracho, um ex-cortador de cana de açúcar da cidade de Nazaré da Mata que era mestre de maracatu havia quase vinte anos e passara a ser brincante também de ciranda, vindo a se tornar um dos mais conhecidos e talentosos cirandeiros do país.

A palavra ciranda parece ter origem espanhola; vem de *zaranda* que é um instrumento de peneirar farinha ou cereais de um modo geral. Leite de Vasconcelos associou a palavra ao fato de as mulheres trabalharem juntas em "serões", grafando, por essa razão, *seranda* e não ciranda.Observou Jaime Diniz que tanto no Brasil como em Portugal – e dá-se como certa ser portuguesa a origem da dança – quem dizia ciranda, dizia roda infantil. O folguedo ciranda – que é constituído de canto e dança com o mesmo nome –, como roda de adultos – que não exclui a participação de crianças –, consiste numa brincadeira folclórica onde os participantes dão as mãos uns aos outros formando um círculo que avança para o centro e recua, como o fluxo das ondas do mar, enquanto se vai girando da direita para a esquerda, marcando o passo no pé esquerdo na batida do bombo, ao ritmo do mestre cirandeiro que entoa as cantigas acompanhado basicamente pelos sons do tarol, do bombo e do ganzá. Deve-se notar nos pátios e terreiros onde as cirandas acontecem que, no mais das vezes, é muito comum que se formem rodas dentro da grande roda, de modo que os brincantes e apreciadores do folguedo aproveitem quase que inteiramente o espaço com essa verdadeira celebração da alegria. O brincante pode observar também que algumas cirandas apresentam mestres e contramestres; e que as músicas podem ser executadas com outros instrumentos além daqueles citados anteriormente.

Num pequeno e substancioso livro que escreveu sobre o folclore, Carlos Rodrigues Brandão esmiuçou são só a distinção comumente aceita entre as chamadas "cultura erudita" e "cultura popular", como também deixou claro que elas podem se interpenetrarem – o caso de Villa-Lobos é emblemático disso –; além desse ponto, ele destacou que as criações populares não são intocadas, elas têm uma dinâmica coletiva que garante sua sobrevivência através do tempo ainda que aqui e ali se percebam modificações em sua forma, modificações essas que não alteram a sua essência. As tradições são – e continuam sendo – em algum momento inventadas; e percorrem trajetórias que, embora não sejam imutáveis, fixam nelas elementos essenciais que propiciam o entendimento de suas origens.

Maria Madalena Correia do Nascimento nasceu em 12 de janeiro de 1944, na Ilha de Itamaracá, que era então território subordinado a Igaraçu. Criança levada que adorava brincar nos sítios do lugar com os irmãos, desde cedo se viu interessada na musicalidade que chegava à ilha, sobretudo porque sua mãe, Matilde Maria, não era de perder a animação dos cocos de roda – folguedo popular bem mais antigo que a ciranda de adultos – que vez por outra ocorriam por lá. Ainda meninota Maria Madalena descobriu o balanço da ciranda e se encantou inteiramente por ela, passando a frequentar com assiduidade as rodas dos cirandeiros sentindo bastante afinidade com aquele ritmo.

Quando chegou à idade adulta Maria Madalena assumiu a *persona* de Lia de Itamaracá, a partir da ciranda "Quem me deu foi Lia", que, embora tenha sido registrada pelo Mestre Antônio Baracho, diz ela que a melodia é de sua autoria. Com o nome artístico de Lia de Itamaracá, a cirandeira, uma mulher negra e alta, que já chamava muita atenção por seu porte vistoso e imponente, passou aos poucos a ser uma referência na condução e divulgação do folguedo ciranda participando dos festivais que a Prefeitura do Recife e o governo do estado de Pernambuco começaram a promover na década de 70 como um veículo de atração turística; eventos esses que se prolongaram até meados da década de 80. Fora de sua terra natal, porém, Lia era tida apenas como um personagem folclórico que só existia naquela canção: "Essa ciranda quem me deu foi Lia/Que mora na Ilha de Itamaracá".

Criança de infância humilde, a hoje consagrada Lia de Itamaracá sabe muito bem os maus bocados por que passou até conseguir lograr algum reconhecimento. Mulher, negra, pobre e semianalfabeta, ela desde muito nova começou a trabalhar como empregada doméstica para ajudar sua mãe a sustentar a família. Ainda mocinha e já pensando na dificuldade que seria viver como artista, ela passou a labutar num restaurante onde cumpria duplo expediente: de dia ela era a cozinheira de mão cheia que preparava os pratos saborosos que chegavam às mesas dos frequentadores do *Sargaço,* de propriedade de Creuza Albuquerque; à noite, essa verdadeira e enorme sereia negra assumia a condição de diva,

e, portando um microfone, soltava a voz marcante convidando a todos para dançar ciranda. Era a sua hora de estrela.

Conforme ganhava visibilidade, Lia foi sendo procurada por uns e outros que queriam tirar proveito de sua fama. Foi assim que no ano de 1977 ela gravou o LP intitulado *Lia de Itamaracá – A rainha da ciranda* (Tapecar Produções), pelo qual ela recebeu como pagamento apenas umas poucas cópias do disco. O episódio somou-se ao desencanto dela com a carreira que então se iniciava, porque compreendia que, como artista da chamada cultura popular, não encontrava muitos espaços onde pudesse se apresentar e só com a ciranda não teria como sobreviver, até porque, às vezes, nem recebia cachê quando fazia suas apresentações.

Com a experiência adquirida na cozinha do restaurante – e depois de tentar a sorte como guia turístico –, Lia não pensou duas vezes quando decidiu abordar um político de projeção e pedir a ele que lhe conseguisse um emprego. Feito o pedido, dentro de pouco tempo ela passou a ser merendeira de uma escola no bairro de Jaguaribe; e lá permaneceu até se aposentar, destinando às crianças para as quais preparava a merenda, todo o carinho e afeto que ela certamente destinaria também aos filhos que infelizmente não vingaram.

O emprego como merendeira não tirou de Lia o desejo de crescer mais como artista, de se apresentar para o povo, de levar a ciranda para os mais diversos lugares. Mas as coisas não eram nada fáceis. Amargurada e se sentindo abandonada e desprestigiada, por um certo tempo Lia mergulhou suas mágoas em copos de bebidas. A ocorrência do incêndio em sua casa, no final da década de 80, foi uma espécie de descida ao fundo do poço. Novamente ela precisou gastar mais uma parcela de sua dignidade recorrendo aos donos do poder em busca de auxílio para tentar refazer sua vida. A casa que, na verdade, era um mocambo de taipa coberto com palha de coqueiro, foi reconstruída com tijolos noutro terreno, mas Lia continuou amargando suas desilusões artísticas. Ela não se conformava com o fato de não estar atuando como cantora e de não ter mais canais abertos para que pudesse

defender com todo encanto e energia a ciranda que ela ainda jovem pusera como o norte de sua vida. Nessas horas, o apoio de Antônio Januário, o Toinho, seu companheiro de vida e de palco, foi fundamental para que ela não sucumbisse de uma vez.

Num momento em que Pernambuco começou a ser sacudido pelo *Manguebeat,* um movimento musical capitaneado por Chico Science e Fred Zero Quatro nos anos 90, que promoveu uma fusão de rock com ritmos da cultura popular como maracatu, coco, ciranda e embolada, eis que Lia de Itamaracá teve uma oportunidade de sair do limbo em que se encontrava. Foi por essa época que ela conheceu Beto Hees e o tomou como seu produtor. E a partir desse encontro nada mais seria como antes na vida artística de Lia. Com o *know-how* conquistado em uma década de morada na Europa, Beto Hees conduziu a carreira da cirandeira de modo a restaurar a sua importância no cenário cultural pernambucano: a admirada artista negra livrou-se de uma vez por todas da fuligem da frustração e foi paulatinamente sendo reconduzida ao seu posto de rainha da ciranda.

Em 1998 Lia se apresentou no festival *Abril Pro Rock,* celebrada pelo *Manguebeat*. E antes que o século XX chegasse ao fim, a cirandeira lançou no ano 2000 o CD *Eu sou Lia* (Ciranda Records), reunindo entre as faixas, alguns registros ao vivo gravados no *Projeto Vozes do Mundo,* havido no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro; nesse mesmo ano o disco foi também lançado na França pela *Arion.*

Por essa época, Lia de Itamaracá, com a sua muito conhecida generosidade, trouxe para junto de si, a fim de acompanhá-la em suas apresentações, as cirandeiras Dulce e Severina, filhas do precursor Antônio Baracho, que, em que pese a rica trajetória que tiveram ao lado do pai, andavam esquecidas e fora do circuito; a parceria maravilhosa dura até hoje.

Contando com a ajuda de amigos e admiradores, Lia de Itamaracá ergueu e pôs em funcionamento em 2005, na orla de Jaguaribe, bairro onde nasceu, aquele que é considerado por ela mesma uma de suas obras mais importantes, a realização de um sonho que ela cultivou durante anos: o

Centro Cultural Estrela de Lia (CCEL), um espaço de estrutura simples, basicamente constituído por madeira, tronco e palha de coqueiro, que, além de servir como ponto de preservação e difusão da ciranda, que é Patrimônio Imaterial de Pernambuco, tinha um cunho social muito relevante para a população carente da ilha, porque oferecia de modo gratuito cursos profissionalizantes e palestras de preservação ambiental e de educação sexual. Afora isso o CCEL recebia em seu palco convidados das mais diversas manifestações culturais: cirandeiros, forrozeiros, coquistas, etc. Desativado por falta de apoio desde 2013, a estrutura do CCEL desabou no ano seguinte; e atualmente há em andamento um novo esforço da cirandeira para que ele seja reconstruído e volte a funcionar com a efervescência dos bons tempos.

A figura majestosa de Lia, o seu porte de deusa africana – recentemente foi certificado que ela compartilha ancestralidade genética maternal com o povo Djola da Guiné-Bissau – sempre foi um chamariz para diretores de cinema e de televisão. Seja atuando como ela mesma ou encarnando algum personagem, a cirandeira já tomou parte em diversas produções como as minisséries *Riacho Doce* (1990) e *Memorial de Maria Moura* (1994); nos filmes *Parahyba mulher macho* (1994), *Recife frio* (2009) e *Sangue azul* (2015); e em documentários a exemplo de *Eu sou Lia* (2003) e *O mar de Lia* (2010).

Senhora de brilho próprio e artista de grande importância no cenário cultural brasileiro, Lia de Itamaracá levou – e continua levando – seu canto e sua dança para os mais distantes recantos do seu país e também já excursionou pela Europa, sempre carregando consigo seu sorriso farto e sua alegria contagiante.

Em 2004, numa cerimônia realizada em Brasília, Lia recebeu a medalha de Comendadora do Mérito Cultural instituída pelo Ministério da Cultura. No ano seguinte, ela foi reconhecida por lei estadual Patrimônio Vivo de Pernambuco, uma iniciativa de todo louvável que busca de alguma maneira – os agraciados recebem uma pequena pensão vitalícia – amparar, valorizar e divulgar mestres e grupos da cultura popular.

Dando prosseguimento aos registros fonográficos, em 2008 a cantora lançou o cd *Ciranda de ritmos* (patrocinado pela Petrobras), renovando seu mais do que reconhecido talento e não deixando a ciranda de sua vida e de sua arte parar de girar.

Com sua arte e sua potência criativa/criadora, Lia se sobrepôs às relações de poder que historicamente na sociedade brasileira enxergaram os negros – e isso em grande medida ainda persiste – como coisas e/ou cidadãos de segunda classe. Tanto é assim que ainda hoje Lia e o seu produtor precisam altear a voz para aqueles que querem tratar como algo de valor cultural menor o folguedo que ela defende, oferecendo cachês mínimos e que muitas vezes demoram meses para serem pagos e disponibilizando palcos e camarins sem grande estrutura – e vale destacar que as apresentações são feitas em sua maioria por contratos firmados com governos estaduais e municipais e/ou com instituições públicas. É por essas e outras que a trajetória dessa artista deve ser vista – e daí por que a necessidade de que busquemos fazer saber a um público cada vez maior a existência de negros que venceram obstáculos aparentemente intransponíveis resistindo não somente às adversidades da vida cotidiana, bem como às injustiças sociais, às imposições do mercado cultural e ao desinteresse e/ou indiferença de parte do grande público para se firmarem socialmente – como um exemplo não apenas de superação, mas também de conquista e demarcação de espaço.

Lia, talvez inconscientemente, ame tanto o mar – na ciranda "Eu sou Lia", de autoria de Paulinho Viola, ela canta assim: "Cirandando a vida na beira do mar/Vejo o firmamento, vejo mar sem fim/ E a natureza ao redor de mim" – como um chamado dos seus antepassados que ficaram no outro lado do Atlântico. É profundamente simbólico que seja na beira do mar que ela prefira formar sua ciranda. Seu canto não deixa de ser uma celebração à sobrevivência dos descendentes de todos os negros que foram arrancados da África e trazidos em imensos navios para as terras brasileiras na condição de escravos.

Não existe na personalidade de Lia a negação do seu passado; muito pelo contrário; além disso, ela tem plena consciência do seu papel como mulher, negra e artista numa sociedade, como a brasileira, ainda marcada pelo ranço de um patriarcalismo por vezes bastante violento e opressor. O canto vigoroso e a presença de palco dessa senhora não são apenas uma celebração à arte, são, também, uma ode à negritude e à liberdade feminina. No sincretismo de sua fé religiosa, digo melhor, na dupla pertença de suas crenças, Lia deu as mãos a Nossa Senhora das Dores – as suas dores foram tantas! – e à Iemanjá, o orixá das águas do mar, para se manter firme na condução de sua ciranda, que, além de dar nome a um canto, é, também, um bailado ao qual bem caberia o epíteto de "dança da paz e da fraternidade", porque para se dançar ciranda nós damos as mãos uns aos outros sem que reparemos se elas são de homem ou de mulher, de negro ou de branco, de rico ou de pobre, de judeu ou de muçulmano...

Na areia da Praia de Jaguaribe, em sua adorada Ilha de Itamaracá, Lia, que é um deslumbrante acontecimento da natureza, conduz a sua ciranda mirando o horizonte com olhos de quem viu muito da vida e, por isso mesmo, compreende que o mar do universo que está ao seu redor ainda não serenou. Não duvidem disso: Lia e a sua ciranda são uma força de comunhão universal.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 12ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Roberto. *Folguedos e danças de Pernambuco*. 2ª ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Danças populares brasileiras. Projeto Cultural Rhodia. Coordenação de Ricardo Ohtake. Pesquisa de Antonio José Madureira. Texto de Helena Katz. s. l., Rhodia S.A., 1989.

DINIZ, Padre Jaime C. *Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano*. Separata da Revista Deca, Recife, Ano II, 1960, nº 3. Recife: s.d.

FILHO, Hermilo Borba (coord.). *Arte popular do Nordeste*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife, 1966.

Folguedos populares. Recife: Nêga Fulô, Artes e Ofícios, 1974.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Ciranda de adultos*. João Pessoa: Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos, 2005.

RABELLO, Evandro.*Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Editora Universitária/Universidade Federal de Pernambuco, 1979.

CLÊNIO SIERRA DE ALCÂNTARA

(Abreu e Lima – PE – Brasil – 1974). Graduou-se em História pela Universidade Federal de Pernambuco. É escritor, historiador, pesquisador, compositor e desenvolve pesquisas no âmbito da história do desenvolvimento urbano, da cultura das cidades e das políticas de proteção ao patrimônio, histórico, artístico e cultural. É autor de A Cidade e a História (2014) e Maldita a hora em que estiveste aqui (2014). Organizou dois livros de Edson Nery da Fonseca: O grande sedutor – escritos sobre Gilberto Freyre de 1945 até hoje (2011) e Tentativas de interpretação (2014). Mantém no ar desde 2010 o blog acidadeeahistoria.blogspot.com.br. Escreve periodicamente para jornais e revistas. É articulista do jornal O Monitor, de Garanhuns (PE). Integra o grupo que batalha pelo renascimento do Centro Cultural Estrela de Lia (CCEL), na Ilha de Itamaracá (PE). E-mail: acidadeeeahistoria@gmail.com

FOTOGRAFIA [PÁGINA 220]
Emiliano Ferreira Dantas

MAIS INFORMAÇÕES

Mãe Biu do Portão do Gelo e os acervos confiscados dos terreiros de Recife

HILDO LEAL
E MARIA ELISABETE ARRUDA DE ASSIS

INTRODUÇÃO

O Terreiro Xambá, situado na localidade do Portão do Gelo bairro de São Benedito, em Olinda (nascente loteamento), é o sucessor do terreiro de Maria de Oyá que funcionou no bairro de Campo Grande, em Recife, até ser fechado pela polícia em maio de 1938. Este foi um dos terreiros vitimas da campanha de perseguição às casas de culto de matriz africana empreendida pela política de repressão do Estado Novo, implantado por Getúlio Vargas em 1937. Neste episódio, os objetos de culto foram recolhidos pela polícia, permanecendo na casa apenas o otá de Exu e a espada de Oyá, por terem sido escondidos da polícia. A Yalorixá Maria de Oyá entrou em profunda depressão, vindo a falecer exatamente um ano depois, em maio de 1939.

A tradição religiosa Xambá é originária de Alagoas, tendo sido introduzida em Pernambuco pelo Babalorixá Artur Rosendo Ferreira, no início da década de 1920, quando fugiu da perseguição aos terreiros de xangô no histórico processo denominado "Quebra de 1912", naquele estado. No Recife, Artur Rosendo abriu o seu terreiro na Rua da Regeneração, no bairro de

Água Fria, onde fez a iniciação de muitos filhos de santo, dentre os quais Maria de Oyá (Maria das Dores da Silva), iniciada em 1928. No ano de 1930, Maria de Oyá inaugurou o seu terreiro na Rua da Mangueira, em Campo Grande, Recife, mas só em 1932 realizou seus últimos "serviços" de iniciação, coroando Oyá no trono e recebendo de seu Babalorixá, Artur Rosendo, espada, faca, folhas, os axés, e a plena autoridade de Yalorixá, passando a fazer as primeiras iniciações dos seus filhos de santo.

Após o fechamento do terreiro e falecimento de Maria Oyá, seus filhos de santo e familiares dispersam-se pelo Recife e Olinda. O culto e as tradições da Nação Xambá permaneceram vivos por meio dos trabalhos da segunda Yalorixá da Casa, Severina Paraíso da Silva, Mãe Biu, que ficou encarregada de sua manutenção, às escondidas, auxiliada por sua irmã Donatila Paraíso do Nascimento, Mãe Pequena, a Madrinha do Terreiro. Nas suas necessidades, os filhos de santo dispersos a elas recorriam. Assim sobreviveu o culto aos Orixás, aguardando melhores tempos.

A REABERTURA DO TERREIRO XAMBÁ

Severina Paraíso da Silva, Mãe Biu, nasceu em 29 de junho de 1914, filha de Petronila Maria do Paraíso e de José Francelino do Paraíso. Foi iniciada como filha de Ogum em 29 de junho de 1935, pela yalorixá Maria de Oyá, de quem foi sucessora na condução do terreiro fechado pela polícia em 1938. Mãe Biu se revelou uma grande líder, querida e respeitada, e por muito tempo foi a referência da Nação Xambá em Pernambuco.

Com a queda do Estado Novo, em 1945, os terreiros de xangô voltaram, aos poucos, a reabrir suas portas. Neste contexto, o Terreiro Xambá foi reaberto por Mãe Biu, em 1950, na localidade de Santa Clara, no atual bairro de Dois Unidos, subúrbio do Recife. O pai de Mãe Biu, José Francelino, foi o primeiro Padrinho do terreiro, e Manoel Mariano da Silva o seu Babalorixá. Naquele mesmo ano, Mãe Biu fez a iniciação dos primeiros yaôs.

O terreiro foi transferido para sua sede definitiva em 1951, na localidade do Portão do Gelo, em Olinda. O bairro foi, aos poucos, crescendo em volta do

Terreiro, para onde Mãe Biu levou seus filhos de santo e familiares, reunindo assim a comunidade que esteve dispersa desde a década de 1930.

O LEGADO CULTURAL DE MÃE BIU

A reabertura do terreiro e sua transferência definitiva para o Portão do Gelo, deveu-se aos esforços de Mãe Biu, com o apoio de sua irmã, Mãe Tila e dos seus filhos de santo. Por décadas o terreiro apoiou-se sobre quatro sólidos pilares, todas mulheres: a carismática líder Mãe Biu; sua irmã Tila, guardiã do culto e eterna Madrinha; Tia Luíza, também sua irmã, articuladora e criativa; e Tia Laura, Yabá do Terreiro, responsável pela cozinha e auxiliar na administração da Casa. Estas mulheres, lideradas por Mãe Biu, resistiram à repressão e ao preconceito estabelecido contra a religião dos orixás, e preservaram a cultura do povo Xambá, mantendo vivas suas tradições, rituais e costumes, os quais foram transmitidos por Artur Rosendo e Maria Oyá.

Mãe Biu tornou-se exemplo de resistência e preservação da religião dos orixás, das tradições e ritos da Nação Xambá. Este é o legado cultural deixado por esta mulher, que se expressa na vida comunitária e familiar que construiu ao redor de sua casa, na alma festiva do seu povo, na musicalidade tão própria do terreiro, no jeito afro-brasileiro de viver, de ser e de agir, no seu espírito alegre e festivo, expresso no gosto pelo carnaval. Este gosto, inclusive, influenciou os festejos carnavalescos na rua do "xangô de Mãe Biu" que continuam até hoje, preservando a tradição criada em torno desta líder comunitária do Portão do Gelo. Uma vez que as responsabilidades de zeladora dos orixás a impediam de sair de casa para ver o carnaval nas ruas, as agremiações passaram a vir à rua do terreiro, desfilar na sua porta, para seu deleite. A todos Mãe Biu recebia com alegria, comida e bebida. Troças e clubes de frevo, caboclinhos e, sobretudo maracatus, vinham homenageá-la. Alfaias "dormiam" no salão, na véspera dos desfiles oficiais.

O dia das mães, o seu aniversário e o almoço da sexta feira santa, atraiam filhos de santo, familiares e amigos, tornando-se ocasiões festivas, sempre

com mesa farta. A grande festa, porém, era o seu aniversário, sempre comemorado com dança de salão e, a partir de 1965, com Coco de Roda. A música e a dança sempre foram apreciadas na família, desde a época de Maria Oyá, na década de 1930 nos primeiros tempos do Terreiro ainda em Campo Grande. Este gosto continuou com Mãe Biu, nas casas de suas filhas de santo.

A festa do aniversário de Mãe Biu era comandada pelo Coco, sempre com a presença de grandes mestres como seu Manoel de Sapucaia, seu José da "Fardinha", e grande número de filhos de santo, familiares e apreciadores da dança. Após seu falecimento o Coco foi silenciado por um breve intervalo, mas foi depois retomado. Nos últimos anos, o terreiro realiza a festa do aniversário de Mãe Biu, no dia 29 de junho, protagonizada pelo Grupo Bongar, formado por jovens da Comunidade Xambá, atraindo grande multidão de sambadores, mestres e apreciadores da cultura popular. Esta é a grande festa do Terreiro Xambá, oportunidade para vivenciar a herança cultural que ela deixou para o seu povo, na expressão máxima de sua musicalidade, o coco de roda, com sua batida própria, forjada por décadas de tradição, renovada pelas novas gerações.

Ao falecer, em 27 de janeiro de 1993, Mãe Biu deixou saudade e uma grande lacuna, além do legado cultural material e imaterial: o terreiro e demais casas anexas, obras de suas mãos, parte do patrimônio cultural pernambucano; a preservação dos ritos e tradições da Nação Xambá, expressados, sobretudo, pelo culto aos Orixás; e a festa do coco em sua memória.

A PERSEGUIÇÃO AOS TERREIROS

O Babalorixá Artur Rosendo Ferreira fugiu de Alagoas para Pernambuco, em virtude da perseguição aos terreiros dos xangôs daquele estado, a partir do que ficou conhecido como a "Quebra de 1912"[1], na noite do dia 1º de fevereiro de 1912, nas ruas de Maceió, por meio da invasão e destruição dos principais terreiros de Xangô daquela cidade, por elementos populares capitaneados pelos sócios da Liga dos Republicanos Combatentes, que fazia

1 "Na noite do dia 1º de fevereiro de 1912, nas ruas de Maceió, pequena capital voltada ainda ao provincianismo das intrigas e fofocas domésticas, verificou-se um dos episódios mais violentos de que foram vítimas as casas de culto afro-brasileiro de Alagoas. O acontecimento extraordinário, que ficaria conhecido como Quebra-quebra, culminou com a invasão e destruição dos principais terreiros de Xangô da capital do estado, por elementos populares capitaneados pelos sócios da Liga dos Republicanos Combatentes". A Liga representava, naquele momento, a oposição à oligarquia local de Euclides Malta que este à frente da máquina administrativa de alagoas, entre os anos de 1900 e 1912. In, Ulisses Neves Rafael. 2004, p. 11

oposição à oligarquia local de Euclides Malta. Deste episódio, em particular, sobreviveram à destruição dos terreiros os objetos que foram deles confiscados e salvos das fogueiras que queimaram inúmeros objetos arrastados dos seus locais sagrados. Este conjunto de objetos salvos das ações violentas da formou a Coleção Perseverança[2]. Inicialmente doados ao museu da Sociedade Perseverança e Auxílio dos Empregados no Comércio de Maceió e, posteriormente, recuperados por membros do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, onde se encontra até hoje. Naquele momento, os terreiros de Alagoas vivenciaram uma forma reprimida desta expressão religiosa, que ficou conhecida como "xangô rezado baixo", ou seja, sem os toques dos tambores que a caracterizam.

A fuga de Alagoas para Pernambuco, todavia, não livrou o povo de terreiro de situações semelhantes ao que ocorreu em Alagoas. A perseguição, discriminação e tentativas de aniquilamento das expressões culturais e religiosas dos povos africanos e afrodescendentes, no Brasil, existe desde os tempos coloniais Em virtude do desconhecimento do simbolismo e significados destas expressões, particularmente dos cultos religiosos, as reações de medo e repulsa são lugar comum. A falta de conhecimento aliada ao medo gerou e continua gerando o preconceito e a discriminação. Estas reações criaram a necessidade de controle e, por este motivo, mecanismos de regulação pelo próprio Estado brasileiro. Desde a República, sob a prerrogativa de combate à feitiçaria e à bruxaria, ao instituir o Código Penal[3], o estado criminalizou a prática ilegal da Medicina, a qual esteve associada às práticas dos cultos de matriz afroindígenas; a prática do Espiritismo, da Magia, da Cartomancia, do uso de talismãs, e a subjugação da credulidade pública; e a proibição da prática do curandeirismo. A regulamentação dos cultos, portanto, sempre esteve afeta à questão da manutenção da ordem e dos bons costumes, e por isto, sob a égide da polícia.

Posteriormente, já no século XX, o Estado brasileiro, preocupado com a modernização da sociedade, adotará estratégias para – sob este discurso –, reprimir a "prática ilegal da Medicina", ao mesmo tempo em que o saber médico dará o suporte para "higienizar" a sociedade. Curioso notar que os

2 Sobre esta coleção, consulte o Catálogo ilustrado da Coleção perseverança, IHGAL, 1971.

3 Estabelecido no Decreto de 11 de setembro de 1890. Em seus artigos 156, 157 e 158, respectivamente.

4 Zuleica Dantas analisa este cenário no capítulo "o saber médico e a higienização do Brasil" e examina como o estado brasileiro passa a reprimir práticas populares de cura dentre as quais as adotadas nos cultos de matriz africana, ao mesmo tempo em que invoca a polícia para regular as questões de ordem religiosa. In, CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afroumbandistas nos anos trinta e quarenta, Tese de Doutorado PPGH / UFPE, Recife, 2001.

médicos, neste cenário, eram denominado "higienistas"[4]. Por outro lado, se na constituição de 1891, o catolicismo deixa de ser a religião oficial do Brasil, a Constituição de 1934 resgata este lugar em virtude da demanda das lideranças católicas[5]. A nova Constituição ampliou a intervenção do Estado por meio da ampliação do poder do legislativo e redução do poder do presidente da República. Getúlio Vargas eleito como chefe do governo provisório, dá um golpe de Estado em 1937 e instala no Brasil o regime denominado Estado Novo sob uma nova Constituição. A essência deste novo regime pode ser traduzida no estreitamento das liberdades políticas, no controle dos movimentos sociais, no disciplinamento dos trabalhadores e na industrialização do país. Este conjunto de ações foi definido sob um nacionalismo centralizador, submetendo os cidadãos ao Estado que passou a exercer a ordem, sob o manto da modernidade, da moral e dos bons costumes. Em outras palavras, um Estado intervencionista legitimado pela defesa do desenvolvimento econômico, pela integração territorial, política e social, pela criação dos direitos sociais, e pela construção do progresso. Sob este discurso, as religiões de matriz africana e indígena deveriam ser expurgadas da sociedade brasileira.

Entre 1937 e os anos 70 várias ações foram realizadas contra as expressões religiosas de matriz africana, demonstrando que o preconceito e a discriminação racial e social perduram no país. A partir do desenvolvimento dos movimentos negros no Brasil, cujo marco é a organização do MN, em 1977, em plena ditadura militar, avanços ocorreram, particularmente nos últimos 12 anos com a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder. Todavia, apesar das conquistas políticas[6], manifestações de preconceito e discriminação contra as manifestações religiosas de matriz africana perduram no país, ainda nos dias atuais.

OS ACERVOS CONFISCADOS DE TERREIROS – O EPISÓDIO DE PERNAMBUCO

Em Recife, no período do Estado Novo, em 1938, especificamente no dia 12 de fevereiro, duas coleções foram formadas dentro de um cenário de violência física e simbólica, a partir das invasões de domicílios, nos quais

5 A constituição "foi promulgada em nome de Deus; o matrimônio considerado indissolúvel; o casamento religioso, oficialmente reconhecido; foi implantado, nas escolas primárias e secundárias, o ensino facultativo da Religião Católica; a assistência religiosa às Forças Armadas, às penitenciárias, aos asilos foi oficialmente autorizada". in CAMPOS, Zuleica, p. 206.

6 Criação da Fundação Palmares em 1988; criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), em 2003; Aprovação de diversas leis que promovem a igualdade racial, dentre elas a Lei nº 12.288/2010 – Estatuto da Igualdade Racial, concebido como instrumento legal de defesa de mais igualdade de oportunidades e garantia de direitos da população negra. O estatuto unifica políticas de combate ao racismo e discriminação racial: estabeleceu 20% de cotas para negros no serviço público federal; inclusão do campo raça/cor nos programas financiados pelo Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT); criou o sistema

funcionavam as casas de culto. Os objetos que não foram queimados em praça pública, foram confiscados pela polícia como prova do crime, e levados para delegacias ou mesmo para a própria Secretaria de Segurança Pública. Das delegacias e Secretaria de Segurança parte destes objetos foi destinado à Missão de Pesquisas Folclóricas[7] e levados a São Paulo, os quais se encontram hoje sob a guarda do Centro Cultural São Paulo. Os demais objetos foram levados, posteriormente ao Museu de Assistência a Psicopatas, e de lá ao Museu do Estado de Pernambuco[8].

Neste contexto, o terreiro de Artur Rosendo, no bairro de Água Fria, foi também invadido, como tantos outros. Os jornais do dia seguinte (13.02.1938) registraram: "Fechadas pela polícia várias casas de Xangô" (Diário de Pernambuco); "Xangô, babalorixá e policia: Importante diligência da Delegacia de Investigações e capturas" (Diário da Manhã). O Diário da Manhã, por sua vez, informou o nome dos 24 terreiros invadidos naquela noite de 12 de fevereiro, dentre os quais está o de "Arthur Rozendo Ferreira (de Damião da Costa casado com Julia protectora da Costa): Rua Regeneração, nº 1.045, Água Fria"[9]. Esta foi uma realidade enfrentada em várias cidades dos estados brasileiros, em diversos momentos de nossa história. A partir deste contexto, vários acervos foram constituídos[10], e até hoje muitas destas coleções ainda não receberam o tratamento devido para sua patrimonialização, catalogação, preservação e elevação à digna condição de suportes de memória de um tempo, de um povo, de uma história, de uma realidade a ser lembrada para não ser repetida.

A FORMAÇÃO DO ACERVO DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICA MÁRIO DE ANDRADE

A Missão de Pesquisas Folclóricas foi planejada por Mario de Andrade durante o período em que esteve à frente do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, entre 1935 e 1938[11]. O objetivo primordial da Missão era "incrementar o acervo da Discoteca Pública Municipal com gravações de folclore musical brasileiro. A divulgação do acervo registrado pela expedição, sob responsabilidade da Discoteca, contribuiria

Nacional de Promoção da Igualdade Racial (Sinapir), que estende políticas da igualdade nas esferas estaduais e municipais.

7 A Missão de Pesquisas Folclórica foi uma expedição realizada ao nordeste, por iniciativa de Mário de Andrade que se encontrava na secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. A missão conseguiu levar para São Paulo 519 objetos, coletados da Secretaria de Segurança Pública do Recife.

8 A Coleção Xangô Pernambucano é formada pelos objetos que saíram do Museu de Assistência a Psicopatas e foram a ele destinados em 1941. É composta por 309 objetos. No material consultado não foi localizado a quantidade de objetos que foram destinados àquela instituição. É possível que, em uma pesquisa mais acurada, nos documentos da Secretaria de Segurança Pública, esta informação seja localizada.

9 Diário da Manha, 13.02.1938.

10 Anterior à Pernambuco, temos a coleção Perseverança em Alagoas

para suprir a carência de documentos musicais destinados aos estudos etnográficos e ao aproveitamento artístico de melodias folclóricas pelos compositores eruditos."[12]

A equipe da Missão chegou ao Recife no dia 13 de fevereiro de 1938. Neste mesmo dia, adquiriram os jornais e se depararam com as manchetes sobre a invasão dos terreiros de xangô realizada pela polícia, na noite do dia anterior. Esta notícia chamou a atenção dos componentes da equipe e de imediato procuraram uma aproximação com representantes das instituições pernambucanas com a intenção de ter acesso aos terreiros e aos objetos confiscados que estavam nas delegacias e Secretaria de Segurança Pública. A relação estabelecida entre o chefe da missão, Luiz Saia, e o interventor Agamenon Magalhães foi de cordialidade. Todavia, uma vez que a prática dos cultos e manifestações religiosas de matriz africana estava proibida, havia a necessidade de autorização, por parte da Secretaria de Segurança, para que a equipe da missão pudesse gravar os cantos, as danças e as músicas dos terreiros do Recife. Dada a dificuldade, necessitaram de intermediação de figuras de destaque da cena cultural pernambucana à época: Ascenso Ferreira e Waldemar de Oliveira.

A partir desta intermediação iniciou-se um diálogo para, além de gravar as sessões de xangô, a equipe realizar o resgate dos objetos que se encontravam na Delegacia de Investigação e Capturas, recolhidos durante as diligências diárias da Polícia, uma vez que compreenderam a sua importância histórica e simbólica. Com a interlocução de Ascenso Ferreira e Waldemar de Oliveira a equipe da Missão negociou com o Delegado João Roma, da Delegacia de Investigações e Capturas, autorização para documentar o culto do Xangô recifense e, para resgatar os objetos na delegacia. Foram escolhidos 519 objetos, os quais foram catalogados, com a ajuda do povo de terreiro, e enviados a São Paulo.

Em nota de agradecimento ao delegado João Roma, Luis Saia anexou a lista dos objetos levados da delegacia, descrevendo-os: "220 peças de ferro usadas no culto de xangô.; 17 peças diversas; 10 peças de metal. Aqui estão incluídos

IHGA (1912). Posteriormente ao Quebra de Alagoas outras acervos foram constituídos, além dos dois que estão sendo tratados neste artigo: a Coleção Magia Negra do Museu da Polícia Civil, RJ (tombada por Mario de Andrade); a Coleção de Objetos de Candomblé do Museu Estácio de Lima, IML/BA; a Coleção de Objetos de Candomblé do Museu do IGHBA; e a Coleção de Arte Popular do Museu Henriqueta Catharino, FIFBA.

11 Antes, Mário de Andrade realizou uma viagem etnográfica à região Nordeste durante o período de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929, sozinho e como correspondente do Diário Nacional. Visitou os Estados de Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba. Convivendo com amigos nordestinos – Luís da Câmara Cascudo, Antônio Bento de Araújo Lima, Ademar Vidal – Mário de Andrade trabalhou sobretudo na Paraíba e Rio Grande do Norte, recolhendo grande documentação musical de cantadores convocados pelos amigos folcloristas. Carlini, Álvaro, 1994, p. 16.

alguns instrumentos musicais, quadros de santo católico, abebés, resplendores e um resplendor [sic]; 60 peças de madeira. Aqui se incluem espadas, abebés, pilões, setas, facões, sapatos de imagens, bancos de pegí e um chifre de madeira; 62 peças pequenas de cerâmica, identificadas como "brinquedos de orixá". 43 "quartinhas" [sic] nomeadas com indicações de orixás; 6 alguidares de madeira e cerâmica; 11 imagens de santos católicos apreendidos [pela polícia] nos pegís de xangô; 30 peças de papel escrito, referentes a pedidos a pais-de-santo etc.; 30 peças de roupa dos filhos-de-terreiro; 2 mestres de pegí do culto de xangô"[13]

Nesta lista o total de peças é 491, pois, como afirma o autor da nota de agradecimento "não inclui a totalidade das peças retiradas, pois parte das mesmas ficam sob a guarda do Sr. Dr. Samuel Campelo que apresentará também uma relação"[14]. Todavia, ao responder à correspondência do Sr. Luis Saia, o Delegado João Roma afirma: "Ilmo. Sr. Chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas, com o intuito de facilitar à missão que chefiais elemento e dados referentes ao culto de xangô, tomo a liberdade de oferecer-vos as quinhentas e dezenove (519) peças por cujo estudo e ordem, vos interessastes. Aproveito a oportunidade para renovar meus protestos de alta estima e distinta consideração. João Inácio Ribeiro Roma – Delegado"[15].

Estes objetos encontram-se, hoje, no Centro Cultural São Paulo (CCSP) e fazem parte do acervo da Missão de Pesquisa Folclórica Mário de Andrade, o qual é composto de mais de mil peças catalogadas entre objetos etnográficos, instrumentos de corda, sopro e percussão; os discos em que registraram perto de 1.500 melodias; 1.126 fotografias; 17.936 documentos textuais (cadernetas de anotações, cadernos de desenhos, notas de pesquisas, notações musicais, letras de músicas, versos da poética popular e dados sobre arquitetura) e 19 filmes de 16 e 35 mm. Os objetos coletados na Secretaria do Estado de Pernambuco, todavia, não estão identificados/separados dos demais, nem as gravações de áudio, tampouco. Para conhecer melhor estes objetos, uma trabalho de pesquisa, neste acervo, faz-se necessário.

12 Carlini, Álvaro, 1994, p. 22.

13 Carlini, Álvaro (1994). P. 85.

14 Idem.

15 Além dos 519 objetos doados pela Secretaria alguns objetos foram adquiridos diretamente dos terreiros visitados, dos pais e mães de santo entrevistados pela Missão, por meio de compra ou doação.

A FORMAÇÃO DO ACERVO DA COLEÇÃO XANGÔ DO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO

O volume de objetos arrancados dos seus espaços sagrados, não foi em nenhum momento, ainda, dimensionado. Possivelmente uma pesquisa focada neste aspecto consiga mapear, entre os jornais da época e os documentos da Secretaria de Segurança Pública (se é que existem), este volume, assim como a quantidade de terreiros invadidos e de pais e mães de santos que sofreram esta violência física e simbólica.

De todo modo, o acervo que se encontra hoje no CCSP é testemunha da ação do estado contra a sociedade, dentro de uma perspectiva discriminatória e preconceituosa. É importante mencionar que além dos objetos doados pela Secretaria Segurança de Pernambuco à Missão, parte dos objetos, foi encaminhada ao *Museu da Diretoria de Higiene Mental do Serviço de Assistência a Psicopatas,* por ordem da polícia. Grande quantidade de objetos foi incinerada, com a intenção, segundo Zuleica Dantas, de "moralizar", mostrando a autoridade da polícia entre os que continuavam a desafiar as autoridades e continuar suas práticas, ou mesmo "disseminar o medo àqueles que praticavam o crime"[16] e por este motivo deveria ser queimado, extinto. Mas acredito que outro motivo tenha levado à incineração dos objetos: o péssimo estado de conservação, pela forma como eram tratados, arrancados de suas casas e jogados na rua, durante as diligências policiais.

Dentre os objetos enviados ao *Museu da Diretoria de Higiene Mental,* algumas peças foram, posteriormente, levadas ao Museu do Estado de Pernambuco – MEPE, em 1940, em virtude da criação do Centro de Estudos de Arte Retrospectiva e Histórica[17] pelo Governo do Estado. No catálogo da "Coleção culto afro-brasileiro um testemunho do xangô pernambucano", cujo trabalho foi realizado entre outubro de 1982 e julho de 1983 pelo técnico da Funarte, Raul Lody, e funcionários da Divisão de Antropologia Carlos Estevão do Museu do Estado de Pernambuco, está a informação sobre a coleção:

> expressivo conjunto de objetos vindos dos terreiros do Recife e de sua periferia urbana. É sem dúvida, um forte

16 DANTAS, Zuleica, (2001) p. 245.

17 Dantas, Zuleica, op. Cit, 0g. 245.

> testemunho da presença e da ação do elemento africano na construção pluricultural de nosso povo. Um elenco de peças, na verdade, que atesta o uso de diversas tecnologias na confecção de objetos em madeira, metal, tecidos, entre outros matérias[18].

A coleção conta com 307 objetos, com vários tipos de suportes (metal – folha-de-flandres e ferro; madeira; tecido; cerâmica; gesso; couro; papel; palitos de dendenzeiros; cabaças; chifres; conchas; cascos de tartaruga; barro; contas; búzios; pedras), sob a forma de esculturas, roupas, assentamentos, instrumentos musicais, orações, baralho, otás, ferramentas, oxés, capacetes, bengalas, pulseiras, machados, lanças, etc.

O acervo do MEPE está, hoje, inteiramente em reserva técnica. Estiveram em exposição, até meados de 2015, 50 objetos garimpados na coleção para compor uma exposição de longa duração, sobre expressões da cultura nordestina. Nenhuma menção foi feita sobre a origem destes objetos, além de terem pertencido a terreiros do Recife. Nada foi dito sobre a maneira pela qual esta coleção foi forjada. O que é lastimável.

Estes acervos representam a herança cultural e material, patrimônio da sociedade brasileira, que foram preservados por estas duas instituições museológicas, CCSP e MEPE, e que também fazem parte da história e da memória que Mãe Biu preservou em seu terreiro, da Nação Xambá, e que tem continuidade nos dias atuais por meio do trabalho que desenvolveu com seus filhos e filhas de santo. Axé Mãe Biu! Axé Terreiro Xambá!

18 Catálogo "Coleção culto afro-brasileiro um testemunho do xangô pernambucano", Museu do Estado de Pernambuco, Recife, 1983, p. 9.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. O Combate ao Catimbó: Práticas Repressivas às Religiões Afroumbandistas nos Anos Trinta e Quarenta. Recife, 2001. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, UFPE.

CARLINI, Álvaro. Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1994.

LODY, Raul. O negro no Museu Brasileiro: Construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

RAFAEL, Ulisses Neves. Xangô rezado baixo – Religião e política na primeira república. Ed. UFS, UFAL, Maceió, AL, 2012.

CATÁLOGO "Coleção culto afro-brasileiro um testemunho do xangô pernambucano", Museu do Estado de Pernambuco, Recife, 1983.

HILDO LEAL DA ROSA

Hildo Leal da Rosa, nascido em Floresta/PE, 57 anos, tem formação em Turismo (UNICAP) e História (UFPE); é servidor público do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE) desde 1985, e atuou na sua direção entre 2003 e 2007. Tem textos e artigos publicados na área de História, o último dos quais, "O Terreiro Xambá do Portão do Gelo, em Olinda", na Revista de História Municipal (CEHM – CONDEPE/FIDEM, n.10, 2014). É filho de Orixá do Terreiro Xambá e responsável pelo Memorial Severina Paraíso da Silva – Mãe Biu, sendo um dos autores do seu projeto e de sua instalação.

MARIA ELISABETE ARRUDA DE ASSIS

É diretora do Museu da Abolição no Recife (MAB-PE), instituição pública federal vinculada ao MINC/IBRAM. Antropóloga e atualmente trabalha no campo de gestão da cultura. Possui Doutorado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem experiência na área de gestão cultural, economia da cultura, atuando sobretudo no campo dos museus. No Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) ocupou o cargo de Chefe de Pesquisa da Coordenação de Estudos Socioeconômicos e Sustentabilidade, desenvolveu projetos voltados para gestão, economia sustentável e políticas culturais em museus.

FOTOGRAFIA [PÁGINA 212]

Acervo do Memorial Severina Paraíso (mãe Biu).

MAIS INFORMAÇÕES

MINISTÉRIO DA CULTURA – MINC

MINISTRO
Roberto Freire

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM

PRESIDENTE
Marcelo Mattos Araújo

MUSEU DA ABOLIÇÃO – MAB

DIRETORA
Maria Elisabete Arruda de Assis

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO – MEC

MINISTRO
José Mendonça Bezerra Filho

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO

PRESIDENTE
Luiz Otávio de Melo Cavalcanti

MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE – MUHNE

COORDENAÇÃO GERAL DE MUSEUS
Silvana Barbosa Lira de Araujo

DIVISÃO DE ESTUDOS MUSEAIS
E AÇÕES COMUNITÁRIAS
Henrique de Vasconcelos Cruz

EDITORA MASSANGANA

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Joana Cavalcanti

MEMÓRIA FEMININA

ORGANIZAÇÃO
Maria Elisabete Arruda de Assis
Taís Valente dos Santos

COORDENAÇÃO GERAL
Maria Elisabete Arruda de Assis

TEXTOS
Bárbara Figueiredo Souto
Daniel Barretto da Silva
Daniela Matera Lins Gomes
Eduardo Castro
Elena Pajaro Peres
Eneida Queiroz
Eurípedes Gomes da Cruz Junior
Henrique de Vasconcelos Cruz
Hildo Leal
Laura Abreu
Lucia Teixeira
Maria Elisabete Arruda de Assis
Maria Madalena Correia do Nascimento
Maria Margaret Lopes
Mario Chagas
Marlon Marcos
Mauricio Silva
Mirian Goldenberg
Vilenia V. P. Aguiar

REVISÃO DA VERSÃO DIGITAL
Kenny Weinstein Teixeira

DESIGN GRÁFICO
Zoludesign

PRODUÇÃO
Silvia Paes Barreto

Esta publicação foi realizada de forma colaborativa e não teria sido possível sem a generosidade de cada uma das instituições, autores, pesquisadores, fotógrafos e servidores públicos, aos quais agradecemos todo o empenho e parceria, na produção dos textos, na cessão de uso de imagens e nas demais contribuições que dão corpo a este livro. A cada um dos abaixo citados, a nossa profunda gratidão:

À parceria celebrada entre e Instituto Brasileiro de Museus/Ibram e a Fundação Joaquim Nabuco/Fundaj, fruto do estreitamento das relações já existentes entre os Ministérios da Cultura e da Educação, e entre a Coordenação dos Museus da Fundaj e o Museu da Abolição, que possibilitou a diagramação;

Às instituições Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, Museu da República/ Ibram/MinC, Museu Casa Margarida Maria Alves; Secretaria de Mulheres Trabalhadoras Rurais da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura-CONTAG; Secretaria de Políticas para Mulheres (SPM – Secretaria de Políticas para s Mulheres do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos); Instituto Itaú Cultural; Centro Pagu Unisanta; Museu de Imagens do Inconsciente; Memorial Severina Paraíso da Silva (Mãe Biu); Museu de Arqueologia e Etnologia/USP; Museu Virtual Bertha Lutz/UnB, Editora Rocco e Editora Ática, que cederam imagens das obras das mulheres selecionadas para esta edição;

Às autoras e autores: Tatau Godinho (Ex-Secretária da Secretaria de Políticas para as Mulheres do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos), Daniela Matera Lins Gomes (MNBA/Ibram), Eneida Quadros (/DPMUS/ Ibram), Daniel Barreto da Silva (MNBA/Ibram), Mario Chagas (MR/Ibram/MinC), Laura Abreu (MNBA/Ibram), Maria Margaret Lopes (UNB), Elena Pajaro Peres (USP), Bárbara Figueiredo Souto, Vilenia Aguiar (Pesquisadora do Núcleo de Pesquisas sobre Agricultura Familiar da UFSC), Lucia Teixeira (Centro de Estudos Pagu), Eurípedes Gomes da Cruz Junior (MNBA/Ibram), Marlon Marcos Passos, Mirian Goldenberg (UFRJ), Euripedes Junior (MNBA/ Ibram), Maurício Silva (MAE/USP), Henrique de Vasconcelos Cruz (Museu do Homem do Nordeste/Fundaj), Eduardo Castro (Museu do Homem do Nordeste/Fundaj), Clênio Sierra de Alcântara (Centro Cultural Estrela de Lia) e Hildo Leal da Rosa;

Aos fotógrafos Antônio Guerreiro, Emiliano Ferreira Dantas, João L. Musa, César Ramos dos Santos Carneiro, Wagner Souza e Silva;

Aos servidores da Fundaj: Mauricio Antunes, Henrique Cruz, Silvia Barreto, e Silvana Araujo, e do Ibram: Flora Maravalhas e Patrícia Albernaz;

À revisora da versão digital dos textos, Kenny Weinstein Teixeira.

A todas e todos os colaboradores, que trabalharam e dispensaram energia para que essa publicação se tornasse disponível aos públicos.

Este livro foi produzido entre julho
e dezembro de 2016. As fontes utilizadas
foram *Ronnia*, desenhada por Veronika
Burian e José Scaglione e publicada pela
TypeTogether em 2007 e a *Chaparral*,
desenvolvida por Carol Twombly em 1997
e comissionada pela Adobe.

Um livro como esse que se enuncia dentre muitas das significativas iniciativas de dar visibilidade à presença das mulheres na nossa sociedade nas últimas décadas é mais do que um desvelar de pequenas e, ao mesmo tempo, grandes personagens da história das mulheres no Brasil. Significa recuperar nas personagens selecionadas, não uma virtude e virtuosidade essencial de algumas mulheres, sem dúvida, relevantes em várias áreas de atuação, da vida coletiva, às artes, à literatura, às ciências e da militância, mas uma sinalização de um registro que não se pode mais apagar e de um espelho para as novas gerações de mulheres.

A luta pela igualdade de direitos, desde as nossas primeiras feministas que despontaram na imprensa nos finais do século XIX, como Francisca Senhorinha da Motta Diniz, já nos dá uma ideia de que temos uma herança a zelar e um impulso para descortinar muitas referências ainda pouco conhecidas.

Nossa história coletiva ganha com acercar-se desse conjunto de mulheres que foram sujeito da história de nosso país: sim, temos pintoras, escultoras, escritoras, atrizes, cientistas que foram rebeldes e afirmaram-se como protagonistas.

Além do reconhecimento de mulheres que fizeram a diferença, a contribuição desse livro é incentivar a reinvenção de caminhos, principalmente para as jovens mulheres, ativistas ou não, mas que sim, abraçam as ideias do feminismo pela igualdade entre mulheres e homens, pela liberdade e autonomia na vida cotidiana.

Com certeza vibraremos muito mais, nos entusiasmaremos muito mais com novas descobertas de mulheres e suas lutas, desejos e histórias. Essa busca de nosso passado, presente e futuro é um encontro com novas e antigas referências. Porque sim, nós mulheres fazemos história.

TATAU GODINHO

Fundação Joaquim Nabuco
MINISTÉRIO DA CULTURA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
BRASIL GOVERNO FEDERAL