POSTAIS

Revista do Museu Correios

Ano 3 - n. 4
jan./jun. - 2015

DOSSIÊ
Cartas e Correios no Antigo Regime



Bernardo de Barros Arribada
Caroline Garcia Mendes
Daisy Peccinini
Diego A. Salcedo
Jaime de Almeida
Leduar Figueirôa de Assis Rocha
Luiz Guilherme Gonçalves Machado
Mayra Guapindaia
Paulo Novaes
Romulo Valle Salvino
Simone Garrido Esteves Cabral

POSTAIS

Revista do Museu Correios

Presidenta da Republica
Dilma Rousseff

Ministro das Comunicações
Ricardo Berzoini

Presidente dos Correios
Wagner Pinheiro de Oliveira

Editor
Romulo Valle Salvino

Conselho editorial
Adeilson Ribeiro Telles
Andre Henrique Quintanilha Ronzani
Larissa Gauch Gomes Viana
Maria de Lourdes Torres de Almeida Fonseca

Projeto gráfico
Juliane Marie Tadaieski Arruda
Virgínia de Campos Moreira

Diagramação e arte
Juliane Marie Tadaieski Arruda
Virgínia de Campos Moreira

Capa
Juliane Marie Tadaieski Arruda

Núcleo de pesquisa e documentação
Anna Priscilla Martins da Silva Campos
Bernardo de Barros Arribada
Camila Alves Sena
Jair Nazareno Xavier
Jomanuela Nascimento Santos
Miguel Angelo de Oliveira Santiago
Renata Assiz dos Santos

Núcleo administrativo
Angela Oliveira Laborda
Douglas Teixeira Nunes Santos
Luciléia Gomes Silva Belchior
Marcelle dos Reis Freitas
Marco Antonio de Sousa
Maria da Glória Guimarães

Agradecimentos
CAL - Casa da Cultura da América Latina / UnB
Fundação Portuguesa das Comunicações
Instituto Victor Brecheret
José Germano de Assis Rocha

A Revista Postais é uma publicação semestral do Museu Correios.

As opiniões expressas nos artigos são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Museu Correios
Setor Comercial Sul, Quadra 04, número 256
70304-915 Brasília - DF
Telefone: (61) 3213 5000
e-mail: museu@correios.com.br

P857 Postais : Revista do Museu Nacional dos Correios. – N.1
([jul./dez. 2013])- . – Brasília : Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, Departamento de Gestão Cultural. 2013--
v. : il. ; 18cm.
Semestral
A partir do N.3, o subtítulo da publicação passou a ser Revista do Museu Correios.

ISSN 2317 - 5699

1. História Postal Brasileira. 2. Telegrafia. 3. Museologia. Patrimônio Histórico e Cultural. 4. Ação Cultural. 5. Artes. I. Empresa Brasileira de Correios eTelégrafos, Departamento de Gestão Cultural.

CDD 656.81
CDU 656.8(09)(081)

POSTAIS

Revista do Museu Correios

Ano 3 Número 04
Brasília 2015

Carta Editorial

11 O correio ambulante no Estado do Rio de Janeiro
Paulo Novaes

35 A saga da arte de Victor Brecheret: novas perspectivas da origem do modernismo à modernidade nos cenários de São Paulo e da Escola de Paris
Daisy Peccinini

97 Correspondências poéticas
Simone Garrido Esteves Cabral

123 O advento do Selo Postal no "lugar moderno"
Diego A. Salcedo

139 A arte encantadora das mulheres kunas
Jaime de Almeida

149 Memória histórica sobre a data do estabelecimento dos Correios em Pernambuco
Leduar Figueirôa de Assis Rocha

171 Breve história das caixas de coleta: da Roma antiga ao Brasil atual
Bernardo de Barros Arribada

189 Uma breve história dos assistentes do correio
Romulo Valle Salvino

205 O governador geral e o secretário: Francisco Barreto, Bernardo Ravasco e a correspondência oficial na segunda metade do século XVII no Brasil
Caroline Garcia Mendes

227 A Criação dos Correios Marítimos entre Portugal e o Brasil em 1798
Luiz Guilherme Gonçalves Machado

251 O caminho das cartas no tempo das reformas de correios: normatização postal e estratégias de envio de correspondência de Luís Joaquim dos Santos Marrocos (1811-1821)
Mayra Guapindaia

Carta Editorial

As preocupações que deram início ao projeto da *Postais* continuam neste número, quase dois anos depois do aparecimento da revista. A proposta, francamente transdisciplinar, é abrigar diferentes visões e projetos de pesquisa, acolhendo desde trabalhos mais incipientes até aqueles mais elaborados, de modo a fornecer um painel variado sobre os assuntos de interesse da instituição, abrir um espaço de pesquisa para um campo da história brasileira ainda, infelizmente, muito pouco abordado, bem como oferecer uma oportunidade de publicação e debate tanto a pesquisadores mais renomados quanto àqueles que ainda estão começando o seu percurso intelectual.

O Museu Correios caracteriza-se principalmente como um espaço de guarda, exibição e pesquisa de objetos e documentos relacionados à história dos serviços postais, telegráficos e afins, mas a sua atividade não se esgota nisso. Em suas galerias, no seu auditório e até mesmo nas ruas ao seu redor, o Museu tem-se apresentado como um autêntico centro cultural, abrigando debates, mostras de cinema, espetáculos musicais, performances e exposições que vão desde as artes populares até as de vanguarda.

Esse universo de preocupações revela-se no conteúdo dos números da *Postais* até agora vindos à luz. A revista propõe-se a estender para fora dos muros do Museu Correios algumas das inquietações que fazem parte do dia a dia da instituição, bem como trazer aportes intelectuais e de informação que possam enriquecer a prática e a reflexão de profissionais e pesquisadores envolvidos em trabalhos que possuam conexões com aqueles que se desenvolvem no Museu. De acordo com essa visão, a publicação procura trabalhar, às vezes, temas que foram inicialmente abordados em projetos desenvolvidos nos espaços internos da casa, de modo a levá-los, de uma outra forma e com outros desdobramentos, para públicos mais amplos.

Assim, é que, neste número da *Postais*, dois dos artigos traçam uma linha de continuidade entre mostras antes abrigadas nas salas do Museu e o veículo impresso. É o caso de "A arte encantadora das mulheres kunas", do professor Jaime de Almeida, que, ao trazer notícias de uma manifestação cultural e artística de regiões abarcadas pela Colômbia e o Panamá, mostra o quão imprecisos podem ser os limites entre conceitos como arte, artesanato, mercadoria e como camadas de historicidade podem se esconder em objetos que, diante de uma olhar mais ingênuo, poderiam parecer despidos de história. O artigo continua, dessa forma, uma discussão iniciada na mostra Povos do Chocó, montada no Museu Correios em parceria com a Casa da Cultura da América Latina, no final de 2013.



É o caso também do trabalho sobre Brecheret de Daisy Peccini, sem dúvida a maior estudiosa da obra desse artista que, ao ser ítalo-brasileiro, se faz ainda mais brasileiro e universal. A proposta do artigo saiu de saborosas conversas travadas depois de visitas conduzidas pela curadora à exposição Brecheret: mulheres de corpo e alma – desenhos e esculturas, que circulou pelo Centro Cultural Correios Rio de Janeiro e Museu Correios. A generosidade da autora brinda-nos, dessa forma, com um texto que mostra um Brecheret que, sem deixar de lado uma profunda brasilidade, é mais que um artista do nosso modernismo, para se destacar como um dos grandes nomes da arte moderna internacional, um criador que, em mais de um sentido, veio da Europa para se fazer brasileiro.

Um artigo dá continuidade à proposição de oferecer espaço a trabalhos que se aproximem das cartas em suas mais variadas possibilidades de estudo. Em "Correspondências poéticas", Simone Garrido Esteves Cabral aborda aspectos relativos à prática literária e à vida cultural expressas nas correspondências de autores representativos do modernismo brasileiro.

A filatelia é, mais uma vez, abordada por um ângulo pouco usual pelo trabalho de Diego A. Salcedo, que, ao tomar a imagem como um recurso discursivo que ultrapassa funções meramente comunicativas, busca resgatar nas iconicidades presentes nos selos postais um caminho de construção de uma nova realidade cultural e social.

Os demais artigos são trabalhos de cunho mais historiográfico, privilegiando diferentes abordagens e aportes teóricos e metodológicos. Paulo Novais, pela ótica da marcofilia ou da carimbologia, traz-nos informações sobre um capítulo ainda muito pouco (ou quase nada) estudado da história dos serviços postais, qual seja o chamado correio ambulante, a presença do serviço postal nas malhas da rede ferroviária. O pesquisador propõe-se a abordar, no caso do Rio de Janeiro, a fase inicial dessa saga, que começou em fins do século XIX e gerou desdobramentos que chegaram até o início da segunda metade do século XX.

O artigo de Bernardo de Barros Arribada faz um rápido sobrevoo pela história de um mobiliário urbano ainda espalhado pelas cidades de grande parte do mundo, mesmo nestes tempos de internet onipresente: as caixas de coleta.

No dossiê "Cartas e Correios no Antigo Regime" congregam-se quatro trabalhos de diferentes visadas. O primeiro deles, "Uma breve história dos assistentes do correio", procura mostrar como esse ofício desenvolveu-se no período do correio-mor e sobreviveu mesmo depois das Reformas Postais do século XVIII. O segundo é o de Caroline Garcia, que discorre sobre duas importantes personagens no cenário do "império de papel" português, cujo estudo parece incontornável quando se pensa numa possível história epistolar da América lusa: o governador geral Francisco Barreto, enviado para o Brasil em meados do século XVII e que escreveu cerca de trezentas cartas durante sua permanência neste ofício; o poderoso secretário de Estado Bernardo Vieira Ravasco, irmão do famoso sermonista (e também grande redator de cartas) Padre Vieira. O terceiro, de Luiz Guilherme Machado, aborda as pouco conhecidas "Instruções" manuscritas que completaram as disposições do alvará de criação dos Correios Marítimos de 20 de Janeiro de 1798 e que são transcritas como apêndice ao artigo. Fechando o dossiê, Mayra Calandrini Guapindaia procura analisar como as mudanças produzidas no bojo das chamadas Reformas Postais do final do século XVIII se refletiram no caso específico das epístolas de José Joaquim dos Santos Marrocos, o "bibliotecário do Rei".

Finalmente, a *Postais*, em atenção à proposta de oferecer a um público mais amplo documentos de interesse para o estudo da história dos Correios e Telégrafos no Brasil, traz o fac-símile da hoje rara Memória Histórica sobre a data do estabelecimento dos Correios em Pernambuco, de Leduar de Assis Rocha, uma separata da Revista de História de Pernambuco,

datada de 1927. A publicação é homenagem a um dedicado funcionário dos Correios, que foi também pesquisador, professor universitário e médico renomado. Mais que uma homenagem, contudo, o trabalho persiste, apesar das descobertas realizadas em anos posteriores, como um notável documento de sua época e como um fornecedor de pistas para novos garimpeiros que se aventurem nas trilhas de um campo de pesquisa histórica onde ainda há muito o que desbravar.





Estação ferroviária do Bananal que hoje pertence aos Correios.
Foto: André Ronzani

O Correio Ambulante no Estado do Rio de Janeiro

Paulo Novaes

Resumo/Abstract

Este artigo apresenta a história do Correio Ambulante nas ferrovias do Estado do Rio de Janeiro sob a ótica dos carimbos aplicados pelos agentes postais na correspondência por eles manuseada. Assim, em cada trecho ou ramal ferroviário onde o serviço tenha sido implantado foram utilizados carimbos que informavam o ramal, o trem, a data e, muitas vezes, a turma responsável. Bem semelhante ao sistema de carimbos utilizado por agências urbanas na mesma época. Se as ferrovias foram no século XIX o grande motor de desenvolvimento do interior do Rio de Janeiro, os Correios cumpriram a missão de fornecer a infraestrutura de comunicação através das agências montadas em estações e do correio ambulante.
Palavras-chave: Correio Ambulante. Rio de Janeiro. Carimbo postal. Estrada de Ferro.

The Correio Ambulante (Itinerant Post Office) in the State of Rio de Janeiro

This article tells the history of the Correio Ambulante (Itinerant Post Office) on the railways in the state of Rio de Janeiro, in the light of the stamps imprinted by postal agents on the correspondences they handled with. So, at every part of the railway or branch line where the service had been implemented, the stamps used informed the branch line, the train, date and, many times, the team in charge. Quite similar to the stamps system used by urban post offices by that time. If in the 19th century railways were the great driver of development in the countryside of Rio de Janeiro, the Correios fulfilled the mission of providing the required communication infrastructure through the post offices assembled at railway stations and the itinerant post office.
Keywords: Itinerant Post Office. Rio de Janeiro. Postal Stamp. Railway.

1. Introdução

O Correio Ambulante ou Correio Ferroviário foi instituído em 1875 para operar o serviço postal a bordo dos comboios da então Estrada de Ferro Dom Pedro II. Nessa ocasião, ele foi subordinado à 3ª Secção da Diretoria Geral dos Correios, à Rua 1º de Março, no centro do Rio.

Para ilustrar a posição hierárquica desse novo departamento, a organização do Correio Imperial era na época formada por cinco Divisões subordinadas ao Diretor Geral dos Correios:

A Secção Central, chefiada por um 1º Oficial;

A 1ª Secção, Contadoria, chefiada por um Contador. Subordinada a esta, estava a Tesouraria, chefiada por um Tesoureiro;

A 2ª Secção, Distribuição, por um 1º Oficial;

A 3ª Secção, Saída de Correspondência, por um 1º Oficial. A esta se subordinava o Correio Ambulante, chefiada por um 3º Oficial;

A 4ª Secção, Conferência das Malas Entradas, chefiada também por um 1º Oficial. A esta se subordinava o departamento de Reclamações, chefiada por um 2º Oficial.

No ano de sua instituição, 1875, o quadro de funcionários do Correio Ambulante era composto por um Oficial e quatro praticantes (uma espécie de agente postal embarcado). Para dar uma ideia do desenvolvimento desse serviço, ao final do Império, em 1889, o

quadro de funcionários desse departamento tinha crescido bastante e estava dividido em três turmas, cada uma com 11 praticantes.

A grande maioria da correspondência transportada consistia nos práticos bilhetes-postais (figura 1) ou cartas-bilhete pré-franqueados. Eles foram criados pelos decretos 7.695 de 28 de abril de 1880 (valores de 50 e 80 réis) e o 7.841 de 6 de outubro de 1880 (20 réis).



Figura 1 - Bilhete Postal postado em 10 de março de 1904 na estação de São Geraldo em MG que segue no dia 11 pelo serviço ambulante, trem SP-4, 2ª Turma, chegando ao Rio no mesmo dia.
Acervo do autor.

2. A nomenclatura dos trens e o Correio Ambulante

Os chamados trens "S" (de "Serra") circulavam pela Linha do Centro, do Rio de Janeiro até Três Rios, continuando pelo interior de Minas Gerais. Os trens "SP" circulavam no Ramal São Paulo até a cidade paulista de Cachoeira. Estes eram os trechos com maior tráfego da ferrovia. Seguindo a mesma lógica, funcionavam os trens "SU" nos ramais de subúrbios, os trens "SR" no ramal de Porto Novo e os trens "MA" no ramal dos Macacos.

Os Carros de Correio, vagões especiais para o serviço ambulante, foram reformados nas oficinas da Estrada de Ferro D. Pedro II[1] sobre chassis de vagões importados. Os Relatórios Postais de 1886 e 1887 descrevem alguns desses modelos: no trecho Três Rios a Porto Novo, carros das séries "S" e "U" (não confundir com o trem "S"); no trecho para Santa Cruz, carros séries "E" e "U"; no trem S3, carros série "U"; na Leopoldina até São Geraldo utiliza-se um compartimento dos vagões de 1ª classe; os trens S1, S2, SP1 e SP2 – os de maior demanda - usam carros série "R";

Descrição de um desses carros da série "S": *carro com um só compartimento e gabinetes reservados, com madeira do país e pequenas plataformas nas cabeceiras. Peso 7540 kg. Da série*

1. Logo depois da Proclamação da República, em 22 de novembro de 1889, a Estrada de Ferro D. Pedro II teve seu nome alterado para Estrada de Ferro Central do Brasil.

"R": carros com dois compartimentos e gabinetes reservados sobre estrados e truck de madeira (origem EUA, peso 13863kg).

Em 1906, operavam 16 carros da série "R" na Estrada de Ferro Central do Brasil, além de outros menores.

Em 1887, o serviço abrangia a Estrada de Ferro Dom Pedro II e seus principais ramais - Itabira (hoje Itabirito, MG), Cachoeira, Porto Novo do Cunha – além da Estrada de Ferro Santa Isabel do Rio Preto. Já em 1900, o serviço cobria praticamente todo o território do Estado.

Nos finais de linha, era comum haver o pernoite de funcionários, aguardando o trem de volta no dia seguinte.

A seguir, apresento o histórico de construção das estradas de ferro, por região do estado do Rio de janeiro, que passa a ser o guia para apresentar os seus respectivos correios ambulantes.

3. As estradas de ferro no Rio de Janeiro

A segunda metade do século XIX foi testemunha do boom de construção de estradas de ferro por todo Estado. Era também a época em que o ciclo do café começava e enriquecia o interior e havia necessidade de infraestrutura para o escoamento do produto. A figura 2 mostra as principais linhas do centro-sul fluminense.

3.1. A integração do Vale do Paraíba

A Estrada de Ferro. Dom Pedro II foi um projeto imperial de unificação do território nacional a partir do Rio de Janeiro. Seu projeto foi aprovado em 1855 e os trabalhos começaram nesse mesmo ano. Os principais trechos de seus ramais e principais entroncamentos no Vale do Paraíba estão descritos a seguir:

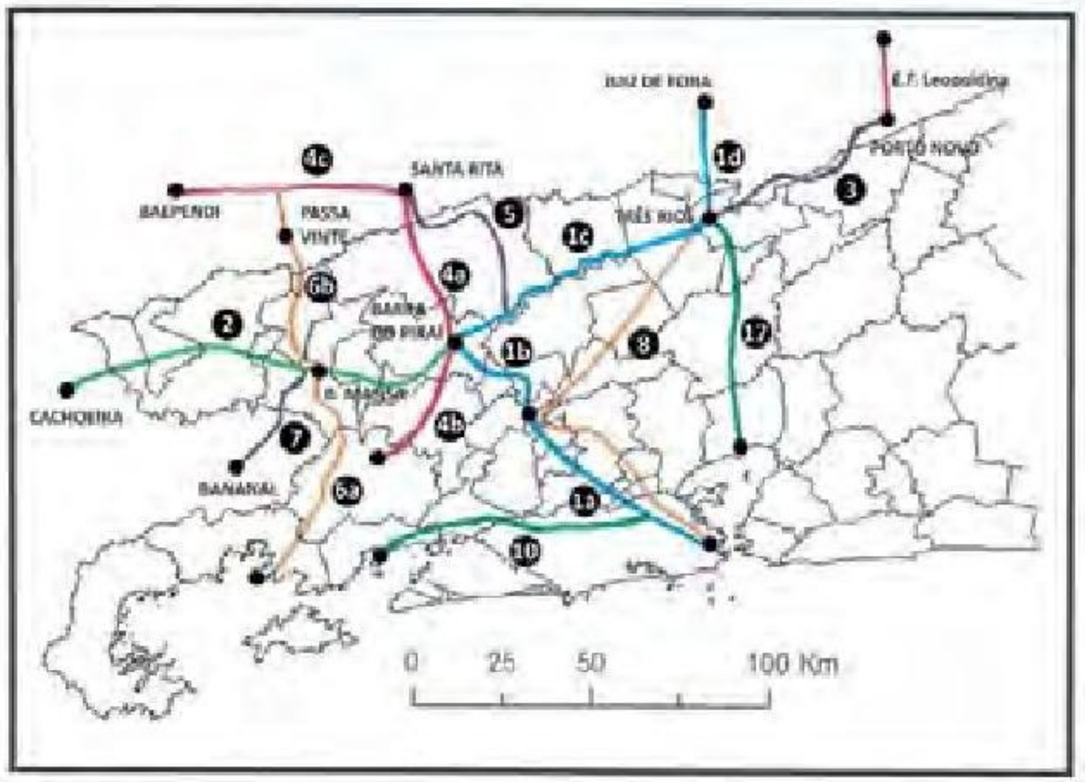


Figura 2: Mapa dos principais linhas férreas do centro-sul fluminsense.

3.1.1. A Linha do Centro (figura 3)

O primeiro trecho inaugurado saía da estação Corte, ou Central (atual Dom Pedro II) passando por Venda Grande (Engenho Novo), Cascadura, Maxambomba (Nova Iguaçu) e Queimados, chegando a Belém (Japeri) em 1858 (trecho 1a da figura 2).

A partir de Belém, a linha tronco iniciava a subida da Serra do Mar, passando por Paulo de Frontin e Mendes, chegando a Barra do Piraí em 1864 (trecho 1b). Acompanhando o vale do Paraíba, a linha seguia em direção a Minas Gerais, passando por Vassouras, Valença e Paraíba do Sul, chegando a Três Rios em 1867 (trecho 1c da figura 2). Daí, a linha tronco tomava rumo norte e entrava em território mineiro, tendo chegado a Juiz

de Fora em 1875 (trecho 1d) e posteriormente a Barbacena em 1880, a Queluz em1883 (hoje Conselheiro Lafaiete) e a Itabira do Campo em 1887 (hoje Itabirito).



Figura 3: Carimbos postais - Linha Centro.
Acervo do autor.

Os chamados trens "S" (Serra) circulavam pela Linha do Centro, inicialmente do Rio até Juiz de Fora e posteriormente, acompanhando a expansão da linha, para além de Belo Horizonte. Os de numeração ímpar (S1 a S7) seguiam na direção de "ida" – da Corte para o interior – e os de numeração par (S2 a S8) na direção de "volta". Nessa linha, circulavam também os trens mistos carga-passageiros, os trens "M". A figura 4 traz carimbos de correspondências que circularam por esses trens.



Figura 4: Carimbos postais - Trens "S".
Acervo do autor.

3.1.2. O Ramal de São Paulo – Trens "SP" (figuras 5 e 6)

Barra do Piraí seria o mais importante entroncamento ferroviário do Estado do Rio. Além de possuir estação da Linha do Centro, como já vimos daí também partia em direção oposta, acompanhando o vale do Paraíba, o Ramal de São Paulo, passando por Volta Redonda, Barra Mansa e Resende, chegando a Queluz, em território paulista, em 1874 e à Cachoeira (hoje Cachoeira Paulista) em 1875 (trecho 2 da figura 2). Esse trecho foi também conhecido por Linha da Cachoeira ou Ramal da Cachoeira.



Figura 5: Carimbos postais - Ramal de São Paulo.
Acervo do autor.

Simultaneamente, empresários paulistas construíam a Estrada de Ferro do Norte – ou São Paulo-Rio – que, saindo da estação do Brás em São Paulo, seguiu pelo Vale do Paraíba chegando a Cachoeira em 1877, onde se interligou, com festas, à Estrada de Ferro D. Pedro II. Devido à diferença de bitolas, no entanto, a carga precisava passar por um custoso transbordo nessa estação.

Os trens "SP" circulavam no Ramal São Paulo, sendo os de numero impar (SP1 a SP5) os de ida, partindo do Rio ou de Barra do Piraí até a cidade paulista de Cachoeira, e os de numero par (SP2 a SP6) no sentido contrário. Nos trechos de Resende a Cachoeira e de Barra do Piraí a Resende circulavam os trens "MP".



Figura 6: Carimbos postais - Trens "SP".
Acervo do autor.

3.1.3. O Ramal de Porto Novo e a Estrada de Ferro Leopoldina (figura 7)

Três Rios era um importante entroncamento ferroviário. Além da linha tronco que seguia para Minas Gerais, já mencionada, de lá saía também o Ramal de Porto Novo, que continuava o curso do Paraíba e passava por Sapucaia, chegando, em 1871, a Porto Novo no município de Além Paraíba, Minas Gerais (trecho 3 da figura 2). Aí circulavam os trens "SR" e "CR". O ramal se justificava pela localização estratégica de Porto Novo, tradicional ponto de travessia do rio Paraíba, ligando a Zona da Mata mineira ao Rio de Janeiro; a expansão do cultivo de café na região deve ter também influenciado na decisão.

Também em 1871 um novo projeto foi aprovado: a Estrada de Ferro Leopoldina, uma alternativa para se chegar ao Rio São Francisco cruzando o território mineiro. Partindo de Porto Novo, rumo norte, atenderia as cidades de Leopoldina (origem do nome) e Cataguazes, aonde chegou em 1877. Mais tarde, entroncou-se com a Linha do Centro próximo a Ubá, passando por São Geraldo e chegando à Ponte Nova em 1866. Posteriormente, a Leopoldina passaria a comprar uma série de antigas ferrovias formando uma extensa rede por todo o Estado. Em Portaria n.567 de 1890 a Diretoria Geral dos Correios designava responsáveis para estudar o correio ambulante na Leopoldina.



Figura 7: Carimbos postais - Ramal de Porto Novo.
Acervo do autor.

A partir de 1910, as linhas de ambulantes na Estrada de Ferro Central do Brasil deixam de utilizar os nomes específicos dos trechos e passam a utilizar siglas para identificá-los, tais como EM, NP, A2, etc. Além disso, os trens para o interior usavam carimbos de "IDA" e os de retorno à Capital, de "VOLTA". Alguns exemplos são mostrados na figura 8.



Figura 8: Carimbos postais.
Acervo do autor.

3.1.4. A Viação Férrea Sapucaí (figura 9)

A Estrada de Ferro Santa Isabel do Rio Preto, partindo de Barra do Piraí em 1881 em direção norte, passou por Conservatória em 1883 e atingiu a cidade de Santa Isabel do Rio Preto em 1893 (ou estação Joaquim Matoso, seu nome original) (trecho 4a da figura 2). Daí entra em Minas Gerais onde se encontra com o Ramal de Jacutinga em Santa Rita. Uma segunda linha construída pela Estrada de Ferro Piraiense parte de Barra do Piraí em 1881 na direção sul, passa por Piraí e termina em Passa Três no município de Rio Claro (1883) (trecho 4b da figura 2). Em 1899 a Viação Férrea Sapucaí adquire ambas as ferrovias, unindo-as à Estrada de Ferro. Sapucaí e construindo o trecho até Baependi em 1910 (trecho 4c da figura 2). Essa linha passou a ser conhecida como Linha da Barra (de Barra do Piraí).



Figura 9: Carimbos postais - Santa Isabel do Rio Preto e Barra do Piraí. Acervo do autor.

3.1.5. O Ramal de Jacutinga

Iniciado em 1871 pela Estrada de Ferro União Valenciana com origem na estação de Barão de Vassouras na Linha do Centro, o ramal atravessava todo o município de Valença, chegando a essa cidade em 1871, a Rio Preto em 1880 e atingindo Santa Rita do Jacutinga em 1918, já em território mineiro, onde se encontrava com a Estrada de Ferro de Santa Isabel (trecho 5 da figura 2). Veja também referência no item 3.1.4..

3.1.6. A Estrada de Ferro. Oeste de Minas, futura RMV – Rede Mineira de Viação (figura 10)

O projeto da Estrada de Ferro Oeste de Minas era ligar o sul de Goiás ao porto de Angra dos Reis. No Estado do Rio, o principal trecho era a ligação Barra Mansa a Angra dos Reis. Iniciada em 1895 a linha chegou a Rio Claro (ex-Itaverá) em 1897 e, muito tempo depois, em 1910, a Lídice. Angra somente foi atingida em 1928 (trecho 6a da figura 2). Na direção norte, a linha passou por Glicério, Quatis e Falcão até 1897, atingindo Passa-Vinte, em MG, em 1903 (trecho 6b - figura 2). Essa linha seguiria posteriormente para o norte e, entroncando com a Linha da Barra, prosseguiria até Baependi (ver menção no item 3.1.3) e Arantes, onde chegou em 1914.



Figura 10: Carimbo postal - Estrada de Ferro Oeste de Minas.
Acervo do autor.

2. Essa estação ferroviária pertence hoje aos Correios, que atualmente trabalha em um projeto de restauro, com previsão do início das obras em 2017. A estação abrigará uma Agência Postal e estará aberta à visitação pública.

3.1.7. A Estrada de Ferro do Bananal

Bananal, vila paulista com acesso pelo Vale do Paraíba, era o centro de uma região produtora de café. O movimento para a construção de uma ligação ferroviária começou em 1871, mas somente se iniciou a construção em 1882, saindo o ramal da estação de Saudade na Central do Brasil e chegando a Bananal no início de 1889 (trecho 7 da figura 2). Essa estação está preservada e foi toda construída em placas metálicas importadas, o que lhe dá um aspecto bem curioso[2].

3.1.8. A Estrada de Ferro Melhoramentos ou Linha Auxiliar

Com o objetivo de duplicar a capacidade da linha do centro, seguindo um trajeto aproximadamente paralelo, foi criada, em 1890, a Estrada de Ferro Melhoramentos. Partindo da estação Mangueira em 1892 chegou a Honório Gurgel em 1895, a Paraíba do Sul em 1898, passando por Vassouras, Miguel Pereira e Paty do Alferes (trecho 8 da figura 2).

3.2. Os subúrbios e a Baixada Fluminense

3.2.1. Subúrbios

A partir de 1861, para atender à crescente demanda por transporte local entre o centro e os subúrbios do Rio, começaram a circular, entre as estações da Central e Cascadura, os trens "SU" (Subúrbio) e, mais tarde os trens "SS".

3.2.2. O Ramal de Mangaratiba

A linha para atender aos subúrbios da zona oeste do DF partia da estação de Deodoro na Linha, do Centro (logo após Cascadura), e teve o primeiro trecho inaugurado servindo

Realengo, Campo Grande e Santa Cruz, aonde chegou em 1878. Posteriormente, várias outras estações foram criadas e a linha prosseguiu até Mangaratiba, aonde chegou em 1914 (trecho 10 da figura 2).

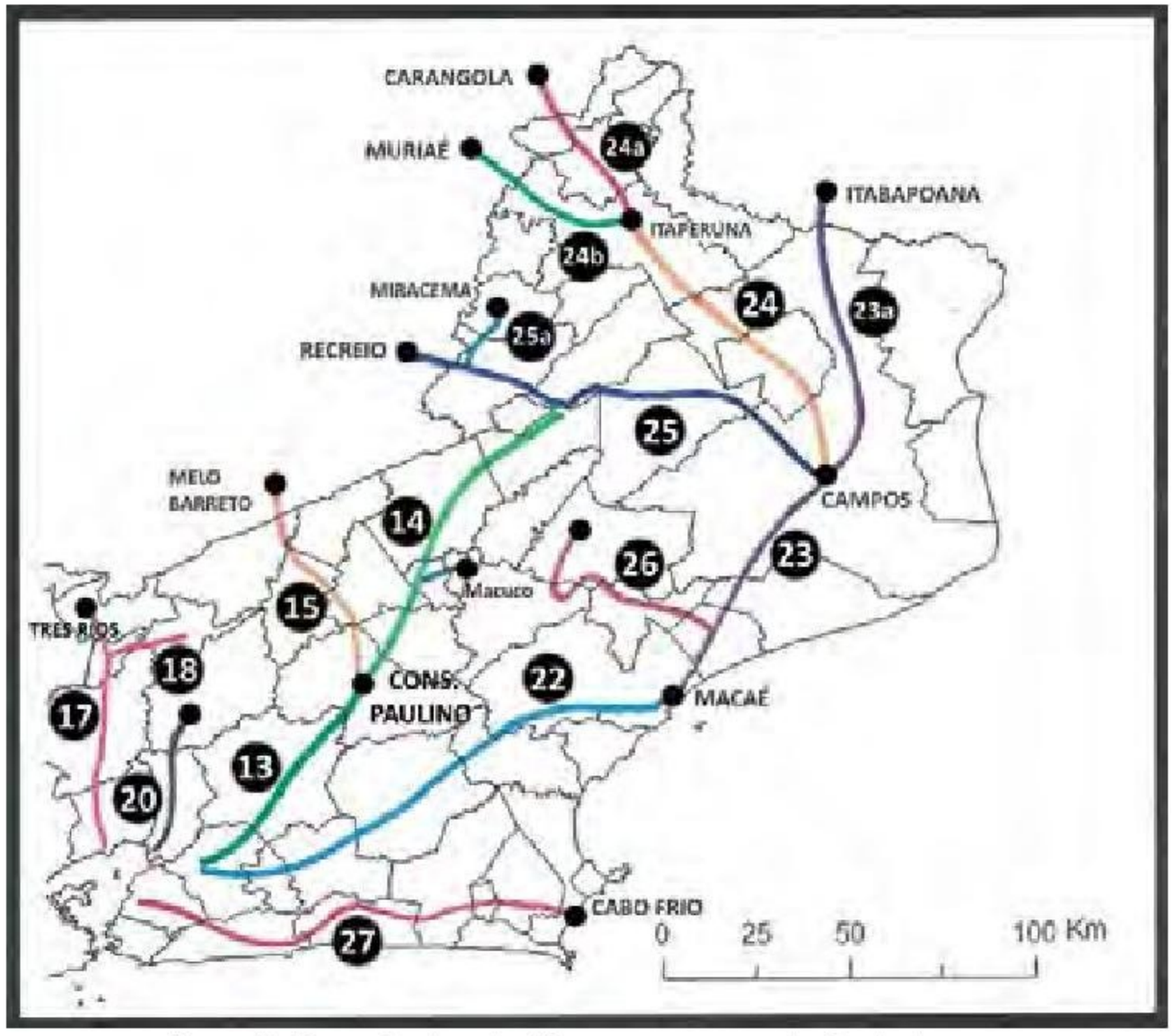


Figura 11: Expansão da malha férrea para o interior do Rio de Janeiro.

3.2.3. O Ramal de Macacos

Saindo de Belém, chegou a Macacos (hoje Paracambi) em 1861. Aí circulavam os trens "MA". Na época, a região de Paracambi se desenvolvia e demandava uma ligação melhor com a capital. Como exemplo, a construção de uma moderna indústria têxtil, A Cia. Brazil Industrial, inaugurada em 1871. A região, rica em recursos hídricos, foi determinante para o empreendimento; mais tarde, aí seria instalado pela Light o complexo de usinas hidroelétricas de Ribeirão das Lages (não mostrado no mapa).

3.2.4. Estrada de Ferro Rio D'Ouro

Sua construção, iniciada em 1876, tinha como linha tronco a ligação entre o Caju e a represa do Rio D'Ouro. Esse trecho ainda existe e é conhecido como o Ramal de Jaceruba, tendo sido inaugurado em 1883. A represa ficava no rio São Pedro, na Serra do Tinguá, e tinha como finalidade reforçar o abastecimento de água da região metropolitana. Da linha tronco partiriam mais tarde dois ramais: o Ramal do Tinguá, saindo de Cava (1886) e o Ramal de Xerém, saindo de Belford Roxo (1911). Esses trechos não estão mostrados no mapa.

3.3. A integração do interior do estado

3.3.1. A Estrada de Ferro Cantagalo

Primeira iniciativa séria de penetrar o interior do Estado, a Estrada de Ferro Cantagalo partia do Porto das Caixas em Itaboraí. Este era o principal entreposto de mercadorias – daí o nome caixas – entre a capital e o interior. O primeiro trecho passava por Sambaetiba e Japuíba, chegando em 1860 a Cachoeiras (hoje Cachoeiras do Macacu). Retomadas as obras em 1868, os trilhos chegaram a Nova Friburgo em 1873. Uma nova

autorização levou a linha até Conselheiro Paulino em 1876 (trecho 13 da figura 11). Daí partiam dois ramais: o de Sumidouro e o de Cantagalo (veja a seguir).

3.3.2. O Ramal de Cantagalo (figura 12)

Passando por Bom Jardim e Cordeiro, chegou a Cantagalo ainda em 1876 e prosseguiu por Euclidelândia e Laranjais chegando a São José de Leonissa (hoje Itaocara), às margens do Paraíba, em 1882 (trecho 14 da figura 11). O último trecho, também conhecido por Ramal de Portela, chegaria em 1890 à estação da Portela, às margens do Paraíba. Na outra margem do rio estava a estação de Três Irmãos da Estrada de Ferro Campos-Miracema, inaugurada mais ou menos na mesma época (falarei desta mais adiante).



Figura 12: Carta Bilhete com carimbo.
Acervo do autor.

3.3.3. O Ramal de Sumidouro (figura 13)

A linha chegou a Sumidouro e Carmo em 1885, ao rio Paraíba em Paquequer e, cruzando o rio, entroncou em 1887 com a Central do Brasil em Melo Barreto, uma estação depois de Porto Novo do Cunha, a que nos referimos anteriormente (trecho 15 da figura 11).



Figura 13: Bilhete Postal com carimbo - Ramal de Sumidouro.
Acervo do autor.

3. 3.4. O Ramal de Macuco

A linha saía de Cordeiro, no ramal de Cantagalo, chegando a Macuco em 1876. A motivação para construção desse ramal foram as fazendas de produção de café da região. Não numerado no mapa.

3.4. A região serrana

3.4.1. A Estrada de Ferro Príncipe do Grão Pará (figura 14)

Seu primeiro trecho, obra do empreendedor Visconde de Mauá, constitui-se na mais antiga linha ferroviária do Brasil. Partia do Porto Mauá (Guia de Pacobaíba, ao qual se chegava por linha de barcas) em 1854 e seguia até a Raiz da Serra, atual Vila de Inhomerim, aonde chegou em 1856. O trecho da serra continuou mais tarde, depois de resolvidos vários problemas de engenharia, até alcançar Petrópolis em 1883. O terceiro trecho, de Petrópolis a Areal, passando por Cascatinha, Correias, Nogueira e Itaipava foi inaugurado em 1886 (trecho 17 da figura 11). De Areal partiam as linhas de São José do Rio Preto e Três Rios.



Figura 14: Bilhete Postal com carimbo.
Acervo do autor.

3.4.2. O Ramal de São José do Rio Preto

O ramal saía da estação do Areal, chegando a SJ do Rio Preto em 1886 (trecho 18 da figura 11);

3.4.3. O Ramal de Areal a Três Rios

Passando por Pedro do Rio, a linha foi inaugurada em 1899. O prolongamento seguiu até Serraria, situada em MG a poucos quilômetros da divisa com o Rio, e foi entregue em 1903. Não numerado no mapa.

3.4.4. A Estrada de Ferro Teresópolis (figura 15)

O primeiro governador do Estado do Rio no período republicano, o Sr. Francisco Portella, tinha como sonho a transferência da capital do Estado para essa região. Para tanto, ao assumir o governo em 1890 criou o município de Teresópolis em terras desmembradas de Magé e assinou um decreto que previa a mudança da capital.

Os planos para a ferrovia iniciaram-se nesse mesmo ano, mas uma série de dificuldades técnicas e econômicas atrasou o início da obra para 1895. Saindo do porto de Piedade, chegou a Guapimirim em 1901. Novos contratempos financeiros provocaram vários anos de atrasos, mas a linha chegou à Barreira do Soberbo em 1904 e ao Alto Teresópolis em 1908. Somente nos anos 20 ela chegaria à parte baixa da cidade (trecho 20 da figura 11). A estrada de ferro foi desativada em 1957 e a capital nunca se mudou para Teresópolis; curiosamente, foi Petrópolis a escolhida para sediar a capital de 1894 a 1902.



Figura 15: Bilhete Postal com carimbo - Teresópolis.
Acervo do autor.

3.5. As linhas do Norte Fluminense

3.5.1. O Ramal Niterói-Porto das Caixas

Construído em 1874 pela Cia Ferrocarril Niteroiense, ligava Niterói à Estrada de Ferro do Cantagalo e, posteriormente, à Linha do Litoral, em Visconde de Itaboraí. Com isso, facilitava-se o movimento de mercadorias entre essas ferrovias e os portos de Niterói e do Rio de Janeiro. Um importante passo para a viabilização das linhas que saíam do Porto das Caixas. Trecho não assinalado no mapa.

3. 5.2. A Linha do Litoral (figura 16)

O trecho inicial, também conhecido como Ramal do Rio Bonito, saía de Visconde de Itaboraí, passava pelo Porto das Caixas, Itaboraí e Tanguá chegando a Rio Bonito em 1880. Daí atravessava os atuais municípios de Silva Jardim e Casimiro de Abreu, atingindo Macaé em 1888 (trecho 22 da figura 11). Com isso, completava-se a ligação de Niterói ao Espírito Santo, visto que a ligação com Campos a partir de Macaé já funcionava (ver item seguinte).



Figura 16: Bilhete Postal com carimbo - Campos.
Acervo do autor.

3.5.3. A Estrada de Ferro Macaé a Campos

A linha, passando por Carapebus e Quissamã, chegou a Campos em 1875, seguindo rumo ao norte no mesmo município, passando por Murundu e Vila Nova, até Santo Eduardo, na divisa com o Espirito Santo, em 1879 (trecho 23 da figura 11). A estação na época ainda se chamava Itabapoana, nome permutado mais tarde com a estação Santo Eduardo, do outro lado da divisa.

3.5.4. A Linha de Carangola

Saindo de Murundu (vide tópico anterior), passava por Cardoso Moreira de onde seguia o vale do rio Muriaé, passava por Italva e chegando em 1886 a Itaperuna (trecho 24 da figura 11). Daí partiam dois ramais: o Ramal de Carangola, que passava por Natividade e Porciúncula e atingia Carangola em território mineiro (trecho 24a da figura 11); e o Ramal do Poço Fundo que seguia pelo município de Itaperuna chegando a Patrocínio de Muriaé em território mineiro (trecho 24b da figura 11).

3.5.5. A Estrada de Ferro Campos a Miracema

A linha saía de Campos e acompanhava o Rio Paraíba, atravessando os (atuais) municípios de São Fidelis, Cambuci, Aperibé e Santo Antônio de Pádua, chegando a Paraoquena na divisa com Minas em 1883 (trecho 25 da figura 11). Daí partia o Ramal de Miracema até a cidade de mesmo nome, aonde chegou nesse mesmo ano (trecho 25a da figura 11).

3.5.6. O Ramal de Santa Maria Madalena ou Estrada de Ferro Barão de Araruama

A linha saía de Conde de Araruama em Quissamã e atravessava os munícipios de Conceição de Macabu e Trajano de Morais, chegando a Santa Maria Madalena em 1890 (trecho 26 da figura 11).

3.5.7. A Estrada de Ferro Maricá

Seguindo um percurso bem diferente, junto ao litoral, a linha saía da estação de Neves, em São Gonçalo, chegando a Maricá em 1894, em Araruama em 1913 e em Cabo Frio em 1937 (trecho 27 da figura 11). Logo se transformaria na alegria dos veranistas que procuravam as belas praias do litoral norte.

Referências

ALMANAK LAEMMERT. Rio de Janeiro: Editora Laemmert. 1843-1889. Anual

BOLETIM POSTAL. Rio de Janeiro: DGC. DCT. 1890-1940. Mensal

RELATÓRIO ANUAL. Rio de Janeiro: DGC. DCT. 1887-1951. Anual

RODRIGUEZ, Helio Suêvo. A formação das Estradas de Ferro no Rio de Janeiro: O Resgate da sua Memória. São Paulo: Memória do Trem, 2004.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIAO. Rio de Janeiro. Brasília: Imprensa Nacional. Diário

Paulo Roberto Novaes de Oliveira
Graduado em engenharia pela Poli-USP, com MBA em Gestão pelo INSEAD, França. Trabalhou como executivo em diversas empresas de mídia no Rio de Janeiro e em São Paulo. Autor do livro A Caravela dos Insensatos (Ediouro RJ 2006). Editor do website Agências Postais, premiado com medalha Vermeil Grande na Lubrapex de 2012. Filatelista amador e membro da Associação Brasileira de Carimbologia.



Monumento às Bandeiras
Victor Brecheret

A saga da arte de Victor Brecheret: novas perspectivas da origem do modernismo à modernidade nos cenários de São Paulo e da Escola de Paris.

Daisy Peccinini

The saga of Victor Brecheret's art: new perspectives from the origins of Modernism to modernity at the scenes of São Paulo and the School of Paris.

Resumo/Abstract

Este artigo tem como objetivo contribuir para o conhecimento da vida e da obra de Victor Brecheret. Aborda um período delimitado, entre a descoberta do artista pelos modernistas de São Paulo e o momento em que ele assina com o governo paulista o contrato para o Monumento às Bandeiras, fixando-se definitivamente em São Paulo. A partir de novas descobertas sobre a trajetória do escultor, o trabalho procura posicionar sua obra para além dos limites do modernismo brasileiro, como um marco importante do projeto moderno internacional.

Palavras-chave: Correio Ambulante. Rio de Janeiro. Carimbo postal. Estrada de Ferro.

This article seeks to contribute to knowledge on the life and work of Victor Brecheret. It examines a specific period starting with the discovery of the artist by the modernists of São Paulo, until the moment when he signed a contract with the state government for the Monumento às Bandeiras ["Monument to the flag missions"] and definitively settled in São Paulo. Based on new discoveries about the sculptor's trajectory, this article posits his work beyond the limits of Brazilian Modernism, as an important landmark of the international modernist project.

Keywords: Victor Brecheret; School of Paris; Modern art.

A saga da arte de Victor Brecheret: novas perspectivas da origem do modernismo à modernidade nos cenários de São Paulo e da Escola de Paris.

No ano em que se comemoram cento e vinte anos do nascimento do escultor, ocorrido em 15 de dezembro de 1894, e sessenta anos de sua morte, singularmente ocorrida dois dias após seu aniversário de 1955, este artigo assume os contornos de um recorte da extensa obra e da relativamente curta vida do artista. Aborda um período delimitado, de janeiro de 1920, quando os modernistas de São Paulo descobriram Victor Brecheret, e termina em 1936, quando assina com o governo paulista o contrato de realizar o Monumento às Bandeiras, fixando-se definitivamente em São Paulo. Pouco antes tomara a decisão de desativar seu ateliê em Paris e desligar-se da Escola de Paris. Este texto traz dados inéditos e busca mudar a perspectiva que se instaurou em relação à escultura de Victor Brecheret, partindo de novos fatos advindos de recentes descobertas, resultantes das pesquisas que desenvolvi sobre o referido artista.

Deve-se colocar em relevo que nos primeiros anos do século XXI, após percorrer por décadas no campo de estudos da obra escultórica de Brecheret, cheguei a uma mudança de paradigma na compreensão da importância de sua obra no quadro da história da escultura moderna nacional e internacional.

De fato, há uma transformação da imagem e valor construídos pelos historiadores do modernismo brasileiro. Esses acabaram, com versões muito similares, por engessar a figura do artista dentro dos moldes da história do nosso modernismo, atribuindo-lhe simplesmente o papel de precursor, como Anita Malfatti, da Semana de Arte Moderna de 1922, estopim do modernismo brasileiro. Valorizaram episodicamente a produção da fase

final da sua vida, os anos 1945/55, quando foi considerado na contramão das vertentes internacionais abstratas dominantes, após a Segunda Guerra Mundial. Foram esquecidos ou não percebidos vários fatos históricos que revelam o protagonismo do escultor e de sua obra, nos cenários da arte nacional e internacional, no quadro do nosso Modernismo, tanto na Semana de Arte Moderna de 1922, como no marco da Modernidade, na fundação da Escola de Paris, com emergência da *Art Déco*. Acrescenta-se a importância do artista no período dos anos 1930/40 da Modernidade na Escola de Paris e no Brasil, particularmente em São Paulo. Nesta cidade, o conceito de modernização urbana, a cidade como local da síntese das artes, recebe de Brecheret e suas obras um fluxo decisivo, a começar pela realização do *Monumento às Bandeiras*, no recém-criado Parque Ibirapuera, nas antigas terras de bandeirantes, e em outros monumentos públicos adquiridos pelo município que mobiliam o espaço urbano. São significativas as esculturas, *Eva*, de 1921 no parque do Anhangabaú; Diana, desde 1932 no Teatro Municipal; *Monumento às Bandeiras*, erigido de 1937 a 1953; Fauno, desde 1942 no Parque Siqueira Campos e Monumento a Duque de Caxias, construído de 1941 a 1960, proposto para a Praça das Bandeiras e atualmente na Praça Princesa Isabel.

Brecheret e a comoção dos modernistas de São Paulo

Nunca é demais mostrar a importância de Victor Brecheret no momento crucial do desencadeamento do modernismo no Brasil, que ele e sua arte impulsionaram. A descoberta do artista por jovens inquietos por mudanças, os chamados futuristas de São Paulo, se deu em janeiro de 1920. Nessa época, a cidade se embelezava para os festejos do centenário da Independência. Os modernistas – cheios de tédio, pois não vislumbravam nada de moderno nas construções novas para as festas e com espírito crítico - foram visitar as obras do Palácio das Indústrias. Estavam inconformados com o ecletismo do século anterior, que moldava o prédio que seria o ícone do progresso de São Paulo



Figura 1. Brecheret no ateliê do Palácio das Indústrias. Detalhe de imagem publicada na revisa Leitura para Todos, maio. 1920. Acervo Victor Brecheret Filho.



Figura 2. Ídolo, 1919
Bronze
35 x 47,5 x 20cm
Coleção Particular

moderno e agroindustrial. Foi lá que descobriram Victor Brecheret, talentoso escultor desconhecido que se formara em Roma. O jovem artista, tendo retornado à cidade após o fim da Primeira Guerra Mundial, encontrou ambiente cultural acanhado; sentia-se desajustado e trabalhava solitário em uma das salas do Palácio das Indústrias cuja construção estava sendo finalizada (figura 1). Suas obras, de grande força expressiva e monumentalidade, entusiasmaram os jovens futuristas de São Paulo, que o converteram em estandarte de toda a campanha pró-modernização de nossas artes.

O grupo modernista, composto pelos literatos Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Emiliano Di Cavalcanti, entre outros, em sua maioria eram ativos em jornais, e desencadearam uma campanha por meio desta mídia, onde apresentavam Brecheret como artista consagrado no exterior. Em verdade, suas obras foram destacadas pela crítica de arte italiana nas duas exposições coletivas em Roma nos anos de 1916 e 1918. Sua arte materializava cabalmente as novas formas e significados da escultura moderna, contradizendo os modelos adocicados das obras acadêmicas. Nenhum artista brasileiro, a não ser Portinari, décadas depois, recebeu o apoio, através de textos e críticas publicadas na mídia jornalística, construindo uma imagem de sucesso e genialidade. Esta campanha, em que o poeta e romancista Menotti Del Picchia teve um papel preponderante, testemunha o impacto que as obras de Brecheret causaram na sensibilidade e imaginário desses modernistas. Sua forte expressão dramática, e as estilizações das formas, com alongamentos, contorções, decorrente dinamismo dos volumes, além da anatomia tensa de músculos retesados, rostos contraídos de malares salientes são questões plásticas novas, provenientes da escultura pós Auguste Rodin, vertente à qual se filiava Victor Brecheret (figura 2). Sobretudo admirava o elã monumental, a inerente força plástica infundida na massa que o artista modelava, independente das dimensões de seus trabalhos. A comoção resultante da visão dessas obras é de tal ordem marcante ao olhar dos modernistas de São Paulo que estes jovens integram a figura do escultor como personagem de seus livros. E Brecheret,

surgiu como personagem de romances. Encarna o escultor Jorge D'Alvellos em *Estrela de Absinto,* da trilogia *Os Condenados* de Oswald de Andrade; do mesmo modo, é o arquiteto Críton no livro de Menotti Del Picchia *O Homem e a Morte.*

Um forte processo de interação de sensibilidades entre os literatos e o fazer plástico do artista resultaram na materialização, em mármore e em bronze, das obras de poesia *Sóror Dolorosa* de Guilherme de Almeida (figura 3), e *Máscaras* de Menotti Del Picchia. Resultado também desse processo, exaltado pela convivência, foi o fato da aquisição da obra em bronze *Cabeça de Cristo,* chamada *Cristo de trancinhas* de 1919/20 (figura 4). A escultura, adquirida por Mário de Andrade, foi criticada pela família porque fugia aos padrões vigentes da arte religiosa. Frustrado, Mário sobe até a sala onde dava aulas de piano e, neste estado de espírito, abre a janela e olha a cidade à noite. E surgem seus primeiros versos livres modernos de *Pauliceia Desvairada.* A obra de Brecheret desencadeou no poeta o "estouro" da sua poesia moderna. Mário de Andrade relatou mais tarde esta experiência em um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em fevereiro de 1942. O poeta, vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, reitera a importância de Victor Brecheret para o modernismo brasileiro:

> [...] Pouco depois, Menotti del Picchia e Osvaldo de Andrade, descobriram Brecheret no seu exílio do Palácio das Indústrias. E fazíamos verdadeiras "rêveries" simbolisantes em frente da simbólica exasperada e das estilizações decorativas do "gênio". Porque Brecheret era para nós no mínimo um gênio. Este era o mínimo com que podíamos nos contentar, tais os entusiasmos



Figura 3. Sóror Dolorosa, 1920
Bronze
52 x 38,5 x 20cm
Coleção Particular



Figura 4. Cristo, 1920
Bronze
31,5 x 14 x 15cm
Acervo Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

a que ele nos sacudia. E Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria Paulicéia Desvairada estourar [...] (ANDRADE, s.d)

O sentimento nativista dos modernistas, no contexto dos festejos do Centenário da Independência, teve em Brecheret uma resposta pontual ao convite que lhe fizeram de realizar um monumento que simbolizasse a nação brasileira: no projeto do *Monumento às Bandeiras*, inspirado pelos relatos dos jovens sobre a saga dos bandeirantes e a expansão territorial do país. Brecheret somou ao espírito exaltado de nacionalidade dos jovens paulistas o mesmo que o atraíra na escultura de alegorias patrióticas eslavas de Ivan Mestrovic (1883 -1962), artista croata nacionalista. Brecheret o admirava quando Mestrovic vivia em Roma e ocupou mesmo o seu ateliê em 1916 quando este foi para a Inglaterra apoiar os aliados dos povos eslavos contra o império austro-húngaro. O artista pensou o *Monumento às Bandeiras* como o altar da nação brasileira, exaltando os formadores do país, os bandeirantes que conquistaram territórios. As figuras são alegorias; apresentam violenta expressividade – gênio da nacionalidade; vitória, insídias do sertão, que acompanham o eixo central, constituído pelo cortejo dos bandeirantes.

Desde a sua primeira concepção, uma maquete em gesso, Brecheret concebeu uma solução plasticamente inovadora, fora dos modelos acadêmicos. Comentou-me[1] Menotti del Picchia, que ao explicar de forma expressiva o corajoso avanço dos bandeirantes por sertões desconhecidos, fazia-o através de gestos, que deram a Brecheret a ideia de um impulso, como uma arremetida do grupo de desbravadores, nascendo daí esta disposição do grupo que avança de forma ascendente como passando por cima de inúmeros obstáculos. O *Monumento às Bandeiras* é, desde o seu nascimento, uma obra singular moderna, oposta a soluções pautadas pela tradição da escultura monumental greco-romana e acadêmica que seguem a composição em forma piramidal.

1. Entrevista com Menotti del Picchia realizada pela autora em fevereiro de 1969.

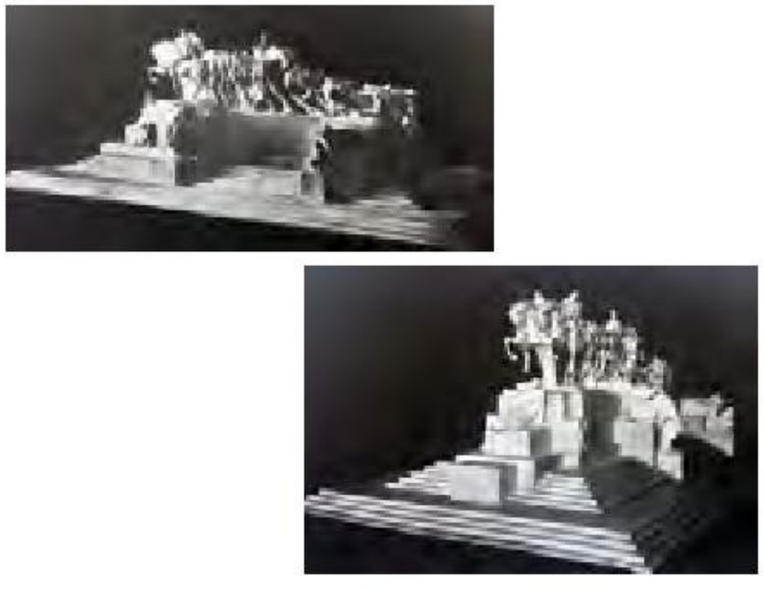


Figura 5. Maquete em Gesso do Monumento às Bandeiras – Fotos publicadas na revista Papel e Tinta, São Paulo e Rio de Janeiro, jul. 1920, e na revistas Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, set. 1920. Acervo Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

A maquete do *Monumento às Bandeiras* (figura 5) era uma proposta revolucionária, confrontando-se com o medíocre projeto de Ettore Ximenes, escultor italiano vencedor do concurso de 1917 para o *Monumento da Independência do Brasil*. Este foi mal recebido pelo meio cultural; Ximenes teve de completá-lo com elementos da história da emancipação brasileira, tamanha era a descaracterização. O fato causou indignação nos arraiais dos modernistas, como também fora do seu círculo. Por exemplo, Monteiro Lobato, o implacável crítico da exposição de vanguarda de Anita Malfatti em 1917, marco inicial do processo modernista, converteu-se em admirador de Brecheret. Escreve o artigo "As quatro asneiras de Brecheret", publicado na *Folha da Noite* em 16 de abril de 1921, e com ácida ironia se refere a Ximenes, bem como à falta de reconhecimento do talento do Brecheret no contexto paulistano.

Exposta em 28 de julho de 1920, a maquete do *Monumento às Bandeiras* vinha acompanhada por um memorial explicativo, escrito por Mário de Andrade e publicado nos jornais e revistas da época. Era o primeiro momento moderno de um sonho nativista, ao qual o escultor iria dedicar décadas de sua vida. Os modernistas publicaram louvores entusiastas ao *Monumento às Bandeiras* e ofereceram a maquete ao governador Washington Luís, pensando contar com o apoio oficial de uma subscrição pública para a sua execução, a tempo dos festejos do primeiro centenário da independência. Este projeto foi frustrado porque o governador enviou-a para o acervo da Pinacoteca do Estado, pondo um ponto final no anseio dos modernistas. Para Brecheret, não era um assunto encerrado, mas a motivação do empenho de toda a sua vida, que acabou por realizar no começo da década de 1950[2].

Em busca de aprimoramento para realizar o sonhado monumento, deseja retornar à Europa, a Paris, que desde os primeiros anos do século XX se convertera no centro mundial das artes, atraindo artistas de todos os continentes. Em junho de 1921, Brecheret viaja a Paris, com a bolsa do Pensionato Artístico do Estado, por cinco anos. O escultor deixa o círculo dos modernistas, uma curta convivência, um período decisivo, de quase dois anos.

2. O Monumento foi terminado em 1953 e inaugurado oficialmente em 25 de janeiro de 1954 nos festejos do quarto centenário da cidade.



Figura 6 - Eva, 1919-1920
Mármore - 82 x 117,5 x 59cm
Prefeitura de São Paulo – Centro Cultural São Paulo (CCSP)

Uma época durante a qual Brecheret foi muito prestigiado pelos ardorosos amigos do grupo, por meio de artigos publicados em periódicos. A chegada de *Eva*, um mármore executado na Itália e exposto em São Paulo pouco antes de sua partida em 1921, é mais um capítulo do sucesso do artista (figura 6). Adquirido pela Prefeitura de São Paulo[3], é imediatamente colocada no importante local urbano, o Vale do Anhangabaú, fato este que mede a celebridade do jovem Brecheret na cidade. Monteiro Lobato não economiza elogios a *Eva*, exaltando esta obra na "quarta asneira" do citado artigo[4], considerando-a superior à *Eva* de Rodin.

Com sua partida, Brecheret afasta-se da egrégora dos modernistas no momento da articulação da Semana de Arte Moderna. Mesmo à distância dava forças ao movimento; a notícia de que a obra *Templo de Minha Raça*, em gesso, fora aceita no *Salon d'Automne*, poucos meses depois de sua chegada a Paris, recebeu divulgação entusiasta de Menotti del Picchia (1921) na imprensa, vaticinando os triunfos que Brecheret alcançaria posteriormente.

O artista em Paris continuava a ser a mais importante bandeira de luta para a instauração da nova arte, que a Semana de Arte Moderna de 1922 desencadeou. A análise do catálogo da exposição de artes plásticas da Semana de Arte Moderna, elaborado por Emiliano Di Cavalcanti, é por si indicativo do protagonismo do escultor Victor Brecheret na realização do explosivo evento. A lista de esculturas é encabeçada por doze obras de Victor Brecheret, expostas em destaque no saguão do Teatro Municipal, durante os três agitados dias de fevereiro de 1922, enquanto os demais escultores apresentam de cinco a seis obras. As esculturas de Brecheret participaram da Semana, como trunfo do grupo dos modernistas; peças modernas, materializando os ideais e a nova sensibilidade que se buscava e que se lutava por implantar. Era um conjunto heterogêneo; de ordem monumental como *Gênio* (n° 1 do catálogo), que impactara os modernistas ao descobrir o ateliê do artista, no Palácio das Indústrias, por suas grandes dimensões e força simbólica de ser o gênio de uma nação, bem como as pequenas peças - *Ídolo* (n°4), que trouxera

3. A escultura é a primeira de Victor Brecheret em São Paulo e é considerada uma das primeiras manifestações modernistas da cidade. Atualmente está instalada no Centro Cultural São Paulo.

da Itália; Sapho (n°9) estilizada e contorcida figura, encomendada por Paulo Prado e Victoria (n°12) – alongada imagem feminina, reprodução em bronze da que finalizava o cortejo dos bandeirantes, na maquete do Monumento das Bandeiras. Medianas peças se faziam presentes, vigorosas e impactantes cabeças, *Soror Dolorosa* (n° 3), encomenda de Guilherme de Almeida, de seu livro de poesias homônimo, insólita composição de duas cabeças que se defrontam; Cabeça de Mulher (n°7), de Paulo Prado um rosto de feições de impressionante expressividade, mediante músculos tensos, ressaltados, malares salientes e a (n°7) ou *Christo de trancinhas* de bronze polido, de Mário de Andrade.[5]

Em Paris: Um Outsider em Montparnasse

Em Paris, acontece o confronto com a modernidade cosmopolita do momento. Apesar de sua personalidade tímida e reservada, estava muito confiante de que seria vitorioso na cena artística, como fora em São Paulo e em seus inícios em Roma.

Entretanto, logo se estabeleceu o confronto, desencadeado pelo sentimento de inadequação e pelo choque do novo, e isso foi inevitável. Com a bagagem de oito anos de dedicação à escultura em Roma, somada à rápida e triunfante passagem por São Paulo, Brecheret defrontava-se com o contexto artístico de Montparnasse, que já tinha o perfil de bairro de artistas, vindos de toda Europa e mesmo da Ásia e das Américas. Formara-se ali um contingente de artistas, desenvolvendo-se um ambiente de experimentalismo e liberdade nas artes, onde se entrecruzavam diferentes princípios das vanguardas que tinham eclodido antes e durante a I Guerra Mundial. Neste sentido, Roma era antes uma capital regional da cultura, predominando no ambiente a valorização da herança da grande escultura italiana, do barroco italiano dos clássicos ao Renascimento. Assim, não se pode dizer que a escultura de Brecheret, ao chegar a Paris, fosse acadêmica, mas era de uma modernidade anterior ou paralela às vanguardas.

4. "(...) como, por exemplo, a de não expor a sua "Eva" logo ao chegar a São Paulo, fazendo-o agora quando se retira de novo para o Velho Mundo Porque esta magnífica escultura devia até precedê-lo aqui como a credencial indiscutida e indiscutível do seu grande valor como artista do mármore. Viria dar-lhe na opinião pública um fortíssimo pedestal ao seu nome e impô-lo de maneira irrevogável. A mais séria obra de escultura que até hoje apareceu em São Paulo foi também uma "Eva", de Rodin. Pois bem, diante da "Eva" de Brecheret, ora exposta na Casa Byington, perde a de Rodin primado e passa a ser sombreada por uma rival igualmente obra-prima [...]". LOBATO, Monteiro. As quatro asneiras de Brecheret. Folha da Noite. São Paulo. 16 abr. 1921.

5. Idolo e Soror Dolorosa, ambas em bronze, estiveram recentemente expostas no Museu Correios, compondo a exposição Mulheres de Corpo e Alma - Desenhos e Esculturas, no período de 15 de janeiro a 15 de março de 2015.



Figura 7 - A "Musa Impassível"do túmulo da poetisa Francisca Julia com relevo da Centaura
1921
Mármore
Cemitério do Araçá, São Paulo

Consegue poucos meses após sua chegada ser aceito no Salão de Outono com um fragmento referente ao seu projeto de *Monumento às Bandeiras* a que dá o nome de *Templo de minha raça*. Fato celebrado em Jornal de São Paulo, mas que não tinha maior valor para Brecheret, diante da ausência de qualquer referência da crítica parisiense ao seu trabalho no Salão.

Certamente, o choque se deu neste mesmo Salão, e no decorrer dos anos 1920, 1921 e 1922, como mais tarde o próprio Brecheret comentou:

> Chegando em Paris, senti um choque em vista de tudo que presenciava. [...] Tinha feito um longo aprendizado clássico e aquela revolução de todos os cânones me deixava completamente confuso. Sentia que alguma coisa se desfazia dentro de mim, que eu não podia continuar fazendo o que fizera até então, mas conscientemente não aceitar uma arte para a qual não estava suficientemente preparado. O resultado é que fiquei um ano inteiro sem trabalhar [...] Só em 1922 pude realizar uma aceitação integral e consciente do modernismo. Já nesse mesmo ano concorri ao *Salon d'Automne* com um (sic) torso (MARTINS, 1939, p. 4-6).

Desde o primeiro ano na França, Brecheret ligou-se a uma jovem de origem suíça, Simone Bordat, que foi sua companheira e incentivadora durante o período em que viveu em Paris entre 1921 a 1933. Foi muito difícil no primeiro ano porque ele enfrentou problemas de saúde e de perda de trabalhos que se racharam com as baixas temperaturas, como ele descreve na carta a Mário de Andrade (BRECHERET, 1922).

Refere-se também ao "pandemônio da cidade" e descreve a inauguração do *Salon des Artistes Français* como algo épico, "uma maré humana de civilização que invade o grande estádio transformado em salão de exposição" (BRECHERET, 1922). Espanta-se com a magnitude da mostra, com suas setenta e duas salas de pinturas e esculturas. Considera excessiva toda essa efusão de manifestações artísticas, com inumeráveis obras, ocasionando uma grande "digestão" (sic). Tem dificuldades de apreender as múltiplas e novas propostas. Brecheret se encontra em uma fase ainda inicial quanto à compreensão

da arte do momento, de tal modo que escreve que "se sai da exposição sem compreender nada e tudo que se viu é esquecido".

Nada o faz, porém, perder o foco em seu trabalho, pois escreve ao amigo Mário de Andrade, que tem "[...] trabalhado muito, mas não com grande proveito [...]" (BRECHERET, 1922). Em agosto de 1922, na carta a Mário, Brecheret elabora um pequeno relatório do que tem produzido. Destacando-se nesta lista *Monumento a Francisca Julia* (figura 7), poetisa parnasiana, que lhe fora encomendado às vésperas de sua partida, a ser instalado no túmulo dela no Cemitério do Araçá. Brecheret elabora um mármore extremamente moderno e inovador. Apresenta uma figura feminina poderosa que possui alguns elementos da tradição de Rodin, numa composição audaciosa para a moralidade da época, sem referências religiosas, a mulher como que se desvencilhando de um sudário mostra os seios desnudos e empinados, extrema audácia em relação aos padrões do tempo.

Na mesma carta a Mário, Brecheret refere-se a uma cabeça que considera uma bela realização chamada *Inspiração* (figura 8). Trata-se do rosto de sua amada Simone, expressando um leve devaneio às superfícies da face lisas e cabelos agitados ao vento. Percebe-se a transição da escultura de Brecheret, a passagem da ênfase na fisiologia corporal de anatomia tensa para a construção geométrica de síntese de volumes lisos e luminosos.

Foi no Salão de Outono de 1922, que a presença de Brecheret passa a ser percebida, recebendo sua obra, um retrato, *Madame X*, comentário de um jovem crítico Raymond Cogniat (1896-1977):

> "A cabeça de Madame Z (sic) do Sr. Brecheret deixa prever uma natureza muito mais precisa. A este modelo não falta firmeza e os perfis são estudados e um pouco sintetizados mas com inteligência." (COGNIAT, 1923, p. 71-72).



Figura 8 - Inspiração (O Despertar da Glória)
c. 1923
Mármore
43,5 x 27,5 x 27cm
Acervo Museu de Arte Brasileira – FAAP

6. Depoimento dado por Tarsila do Amaral à Daysi Peccinini, São Paulo, Setembro de 1969.

Os sucessos de Brecheret em Paris, centro mundial das artes: prêmios do artista fundador da Escola de Paris e emergência do Art Déco

Os anos de 1923, 1924 e 1925 foram de reconhecimento e de sucessivas vitórias para Brecheret no cenário do centro mundial da arte moderna que agitava Paris. Esses sucessos são validados por artigos em periódicos de importantes críticos franceses. É importante destacar que Brecheret considerava suas vitórias como conquistas do grupo modernista de acordo com os relatos enviados em cartas a Mário, mostrando que sua participação na história do nosso modernismo não se encerra com a Semana de Arte Moderna de 1922.

A partir 1923, os vínculos com os modernistas se mantiveram, ademais da correspondência com Mário de Andrade, com as idas e vindas a Paris de Oswald de Andrade e as permanências mais prolongadas dos artistas da primeira geração modernista, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Vicente do Rego Monteiro. Este era o único que já se encontrava em Paris, quando Brecheret ali se estabeleceu em julho de 1921. Destaca-se que em julho de 1923, quando Tarsila chega com Oswald a Paris, Brecheret já era um artista importante e reconhecido, admirado por Picasso e Léger, então mestre da artista, segundo me relatou em entrevista.[6]

A primeira grande vitória de Brecheret acontece no Salão de Outono de 1923 quando o gesso monumental, de tema religioso, *Mise au Tombeau* (Sepultamento), foi premiado. O escultor, declarado mestre, sob aclamação dos artistas presentes, recebeu grandes aplausos e felicitações, entre elas as do Presidente da República Francesa, Alexandre Millerand (1859-1943). Neste ano de 1923, Brecheret já estava integrado ao cosmopolitismo artístico e aberto aos experimentalismos dos artistas de Montparnasse. Especialmente estava ligado à vanguarda emergente da arte urbana, resultado da ação da revista *L'Esprit Nouveau*, organizada por Amédée Ozefant e Le Corbusier. A arte urbana proclamava novos ideais de um projeto de arte totalizador na vida urbana,

proposto pela síntese das artes e tinha dois jovens arquitetos, Marcel Temporal e Mallet-Stevens. como seus entusiastas seguidores. Brecheret se une ao círculo de jovens artistas, liderados e convidados por Temporal, a expor na secção "Arte Urbana" do Salão de Outono recentemente criada em 1922 e cujo tema neste ano era esculturas para um parque. Brecheret alcançou o prêmio dessa secção em outubro 1923.

O destaque e motivo de louvores da crítica apontavam o fato de possuir grande domínio técnico e percepção do espaço, cumprindo os princípios da Arte Urbana de adequar sua obra a um elemento arquitetônico estrutural. Com efeito, instalou sua obra exatamente sobre o pequeno muro que divide em duas uma das escadarias que davam acesso à Rotonde, próxima a uma das entradas do Grand Palais (figura 9).

Thiébaut-Sisson, importante crítico do *Le Temps*, escreve pondo em relevo "[...] a novidade e uma pesquisa onde o artista se empenha em dar uma espessura às figuras idêntica à do muro [...]". Ainda exalta o escultor:

> [...] pela orientação e concepção na qual soube ordenar seu conjunto, pelo sentimento que ele imprimiu, pela habilidade técnica desenvolvida. O artista assinou sua obra com o nome desconhecido Brecheret. Trata-se de um nome a ser guardado tanto mais sendo de um jovem cujo começo esta Pietá me aparece representar. (THIEBAUT-SISSON, 1928) [7]

As dimensões desta obra dão prova da ousadia de Brecheret: dois metros de altura por quatro metros de comprimento e setenta e cinco centímetros de profundidade, como Anita Malfatti comentou em carta a Mario de Andrade de 27 de outubro de 1923, acrescentando que o trabalho é admirado por todos como obra prima do escultor, que é chamado de "o glorioso": "O monumento *Mise au Tombeau* é um colosso, uma Victoria definitiva da arte brasileira em Paris".

Paulo Prado faz uma das mais finas e pertinentes avaliações críticas das pesquisas pelo novo caminho que Brecheret empreendera e sobre a obra premiada:



Figura 9 - Fotografia da obra Mise au Tombeau enviada à Mario de Andrade, 1923. Acervo Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

7. Thiébaut-Sisson, François. Le Salon d´Automme: un coup d´oeil d´ensemble. Le Temps, Paris, 31 de outubro de 1923. Recortes de Mário de Andrade do IEB-USP.



Figura 10 - Porteuse de Parfum
(Portadora de Perfume)
1924
bronze
341 X 100 X 87
Acervo - Pinacoteca
do Estado de São Paulo

> Brecheret, porém, não imita e nem copia os mestres do passado; é moderno na concepção e na execução. O escultor não pertence a nenhuma escola em "ismo" e da sua imaginação criadora brotam espontânea e ingenuamente as formas plásticas do seu sonho. A serenidade hierática das suas imagens, a graça discreta das figuras, de uma frescura de "primitivo", a poesia das mãos espalmadas, caridosas e plangentes, curva perfeita, da primeira das mulheres até os pés longos e finos que terminam o grupo – dão à obra do nosso escultor um encanto e um sentimento que empolgaram a crítica parisiense e o público do "Salon".

Realmente o artista avança para uma nova fase de sintetização de novas formas e de alisamentos das superfícies, alinhado com a vanguarda movida pelo *L'Esprit Nouveau* que ativava não somente a vertente da arte urbana bem como a emergência da nova arte, a Sétima, que é o cinema, que desde 1921 é instalada como uma nova secção do Salão de Outono. Acompanhando estas transformações e ampliação estética, Brecheret se impregnou de uma das definições da Sétima Arte que é escultura de luz e repercutindo assim nessa nova fase de sua produção, o alisamento das superfícies não é somente a busca de uma composição sintética, mas ele está preocupado com o conceito de luz, deseja para as suas esculturas a máxima emanação luminosa. Nesta linha de criação nos anos de 1924 e 1925 e até o final da década, Brecheret produz mármores e bronzes extremamente polidos, buscando um resultado, como se uma aura luminosa dourada emanasse de suas preciosas e pequenas peças, bem como nas obras monumentais. Por falta de recursos para fundir em bronze polido, chega a dourar a monumental figura feminina *Portadora de Perfume*, 1924. Esta grande figura feminina apresentada no Salão de Outono provocou elogios e até a promessa de que seria comprada pela cidade de Paris, fato que não se realizou para tristeza do artista. Ao retornar em 1926, Brecheret apresenta a obra como resultado de seus estudos ao governo de São Paulo[8], que a envia à Pinacoteca (figura 10).

Presente no Salão de Outono de 1924, a grande figura de Brecheret não deixou indiferentes os críticos. A monumentalidade daquele gesso de volumes cilíndricos, de forma racional e clara, desenvolvendo linhas espirais, causou impacto. Essa obra se vincula à série de figuras femininas em que Brecheret se empenha em construir uma arquitetura da forma muito mais geometrizada. A *Porteuse de Parfum* recebeu considerações várias da crítica parisiense. René Jean, do *Comœdia* , no artigo "Uma escultura curiosa no Salão de Outono", escreve:

> Uma escultura a assinalar é a *Porteuse de Perfums*, do senhor Brecheret, que, no ano anterior, expôs uma *Mise au Tombeau* das mais interessantes. se apresenta como uma coluna alongada, composta de formas cilíndricas superpostas que representam em sua síntese as ancas, o torso e a cabeça da modelo. O artista esforçou-se em sugerir o alongamento do corpo feminino, sem se deixar subjugar nem escravizar pela natureza em seus detalhes, e sua obra revela um talento vigoroso e pessoal. (JEAN, 1924, p. 16)[9]

A estreita amizade com Fernand Léger e sua esposa, aderindo também aos princípios da arte urbana e ao cinema, deu ao escultor impulso para que submetesse as formas naturais do corpo humano à disciplina dos volumes geometrizados e à construção do corpo como peças de uma engrenagem, isto é, um maquinismo. Os volumes são disciplinados por um ritmo de curvas e secções de curvas, e a pintura do "tubismo de Léger" tem ressonância na tridimensionalidade da escultura de Brecheret.

Outro importante crítico, Maurice Raynal, amigo de Picasso, entusiasmado escreve sobre as preciosas e pequenas peças de bronze polido de Brecheret, e seus mármores. Ressalta em todas as obras a qualidade maior de sua escultura, "onde a luz age brutalmente", resultante da sábia modelagem e arquitetura de volumes lisos.

Em 1925, outro crítico destaca Brecheret e seu papel em Paris: André Warnod vem somar elogios à arte de Brecheret. É especial a contribuição de Warnod para o entendimento da importância de Victor Brecheret como um dos artistas fundadores da

8. Uma réplica em bronze foi doada ao senado da França e colocada no jardim, contíguo ao jardim de Luxemburgo.

9. Une sculpture à signaler est la "Porteuse de Parfums", de M. Brécheret qui, l'an dernier, exposait une "Mise au Tombeau" des plus intéressantes. "La Porteuse de Parfums" se présente telle une colonne élancée, composée de formes cylindriques superposées qui représentent en leur synthèse le bas du corps, le torse et la tête du modèle. L'artiste s'est efforcé de suggérer l'élancement du corps féminin, sans se laisser subjuguer ni asservir par la nature en ses détails, et son oeuvre révèle un talent vigoureux et personnel. Tradução de Izabel Muanis Rocha.

Escola de Paris, conceito criado por Warnod. De fato, em janeiro de 1925, o crítico lança através de artigos o conceito da Escola de Paris e logo após publica um livro, *Les Berceaux de la Jeune Peinture - L´École de Paris*, onde inclui o nome de Brecheret. É incontestável que o escultor estava inserido no processo de congregação artística urbana que fez de Montparnasse as bases dinâmicas da modernidade. Vivenciando os eventos importantes deste ano e uma extraordinária ascensão, projeta-se nos quatro salões em que expõe diferentes obras, resultantes de um esforço extraordinário de pesquisa, disciplina e instauração de um código formal singular de suas esculturas.

André Warnod inventa o termo *École de Paris*, criando uma definição ambivalente que apresenta a arte viva da cidade e sua força de atração de artistas do mundo inteiro. Além de Brecheret, ele cita os outros brasileiros: "Mugnaini, Cavallero, Pinheiro, Dutra, e mais um escultor Joaquim do Rego Monteiro". Estranha-se a ausência de nomes como Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Ainda no começo deste importante ano de 1925, instalou-se a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, de abril a outubro, recebendo milhares de visitantes; era o nascedouro de *Art Déco*, ou *Style 1925* ou *Paris 1925*. A megaexposição tinha objetivo de excluir "toda e qualquer referência à tradição". "No plano formal, esta iniciativa deveria manifestar-se por meio da arte moderna, uma espécie de renascimento artístico, que do ponto de vista social produziria uma resposta tanto para as necessidades mais modestas quanto para os caprichos do luxo". Entre outros, o pavilhão do *Esprit Nouveau* de Le Corbusier com pinturas de Juan Cris e esculturas de Jacques Lipchitz. Brecheret atento a esta decisiva manifestação de arte moderna, absorve os princípios arquitetônicos de Le Corbusier. Vai aplicar estes conceitos no fim da década e durantes os anos de 1930 na construção de casas em terrenos que compraria no nascente bairro dos Jardins em São Paulo. Sua pesquisa envolve figuras femininas dinâmicas e graciosas das dançarinas, realizando várias desta série. Novamente faz sucesso no Salão de Outono de 1925 expondo a Danseuse, escultura de grande rigor técnico, suavidade e luminosidade.

A obra (figura 12) merece um artigo elogioso do crítico André Warnod publicado no jornal *Comœdia* de 18 de outubro de 1925:

> A escultura pode fazer surgir sem disfarce à nova arte, através de belas superfícies e volumes harmoniosos, as pesquisas de arabescos felizes, a observação de uma disciplina severa, que submete a natureza às regras da geometria. Assim, o estatuário responde à estética do presente e colabora estreitamente com o arquiteto que ergue edificações despojadas de decorações supérfluas... Os tempos são duros para os escultores, eles tem que vencer dificuldades inumeráveis antes de poder, com o espirito e o coração livres de atacar a pedra. Questão de lugar de luz e de dinheiro [...]

Percebe-se pela critica de Warnod que Brecheret dava continuidade ao conjunto de práticas e percepções que definiu em carta a Mario de Andrade, em 14 maio de 1924: "A respeito da minha Arte, estou no momento de máxima simplicidade. Dentro das linhas e jogo de volumes encontrei inspiração graças a Deus, pura Arte que é completamente original."

Em 1925, se dá a culminância do processo de projeção da sua escultura em Paris. A partir do sucesso alcançado, que ano a ano se repete nos Salões de Outono, desde o gesso *Mise au Tombeau*, de 1923, passando por *Porteuse de Parfum*, de 1924, até Danseuse, de 1925. São obras pontuais, que mostram a riqueza daquele seu momento de criação. Podemos perceber, no decorrer dos anos 20, a pluralidade e o ritmo que o artista impõe aos volumes, abordando diferentes temas: o animalista, em *Casal de Pombos, Cavalo e Cavalos e Pássaro*; os sacros, em *Madona, Pietà, Virgem Oriental*, e os mundanos, nas rítmicas *Dançarinas* e nas figuras mitológicas, como em *Fauno, Banhista e Cupido*. Além da severa geometrização dos volumes, Brecheret se inspira em tipos arcaicos da arte grega, egípcia, Khmer e chinesa, que antecipam componentes do *Art Déco* que eclodiu em 1925. Esse processo de síntese construtiva das formas se revela em uma série de figuras femininas: danseuses, banhistas, fontes e mulheres acompanhadas de elementos líricos – drapeados, objetos, instrumentos musicais e animais – corça, cavalo pombos etc.

Neste memorável ano de 1925, o Pensionato Artístico estava chegando ao fim. Brecheret expõe para atender as exigências da bolsa no Salão oficial da *Société des Artistes Français*, onde apresentou um gesso, *A chegada dos conquistadores no Brasil*, um fragmento do *Monumento às Bandeiras*, recebendo Menção Honrosa. Este trabalho tinha características da primeira fase, marcada pelo expressionismo dramático de Mestrovic. Expõe também em outro Salão, um pouco antes, da *Société des Artistes Indépendants*, com duas obras, *Ritmo e Virgem*, comentadas favoravelmente por Raymond Cogniat, que escreve para a *Révue de l'Amérique Latine*. Ainda nesta maratona de exposições, está presente, de maio a julho, no Salão das Tulleries, somente de escultores convidados por Bourdelle, que o coordenava e do qual foi um dos fundadores. Ali apresenta um granito e um bronze da *Amazone* (Amazona). O granito exposto no Salão das Tulleries é uma peça excepcional, de talha direta, prática muito rara em sua produção. Segundo Simone Bordat, despertou a admiração de grandes artistas, como Picassso, ao lado da *Amazone* em bronze, também ali exposta. Maurice Raynal cita entre as obras importantes "[...] a leve e refinada *Amazona*, de Brecheret e seu poderoso granito, e o *Centauro morrendo*, de Bourdelle [...]" (RAYNAL, 1925). O crítico Raymond Cogniat, sempre atento à produção dos artistas latinoamericanos, escreve suas impressões na edição de 1° de julho de 1925. Iniciando seu artigo com a apreciação das esculturas de Brecheret, refere-se, como em outras vezes, ao escultor em primeiro lugar: "M. Brecheret tem um senso muito curioso do ritmo das linhas; ama o envolvimento, as curvas elegantes, a obra realizada numa massa plasticamente completa" (DINIZ, 2009).

O tema da *Dançarina* remete a outra dimensão da experiência de Brecheret em Paris. Morando em Montparnasse nos anos 20, *les années folles*, o artista não ficou indiferente à cultura do momento, da dança que existia no alegre bairro: *dancings*, shows com dançarinas nos cabarés, os bailes de rua, assistindo a espetáculos dos balés russos e suecos, bem como filmes como *Ballet Mécanique*, de Léger. Assim, o ano de 1925 foi de criação de uma série de *danseuses* por Brecheret, segundo uma visão maquinista do corpo e seu

desempenho no espaço. As bailarinas assumem posturas que desafiam os limites do equilíbrio e se definem por meio de volumes que se encadeiam num ritmo sinuoso, de contrapontos. O tema parece ser de grande interesse para o artista, já que, na série que realiza, o corpo feminino, codificado em formas geométricas, fusóides, é disposto em várias posições (figura 11).



Figura 11 - Danseuse (Dançarina)
1925
Mármore
73 x 11,5 x 35,2cm
Coleção Particular

Mudanças, sucessos e mais um biênio na Escola de Paris. Entre idas e vindas: São Paulo

Antes de findar o pensionato artístico em 1926, Brecheret faz uma rápida rentrée em São Paulo em 1925, embarcando abruptamente no final de outubro e chegando à capital paulista entre os dias 17 e 18 de novembro, trazendo consigo o gesso *Mise au Tombeau*. Coroado como vinha dos sucessos obtidos em Paris nas exposições daquele ano, não foi difícil interessar dona Olívia Guedes Penteado pela obra e fazê-la decidir por encomendar um monumento em granito para instalá-lo no jazigo na família no Cemitério da Consolação.

No período de três meses que passou em São Paulo recebeu empreitada de duas outras importantes encomendas de esculturas-fontes para jardins, motivadas pelo seu sucesso nos Salões de Outono de 1923, 1924 e de 1925, com *Mise au Tombeau*, *Porteuse de Parfum e Danseuse*. Essas encomendas para ambiente de jardins e parques chegavam por causa de seu prêmio do Salão de Outono de 1923.

Uma das fontes foi encomendada por Paulo da Silva Prado (1869-1943) e, outra, por seu irmão, Antônio da Silva Prado Júnior (1880-1955). Paulo Prado foi um importante nome para a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 e admirador da arte de Brecheret.



Figura 12 - Baigneuse, 1926
(Fonte de Carlos Prado)
Granito- Coleção Particular.
Foto - Arquivo IEB-USP

Para essa fonte, Brecheret executa a figura de uma banhista (figura 12) em granito nos moldes construtivos do *Esprit Nouveau*. Em uma arquitetura de volumes arredondados e facetados, constrói a figura feminina através de uma sucessão vertical de formas roliças e quadrangulares que se entrecruzam, uma das mais geometrizadas figuras femininas que até então realizara.

De outra ordem é a encomenda do irmão mais moço de Paulo Prado, um jovem de 36 anos, futuro prefeito do Distrito Federal (Rio de Janeiro), que seria designado para o cargo pelo Presidente Washington Luís no final de 1926. Antônio Prado Júnior encomenda uma figura feminina em dimensões monumentais, reclinada como que se estivesse à beira de um espelho d'água, olhando o seu reflexo, construída por volumes cilíndricos encadeados, dando um efeito de impulso espiralado para cima. Essa espiral é coroada pelo rosto de uma esfinge, criando uma atmosfera de alheamento, refinada estilização.

Essas obras então encomendadas serão realizadas pelo artista quando, dentro de pouco tempo, estará de volta a Paris. Durante sua curta permanência em São Paulo, Brecheret decide montar um novo ateliê na Rua Oscar Freire, 1.546, vizinho a casa de seu tio Henrique Nanni.

Regressa, no empenho de levar à frente as encomendas das fontes e decidido a fazê-las em Paris e, por lá mesmo, passá-las para o mármore pelas vantagens da qualidade da pedra e da habilidade dos artífices *metteurs au point*.

De volta a São Paulo, a primeira grande individual.

O jornal *Estado de S. Paulo* noticia a primeira exposição individual de Brecheret na cidade, a ser aberta na Rua São João, 187-A, no dia 7 de dezembro de 1926. A mostra contou com o valioso apoio de dona Olívia Guedes Penteado, mecenas do evento e a quem o artista dedica o catálogo, *Exposição Victor Brecheret – Esculptor*. O amigo Mario de

Andrade teve importantíssimo papel na produção de um catálogo de alto nível intelectual. Mario organizou uma pequena antologia de textos de críticos franceses, publicados em jornais e revistas de Paris, sobre as obras do artista expostas nos vários Salões de Outono durante seus anos em Paris. A partir de recortes de jornais que Brecheret enviara, os textos foram transcritos para o catálogo sem tradução. A antologia reunida revelou-se bastante consistente. Os principais artigos de críticos franceses sobre obras de Brecheret seguem uma sequência inteligente.

O catálogo tem como apresentação um extenso artigo denominado *Victor Brecheret, statuaire*, do importante crítico Maurice Raynal, ocupando cinco páginas que antecedem, na antologia, os textos de outros críticos. Esse artigo, com toda possibilidade, parece ter sido redigido especialmente para a exposição em São Paulo, porque seus originais, datilografados, fazem parte do acervo do filho do escultor.

Brecheret é apresentado em sua primeira mostra em São Paulo, pelo maior crítico do momento, por meio de um texto arguto e entusiasmado que pontua várias características de sua obra e aborda tanto as qualidades essenciais e intangíveis quanto as técnicas que se revelam na aparência do trabalho do escultor. Essa dualidade de avaliação crítica é posta desde o começo, e Raynal inicia sua apresentação escrevendo: "É sempre uma alegria para o amigo das artes encontrar um artista no qual a preocupação pelos conceitos estéticos é superior ou pelo menos igual às preocupações puramente técnicas".[10]

A exposição apresentava 33 esculturas e desenhos. As peças escultóricas eram de diferentes materiais, desde o gesso até mármores, bronzes, polidos ou não, granito e pedra-de-França. Algumas obras estão indicadas como resultantes de talha direta no mármore, na pedra-de-França e no granito. Formam um conjunto bastante heterogêneo, no qual o público se dá conta da grande capacidade técnica e de sua diversidade, manifestada, desde a pequena peça até grandes trabalhos de característica monumental, como a *Porteuse de Parfum*, apresentada em gesso dourado. O tom geral de todos os

10. C'est toujours une joie pour l'ami des arts de rencontrer un artiste chez qui le souci des conceptions esthétiques est supérieur ou au moins égal à celui des préoccupations purement techniques. Tradução de Izabel Muanis Rocha.

trabalhos é de grande luminosidade, tanto os mármores e bronzes polidos, quanto o gesso dourado e os bronzes prateados.

Os temas também são variados: religioso, mítico, animalista, ritmo do corpo e alegoria nativista. Uma produção variante do cubismo-tubismo de Léger, na qual estava disseminada uma nova sensibilidade moderna mecanicista do corpo articulado como engrenagens, que se entrecruzava com outras tendências, como exotismo, arte primitiva, arte sacra, arte colonial e *Art Déco* e que continha as variantes do Cubismo-Tubismo mecanicista de Léger, que a *Art Déco* tornava mais lírico e mais naturalista. Essa exposição causou impacto em São Paulo, e a voz de Alcântara Machado (1901-1935) dá testemunho do seu alto significado para a história do Modernismo brasileiro e para os meios culturais da elite paulista, ainda agarrada aos padrões acadêmicos. De fato, em artigo denominado "Victor Brecheret", do dia 4 de dezembro de 1926, quando se dá a abertura da mostra, Antonio de Alcântara Machado, redator chefe do *Jornal do Commercio*, publica um longo texto que se desenvolve em sete colunas. Como Paulo Prado fizera no artigo de fevereiro de 1924, relacionando o prêmio de *Mise au Tombeau* de 1923 como uma vitória do Modernismo e mais uma etapa adiante da Semana de 1922, assim também Alcântara Machado avalia:

> Como manifestação da arte moderna a exposição de Brecheret tem para nós a mesma importância da Semana de 1922 e dos concertos de Heitor Villa-Lobos. Nunca se fez no Brasil em matéria de esculptura cousa que se lhe compare. Mesmo de longe... (MACHADO, 1926)

Nesse texto, bastante substancioso, Alcântara Machado analisa Brecheret do ponto de vista de como o espectador recebe sua obra, ressaltando as qualidades e a reação que despertava no público.

A exposição de Brecheret de 1926, para a qual infelizmente não se deu o peso que lhe cabe na história do Modernismo no Brasil, tem nessas palavras de Alcântara Machado uma definição muito clara de sua importância, quando comparada à Semana de 22:

> Foi preciso que viesse e triumphasse o movimento renovador para que se tornasse possível aquillo que alli está na Avenida S. João. E eu imagino só a cara que vão fazer agora os bobos e os ingenuos que não puderam conter o riso e a raiva quando da avançada moderna deante da mostra prodigiosa de Brecheret. O modernismo brasileiro com a exposição de Brecheret demonstra o que quer e o que pode. Já havia dado ao Brasil poetas, prosadores, músicos e pintores. Dá-lhe agora um esculptor. A feição da terra em que elle nasceu: forte, moço, innundado de luz. (MACHADO, 1926)

Finaliza dando alfinetadas nos espíritos conservadores, bem de acordo com a irreverência dos modernistas da Semana de 22:

> A tarefa da educação renovadora continua victoriosa. Podem os homenzinhos do bello tradicional e de como antes é que é bom estourar de ódio, de desillusão, de inveja. E olhem que a cousa ainda não parou não. Tem ainda muito mais... (MACHADO, 1926)

E Alcântara Machado não é uma voz isolada. Outras vozes também manifestam publicamente o valor do escultor. Mario de Andrade escreve um extenso artigo que será publicado quase ao encerramento da exposição pelo jornal *A Manhã* (que localizei em minha pesquisa em 2010, porque soube da existência deste, através de uma carta de Mario de Andrade a Anita Malfatti, onde transcreve as principais ideias de seu texto), em 29 de dezembro de 1926.

Em seguida, declara que a mostra o tinha comovido muito, mas que não se tratava de uma emoção por recordar o passado de lutas pelo Modernismo que antecederam a Semana de 1922, quando o grupo dos futuristas de São Paulo brigava por causa de Brecheret. Considera essas recordações portadoras de um "sentimentalismo perigoso"

(ANDRADE, 1926b). Não era o caso, pois o momento era de felicidade, e acrescenta que a exposição de Brecheret o comoveu por ela mesma. Percebe-se que Mario, diante da visão das obras reunidas na mostra, é tomado de admiração pela "[...] força serena inconsciente mesmo com que ele cria fatalizado, certas coisas tão admiráveis, tão possantes [...]" (ANDRADE, 1926b). E Mário transmite à Anita o que escrevera Paulo Prado, que Brecheret não é um escultor, é um operário.

Um ponto importante nesta carta de Mario a Anita é a sua definição de Brecheret como um "fatalizado", isto é, o escultor não tem intenções e nem segue orientações estéticas de críticos de arte. De uma maneira muito simplificadora, que parece não ter lido atentamente o que Maurice Raynal escrevera na apresentação do catálogo de Brecheret, sobre a sensibilidade geral e a sensibilidade artística, ele assim reduzia todo o processo criativo de Brecheret, na passagem do intangível ao tangível, a um simples agir: criar. Mário tem uma visão bastante irreal ao descrever o processo: "Pega o mármore e trabalha. Imagens que na cabeça dele quando ele principia trabalhando só passam uma idéia muito vaga" (ANDRADE, 1926b). Desconhecia Mário o hábito compulsivo de Brecheret de desenhar por horas e horas, quando fixava por meio de linhas no papel o imaginário interior e, com habilidade de excelente desenhista, já configurava sinteticamente os trabalhos. Mas se Mario de Andrade não toma em conta a questão do imaginário interior do artista, o que é possível de se entender, pois o primeiro manifesto do Surrealismo de 1924 era ainda muito recente e os estudos da semiótica só aconteceriam na década de 1930, por outro lado, ele faz uma excelente crítica e avaliação das qualidades ou da maestria de Brecheret quanto aos meios da sua escultura.

Mário termina esta carta dizendo que estava resumindo as principais ideias de seu artigo, que seria publicado dias depois, e fazendo uma forte afirmação:

> Depois dos egípcios nunca vi um escultor compreender tão materialmente, tão sensualmente a materia da escultura. E por isso mesmo não andou botando na pedra o que ela não possui.

> Consegue tirar dela toda a boniteza emotiva, toda a vida interior que ela possui. Ando entusiasmado. Palavra. (ANDRADE, 1926b)

De forma coerente, Mario finaliza esse importante texto pontuando o caráter pouco teórico da escultura de Brecheret. Não se fundamentando nos conceitos da crítica, mas no "caminho da humildade", a sua arte se expressa mediante suas próprias obras:

> A escultura de V. Brecheret é aprofundadamente desinteligente. Não consigo descobrir nele esse "*esprit de recherché*" cheio de intençõesinhas esteticas que os criticos franceses – *et pour cause!* – julgaram descobrir na Dansarina, no Sepultamento e na Carregadora de Perfumes. V. Brecheret é compreensivel que nem água. Não carece de explicações porquê não procura nada. Porém descobre porque obedece. Obedece desinteligentemente, por paixão. Por isso que atinge os deslumbramentos duma intuição da pedra. (ANDRADE, 1926b)

Finalmente, de forma bastante poética, ele enfatiza a intuição da pedra, da luz e da arquitetura nas obras de Brecheret, e com acerto cita Baudelaire no seu conceito da arte na modernidade, de que a Escola de Paris e, portanto, a arte de Brecheret é exemplar, isto é, a difícil união entre os elementos eternos e a mobilidade e variabilidade do instante da vida moderna. Em sua frase final, cita o nome de um quadro de Matisse, que é *Luxe, calme et volupté,* onde as qualidades dos grandes e refinados nus de Brecheret entram em sinergia com essa pintura:

> Intuição da luz. Intuição do profundo, do comovente, das realidades superiores. E ainda intuição da arquitetura. [...] Pingando no solo a estalactite da Dansarina, somando a estalagmite da Ascenção, continuando a rocha na Banhista de pedra-de-França e na Fauneza Adormecida, erguendo o menhir da Piedade de granito belga, arredondando o seixo fluvial da Cabeça de Virgem, arremessando com a funda o Pássaro corta-vento, elevando a coluna da Carregadora de Perfumes e a colunada das chorosas no Sepultamento, jamais V. Brecheret não destroi nem fragiliza ambientes. Os acalma e solidifica. E os embeleza e ordena. Victor Brecheret realiza um mundo que Baudelaire apenas sonhou. Nas criações atuais do escultor brasileiro tout n'est qu'ordre et bea[u]té Luxe, calme [et] evolupt[é].(ANDRADE, 1926b)

Essa exposição de 1926 trouxe renome e sucesso artístico e financeiro a Brecheret. O artista tinha bons motivos para festejar: o ateliê que planejara estava quase pronto, quando chegou com seus trabalhos em fins de agosto. Era um marco na sua carreira ter seu ateliê e casa, tal como fora sua primeira individual em São Paulo. Planejada em Paris pelo amigo arquiteto Jean Marini (1884–1956), possivelmente em 1925, a construção era muito moderna para a época, e se deu no correr dos meses de 1926. O ateliê, *A Casa do Escultor*, possuía uma forma quadrangular e o partido arquitetônico de um cubo, em referência direta ao *Pavillon de l'Esprit Nouveau* de 1925, de Le Corbusier.

Novamente Paris

No início do ano de 1927, Brecheret, consegue a prorrogação por mais dois anos do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Não satisfeito com o nível a que chegara sua arte e nem com as críticas e a recepção muito positiva tanto em Paris como em São Paulo, tinha um forte desejo de continuar aprimorando seu trabalho junto à Escola de Paris. Esse retorno à capital francesa incluía a realização, em granito, do gesso *Mise au Tombeau (Sepultamento de Cristo)*, encomendado por dona Olívia em 1926 para ornamentar o jazigo de seu esposo, Ignácio Penteado, e família – obra que realizaria com todo empenho e técnica impecável, e que seria enviada a São Paulo e colocada no Cemitério da Consolação em agosto de 1927.

A prorrogação do Pensionato Artístico teve o apoio do novo Presidente do Estado de São Paulo, Júlio Prestes (1882-1946), eleito em 1927. Ao contrário do seu antecessor Carlos de Campos, apreciador do academismo, Prestes era um poeta e advogado, aberto ao Modernismo. Em 1927, Brecheret retorna, portanto, a Paris e uma pequena nota no *Diário Nacional*, de 10 de janeiro de 1927, informa que embarcara rumo à Europa pelo vapor *Massilia*, que iria executar várias encomendas e voltaria a expor novamente. Com esse objetivo, em Paris, o artista afunda-se no trabalho, sem procurar ninguém da roda

de seus amigos brasileiros. Mesmo porque o grupo que o acompanhara em 1923 havia se desfeito com o retorno de vários ao Brasil, restando apenas Anita Malfatti.

Após quase um ano de ausência, o artista encontraria um clima diferente no circuito artístico, onde se destacavam as influências do Surrealismo e dos elementos arcaicos, primitivos, e o Cubismo adocicado da *Art Déco*, em tonalidades estilizadas e decorativas de forma mais acentuada. A sua escultura, madura e competente, abandonou então o rigor e o despojamento geométrico tais para tratar de temas relacionados à figura feminina, acompanhada por elementos como objetos, animais, instrumentos musicais, mantendo um diálogo interno de ordem lírica e leve.

Paulo Prado escreveu a Mario de Andrade de Paris e repartiu com o amigo o entusiasmo que sentira após uma das suas costumeiras visitas ao ateliê de Brecheret. Como está expresso em artigos de Alcântara Machado e Mario de Andrade diante das obras reunidas na exposição de dezembro de 1926, Paulo Prado sente a mesma comoção, a percepção da força e do valor da arte de Brecheret, "[...] não pelo próprio valor da obra, mas em que ele a faz sem guia, sem conselho, sem leitura, sem mesmo poder parar para explicar o seu sonho. Chamei a atenção do Rosenberg [...]"

Consciente da importância deste momento de Brecheret, Paulo Prado quer fazer algo que o coloque num circuito internacional, e para isso, visando tornar conhecidas as obras do escultor, mobiliza um importante contato, Léonce Rosenberg (1879-1947), um marchand e galerista bastante renomado. Sua galeria, *L'Effort Moderne*, inaugurada em 1918, desenvolveu uma série ambiciosa de exposições de artistas modernos, entre elas, a coletiva *Les Maîtres du Cubisme*, em 1921 e, em decorrência dela, lançou uma coleção de monografias com o mesmo nome. Rosenberg passou a divulgar suas atividades por meio de uma revista, Bulletin de *L'Effort Moderne*, que teve 40 edições entre 1924 e 1927. Nesse ano de 1927, Paulo Prado desejava que Brecheret fosse integrado ao círculo dos pintores e escultores apoiados e divulgados pela galeria.

É de se lamentar que não se tenham notícias da continuidade dessa proposta de Paulo Prado. Por outro lado, as expressões contidas nessa sua carta testemunham a projeção que Brecheret, mesmo sem patronos, marchands exclusivos e galerias, alcançara no cenário cosmopolita da Escola de Paris, o centro mundial das artes. Acredito que sua arte, não vinculada a nenhum dos ismos efervescentes na época, como Cubismo, Surrealismo e pintura metafísica, todos apoiados por Léonce Rosenberg, pode ter sido um empecilho impedindo a vinculação do artista a esse circuito importante.

Entretanto, com a dispersão dos amigos brasileiros, Brecheret convive mais com os artistas franceses e estrangeiros da Escola de Paris. Alguns deles eram conhecidos desde Roma, como o escultor romano Alfredo Biagini (1886–1952), que em 1918 participou da mostra coletiva na *Cassina Valadier del Pincio*, onde Victor Brecheret também se apresentara. Outros amigos franceses são os pintores André Hébuterne (1894–1992), irmão de Jeanne Hébuterne, mulher de Modigliani, e Maurice Poncelet (1904–1985), seu vizinho do conjunto de ateliês da rue Vercingétorix, além do pintor judeu polonês Henri Epstein (1891-1944) e do escultor alemão Rudolf (Rude) Prischinger (1882-1957). Com esses amigos, ele viajou várias vezes para a Córsega e a Bretanha, fugindo de Paris diante do calor insuportável dos ateliês precários.

Junto ao mar, ele passava horas, embevecido, contemplando o movimento das águas, especialmente o embate das ondas contra as pedras numa ação em erosão contínua de milhões de anos.

Os Salões desse ano de 1927 não assinalam a presença de nenhuma obra do escultor. Percebe-se que Brecheret anda as voltas com várias e importantes encomendas, algumas feitas em São Paulo. Multiplicaram-se os seus retratos, que cresceram em importância e número, encomendas feitas pela clientela norte americana e por novos compradores paulistas, resultado de sua exposição individual em 1926. Como os retratos infantis das irmãs Laura e Eleonor, filhas do jurista Noé Azevedo. Esses retratos, inicialmente

modelados em barro em São Paulo, trabalho que o escultor achava melhor esculpido em mármore, realizado pelos *metteurs au point* locais, seus vizinhos de ateliê. Na série de um número considerável de retratos que realizou em sua trajetória de artista, não poucas vezes Brecheret retratou crianças, por encomenda ou, frequentemente, pelo interesse que nele despertavam os rostos infantis, aos quais incute uma graça serena.

O escultor recebeu visitas de norte-americanos. Na verdade, os ateliês de Montparnasse eram muito procurados por turistas e ricos colecionadores americanos, que Mario de Andrade chamava de "compra-compras ianques". No tocante às esculturas, eles preferiam os estrangeiros, que respondiam pela maioria da produção da Escola de Paris naquele momento. Assim, Brecheret foi procurado por vários *amateurs* americanos. A colecionadora Mary Blair, mulher do banqueiro Chauncey Blair, foi a primeira a visitar seu ateliê, depois de ver uma obra do artista numa exposição, quando este estava no Brasil, possivelmente nos últimos meses de 1925. Mrs. Blair gostou muito dos mármores Ascensão e Danseuse expostos no Salão de Outono de 1925, segundo depoimento de Simone Bordat. A colecionadora encomendou o retrato de sua filha, bem como comprou-lhe várias obras, como, anos depois, contou Brecheret em entrevista a Tarsila do Amaral, que acrescenta:

> Mme Blair apaixonou-se em Paris pela arte de Brecheret [...] [e] teve o bom gosto de colecionar telas de Picasso, Léger, Matisse e todo o primeiro time de pintores de vanguarda [...] Alguns anos depois voltou apressadamente para os Estados Unidos. Perdera tudo o que possuía, mas uma exposição dos quadros até então colecionados depositou-lhe nas mãos vazias a fortuna integral. (AMARAL, 1949)

Referia-se Tarsila ao crash da Bolsa de Nova Iorque em outubro de 1929. Outras americanas fizeram encomendas de retratos e monumentos funerários durante esse biênio do Pensionato. Louise Dillingham de La Pietra, de Honolulu, encomenda-lhe um monumento funerário, Cristo, para a Família Dillingham, que foi colocado no Cemitério em Honolulu, em homenagem ao empresário Benjamim Franklin Dillingham (figura 13).

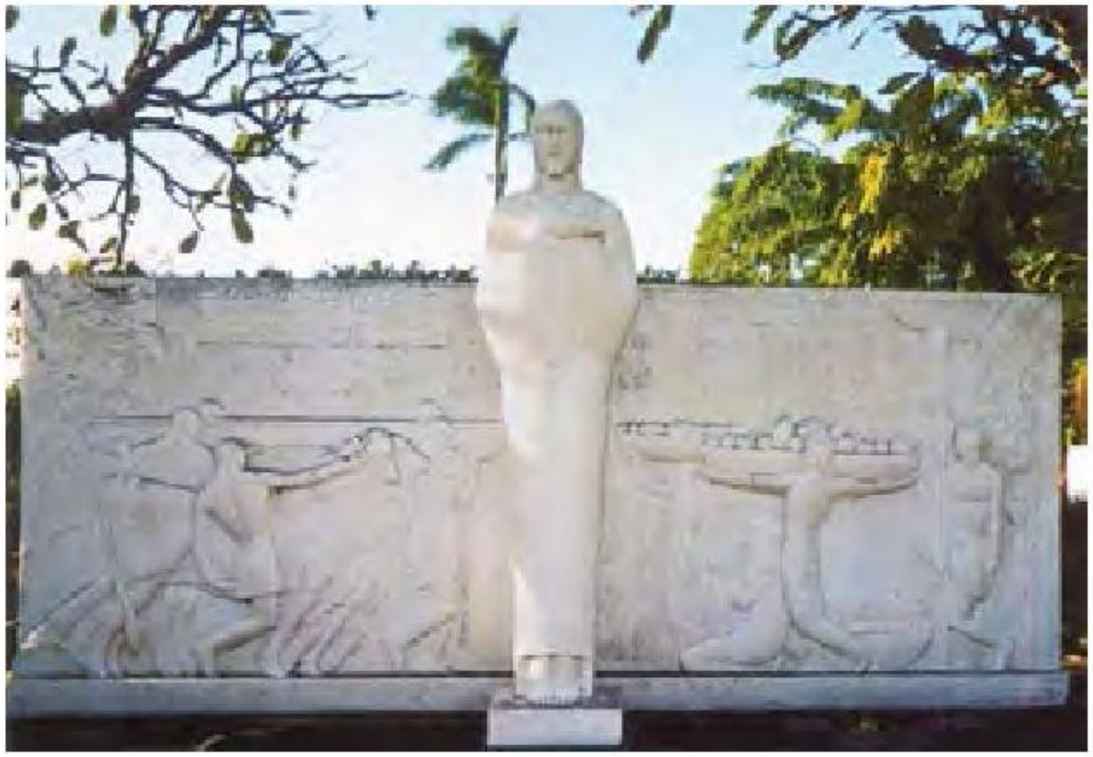


Figura 13 - Cristo, c. 1929
Mármore
230 x 350 x 60cm
Túmulo da Família Dillingham – Cemitério de Honolulu, Havaí, EUA

A obra, de caráter monumental, tem uma resolução complexa. À frente está um Cristo de grandes dimensões, com quase três metros de altura, hierático, e cujas pontas dos pés mal tocam a base. A forma estreita em fuso, as mãos cruzadas, tudo é muito bem resolvido, dentro desse volume cilíndrico. Há um clima de recolhimento na obra, acentuado pelo manto que envolve a figura. Essa escultura em pleno relevo emerge do chão sobre uma pequena base independente e está colocada junto a um painel retangular de menor altura, trabalhado em médio e baixo-relevo, com alegorias relativas às realizações do falecido: construção de ferrovias e plantação de abacaxis. Em toda a composição percebe-se grande luminosidade com superfícies lisas e resolução sintética.

Segundo Rubem Borba de Moraes, o *Cristo* foi realizado entre 1927 e 1929, pois a figura em gesso se encontrava no ateliê de Brecheret quando ele o visitou em Paris nesse período, pronta para ser transposta para o mármore. Outra importante encomenda foi o retrato da marquesa Soriano de la Gandara (figura 14). A americana Inês de Soriano, casada com um rico plantador de abacaxis do Havaí, foi representada em três quartos do tronco, descrevendo com os braços e as mãos que se unem, sobrepostas, um arco ligeiramente orientado para a direita, como um gesto de ballet. Essa peça faz parte da série de retratos que Brecheret realizou especialmente nessa época do final da década de 20. A pureza e a simplicidade das formas, firmemente trabalhadas, e o refinamento do polido do mármore, se aliam à expressão graciosa e serena de introspecção sutil. Esse gênero, em que o modelo se apresenta em três quartos de tronco, faz lembrar a retratística desenvolvida em Florença no século XV, em especial as obras de Francesco Laurana (1425-1502).

Mrs. Blair revelou-se uma verdadeira *patronesse*. Segundo Simone Bordat, ela teria feito a compra de numerosas esculturas de Brecheret, não só para sua coleção, mas também para doá-las a galerias e museus de outras cidades norte-americanas. Seu entusiasmo pela arte de Brecheret foi responsável pelo conhecimento do escultor por vários *amateurs d'art* americanos que lhe encomendaram obras e, de preferência, retratos. Sendo uma das fundadoras do *Institute of Art* de Chicago, Mrs. Blair teria proposto a exposição de Brancusi e logo em seguida a de Brecheret naquela instituição.

Em 1930, Brecheret foi convidado a expor no *The Arts Club of Chicago*, como revela a carta enviada a Mrs. Chauncey Blair por Isabel Jarvis para tratar dessa mostra, que, sem dúvida, lançaria o nome do escultor em um círculo artístico maior nos Estados Unidos. Por falta de tempo, segundo Simone Bordat, a mostra não se realizou. Acredito que outro motivo havia, a falta de recursos financeiros, que a entidade não pagaria o preço do transporte marítimo das esculturas da França aos Estados Unidos, mas apenas o envio de Nova Iorque a Chicago.

Em contínua atividade, comprometido e atento aos regulamentos do Pensionato Artístico do Estado, Brecheret volta às exposições oficiais em Paris. No início de 1928, em janeiro e fevereiro, participa da 39ª exposição da *Société des Artistes Indépendants*, apresentando dois gessos, *Baigneuse (Banhista)* e *Joueuse de guitare (Tocadora de guitarra)*, que foi apresentada em mármore e em bronze na exposição de 1930 em São Paulo. São peças de grande refinamento de fatura. Brecheret continua essa linha sinuosa de círculos e espirais que delimitam os volumes sincopados, cilíndricos, ovoides, semiesféricos, e estes arquitetam um ritmo elegante dado pelo deslizar da luz nas superfícies lisas. O instrumento guitarra lembra o banjo, a guitarra americana, presente nas bands vindas da América do Norte que faziam sucesso nos *dancings*, bem como nos bailes espontâneos nas calçadas dos cafés de Montparnasse dos *années folles* (anos

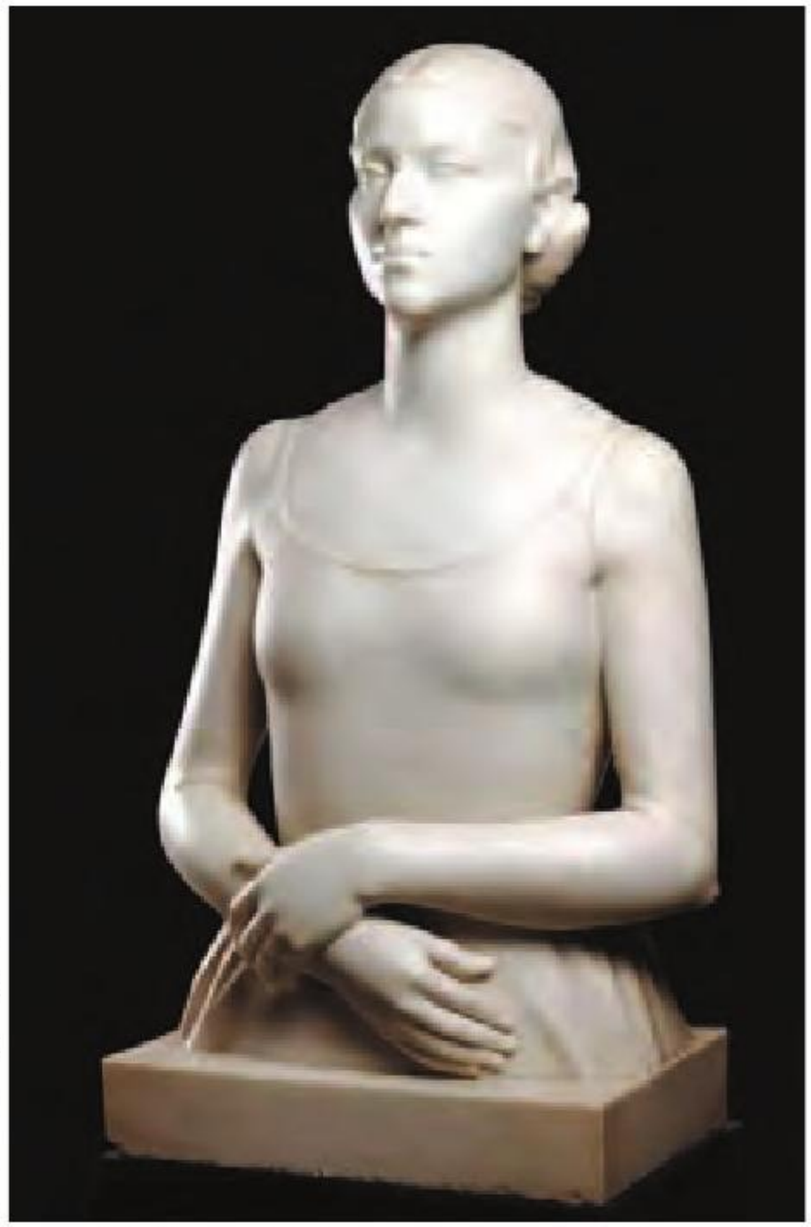


Figura 14- Retrato da Marquesa Soriano de La Gandara
Início déc. 1930
Mármore
75x41x31 cm
Coleção: Museu de Arte Brasileira – FAAP



Figura 15 - Tocadora de Guitarra,1927/1928
Mármore; 46,6x 37,7x10,4 cm
Coleção Particular

loucos). Alegria e erotismo próprios deste quartier, no período festivo de *la fureur de vivre*, com os ritmos e danças afro-americanos em voga: blues, jazz, fox-trot, charleston (figura 15).

Em *A Tocadora de guitarra*, a figura feminina está vestida com um dominó veneziano que apenas revela o rosto e as mãos, exatamente como em uma cena de três mulheres do filme de Fernand Léger, *Ballet Mécanique*, de 1924. De fato, através do Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo, instaura-se uma visão maquinista do corpo. Na *Tocadora de guitarra*, não são elementos do corpo humano, mas partes de formas geométricas encadeadas, revestidas pelo traje de dominó, que configuram os elementos, dentro de uma ordenação de engrenagem do qual o instrumento musical faz parte.

O outro gesso apresentado, *Baigneuse (Banhista)*, é uma figura feminina reclinada que apresenta uma nova orientação plástica. O crítico Thiébault Sisson, que tanto exaltara a premiada obra *Mise ao Tombeau* no Salão de Outono de 1923, escreve uma crítica no jornal *Le Temps*, em 26 de fevereiro de 1928:

> Nesta grande figura de mulher (La Baigneuse), deitada em uma pose indolente sobre o chão ou um leito de repouso, e cujo busto se ergue, displicente, e cuja cabeça se levanta em uma atitude de uma nobreza picante, seu olhar, seguro de si, passeia sobre tudo que a cerca com expressão de orgulho desdenhoso, o artista não propôs de modo algum se libertar de um estudo acirrado da forma; ele pretendeu antes criar uma obra decorativa, de uma atitude e de um sentimento totalmente modernos. Ele o conseguiu com uma rara felicidade. A fórmula, ao mesmo tempo completa e muito nova, não tem nada dos excessos de simplificação que caracterizaram, há quatro ou cinco anos, seus envios ao Salão de Outono, em que se marcava um frescor juvenil ou se revelava ao mesmo tempo um instinto decorativo muito agudo, um cuidado muito fino de arabesco (figura 16).
>
> Uma peça como esta mereceria chamar atenção de seu governo e valer ao escultor a encomenda de uma realização em mármore, que ainda revelaria com vantagem o que o artista conseguiu atingir. (THIEBAUT-SISSON, 1928)

No decorrer desse ano de 1928, Brecheret parece dedicado a apresentar trabalhos em pedra, não mais em gesso, para o 21° Salão de Outono, após dois anos de ausência, onde mostra duas obras: *Figure (Figura)*, em granito polido, e *Crucificação*, em gipsita. A *Figura* em granito polido não pode ser localizada por ausência de foto que permitisse identificá-la. A *Crucificação* é mais um trabalho de arte religiosa, que tem uma presença importante na produção de Brecheret, como na dos brasileiros Antonio Gomide, Anita Malfatti e Vicente do Rego Monteiro. Brecheret segue uma das tendências da Escola de Paris, a arte de tema religioso do *renouveau réligieux* ativado por Maurice Denis (1870-1943), pintor simbolista, e que o escultor manifesta com o gesso *Mise ou Tombeau* de 1923 e o mármore *Descida da Cruz* de 1925-1926, ambas apresentadas na exposição individual de São Paulo em 1926.



Figura 16 - Baigneuse, 1928; gesso;
131x283x75,5 cm
Acervo Artístico do Ministério das Relações Exteriores,
Palácio Itamaraty, Brasília.

No início de 1929, Brecheret tem outra participação na 40ª exposição da *Société des Artistes Indépendants*, apresentando os mármores *Après le bain (Depois do banho)* e *Fuite en Egypte (Fuga para o Egito)*. O artista dá continuidade aos temas a que vinha se dedicando principalmente naquele último biênio de sua bolsa: o nu feminino e o tema religioso. Já atingira renome e, pela primeira vez, suas peças no catálogo têm preço: 30.000 fr. para *Depois do banho* e 25.000 fr. para *Fuga para o Egito*. Raymond Cogniat escreve uma elogiosa crítica na *Révue de l'Amérique Latine*:

> Na escultura, Brecheret permanece fiel às suas obras recentes, e o nu deitado intitulado *Depois do banho* expressa sua melhor inspiração.
>
> A *Fuga para o Egito* (figura 17) seduz pelas fortes relações de suas linhas, pelos perfis de uma admirável pureza, envolvidos por esta graça leve que se encontra em todas as suas



Figura 17 - Fuga para o Egito, c. 1928-1929
n.14 no catálogo, Exposição V.Brecheret, promovido pela Sociedade Felippe D"Oliveira, Palace Hotel, Rio de janeiro, 1934; bronze polido; 70,3x63,1x24,5 cm
Coleção Particular

> obras; mas deve-se fazer uma séria ressalva no que concerne à cabeça e o pescoço do asno, ressalva feita com pesar, porque as obras deste artista são de um encanto real, que lhes dá outro atrativo além do seu valor decorativo. (COGNIAT, 1929)

O nu feminino *Depois do banho*, em grandes dimensões era um marco de uma série de nus, monumentais ou em pequenas dimensões, realizados em diferentes materiais, como terracota, mármore e bronze, no decorrer dos anos 1930. Convém lembrar que a mulher era um grande tema da arte da Escola de Paris e os nus femininos sensuais, reclinados ao sol, estão presentes desde o século XIX, de Courbet a Manet, e nos registros fotográficos de Kiki de Montparnasse e outras musas, que se despiam nas praias da Bretanha e Normandia de forma natural, buscando um contato maior com a natureza. Nesse mármore monumental, Brecheret compõe a figura feminina de forma indolente e sensual, e que, com gesto elegante, dobra uma das pernas em contraponto a um dos braços, flexionado sob a cabeça, exibindo uma nudez serena e refinada.

Brecheret, já famoso e muito solicitado, dedica-se a realizar por essa época inúmeras encomendas. Em junho, o artista se apresenta no Salão das Tuileries com o trabalho *L'effort (O esforço)*, em pedra-de-França. O crítico Raymond Cogniat escreve desaprovando o trabalho. Comenta que o escultor "[...] podia ser marcante nos temas graciosos [...]", observando que, neles, a sua "[...] simplificação ampla era excelente e sem fraqueza [...]", mas, por outro lado, julgava que esta maneira de trabalhar não era bem sucedida nos "temas de força", como no caso de *L'effort*, "[...] sobretudo porque ele chega a formas espessadas, pesadas, embora as quisesse poderosas [...]"(COGNIAT, 1929).

Em julho, Brecheret expõe, na primeira coletiva de artistas participantes da Escola de Paris, na galeria *La Renaissance*, a escultura de bronze *Tocadora de guitarra reclinada*. Essa exposição é um marco da história da própria Escola de Paris. O termo, como já foi assinalado, fora lançado por André Warnod em 1925, definindo uma comunidade de artistas em sua maioria estrangeiros, que lançavam as bases da arte moderna, após a irrupção das vanguardas nos ateliês de Montparnasse, e que teve seu apogeu nos anos 20. Ao findar da década, reúnem-se para mostrar sua identidade cosmopolita no verão de 1929, poucos meses antes do grande desastre financeiro da quebra da Bolsa de Nova Iorque, em outubro daquele ano.

Pode-se pensar que essa é como o canto do cisne dos *années folles*, como também da própria Escola de Paris. Na verdade, mesmo que ela continue nos anos 30, que serão chamados *les années inquietes* (anos inquietos). Na pós Segunda Guerra, dos anos 40 até 1960, ela reviveu, já com outro perfil. No começo do século XX, até 1929, a Escola de Paris era caracterizada por uma trama humana, constituída de artistas chegados a Paris, em busca da liberdade e da alta efervescência intelectual e artística da cidade. A cidade e particularmente Montparnasse, bairro de vida barata, atraía e fomentava, por sua vez, um complexo e delicado sistema artístico, de artistas, críticos, poetas, patronos, *marchands* e colecionadores, no circuito de espaços expositivos. A ruína financeira de ordem mundial fez soçobrar esse contexto, aliando-se à emergência de ideologias político-sociais de Estados nacionalistas e autoritários. Com certeza, essa circunstância de caráter internacional vai instaurar uma nova ordem mundial, transformadora não só da economia como também das políticas sociais e culturais da época.

A produção da primeira exposição dos artistas da Escola de Paris na galeria *La Renaissance* era o resultado de um processo de seleção entre os milhares de artistas estrangeiros residentes em Paris. Foram escolhidos os mais destacados artistas dessa escola, pintores e escultores com trajetória de participação em vários salões. Nesse sentido, explica-se a euforia de Brecheret, porque, para ele, ser escolhido significava

o reconhecimento de seu valor. Era um passo muito grande para essa comunidade artística cosmopolita o fato de realizar uma exposição exclusiva de suas obras, não se contentando apenas em mostrar sua produção nos salões oficiais. Nestes, muitas vezes, era discriminada, em seção à parte das obras dos artistas franceses, como, por exemplo, na *Société des Artistes Français*. Em outros salões, eles se apresentavam em conjunto com os artistas nacionais, e então aí se evidenciava a preponderância dos estrangeiros, não só em número como em qualidade e ousadia criativa, como ocorria nos Salons d'Automne e nas exposições da *Société des Artistes Indépendants*.

O artista escreve ao Presidente do Estado, Júlio Prestes, sobre a sua participação. Muito consciente da importância de ser um participante e protagonista dessa exposição, que era um marco da Escola de Paris, Brecheret emblematicamente escreve, no dia da Festa Nacional da França, àquele que considerava amigo e patrono. Essa carta, segundo relata o escrito de Brecheret, foi acompanhada do catálogo da exposição dos artistas da Escola de Paris, onde consta seu nome. (documento que infelizmente não foi localizado). Uma crônica sobre o *Salon de l´ École de Paris* descreve:

> Agruparam, no quadro elegante das salas de La Renaissance, pinturas e esculturas que se ligam de perto ou de longe ao que se convencionou chamar a Escola de Paris. A idéia é engenhosa [...] A Escola de Paris, tal como nos mostram na Renaisssance, é mais ou menos toda a pintura independente, desde o Sr. Chirico, até o Sr. Raoul Dufy e o Sr. Utrillo. (COGNIAT, 1929 apud BATISTA, 1987)[11]

O texto comentava que, na exposição, os pintores eram muito numerosos, mais de 100, e representavam várias tendências, selecionados cuidadosamente e agrupados por afinidades. Entre eles estavam Picasso, Léger, Braque, Picabia e De Chirico, do grupo do Cubismo e do Surrealismo, enquanto Bonnard e Vuillard representavam os pós-impressionistas, e ainda outros comprovavam a diversidade de tendências de que era

11. Crônica L'Ecole de Paris, de Cogniat, publicada na revista Art et Décoration e posteriormente citada por BATISTA em sua tese de doutoramento.

feita a Escola de Paris, como Radda, Angel Zarraga, Marquet, Kisling, Asselin, Derain, Pascin, La Patellière e Charles Dufresne.

Quanto aos escultores, em menor número, a crônica descrevia:

> Os escultores se apresentam em efetivo reduzido. Entretanto, o Sr. Bourdelle lhes mostra um bom exemplo, com uma *Art pastoral* de concepção quase clássica, onde sua habitual vontade de estilização cede lugar a uma pesquisa da vida bem simples e harmoniosa. Ao lado dele, o Sr. Pompon expõe o seu *Pelicano,* o Sr. Parayre erige estatuetas talhadas na madeira segundo um ritmo calmo e, enquanto o Sr. Zadkine sugere, por procedimentos audaciosamente sintéticos, atitudes e movimentos apaixonados, o Sr. Brecheret descreve, com planos simplificados em curvas saborosas, formas plenas que se equilibram em cadência calma. (COGNIAT, 1929 apud BATISTA, 1987) [12]

No fim do segundo semestre de 1929, o Pensionato findara e Brecheret retornaria ao Brasil, não participando do Salão de Outono. Trazia preciosas peças para expor em São Paulo no início do outro ano, deixando em Paris outras tantas obras, que lá participariam de novas exposições.

O adeus à Escola de Paris e o projeto do Monumento às Bandeiras

Os anos 30 se iniciam mundialmente sob o impacto negativo da queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em outubro de 1929. Dessa maneira, a efervescência dos *années folles* foi gradativamente substituída pela crise e pela necessidade de sobrevivência diante dos problemas financeiros dos anos 30, nesse tempo que será chamado *les années inquiètes.* Victor Brecheret escreve uma carta a seu tio Henrique Nanni, em 1931, relatando que a vida na cidade estava cara e difícil.

De fato, por toda parte havia uma tendência a avaliar a crise mundial como agonia do sistema capitalista, o que incentivou a formação de governos totalitários, tanto de direita

como de esquerda, que dominaram a Europa antes da II Guerra Mundial. A burguesia capitalista tinha nesse momento de optar por um Estado mais forte e coercitivo. Foram anos de queda dos valores liberais, como, por exemplo, a liberdade de expressão. A arte moderna, com exceção do Futurismo italiano, que se incorporou ao fascismo, passou a ser rejeitada, em prol de ações urbanas de arquitetura e grandes praças monumentais de evocação clássica, contando com esculturas e também pinturas que exaltassem valores nacionais da tradição (HOBSBAWM, 1997). Aliado a esta tendência de ascensão de governos totalitários, o nacionalismo também encontrava terreno fértil na Europa, nesse momento da Grande Depressão, entre uma guerra mundial que terminara e outra já em gestação. Estas condições adversas tiveram importantes reflexos na Escola de Paris, já que muitos de seus artistas eram estrangeiros e passaram a enfrentar uma situação delicada, diante da xenofobia que se espalhava pela Europa. Nesse sentido, suas brilhantes carreiras sofreram um recuo. A abertura e a tolerância foram superadas pelo antagonismo e discriminação, durante esses anos difíceis. De uma hora para outra, os artistas estrangeiros caíram no ostracismo mesmo porque os seus mecenas mudaram de lado, acusando-os de estarem minando a tradição de arte francesa, de forma semelhante, a alguns críticos como Waldemar George, que testemunha a mudança de valores atribuídos à Escola de Paris. A imprensa parisiense, por sua vez, deixou de publicar artigos sobre esses artistas, fazendo com que "Escola de Paris" se tornasse um termo vago, um campo de contornos indefinidos.

Essas grandes modificações para os projetos dos artistas estrangeiros que viviam em Paris ocorrem nos primeiros anos da década de 1930. Brecheret vai tomando decisões para desligar-se da Escola de Paris, na medida em que nada o obrigava a permanecer na Europa, pois o Pensionato definitivamente terminara em 1929 e sua meta desde o início era retornar e realizar o Monumento às Bandeiras.

São Paulo: uma nova exposição

No início de 1930, em janeiro, Brecheret faz sua segunda exposição individual em São Paulo, com o mesmo sentido da mostra de 1926, buscando apresentar, como uma prestação de contas da prorrogação do Pensionato Artístico, os resultados destes dois anos em Paris.

Novamente, Mário de Andrade tem um papel fundamental como organizador do catálogo da exposição, onde reaparecem os textos dos críticos franceses na mesma ordem de hierarquia: a apresentação extensa de Maurice Raynal e depois dos fragmentos dos textos, publicados em 1926, acrescentou-se um novo texto de Thiébaut-Sisson sobre *a Banhista,* publicado em 26 de fevereiro de 1928, no jornal *Le Temps*. O catálogo não apresenta nenhuma ilustração e a lista de obras é bem menor que a da primeira exposição. Na publicação constam 14 esculturas, e mais duas, de número 15 e 16, cujos nomes, *Fauno (esboço)* e *Banhista*, são acrescentados em letra floreada a bico de pena dentro de uma chave, indicando serem do grupo das esculturas em mármore.

A austeridade da publicação era reflexo e sinal dos tempos de recessão econômica, que já pesava sobre a elite paulista. Entretanto, Brecheret continuava a receber o apoio de alguns de seus membros, Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado.

A exposição abriu na Praça Ramos de Azevedo n° 6, num edifício situado atrás do Teatro Municipal, esquina com a Rua Conselheiro Crispiniano, lugar de destaque nesta época e dos mais importantes no centro de São Paulo, tema de cartão postal por sua beleza. Tratava-se de uma situação bem diferente daquela da sua primeira exposição na cidade, em espaço inadequado e com iluminação insuficiente, comentado por Mário de Andrade em texto crítico de janeiro de 1926.

Mario publica seu artigo sobre a nova mostra, que denomina apenas "Vitor Brecheret", no *Diário Nacional* em 24 de janeiro de 1930.

A arte de Brecheret desperta interesse e admiração fora do círculo paulista ilustrado; a revista carioca *Movimento Brasileiro* solicita a Mario de Andrade o mesmo artigo sobre a mostra de Victor Brecheret em São Paulo já no dia seguinte à sua publicação, para reproduzi-lo na revista.

A matéria foi transcrita na revista carioca em fevereiro, com uma introdução: "Sobre a Exposição que Victor Brecheret de regresso da Europa, realizou com grande triunfo em São Paulo, à Praça Ramos de Azevedo n° 6". O artigo de Mario de Andrade foi publicado com o título "Exposição em São Paulo de Victor Brecheret através da crítica de Mario de Andrade", ocupando página inteira e exibindo no centro foto do escultor em destaque.

O conteúdo do artigo aborda a fase da produção escultórica de Brecheret, depois de quase uma década em Paris, comenta com precisão as obras em exposição, avalia os progressos do artista. Mario reconhece explicitamente ser Brecheret um grande artista que alcançara renome internacional.

Mario de Andrade começa por criticar as expansões e metamorfoses do Cubismo, alentadas pela onda do *Art Déco* ou *Art 1925*; o crítico parecia não entender que tal propagação faz parte do processo da modernidade movido pelo *Esprit Nouveau*, o novo espírito do tempo. Prossegue fazendo uma análise acurada das obras de Brecheret, mas, sob esta óptica de incompreensão da modernidade, vai avaliar de forma negativa alguns trabalhos na exposição no tocante ao que ele chama de "estilização", que considera "palavra amaldiçoada", sinônimo do "santo do tempo novo". Mario não deixa de reconhecer que a mais importante direção da pesquisa do artista é a busca da luz, mas, ao mesmo tempo, aponta defeitos na "estilização" ou despojamento da composição e alisamento das superfícies a que esta pesquisa conduz:

> Ora Brecheret, na procura da luz que tem sido a marca dominante da evolução dele alastrando cada vez mais as superfícies expostas à luz nas suas obras tende às vezes para uma síntese simplista por demais mesmo num ou noutro, creio que positivamente ineficaz. Pesa-me

> dizer, mas, por exemplo, *a Fuga do Egito* (n. 2 da exposição atual, Praça Ramos de Azevedo, 6) é uma síntese que apesar da sua luminosidade, me parece fria, 'estilizada', por muitas partes pueris. É uma Obra-de-arte muito fácil de a gente confundir com certos objetos de arte, compráveis nas bijuterias chiques. (ANDRADE, 1926b)

Por outro lado, considera que a exposição é uma das mais harmoniosas de quantas Brecheret realizou em São Paulo. Com um estilo sensível e poético, o crítico paulista passa a comentar as demais esculturas apresentadas na mostra que mais lhe agradaram:

> Todas as outras obras são muito boas e é incontestável que, dentro de suas concepções estéticas, o escultor atingiu a uma inexcedível perfeição técnica. Se observe, por exemplo, a virtuosidade admirável com que imprimiu uma espécie de vibrato às superfícies dos modelos que passados em bronze dariam as duas Mulher e Guitarra ns. 12 e 13. São essas talvez as duas obras mais afastadas da natureza (exceptuado o Esforço) que Brecheret apresenta agora, porém, é a matéria, o bronze que se apresenta numa atitude nova, adquirindo uma vida, uma quase que humanidade dum saboroso valor. (ANDRADE, 1926b)

Na foto da inauguração da mostra de Brecheret percebe-se o destaque que o próprio artista deu à *Tocadora de guitarra* ou *Mulher e guitarra*, peça em bronze na qual a figura aparece deitada e em destaque, ganha o primeiro plano (figura 18). Na continuidade do texto, o crítico e amigo Mario de Andrade descreve a perspectiva do tempo as fases de Brecheret.

> Outro ponto digno de observar e admirar é a luminosidade a que o grande artista já chegou. Na evolução de Vitor Brecheret se notam duas fases características: a fase da sombra e a fase da luz. A primeira vem até a ida pra Europa como pensionista do Estado. É o tempo das musculaturas



Figura 18 - Exposição de Victor Brecheret Esculptor, 1930
São Paulo, janeiro, 1930- Tocadora de Guitarra, bronze, colocada em primeiro plano. Em segundo plano, da esquerda para direita, d. Olivia Guedes Penteado é a quarta pessoa. No terceiro plano, pode-se perceber, da direita para a esquerda, Victor Brecheret, a terceira pessoa com o rosto parcialmente coberto pelo chapéu da mulher à frente. Contra um painel semi-curvo feito de musgos, pode-se observar, da esquerda para a direita, as obras: Maman/Mãe Adolescente/Adolescente e Vierge à L'Enfant/Virgem com o Menino. Acervo Victor Brecheret Filho

ressaltadas, com as sombras lanhando vincos e permanentes entre os cordões fugitivos de luz, como na *Cabeça* (Coleção Paulo Prado); é o tempo das cabeças abaixadas completamente como na *Ave-Maria* e no admirável *Cristo* em que além da inclinação da cabeça, sombrejando o rosto completamente, o artista escancarou a boca da figura borrando um O de sombra bem no meio da escultura; é finalmente o tempo dos gestos retorcidos das composições detalhadas e complicadas, que nem o *Monumento das Bandeiras* e a *Eva* do Anhangabaú em que sempre as sombras se valorizam mais que a luz. Foi com a ida a Paris que Brecheret aprendeu a gostar mais da luz que da sombra. Na última exposição, que fez aqui, se percebia isso muito bem. Além do alisamento geral dos volumes, a própria disposição deles era uma aspiração à luminosidade. A técnica de polir o material empregado, o emprego sistemático das formas acilindradas, a disposição piramidal das massas para melhor aproveitar a luz vinda de cima, tudo isso demonstrava essa aspiração à luminosidade que estava animando o escultor. E culminava na impressionante *Pietà* (atualmente no túmulo de Ignácio Penteado na Consolação) em que na lâmina de granito a luz bate de chapa reduzindo a sombra quase que a simples linhas. Essa aspiração à luminosidade fazia também Brecheret voltar à atenção dele para figuras deitadas, hoje mania dos escultores Germânicos. E pelo jeito com que as deitava, o escultor brasileiro criou ventres que são dos mais luminosos de toda escultura.

(ANDRADE, 1926b)

Mario faz uma importante avaliação de que a luminosidade pesquisada, buscada e materializada nas obras do artista segundo um processo evolutivo, que caminha juntamente com a da cinematografia. Esta é a sua mais importante avaliação crítica nesse texto. Infelizmente ele não aprofunda muito a vinculação da evolução de Brecheret, da sombra para a luz, coligada com a sétima arte, a cinematografia. Se ele aponta esta vinculação, percebe-a de forma superficial, na aparência das imagens na cinematografia. Ignora, por não conhecer de perto a realidade de Paris, onde nunca chegou a ir, os contatos de Brecheret com Marcel Temperol, Mallet Stevens, Blaise Cendrars e Fernand Léger, acompanhando o trabalho que faziam, nos primeiros filmes de arte. Por outro lado a comparação plástica que Mario de Andrade estabelece, entre a figura humana na escultura de Brecheret e as figuras dos corpos humanos na cinematografia, é absolutamente adequada:

> A evolução de Brecheret a esse respeito é a mesma que a da cinematografia. Já se foi o tempo em que os Macistes bíceps embolados entusiasmavam terra e mar. Guilherme de Almeida me contou que hoje estrelos e estrelas estavam proibidos de praticar muito esporte, a não ser natação. Porque só esta, generalizando a musculatura, deixa os corpos roliços e sem retalhe. É clara a preocupação de luminosidade que há nisso. (ANDRADE, 1926b)

Mario conclui seu artigo manifestando uma avaliação geral positiva sobre o escultor e sua trajetória, convencido de um processo de pesquisa que avançara, ao longo do período iniciado com o Pensionato Artístico em 1921 até sua finalização definitiva em 1929. E exalta a determinação e a firmeza demonstradas por Brecheret em seu processo de criação escultórica.

É de se estranhar que Mario de Andrade não faça nenhuma referência à *Diana* (figura 19), obra provavelmente produzida por volta de 1929. Em pequenas dimensões, a peça apresenta a deusa sentada, ligeiramente reclinada, tendo uma pequena corça deitada junto a si. O nu feminino possui as qualidades de refinamento, enquanto que a associação da mulher com um animal, no caso, uma gazela, traz acordes graciosos do *Art Déco*. A figura da deusa foi trabalhada com grande disciplina formal geométrica, em volumes cilíndricos, que se articula em um movimento ascendente e espiralado, culminando no arabesco elegante desenho pelo pescoço e cabeça. Denota um preciosismo decorativo que se desenrola pela sofisticação da figura alongada e residia não só na postura da deusa, como também na pequena corça a seus pés, cujo pescoço descreve um arco elegante.

Em todas as suas características, esta peça se irmana às grandes figuras femininas do *Art Déco*, dos murais decorativos de Jean Dupas e



Figura 19 - Diana, 1929 Pedra- de-França; 101x176,1x57,3 cm
Teatro Municipal - Prefeitura do Município de São Paulo

das esculturas de Jeanniot. A pequena peça, realizada em pedra-de-França, comparece na lista de obras da exposição. Entretanto, apesar do silêncio de Mario de Andrade a respeito de *Diana*, ela chamou atenção do poder público paulistano. José Pires do Rio (1880 - 1950), prefeito de São Paulo de 1926 a 23 de novembro de 1930, interessou-se em encomendar para instalá-la no Teatro Municipal. Possivelmente no primeiro semestre de 1930 foi encomendada *Diana* em dimensões monumentais para ornamentar o saguão do Teatro Municipal e possivelmente colocada em 1931 ou 1932. Ironicamente, a escultura ocupava um lugar de destaque, no mesmo cenário dos escândalos suscitados pelas obras expostas neste mesmo saguão, durante a Semana de Arte Moderna de 1922. A exposição fora, portanto, novamente um sucesso, com muitas vendas, como a da *Diana*, e encomendas de retratos.

Entre Paris e São Paulo, a afirmação da modernidade.

No período da sua segunda exposição em São Paulo, Brecheret deixara em Paris uma peça em granito, *Cheval (Cavalo)*, para expor em janeiro e fevereiro na 41ª exposição da *Société des Artistes Indépendants*. Em junho, apresenta no *Salon des Tuileries* a peça *Maman (Mãe)* que já havia sido exposta em janeiro em São Paulo. Possivelmente o artista passara algumas semanas do verão na Córsega, seu lugar preferido, com os amigos.

Enquanto isso, em São Paulo, o amigo Mário de Andrade continuava com suas reflexões sobre a arte moderna, abordando as esculturas de Brecheret e a pintura de Anita Malfatti, desta vez tomando como tema de seu pensamento estético a presença da arte sacra. Às vésperas da revolução de 1930, em 17 de outubro, publica no *Diário da Noite* o artigo "Como os symbolos religiosos encontraram expressão na arte moderna – As esculpturas de V. Brecheret e a pintura de Anita Malfatti modernizando a plástica sagrada" (ANDRADE, 1930). Ele buscava explicações em relação ao *renouveau religieux* que despontava nos anos 20 como uma corrente artística da Escola de Paris. Apresenta

duas grandes imagens de *A ressurreição de Lázaro*, tela de Anita Malfatti, e *Detalhe do monumento de Honolulu* com a figura do Cristo, de Victor Brecheret.

De Brecheret, Mario, além de citar *Cabeça de Christo* e *A fuga para o Egypto*, lembra o *Cristo* do monumento funerário de Honolulu, ao qual dá maior destaque. Afirma que Brecheret é um dos pioneiros, no Brasil, da arte moderna e de sua vertente sacra, lembrando-se por certo das obras do início da década de 20, anteriores à Semana de 22, como, precisamente, a *Cabeça de Christo*, bem como da premiada *Mise au Tombeau* do Salão de Outono de Paris de 1923, antecipando tanto Tarsila quanto Anita, que chegavam a Paris naquele mesmo ano.

Mario de Andrade, ao longo destes nove anos de estada de Brecheret em Paris, sempre enviava suas publicações, livros a Brecheret, que os comentava, assinalando a importância, de um lado, do interesse de Mario de que o artista plástico acompanhasse sua produção literária e, de outro, da importância que Mario de Andrade dava à capacidade intelectual de Brecheret. Infelizmente preponderou a visão negativa do alcance intelectual do artista construída por Sergio Milliet que ironicamente o definia "escultor poliglota" que não sabia falar nem português, nem italiano e nem francês e escrevia muito mal. Uma visão que foi reforçada pelas blagues e apelidos depreciativos com que Oswald de Andrade se refere a Brecheret em cartas a Mário de Andrade.

De Paris envia Brecheret uma carta agradecendo o novo livro de poesias de Mario, na qual tem um momento feliz de auto definição, do que ele era e da finalidade que buscava em sua arte, ao escrever: "Eu aqui sempre na lucta na procura do novo, e da melhor obra que sempre é aquella que deve vir" (BRECHERET, c. 1930).

Brecheret, como os intelectuais seus amigos, tinha uma visão positiva da revolução de 1930, movimento militar que colocou Getulio Vargas no poder em novembro de 1930. De fato, para o grupo dos modernistas, a Revolução de 1930 seria considerada como uma atualização de seus próprios ideais, com o ingresso do país na era moderna e o



Figura 20 e 21 - Capa da Revista Nova n. 1, 15 de março 1931 e Contra capa Revista Nova com desenho de Victor Brecheret Biblioteca IEB-USP

desaparecimento da República Velha, com suas estruturas de poder nas mãos da oligarquia e sua cultura conservadora. A instauração de um novo projeto para o país é bem-vista por Brecheret, pois via agora possibilidades mais objetivas de realização do sonhado *Monumento às Bandeiras*. Porque na nova ordem ele percebia que talvez não precisasse mais depender de benesses e humores de mecenas conservadores autocráticos.

De toda forma, as vindas de Brecheret a São Paulo e suas estadas mais longas acontecem nos primeiros anos da década de 1930.

Ele está presente em eventos da *intelligentsia* brasileira, no jantar que marca a aparição da *Revista Nova*, canal do pensamento de um novo momento do Modernismo brasileiro, passadas as agitações e rupturas da Antropofagia. Pode-se afirmar que Brecheret estava junto com os modernistas, em uma nova perspectiva, no momento em que se instaura a modernidade, que, segundo o pensamento de Antonio Cândido, consiste na sistematização do moderno. E outra vez Brecheret está no cerne de um grupo que desde os anos 20 promoveu sua obra e, depois, acompanhou e endossou sua arte no período em que estava integrado à Escola de Paris. O artista deixa um testemunho desse momento num desenho na contracapa da revista (figuras 20 e 21).

A modernidade paulista: projeção nacional e internacional

A Revolução de 30 trouxe transformações profundas das instituições e do próprio papel internacional da nação, com importantes reflexos na cultura e nas práticas da política cultural. Internamente, isto se refletiu na criação, em 1933, do primeiro órgão voltado para a preservação do patrimônio cultural

no Brasil, a Inspetoria de Monumentos Nacionais - IMN, depois Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, contando com a importante contribuição de Mario de Andrade e Rodrigo de Mello Franco. Externamente, houve um estreitamento de relações internacionais que, por meio da União Pan-Americana, o Institute of United Arts, organiza em Nova Iorque uma exposição de cem telas de pintores modernistas, entre elas, obras de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Esta grande exposição tinha previsto também a inclusão de obras de escultura, mas, dada a crise econômica recente, não foi possível trazê-las para a mostra. Entretanto, as informações sobre os artistas e o estilo de suas obras constam no catálogo da exposição publicado pela União Pan-Americana, incluindo ilustrações de pinturas e esculturas. Na página 50, aparece a imagem de *Vierge à L'Enfant* de Brecheret e a página 52 dá um especial destaque ao artista:

> Ao discutir a escultura brasileira, não podemos deixar de fazer menção especial a um artista, Victor Brecheret, de São Paulo. Inspirado em grande parte pela moderna escultura da Europa, ele, no entanto, consegue realizar um trabalho claramente individual, cheio de ritmo, beleza casta e contenção. (GRANT, 1931)[13]

13. In discussing Brazilian sculpture we must not fail to give special mention to one artist, Victor Brecheret, of São Paulo. Inspired largely by the modern sculptures of Europe, he nevertheless achieves distinctly individual work, full of rhythm, chaste beauty, and restraint.

O desligamento da Escola de Paris e retornar ao Brasil foi um processo paulatino, que se iniciou já em 1931. De fato, a última participação do artista nos salões da Escola de Paris ocorreu em junho daquele ano, no *Salon des Tuilleries*, apresentando *Joueuse de guitare (Tocadora de guitarra)* em gesso patinado. Assim, mesmo permanecendo em Paris, Brecheret estará ligado ao grupo da modernidade atuante no panorama cultural brasileiro.

Possivelmente com a ajuda de Mário de Andrade, enviou três de suas obras de São Paulo para o Rio de Janeiro, para a XXXVIII Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes, o Salão Revolucionário de 1931. Espelhava uma sociedade em transformação, que buscava consolidar a cultura moderna. Estavam presentes os artistas modernistas da primeira geração: Brecheret, Tarsila, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Antonio Gomide, Cícero Dias, Ismael Nery, John Graz, Lasar Segall, e outros da segunda geração

modernista, como Waldemar da Costa, Aldo Bonadei e Paulo Rossi Osir. O escultor apresenta três obras, já expostas em janeiro de 1930 em São Paulo: *Tocadora de guitarra em pé, Tocadora de guitarra sentada e Fuga para o Egypto*.

Na mesma época do salão revolucionário, Brecheret participa, em setembro, da *Exposition Coloniale Internationale*, que estava ocorrendo desde 6 de maio. Tratava-se de uma portentosa exibição do exótico e pitoresco dos territórios colonizados pela França, envolvendo basicamente a África negra, África do Norte, Madagascar, Indochina, Síria e Líbano. Certamente Brecheret possui uma visualidade impressionante, ativada pelos exotismos dessa exposição. O cartão postal enviado ao amigo Mário apresenta a imagem de uma galeria interior com relevos pertencentes ao maior conjunto arquitetônico religioso conhecido da civilização Khmer, que floresce entre os séculos IX e XV: o templo de Angkor, ou Angkor Vat, situado no atual Camboja, cuja arte influenciou profundamente a *Art Déco* e a produção de Brecheret desde os anos 1925. Esta é a última correspondência enviada por Brecheret de Paris, encerrando uma longa série de missivas trocadas com o amigo, que se inicia em julho de 1921 e percorre um período de cerca de dez anos, pois em abril de 1932 o artista regressa ao Brasil.

A revolução de 1932 recebeu apoio de Brecheret que, junto com vários artistas, contribuiu com obras. Realizou uma escultura em gesso do *Soldado Constitucionalista*. Em 1933, Brecheret participa em São Paulo de todas as atividades do SPAM, que congregava seus mais chegados amigos modernistas, John Graz, Anita Malfatti, Tarsila, além do Lasar Segall. Em maio desse ano é publicado em jornal um artigo, "SPAM". Destacando as pinturas, o artigo referia-se à escultura de Brecheret *Tocadora de guitarra*, apresentando o artista como o representante de uma nova escultura que traduzia em sua obra a ideologia moderna da terra paulista ("cabocla") no exterior.

O jornalista termina o artigo com afirmações comparativas entre a dinâmica e a força do movimento da arte moderna de São Paulo e o cosmopolitismo dos seus protagonistas,

que são artistas, literatos e mecenas oriundos de diferentes países e condição social, em contraposição à cultura tradicional, conservadora e burguesa do Rio de Janeiro.

A identidade paulista e o espírito bandeirante

Era de se admirar, de fato, o ânimo cultural afirmativo dos intelectuais da modernidade e artistas de São Paulo no ano de 1933, porque, do ponto de vista político-administrativo, os anos imediatos à Revolução de 1930 tinham sido de grande instabilidade no Estado, agravada pela derrota da Revolução Constitucionalista de 1932. Foi um período em que São Paulo foi governado por três comandos militares e oito interventores, enquanto o município teve doze prefeitos (BATISTA, 1985). Contudo, em julho de 1933, Getúlio Vargas buscava apaziguar a tensão e a amargura dos paulistas e, desejando mostrar-se conciliador, nomeou como interventor do Estado de São Paulo um paulista da elite culta, Armando de Sales Oliveira.

Um novo tempo político se iniciava. No plano nacional, a Revolução de 30 modelava um Estado forte, em compasso com as tendências europeias de governos autoritários. Entretanto, em maio, Vargas havia convocado eleições para uma Assembleia Constituinte e em um ano estava pronta a nova Constituição brasileira, com laivos de modernidade dos *anos inquietos*. Esta Constituinte elegeu, em 1934, Getúlio Vargas como Presidente da República, e em São Paulo, por sua vez, a Assembleia Legislativa escolheu para Governador do Estado o próprio interventor, Armando de Salles Oliveira, em 1935. Essas grandes mudanças políticas trouxeram para Brecheret, a partir de outubro de 1934, culminando em 1935, condições que pareciam claramente favoráveis à realização do seu sonho de executar o *Monumento às Bandeiras*, um tema-símbolo das raízes formadoras de São Paulo e da nação.

Com Armando de Salles Oliveira governador e o prefeito designado por ele, Fabio Cardoso, a máquina administrativa do Estado e do Município começavam a funcionar com eficiência, os espíritos sedentos de reafirmar a competência e as qualidades paulistas, que iam além da afirmação de seu brilho intelectual e artístico. O governador impulsionava o desenvolvimento do equipamento cultural do Estado com o sentido de levantar o ânimo dos paulistas. Em 1934, ainda na condição de interventor, decidiu criar a Universidade de São Paulo, em nível estadual, e na mesma época foi criado o Departamento de Cultura do Município. Para dirigi-lo, foi nomeado Mário de Andrade, que contava, como auxiliares, com seus companheiros da saga do Modernismo, Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes. Outros modernistas de 22 rodeavam o interventor e depois governador como assessores: Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo (BATISTA, 1985).

Estes intelectuais vinculados à administração pública estadual e municipal receberam à adesão de Anita, Brecheret e Tarsila. Tratava-se de um movimento de pensamento político voltado para a democracia social e que louvava o "paulistanismo", defendendo a estruturação de organizações corporativas reunidas em torno de uma autoridade forte, tal como acreditavam ser a organização das bandeiras coloniais. Insistentes em mostrar que o paulista tinha uma identidade própria, eram contrários a qualquer importação cultural estrangeira e defendiam uma cultura "bandeirante". Reconhecendo as características regionais diferenciadas num país gigantesco, eles afirmavam em texto publicado em 1936, na Revista *São Paulo*: "Há vinte e um meios de ser brasileiro. A nós nos coube um deles: sermos paulistas" (MAQUETE..., 1936).

É evidente que nesse processo histórico de resgate da identidade cultural paulista, centrada nos bandeirantes, incluía-se a retomada do projeto do *Monumento às Bandeiras*, cuja maquete fora criada por Brecheret em 1920, no ímpeto nativista dos primeiros momentos do Modernismo e no calor dos festejos do primeiro Centenário da Independência do Brasil, proclamada em São Paulo. Certamente nos anos de 1934 e 1935, o artista estava envolvido com esta dinâmica política cultural paulista, em

constante contato com Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Sérgio Milliet, Mário de Andrade. Estava em marcha o reavivamento do projeto do monumento que era como que o ícone desta vertente político-cultural e identitária do paulistanismo, em que Brecheret, o escultor, tinha papel relevante para traduzi-la em granito, pedra paulista que estava nas fundações das primeiras construções bandeirantistas.

Essas condições favoráveis eram da maior importância para o artista, porque nunca abandonara a ideia de concretizar este projeto que o motivara a buscar aprimoramento de sua arte em Paris. Ali trabalhou em partes deste projetado monumento desde o primeiro ano de sua estada, nas maquetes-fragmentos apresentadas em Salões, como *Templo de minha raça*, no Salão de Outono de 1921, e, em 1925, *A chegada dos conquistadores ao Brasil*, no salão oficial da Sociedade dos Artistas Franceses, ao final do Pensionato Artístico. Imbuído de uma missão, para ele, sagrada, tratava-se de um compromisso irrevogável. Por isso, ele voltara a Paris em 1933, segundo depoimento de Simone Bordat, para desocupar o seu ateliê que pouco tempo depois desapareceria, com a remodelação urbana. Determinado a realizar seu projeto, insistira com Simone para que viesse com ele para o Brasil. Ela recusara o convite, sobretudo porque achava uma loucura que ele abandonasse Paris no momento de sucesso maior de sua carreira no centro mundial das artes e, com o seu afastamento, deixasse cair em esquecimento o seu nome, como de fato aconteceu. De fato, o governo francês acabara de adquirir uma obra sua em granito, *Grupo*, e atribuía ao artista o maior reconhecimento a que pudesse almejar um artista estrangeiro da Escola de Paris.

Rompia não só seus laços com Paris, mas também um relacionamento afetivo de companheirismo e apoio de mais de dez anos.

Em contrapartida, no andamento de suas mostras individuais de 1934, no Rio de Janeiro, e de 1935, em São Paulo, se revelaria a integração cada vez maior de Brecheret na movimentação política e cultural não só de São Paulo, como de um Brasil que se

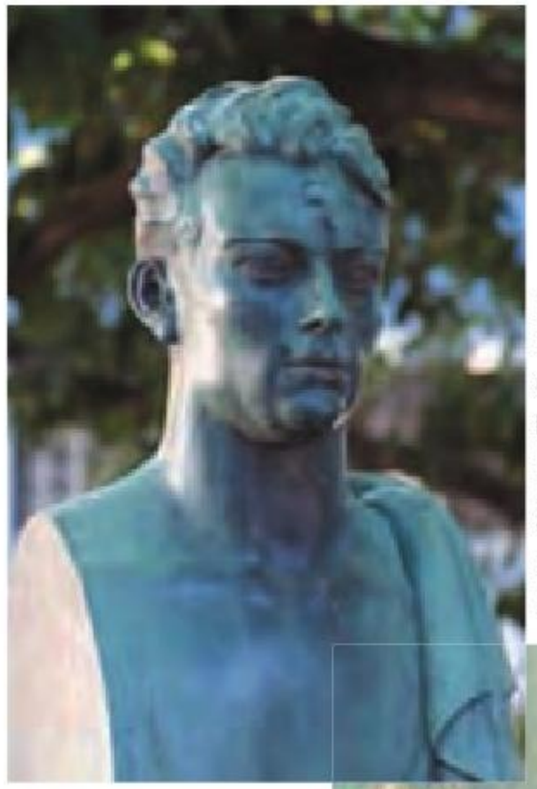


Figura 22- Busto de Felippe D'Oliveira, c. 1934n.21 do catálogo Exposição V. Brecheret, promovida pela Sociedade Felippe D'Oliveira, Palace Hotel, Rio de Janeiro, 1934
Casa de Cultura, Secretaria Municipal de Cultura de Santa Maria, RS



Figura 23 - Esgrimista. Troféu Filippe D'Oliveira, 1934
n. 20 no catálogo Exposição V. Brecheret, promovida pela Sociedade Felippe D'Oliveira, Palace Hotel, Rio de Janeiro,1934-Bronze; 80x50x20cm
Confederação Brasileira de Esgrima

modernizava. A própria exposição de suas obras pela primeira vez no Rio de Janeiro tem um profundo significado político-cultural, apoiada pela Sociedade Felippe d´Oliveira, organização cultural criada em homenagem a um importante poeta, jornalista e esportista recentemente falecido.

A exposição, na época, despertou grande interesse na elite cultural da cidade. Brecheret mostra-se solidário com as propostas da sociedade por meio da sua arte, apresentando nessa exposição os bronzes em homenagem a Felippe d`Oliveira e seus ideais: o busto que é um *Retrato de Felippe d`Oliveira* (nº 21 no catálogo) e *Esgrimista* (nº 20), figura que permanecerá como troféu da Associação Brasileira de Esgrima, esporte de que Felippe d'Oliveira foi o pioneiro (figuras 22 e 23).

A apresentação do catálogo por Ronald de Carvalho exalta nas obras de Brecheret seu sincretismo, sobriedade de expressão, equilíbrio geométrico e tendência ao despojamento próprio de artes primitivas. Na sequência, são reproduzidos vários textos de críticos da Escola de Paris, como no catálogo da exposição individual de 1930. O catálogo desta mostra carioca apresenta vinte e duas obras, sendo dez mármores, onze bronzes e um granito, que, na época, era considerado material moderno e apropriado à expressão de uma arte nacional. O conjunto das obras apresentadas na exposição era heterogêneo no limiar dos anos 30, o escultor parece dar uma forte guinada em direção ao primitivo. Um primitivo que não é folclórico, como referência aos povos indígenas brasileiros, mas resultado de um olhar atento à natureza e às formas delineadas pela ação dos elementos, afastando-

se do refinamento e da elegância de suas esculturas que fazem eco ao *Art Déco*. Brecheret se volta também para as manifestações das artes primitivas e pré-históricas, como a da civilização das ilhas Cícladas no Mar Egeu, e a arte africana. Há uma predominância do tema do corpo feminino, além de algumas abordagens do nu masculino. A construção escultórica geométrica e disciplinada se modifica, acolhendo sinteticamente formas naturais, orgânicas, como também aconteceria no mesmo período com a escultura de Henri Laurens (1885-1954) e Jacques Lipchitz (1891-1973), onde o tema do feminino parece igualmente preponderar.

A obra *Torso Feminino* parece ser resultante de pesquisa em busca de uma figuração natural. Por sua vez, apresentando volumes essenciais, torneados marcados por recortes abruptos formando arestas como a talha das esculturas primitivas, as obras *Tocadora de guitarra, Tocadora de harpa* e *Beijo* apresentam uma extrema economia de detalhes, nesse processo de síntese, despojamento e primitivismo buscado por Brecheret. A resolução dessas esculturas é própria da nova pesquisa do artista que, busca atingir uma síntese maior, concentrando todos os elementos num eixo-núcleo vertical, como se fosse uma pedra, onde ele interfere talhando os diferentes elementos definidores da figura, como o Beijo em granito.

No dia posterior ao encerramento da exposição de Brecheret, o jornal *Lanterna Verde*, publicação ligada à Sociedade Felippe d'Oliveira, ao publicar o texto, transcreve a saudação de Gilberto Amado (1887-1969) ao artista. Escritor, jornalista e poeta, Gilberto Amado, que passara várias temporadas em Paris, começa a sua saudação dizendo da alegria que foi ver a exposição de um artista "[...] vindo de longe carregado de gloria [...]". Afirma que Brecheret fizera pelo Brasil, com o valor de sua arte, mais do que muitos brasileiros.

Vê-se o quanto Brecheret era considerado uma personalidade que refletia o valor da arte e da cultura brasileira, com grande reconhecimento na França. Sem dúvida, o escritor sabia da aquisição pelo governo francês da escultura em granito denominada *Le Groupe*



Figura 24 - Le Groupe (Grupo)
Início da déc. de 1930
Granito
Publicado no catálogo da Exposição Victor Brecheret. Rio de Janeiro. 1934. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

(Grupo - figura 24). Sendo obra de um artista estrangeiro da Escola de Paris, ela foi inserida na coleção do *Musée du Jeu de Paume*, na época composta por criações de artistas não franceses. Para Brecheret, a compra dessa peça representava o reconhecimento e a realização das promessas do próprio governo francês que, por ocasião dos Salões de Outono de 1924 e 1925, havia acenado com a possibilidade de adquirir obras suas.

Agora, em 1934, Brecheret atingia o ápice em sua carreira na Escola de Paris, porque, como era usual, o reconhecimento do seu valor era acompanhado pela atribuição, por mérito, de uma alta condecoração pelo governo francês. Em dezembro de 1934, foi conferido a Victor Brecheret o grau de Cavaleiro da Ordem Nacional da Legião de Honra da França.

Todavia, tanto quanto a comenda estrangeira, importava também o reconhecimento nacional da mostra carioca do artista. A exposição teve grande sucesso, recebendo por ocasião do seu encerramento uma de suas melhores críticas pelo jornalista, poeta e artista Jorge de Lima (1893-1953), publicada em *O Jornal*, em 30 de julho de 1934. Percebe-se que, com muito acerto e sensibilidade, Jorge de Lima fez uma leitura da poesia de Brecheret, revelada nos seus trabalhos.

> O que me admira mais na obra de Brecheret é esse talento de ir ligeiro para o essencial das suas esculpturas, fugindo o mais que pôde de certas concepções artificiais da arte nova. Porém sem "*rigueur outrée*". Elimina todos os vãos detalhes, conserva as mais puras tradições da estatuária, foge bravamente das inúteis virtuosidades, atinge a uma sobriedade racional notável e faz arte nova sem deixar o público blasé, como faz de propósito muito moderno. Não tyraniza o pobre público. Só um grande artista consegue esses milagres de equilíbrio [...]
>
> Porém que vida palpita nestas esculpturas de Brecheret, tão simples, tão synthese, tão equilíbrio! A. Maillol não conseguirá tamanha economia como há na Virgem do esculptor brasileiro, por exemplo. (LIMA, 1934)

O definitivo adeus à escola de Paris e projeto do Monumento às Bandeiras

Desde 1933 ele estava de volta a São Paulo, depois de desativar seu ateliê em Paris, vivendo de forma permanente em seu ateliê e casa na Rua Oscar Freire. Ali recebia seus amigos intelectuais, companheiros da luta pelo Modernismo dos anos 20, como Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, e discutia as possibilidades de realização do *Monumento às Bandeiras*. Assim, no ateliê, empenhava-se em realizar obras em granito, pensando no seu potencial para o sonhado monumento, e realizando outras encomendas no mesmo material, como *Repouso*, encomendado por Armando e Annie Álvares Penteado.

Em 1935, o escultor realiza mais uma exposição individual em São Paulo no Palácio Columbus, na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, 159. Esse edifício tinha sido construído e entregue no ano de 1932, projetado pelo arquiteto Rino Levi para ser o primeiro prédio de apartamentos residenciais de luxo da capital paulista. Denominado Palácio na época, sua localização era considerada excelente no tecido urbano. Com seus nove andares, era um símbolo de modernidade da cidade, dos novos tempos e novos hábitos que atingiam primeiro a elite, que deixava os casarões de altos porões para viver nos apartamentos no centro ou nos bangalôs em novos bairros dos Jardins e adjacências do Parque Ibirapuera. É emblemático que Brecheret exponha sua arte num edifício ícone da modernidade da cidade. A exposição de Brecheret ocupa a parte térrea desse edifício, situado num local estratégico da vida artística paulistana que estava sendo fomentada desde o início da década de 30. De fato, o Columbus ficava a três quarteirões da Praça da Sé, local em que também se localizava o Palacete Santa Helena, onde se reuniam os pintores aderidos ao mesmo processo da modernidade paulista e conhecidos como o Grupo Santa Helena – Rebolo, Volpi, Bonadei, Zanini, Penacchi, Martins, Rizzotti, Rosa e Graciano.

Nessa exposição, Brecheret traz vinte e quatro obras, sendo cinco mármores, sete bronzes, três gessos e, pela primeira vez, duas terracotas. O catálogo não possui texto

de apresentação e reproduz a mesma antologia de textos críticos – "Algumas opiniões da crítica parisiense sobre Victor Brecheret" - do catálogo da exposição individual de 1934 no Rio de Janeiro. O mesmo acontece com as ilustrações, em menor número no catálogo de 1935, mas seguindo a mesma sequência.

Entre os retratos, destaca-se *Dama Paulista*, um raro retrato de corpo inteiro na produção de Brecheret, e que é uma homenagem póstuma àquela grande mecenas Olívia Guedes Penteado, falecida em 1934. O decote generoso e as formas curvilíneas chocaram os espíritos mais conservadores paulistanos, quando a obra foi exposta.

Entre os bronzes constantes da exposição, uma diferente versão da obra *Três Graças*, inovadora. O bronze, de forma muito moderna, procura retratar as três deusas unindo-as no núcleo central da obra, dando-lhes uma dinâmica de circularidade. Ainda há outros significados dados às deusas gregas nessa obra em que cada uma simboliza uma das raças formadoras do povo brasileiro, segundo a visão da época – a raça amarela, a branca e a negra. Os corpos femininos, modelados de forma sintética quase primitiva, têm representadas as suas singularidades raciais mediante pequenos detalhes, como os traços do rosto e o cabelo típico, e portam poucos adereços, tais como o barrete frígio da mulher branca, e os brincos e colares da africana. Brecheret dá uma leitura moderna para o mito, e ao mesmo tempo evoca a harmonia que as Graças simbolizavam para os gregos e desafia os preconceitos racistas da época disseminados ao extremo pelo nazismo e fascismo quanto à hierarquia da raça ariana branca em relação às demais.

Nessa mostra, Brecheret expõe também terracotas, numa evidente atitude moderna de mostrar suas obras realizadas em material pouco valioso e primitivo.

Finalmente, Brecheret, pensando numa obra que participaria do novo projeto do *Monumento às Bandeiras*, apresenta *Onça*, peça em gesso, indicando na legenda a intenção posterior – "para ser executada em granito". De fato, o granito foi realizado a partir do gesso, mostrando a grande capacidade de domínio técnico do artista. O animal tem as

dimensões em tamanho natural definido em suas linhas essenciais; o escultor, seguindo sua busca do primitivismo, não destaca a figura do bloco.

Enfim, o sonho encontra a realidade.

Neste ano de 1935, Armando de Salles Oliveira foi eleito governador do Estado, tendo como assessores Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, os quais, como já mencionado, pregavam a afirmação de uma identidade paulista simbolizada pela cultura dos bandeirantes. Era o momento em que enfim se apresentavam condições históricas favoráveis para a realização do *Monumento às Bandeiras*. Menotti del Picchia, com seu dom de comunicação, e Cassiano Ricardo detalharam o projeto de Brecheret para Armando de Salles Oliveira, que prontamente decidiu realizá-lo.

O escultor, estimulado pela possibilidade de ver concretizar-se o monumento, dedicou-se totalmente durante todo o ano de 1936 a estudar, planejar e decidir a reformulação da maquete feita em 1921. Para isso, no entanto, era necessário que se decidisse o local da implantação da grandiosa obra. Em 1921, Mário de Andrade levantara a hipótese de ser o monumento erigido na Praça da Sé, mas finalmente decidiram-se pela área do Ibirapuera, que havia pertencido a antigos bandeirantes, e um local onde seria construído um grande parque (figura 25 e 26). Na entrada do parque estaria, portanto, o monumento – uma procissão de homens que caminhavam em direção ao morro do Jaraguá, que foi o primeiro ponto a que se dirigiram as bandeiras paulistas, em busca de ouro.



Figura 25 - Ateliê de Brecheret no Parque do Ibirapuera. Final da déc. de 1940. Acervo Victor Brecheret Filho

Figura 26 - Brecheret no ateliê do Parque Ibirapuera, prepara a saída dos gessos modelos para entalhe em granito do Monumento às Bandeiras - meados da déc.40.
Acervo de Victor Brecheret Filho



Detalhe da figura 27

O passo seguinte foi a mensagem de Armando de Salles Oliveira enviada à Assembleia do Estado, informando da sua iniciativa de mandar construir uma grande praça e sobre ela erguer um *Monumento às Bandeiras*, projeto de Victor Brecheret. (figura 27)

No fim do ano de 1936, o escultor assinou o contrato para construção de seu projeto. Em 1937, Brecheret fez ainda uma viagem a Paris, para rever seu círculo de amigos e artistas conhecidos. Mas, longe de sentir nostalgia pela cidade-luz e pelos amigos que lá deixara no auge da sua carreira, quando retornou a S. Paulo, levava consigo um sentimento de triunfo, sabendo-se um vitorioso, prestes a concretizar seu audacioso projeto. O ideal que o havia levado à Paris, agora o afasta da Escola de Paris. Finalmente, havia encontrado o caminho da sua realização, que era a do seu sonho no Brasil, na terra dos bandeirantes, formadores dos territórios da nação que tanto amava.



Detalhe da figura 27



Figura 27 - Monumento às Bandeiras, 1920—1953-54

Referências

AMARAL, Tarsila do. Uma visita a Brecheret. **Diário de São Paulo.** São Paulo. 10 abr. 1949.

ANDRADE, Mario. O Movimento Modernista. Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: ed. Martins, s. d.

_____. **Carta para Anita Malfatti.** 11 de dez. 1926a. Arquivo IEB-USP.

_____. Victor Brecheret. **A Manhã.** 29 dez. 1926b. Fundo Carlos Alberto Passos. Arquivo IEB-USP.

_____. Como os symbolos religiosos encontraram expressão na arte moderna – As esculpturas de V. Brecheret e a pintura de Anita Malfatti modernizando a plástica sagrada. **Diário da Noite.** São Paulo. 17 out. 1930. Acervo Mario de Andrade. Arquivo IEB-USP.

BATISTA, Marta Rossetti. **Bandeiras de Brecheret** – História de um Monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico. 1985.

_____. **Artistas brasileiros da Escola de Paris** - Anos 20. Tese (Doutorado). ECA-USP. São Paulo. 1987.

BRECHERET, Victor. **Carta a Mário de Andrade.** Paris. nov. 1930. Acervo Mário de Andrade. Arquivo IEB-USP.

_____. **Carta a Mario de Andrade.** Paris. 22 maio 1922 arquivo IEB-USP

COGNIAT, Raymond. Les artistes américains ao Salon d'Automne (La vie Artistic). **Revue de Laméric Latine.** n.13. Paris. 10 de jan. 1923. p.71-72

_____. Le Salon des Indépendants. **Révue de l'Amérique Latine.** Paris, 1° abr. 1929.

DEL PICHIA, Menotti. Brecheret no Salon de Paris. **Correio Paulistano.** São Paulo. 03 nov. 1921.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. Os artistas brasileiros em Paris (1922-1932). **O Eixo e a Roda:** Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: UFMG. v.18. n.2. 2009. p.17-33.

GRANT, Francis R. Brazilian Art. **Revista The Pan American Union.** Jan. 1931. Acervo Anita Malfatti. Arquivo IEB-USP.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos.** O Breve Século XX- 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras. 1997.

JEAN, René. Une Sculpture Curieuse au Salon d'Automne. In: **VICTOR BRECHERET.** Catálogo de Exposição. São Paulo: Ed. Hélios Ltda. 1926

LIMA, Jorge de. V.BRECHERET. **O Jornal.** Rio de Janeiro. 30 jul. 1934. Acervo Anita Malfatti. Arquivo IEB-USP.

MACHADO, Antonio de Alcântara. Victor Brecheret. Seção "Cavaquinho". **Jornal do Commercio.** São Paulo. 04 dez. 1926.

MAQUETE DO MONUMENTO DAS BANDEIRAS (Victor Brecheret). **Revista São Paulo.** São Paulo, fev. 1936.

MARTINS, Luis. Em S.Paulo, com Victor Brecheret. **Vamos Ler!.** Rio de Janeiro. 05 out. 1939. pag. 4-6.

RAYNAL, Maurice. Le Salon de Tuileries. **L'Intransigeant.** Paris. Vend. 29 maio 1925.

THIEBAUT-SISSON, François. Texto publicado no jornal Le Temps. **Le Temps.** Paris. 16 fev. 1928.

Daisy Peccinini
Mestre em História da Arte pela FFLCH-USP (1968); Doutora em História da Arte pela ECA-USP (1988). Tem pós-doutorado em História da Arte e Informática pelo Collège de France (1989) e é Livre Docente em Estética e História da Arte pela ECA-USP (2003). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, ministrando a disciplina História da Arte Contemporânea. Atuação de pesquisa, curadoria e docência nas áreas de História e Crítica da Arte e Museologia, com ênfase em História da Arte e Informática; História da Arte Moderna; Arte Contemporânea Brasileira e Internacional; Barroco brasileiro e as manifestações artísticas da pós-modernidade. Recebeu vários Prêmios e Distinções, como crítica e curadora. Autora, entre outros, de Brecheret: a linguagem das formas (2004); Brecheret e a Escola de Paris (2011) e Brecheret, mulheres de corpo e alma (2014).



Exposição «Cartas do Modernismo» que aconteceu no Museu Correios de outubro de 2014 a janeiro de 2015. Foto: Jair Xavier

Correspondências poéticas

Simone Garrido Esteves Cabral

Letters Poetics

Resumo/Abstract

Este artigo tem como objetivo abordar questões relativas ao papel do poeta e à vida cultural expressas nas correspondências pessoais de autores cujas obras e vida refletem uma busca estética e são representativas do modernismo brasileiro. Pretende-se, portanto, abordar questionamentos do próprio poeta em relação à criação literária, ao seu projeto poético e de seu interlocutor, por meio das correspondências. Os atores principais dessa pesquisa são os poetas Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade que, em suas correspondências e em suas obras, demonstraram perseguir um projeto estético e estarem dispostos a discutir suas trajetórias poéticas e culturais, impondo às correspondências, por muitas vezes, uma dimensão crítica e auto-reflexiva, mas, também, revelando fatos da vida cultural brasileira e seus personagens. Ou seja, a proposta é olhar um conjunto epistolar como possível revelador de acontecimentos, experiências históricas e, com certeza, individuais, entendendo que as cartas deixam, ainda, entrever sentimentos, reações e complexidades do ser que, somados às obras literárias, deverão permitir contrapontos, interações, permanências e ratificações da própria obra artística.

Palavras-chave: Correspondência. Cartas. Modernismo brasileiro. Criação literária.

This article approaches issues related to the role of the poet and cultural life as expressed in the personal correspondence of authors whose works and lives reflect an aesthetic search and are representative of Brazilian Modernism. It seeks to deal with the poets' own questionings regarding literary creation, their poetical projects and those of their interlocutors, by means of their correspondence. The main sources of this research are the poets Mário de Andrade, Manuel Bandeira, and Carlos Drummond de Andrade. In their correspondence and works, they sought to pursue an aesthetic project and were willing to discuss their own poetical and cultural trajectories, often bringing to their correspondence a critical and self-reflective dimension, while also revealing facts of Brazilian cultural life and its characters. Thus, the article sets out to examine an epistolary literature as a possible revealer of events, with historical and, certainly, individual experiences. It assumes that the letters may also portray feelings, reactions and complexities, thus enabling counterpoints, interactions, permanencies and ratifications of the artistic work itself.

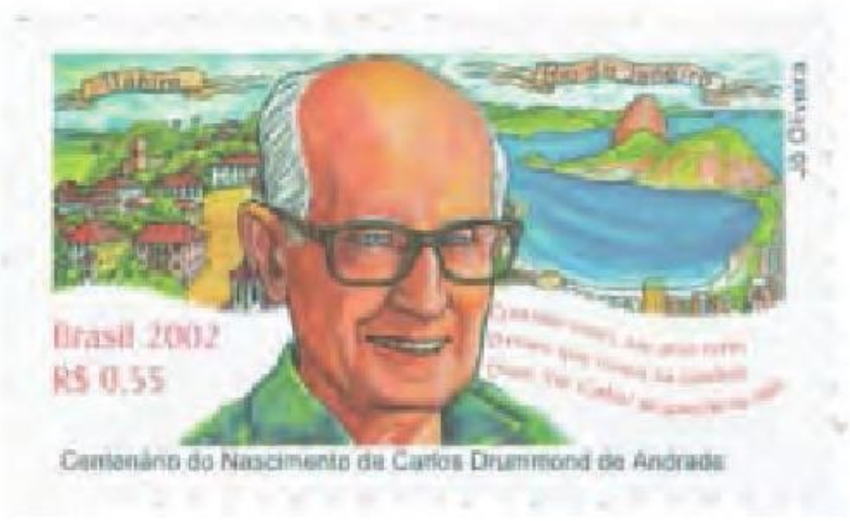
Keywords: Personal letters. Brazilian modernism. Literary creation.

A prática da crítica literária pelos próprios escritores não é recente e vai aparecer ao longo da história moderna, com maior ou menor intensidade. No modernismo brasileiro, principalmente, a prática da crítica foi frequente e autores representativos da época realizaram-na sistematicamente. Assim, no Brasil, aconteceu com boa parte dos artistas desse momento histórico-cultural, que se dedicou a escrever e publicar críticas, ensaios e estudos de forma a descrever um panorama literário-cultural de sua época.

Muitos escritores, poetas e ensaístas dessa fase, além de deixarem textos críticos sobre obras alheias, deixaram em sua correspondência pessoal um imenso material de estudo sobre suas próprias obras e sobre o momento cultural em que viveram. Por isso, a correspondência pessoal de escritores tem sido objeto de estudo da crítica literária contemporânea que propõe um novo olhar sobre as cartas, no sentido de relacionarem-nas às obras literárias.

É certo que muitos poetas e escritores lançaram manifestos, deram entrevistas, fizeram prefácios e textos sobre suas criações e, sem dúvida, esse material é de grande valia para a compreensão de suas obras. Entretanto, a correspondência pessoal avança como um espaço privilegiado de expressão das intenções, da troca de ideias, espaço de confissões, discussões, troca de experiências, realizações de projetos, sonhos e revelações. Dessa forma, o estudo das correspondências pessoais de personagens da literatura revela fatos e compõe dados fundamentais para os estudos contemporâneos de cultura. Se há uma tendência no mundo moderno à reflexão de seu funcionamento ou à sua viabilidade, está claro que a escrita epistolar pode tornar-se um dos meios mais propícios a essas

reflexões, uma vez que, nas missivas, encontra-se o imediato eco do outro, permitindo, portanto, a discussão, a troca de experiências e a crítica. Ao deslocar essas discussões de um espaço puramente teórico para o pessoal e confessional, o artista estabelece pontes entre a reflexão e a criação, obrigando o leitor a pensar no seu ato criador, no ato criador em geral e no espaço sociocultural em que está inserido um projeto. Para além das questões literárias, as missivas serão, também, espaço de manifestações pessoais, de informações privadas do emissor, do destinatário e de pessoas envolvidas na vida literária, compondo um espaço de interação e comunicação mais propício à informalidade crítica e à expressão passional.

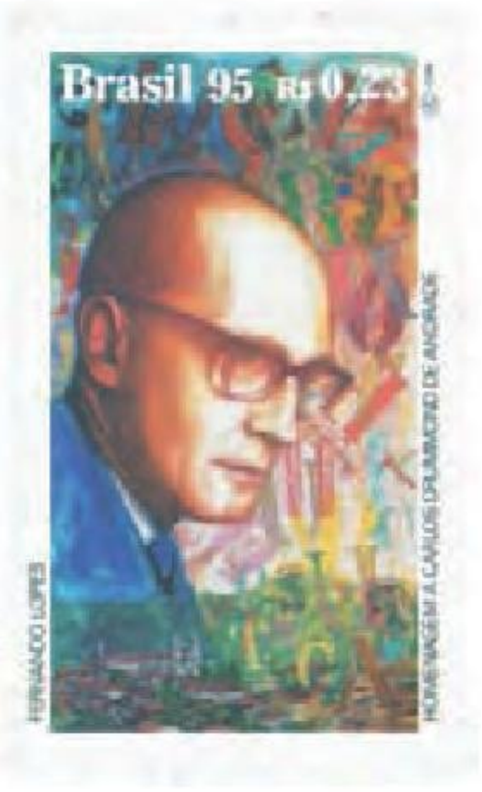


Selo em homenagem ao Centenário do Nascimento de Carlos Drummond de Andrade, Brasil, 2002.
Acervo - Museu Correios

As cartas alheias exercem fascínio para seus leitores, porque se apresentam como registros da intimidade do outro, e esse olhar dirigido à correspondência de outrem deve primeiro, segundo Marília Rothier Cardoso (2000, p. 333), "assumir seu voyeurismo" para, a partir de então, transformar-se em "curiosidade intelectual". Isso fica claro, quando se observa o enorme sucesso editorial das coletâneas de cartas nos últimos tempos, o esforço das instituições detentoras de arquivos pessoais em preservá-los, além da publicação de muitas pesquisas acadêmicas que se dedicam ao estabelecimento de teorias em torno das cartas. Justifica-se, portanto, essa inserção no terreno privado dos outros pela contribuição crítica que os arquivos privados podem trazer.

Sobre isso, assim defende Silviano Santiago (2006, p. 63), ao falar da correspondência trocada entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade:

> A leitura de cartas escritas aos companheiros de letras e familiares, bem como a de diários íntimos e entrevistas, tem pelo menos dois objetivos no campo de uma nova teoria literária. Visa a enriquecer, pelo menos de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética (como a questão da felicidade, em Mário de Andrade, ou a questão do nacionalismo, no primeiro Carlos Drummond). Visa a aprofundar



Selo em homenagem a Carlos Drummond de Andrade. Brasil, 1995. Acervo - Museu Correios

> o conhecimento que temos da história do modernismo, em particular do período consecutivo à Semana de Arte Moderna [...]

Na perspectiva discursiva, a troca de correspondência entre indivíduos pressupõe uma fala que será devolvida por outro, construindo-se um discurso que estabelece relações mútuas e nos permite considerá-la um importante veículo para estudo das relações interpessoais e suas interferências socioculturais, especialmente, quando se pensa na fase do Modernismo em que essas contribuições epistolares tomam força de exercício crítico. Fato esse que justificaria a invasão de outros em um terreno aparentemente privado.

Portanto, ainda que a escrita epistolar de grandes artistas seja uma exposição do ser e pretenda expressar a verdade de quem escreve por parecer revelar, em princípio, um projeto de autenticidade e veracidade, ou seja, um registro de indiscutíveis verdades ditas interpessoalmente, ela acaba, também, por adquirir estatuto de teoria, na qual são apresentados e discutidos projetos, críticas, ensaios e textos literários.

Nesse sentido, a correspondência embora possa, ainda, ser considerada como "[...] o local por excelência da expressão das intenções e da troca de ideias [...]" (VENANO, 2001, p. 33), não se pode mais creditar a ela o ingênuo papel de "[...] mensageira fiel de nossas intenções e intérprete dos nossos pensamentos e do ânimo pelo qual dizemos aos ausentes aquelas coisas que escrevamos e que lhes entendam e sejam, como se, estando presentes, as disséssemos oralmente [...]" (TORQUEMADA apud VENANO, 2001, p. 33).

Isso porque, os autores das missivas não somente têm consciência de seu afastamento do interlocutor, como também, muitas vezes, desejam esse afastamento, porque o ato da escrita permite a reflexão sobre o que se vai dizer e, portanto, o texto das cartas pode estar impregnado de censura e retificações.

Mas, escrever cartas é, aparentemente, tornar presente a figura do interlocutor e refletir-se no outro, estabelecendo um diálogo em que o remetente transporta parte de

sua individualidade, procurando entendimento e confiança no outro, conforme nos mostra Manuel Bandeira em carta de 31 de maio de 1923, endereçada a Mário de Andrade:

> A tua carta desvaneceu-me grandemente pela amizade e confiança com que nela te abriste. Acredito também nas afinidades que nos relacionam e tenho para mim que são sobretudo de ordem moral.
>
> Esse mundo das letras e das artes é muito interessante, mas perigoso: encontram-se nele rapazes de sensibilidade fina, porém, ai deles e ai de nós! Sem a vontade excepcional que é preciso para conter em sujeição aquele dom tão cheio de riscos. A minha experiência, embora cauteloso e arredio seja, foi amarga! (MORAES, 2000, p. 94)

Dessa forma, ao mesmo tempo em que o emissor se revela, acaba por revelar, também, o receptor e, por isso, a carta torna-se um reflexo múltiplo do eu através do outro, denunciando um pensar e repensar o momento. Pode-se dizer, portanto, que a carta se constrói no entrecruzamento de ideias antitéticas, ou seja, entre o privado e o público, entre explosões confessionais e literárias e, ainda, entre o social e o individual. Essa expressão das cartas faz com que se tenha sobre elas um olhar plurissignificativo e multifacetado que engloba diversos aspectos, pois além de objeto, é, também e por isso, um ato. Pode-se, portanto, classificar a correspondência como um texto híbrido que encontra seu lugar integrado à produção estética, contextualizado e contextualizando um determinado momento histórico e cultural.

Nesse sentido, a correspondência pessoal configura-se como um espaço definidor da sociabilidade dos indivíduos, ao mesmo tempo em que permite esboçar a rede de relações sociais de seus titulares.

Por tudo isso, a carta pessoal parece ser o gênero em prosa mais difícil de ser conceituado, uma vez que é múltiplo e híbrido, além de estar muito próximo do discurso memorialista, da autobiografia e dos diários.

Com efeito, a partir da leitura pública das cartas pessoais, elas rompem sua estrutura, seu discurso memorialista, autobiográfico ou confessional para, então, adquirirem a dimensão de artigo crítico-teórico, ainda que seus autores não tivessem consciência disso no momento da escrita.

René Wellek e Austin Warren (2003), ao discutirem a natureza da literatura, em um capítulo do livro *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, afirmam que a língua é o material da literatura, no entanto, ela não é matéria inerte, por ser uma criação humana carregada, portanto, de herança cultural de determinados grupos linguísticos, diferenciando-se, assim, de outros materiais, como a pedra que é o material da escultura ou as tintas que são da pintura. Posto isso, apresentam o conceito de que há diferentes usos da linguagem, para, a partir de então, diferenciar o uso literário da linguagem, do uso corrente ou científico. Assim, os autores, ao apresentarem essa proposta, opõem o uso literário da linguagem aos outros dois, caracterizando-o como conotativo, rico em associações, ambíguo, plurifuncional, sistemático e expressivo; ao passo que o uso corrente, seria assistemático, transparente, tendo como finalidade o referente; e o científico seria puramente denotativo, almejando "[...] uma correspondência de um para um entre signo e referencial [...]" (WELLEK; WARREN, 2003, p. 15). A priori, pode parecer que, a partir dessa definição, as cartas pessoais estariam enquadradas no uso corrente ou científico da linguagem e que a ficção e a poesia seriam o espaço da linguagem literária, ou seja, da literariedade. Porém, é mais provável que, no discurso das cartas, essas três linguagens estejam imbricadas, fazendo com que a delimitação entre um e outro tipo linguagem se torne, praticamente, impossível, uma vez que, nas cartas pessoais de escritores já consagrados ou visando a essa consagração, a ficção e a poesia façam parte de seu discurso, carregando esse de conotação, ambiguidade e plurissignificação. Essa aglutinação de linguagens é o que proporcionaria o interesse da crítica contemporânea em levá-las em consideração para os estudos da obra de um determinado escritor. Muitas vezes, os missivistas ultrapassam limites, permitindo que deixem de ser consideradas

como simples fonte biográfica ou histórica, transformando-se em objetos literários. Assim acontece na correspondência trocada entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade e entre este e Carlos Drummond de Andrade, em que seus interlocutores ampliam e desenvolvem os temas e os fatos retratados, transformando-a, muitas vezes, em ensaios, manifestos ou textos poéticos. E, é, ainda, verdade que recursos expressivos da primeira pessoa (ou aparente expressões) tornam o texto das cartas repleto de subjetivismo.

Ainda segundo Wellek e Warren (2003), o ensaio, a biografia e a literatura retórica devem ser considerados como formas de transição entre uma linguagem e outra. Esse parece, também, ser o caso das cartas pessoais e, sobre elas, os autores assim se posicionam:

> Em diferentes períodos da história o domínio da função estética parece se expandir ou se contrair: a carta pessoal, às vezes, foi uma forma de arte, como foi o sermão, enquanto hoje, em concordância com a tendência contemporânea contra a confusão de gêneros, surge um estreitamento da função estética, uma marcada ênfase na pureza da arte, uma reação contra o pan-esteticismo e suas afirmações tal como proclamadas pela estética de fins do século XIX. (WELLEK; WARREN, 2003, p. 17-18)



Selo em homenagem ao Centenário do Nascimento de Manuel Bandeira. Brasil, 1986.
Acervo - Museu Correios

Assim, muito embora, os autores continuem afirmando que parece ser mais aceitável considerar como literatura as obras em que a função estética é predominante, eles também reconhecem que, mesmo em obras cujo propósito não estético domina, pode haver a presença de elementos estéticos, principalmente em relação ao estilo e à composição.

Esse, também, é o caso das cartas pessoais que, por aglutinar diversas linguagens, podem ser consideradas como formas de transição, uma vez que, nelas, a função estética pode estar presente.

Na verdade, o discurso epistolar apresenta, por também ser um extravasamento, diversos nuances e pluralidades e, portanto, não se pode nem se deve enquadrá-lo em um único gênero, uma vez que ele comporta e se imbrica em gêneros narrativos diversos, como os já mencionados do tipo memórias, biografias e autobiografias e, ainda, em textos

de cunho teórico e/ou poéticos. Enquanto os memorialistas ou biógrafos selecionam a posteriori fragmentos da vida, momentos de suas existências ou de outrem, o mesmo não acontece com o missivista que captura um momento, um instante e o passa adiante, ainda no calor do acontecimento. Por isso, as memórias ou biografias podem deturpar acontecimentos, mas, nas cartas, a deturpação torna-se mais difícil de acontecer, uma vez que sofrem censura e julgamento do interlocutor e podem ser comprovadas por estarem muito próximas ao tempo do acontecimento, permitindo, assim, que seus interlocutores vigiem-se mutuamente.

Dessa forma, a escrita epistolar, além de interessar sobremaneira à História por estar repleta de descrições de hábitos, valores e práticas culturais representativas de uma época, interessa, também, e muito, à Literatura, pois a partir do uso da linguagem, as cartas, carregadas de elementos ideológicos e considerações teóricas, podem e devem ser incorporadas a estudos críticos para serem confrontadas com construções artístico-literárias, no caso de missivistas de artistas e de escritores. E, se a escrita das cartas suporta o peso da construção identitária, carreia também o peso da estrutura sociocultural em que se insere. Assim sendo, se as missivas retratam o modo de vida e o pensamento de uma época, podem, também, contribuir para a revelação de mudanças de atitudes, de ideais e questionamentos do indivíduo diante de seu tempo. Portanto, o fato das cartas estruturarem-se centradas em um eu revela a necessidade que tem o missivista de ver-se inscrito nessa sociedade como pessoa e como agente de interferências.

Nessa perspectiva, a importância da correspondência se dá como um dado a mais e, muitas vezes fundamental, dentro dos estudos contemporâneos de cultura, proporcionando uma fonte privilegiada de construções de relações para um projeto mais amplo. Ou seja, a crítica literária parece estar se permitindo focalizar não só objetos ditos ficcionais, mas também documentos até então não tão favorecidos por ela, como acontece com as cartas pessoais. Tal fato permite considerar um conjunto epistolar como possível revelador de fatos, acontecimentos, experiências históricas e, com certeza,

individuais. De tal modo, as cartas deixam, ainda, entrever sentimentos, reações e complexidades do ser que, somados às obras literárias, deverão permitir contrapontos, interações, permanências e ratificações da própria obra artística. A partir desse ponto, deve-se entender a correspondência como um dos meios de pesquisa, que entrecruzada com a obra artística, amplia e revela conceitos, e pode chegar a se transformar em estatuto teórico da própria obra do artista e de seu interlocutor.

Com isso, o estudo das correspondências faz-se cada vez mais necessário e pode ser pensado a partir de seu valor intrínseco, sendo visto como obra artística, ou por seu valor extrínseco, servindo a um estudo de inter-relações com a História, com a Literatura, permanecendo como objeto dentro dos estudos contemporâneos de cultura.

Assim acontece com Mário de Andrade, que parece ser um caso único na vida cultural brasileira, pois, além de escrever romances, poemas, contos, ensaios, crônicas, dar aula de música, ainda dedicava muito de seu tempo a escrever cartas. Ao longo de sua vida, Mário correspondeu-se com cerca de mil e cem pessoas, recebeu e escreveu perto de sete mil cartas que acabam por construir um painel cultural e literário de mais de três décadas, no Brasil. Assim, além de vasta obra literária e ensaística, Mário é detentor, também, de uma vultosa obra epistolar que teve uma poderosa influência sobre os artistas de sua época, nas mais variadas áreas. Tudo isso porque, discutir, teorizar, criticar seu próprio trabalho e o de outros foi especialidade de Mário que, além de fazê-lo em ensaios, textos críticos, o fez, também, nas cartas que trocou com amigos ao longo de sua vida.

Na correspondência de Mário de Andrade, arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, destacam-se dois grandes conjuntos: o



Entrada do Instituto de Estudos Brasileiros.
Acervo Digital da USP (versão beta).
Acesso em: 14/04/2015.

primeiro deles, com 289 cartas e que mapeia, de forma vibrante, a época modernista, é o das cartas que trocou com Manuel Bandeira; o segundo, com 70 cartas, pertencente a sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade.

Mário de Andrade usou o espaço das cartas como ninguém, porque, além de possuir muitos destinatários, pôde ser detentor, também, do título de missivista gigante, uma vez que suas cartas eram, quase sempre, extremamente longas e com variados assuntos. E ele tinha plena consciência de sua compulsão, como diz em carta de 1924 a Drummond: "Desculpe essa longuidão de carta. Eu sofro de gigantismo epistolar"[1]. (ANDRADE, 1982, p. 6)

Assim, pode-se dizer que Mário, não só pela quantidade de sua correspondência, mas também pela enormidade de suas cartas, foi um missivista obstinado e obcecado, como mostra Manuel Bandeira, seu principal correspondente:

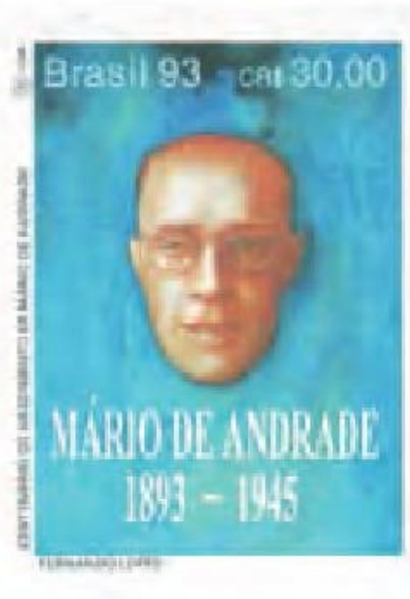
> Tive com Mário de Andrade uma correspondência epistolar que se iniciou em 1922 e se prolongou sem interrupção até sua morte. Mário escreveu milhares de cartas. Nunca deixou carta sem resposta. Creio, no entanto, que as da nossa correspondência têm importância especial, porque comigo ele se abria em toda a confiança, de sorte que estas cartas valem por um retrato do corpo inteiro, absolutamente fiel. Nelas está todo o Mário, com as suas qualidades, que eram muitas e algumas de natureza excepcional, e os seus defeitos, jamais de origem mesquinha. Certos aspectos de sua personalidade poderosa são mesmo difíceis de classificar: como qualidade ou como defeito? O seu orgulho, por exemplo, que era imenso, mas frequentemente se exprimia em formas de aparente humildade, que a ele próprio intrigavam. (MORAES, 2001, p. 681)

No início de sua correspondência com Drummond, em carta de 10 de novembro de 1924, ele mesmo avisa: "Já começava a desesperar da minha resposta? Meu Deus! Comecei esta carta com pretensão... Em todo caso de mim não desespere nunca. Eu respondo sempre aos amigos" (ANDRADE, 1924 apud FROTA, 2002, p. 46).

1. Carta datada de 10 de novembro de 1924

Dessa forma, Mário vai se mostrando aos amigos, se apresentando, dando a se conhecer e fazendo parte de suas vidas e revelando que, para ele, uma carta não respondida poderia parecer negligência ou lapso em relação ao outro. E esse abandono do outro o atormentaria, uma vez que essa busca de estabelecer diálogos foi levada ao extremo por Mário, transformando-se num modo de viver e de construir identidades culturais e pessoais. Assim, ele mesmo diz à Henriqueta Lisboa, em carta de 25 de outubro de 1944:

> Uma carta não respondida me queima, me deixa impossível de viver, me persegue. Algumas não respondo, me exercito, ou condeno por inúteis. Me queimam, me perseguem tanto hoje como as deixadas sem respostas, vinte anos atrás. Afinal das contas uma pessoa não pratica um modo de viver trinta anos, sem isso se incarne (sic) nele como um órgão. (ANDRADE, 1990, p. 160)



Selo em homenagem ao Centenário do Nascimento de Mário de Andrade. Brasil, 1993.
Acervo - Museu Correios

Essa necessidade vital, uma vez que compara esse modo de vida a um órgão, se torna patente quando se toma conhecimento do arquivo de Mário de Andrade no IEB. São, segundo a professora Telê Ancona Lopez (2000), 7688 cartas, sendo 6951 de correspondência passiva, 602 de correspondência ativa e, ainda, 135 cartas de terceiros em custódia do escritor. Assim, esse correspondente obstinado está todo nas cartas, pois mesmo nas correspondências passivas ele tem força de interlocutor presente, tecendo redes intersubjetivas, forjando um espaço privilegiado de celebração de amizades e de construção cultural.

Mário era também convicto da preciosidade histórica das cartas, por isso, certamente, foi tão zeloso e meticuloso com a preservação de sua correspondência. Essa atitude fica explícita no cuidado em resguardar a si mesmo e aos outros e atinge seu ápice quando, em carta-testamento, toma a atitude de lacrar sua correspondência por cinquenta anos após sua morte. Mesmo aceitando esse caráter pessoal das cartas, Mário ratifica sua importância histórica em artigo intitulado "Fazer História", publicado na *Folha da Manhã* de 24 de agosto de 1944 em que deixa explícito esse pensamento: "Tudo será

posto a lume um dia [...] De imediato tanto a correspondência como jornais e demais documentos opinarão sobre nós, mas provarão a verdade. Tudo será posto a lume um dia, por alguém que se disponha a fazer a História" (ANDRADE, 1944).

Em uma carta a Guilherme de Figueiredo, datada de 17 de fevereiro de 1945, Mário de Andrade envia um poema que, na verdade é um mandamento ético em relação às correspondências pessoais: "Guardar as cartas consigo,/ Nunca mostrar a ninguém./ Não as publicar também./ De indiferente ou de amigo/ Guardar ou rasgar. Ao sol/ carta é farol."

Parece que a entrevista e o poema se contradizem, mas esse aparente paradoxo encontra solução quando se entende que o pedido para que as cartas sejam guardadas teria validade até sua morte, quando estas, então, passariam a servir à História, deixando de ter cunho pessoal.

Ainda assim, em carta a Drummond, datada de 16 de março de 1944, Mário se confessa confuso quanto ao estilo epistolar:

> Aquela pergunta engraçada "não estarei fazendo literatura?", "não estarei posando?", me martiriza também a cada imagem que brota, a cada frase que ficou mais bem-feitinha, e o que é pior, a cada sentimento ou idéia mais nobre e mais intenso. É detestável, muita coisa que prejudicará a naturalidade das minhas cartas, sobretudo sentimentos seqüestrados, discrições estúpidas e processos, exageros, tudo vem de uma naturalidade falsa, criada sem pensar ao léu da escrita pra amainar o ímpeto da sinceridade, da paixão, do amor. (FROTA, 2002, p. 502)

A angústia expressa por Mário quanto à escrita epistolar, parece explicar a pluralidade de tons que sua correspondência assume, especialmente com Bandeira e Drummond, demonstrando que não consegue resolver essa questão de sua escrita nas cartas. Por isso, nessa mesma carta, continua dizendo a Drummond:

> Estou me lembrando que um tempo, até tomei ingenuamente o partido de encher minhas cartas de palavrões porque principiaram me falando da importância das minhas cartas e estupidamente me enlambuzei de filhos-da-puta e de merdas pra que minhas cartas não pudessem nunca ser publicadas! (FROTA, 2002, p. 502)

Dessa forma, o questionamento de Mário é o questionamento dos leitores, hoje violadores dessa correspondência. Mário, ao mesmo tempo em que reafirma seu desejo de que as cartas não sejam publicadas, desenvolve nelas um estilo que, na maioria das vezes parece estar sendo redigido sob a égide de leitores múltiplos e não do interlocutor a quem a carta é dirigida.

Manuel Bandeira, em prefácio à primeira publicação de sua correspondência com Mário, a guisa de desculpas, e, por entender a importância histórica e cultural desse conjunto epistolar, explica o motivo de não obedecer ao mandamento marioandradeano expresso no poema – "Não as publicar também" – e dito a ele por carta como ordem explícita:

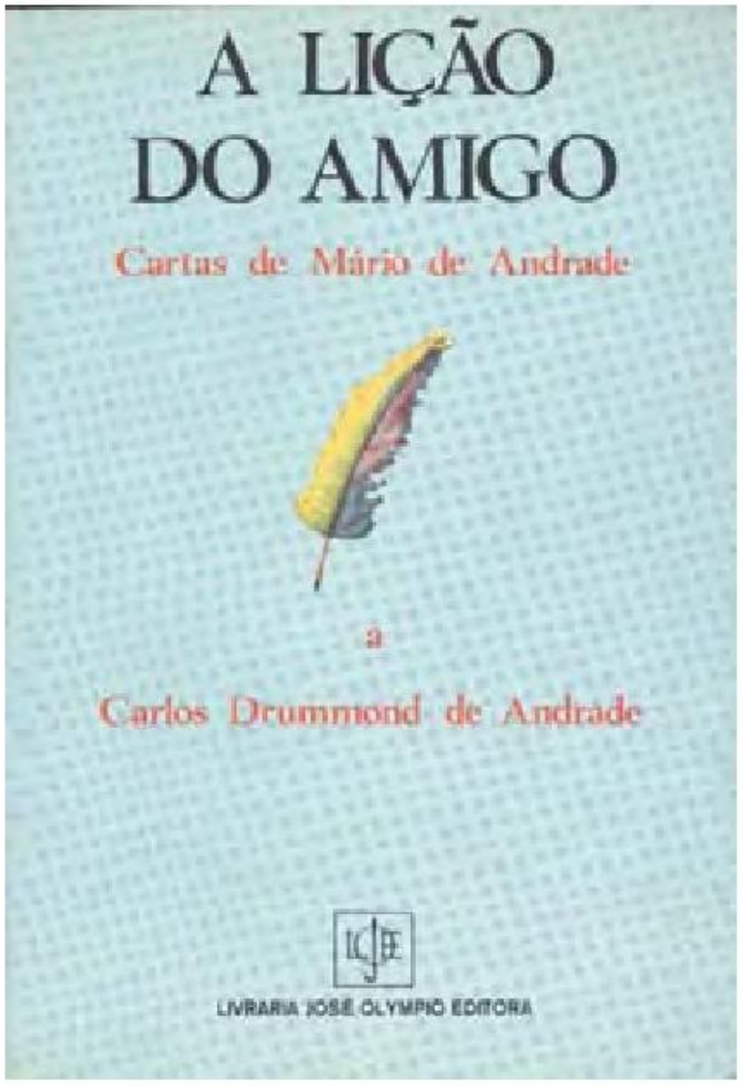
> Tudo o que acabo de dizer será também para me absolver de não ter obedecido à vontade do amigo, que mais de uma vez me recomendou a não divulgação desta correspondência. "As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você as publique. Essas coisas podem ser importantes, não duvido, quando se trata dum Wagner ou dum Liszt, que fizeram também arte para se eternizarem. Eu amo a morte que acaba tudo. O que não acaba é a alma e essa que vá viver contemplando Deus."[2](MORAES, 2001, p. 182)

E complementa:

> Para um homem como Mário de Andrade não pode haver a morte "que acaba tudo". Porque a sua obra é imperecível, e por dois motivos: pelo seu valor intrínseco e pelo que há nela de interesse social. (MORAES, 2001, p. 682)

Mas Bandeira se mostra amigo e digno da confiança de Mário quando, nesse mesmo prefácio, admite ter guardado cartas de cunho estritamente pessoal, que, se publicadas,

2. A citação de Mário pertence à carta de 25 de janeiro de 1925 e está incompleta. In: MORAES, 2001, p. 182.



Capa do livro A Lição do Amigo - Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio: José Olympio Editora.1982.

poderiam causar constrangimentos a amigos e manchar a reputação de Mário de Andrade, devido à agudeza de suas críticas e à impetuosidade de seu caráter.

Com preocupação semelhante, Carlos Drummond de Andrade, apesar de ter recebido as mesmas recomendações, resolve publicar as cartas de Mário a ele, também entendendo a importância dessas epístolas para a história literária do Brasil e, apoia-se, para isso, em Manuel Bandeira, explicando tal feito na apresentação ao livro *A Lição do Amigo*:

> A publicação da correspondência de Mário envolve dois problemas, um de natureza ética, outro meramente técnico. O primeiro, já resolvido na prática, envolve aparente desrespeito à vontade expressa do escritor, a quem repugnava a divulgação de cartas escritas no abandono da confidência ou mesmo para simples tratamento de assuntos imediatos. Manuel Bandeira, seu mais categorizado amigo no plano literário e talvez no plano pessoal, foi o primeiro a publicar todo um livro com a correspondência dele recebida. E o fez consciente da importância que tais cartas assumiram para melhor avaliação das idéias e intenções contidas na vasta obra de Mário de Andrade. É hoje ponto tranqüilo que o pai de Macunaíma não deveria mesmo ser obedecido nessa proibição rigorosa. A obediência implicaria sonegação de documentos de inegável significação para a história literária do Brasil.(FROTA, 2002, p. 36)

No entanto, o próprio Mário de Andrade parece ter dado uma autorização implícita a essas publicações, quando Drummond publicou trechos de cartas de Mário endereçadas a ele, em forma de artigo, e não foi recriminado por isso. Esse artigo saiu publicado em duas partes no *Diário Carioca*, no início de 1944 e recebeu elogios, agradecimentos e muitas explicações por parte de Mário. Nessa carta, datada de 16 de março de 1944, Mário se mostra lisonjeado com a publicação, ao mesmo tempo, em que diz não querer que suas cartas sejam publicadas. Contudo, seus principais correspondentes resolveram essa, dentre tantas outras, contradição marioandradeana, publicando-as, apesar dos avisos.

Mesmo porque, é bem provável, que Mário deixasse a cargo dos amigos essa decisão que lhe parecia tão complexa, mas que mereceu as seguintes palavras a Drummond:

> Que comoção horrível você me deu com o seu artigo sobre mim. Muito obrigado pela amizade tão verdadeira entre nós que fez você escolher dessa mixórdia mixiordiosa das minhas cartas trechos que não só eu não teria que reconsiderar hoje, o que não tem importância, mas sobretudo coisas em que, sem humildade peremptória, me vejo obrigado a reconhecer que é o mais íntimo e essencial do que eu sou. [...] estou pensando agora, pela má escolha do horrível. Foi horrível mas pela intensidade e pelas mil e uma sensações, sentimentos, lembranças desencontradas em vibrei n leitura. Vibrei tanto que fiquei impossibilitado muito tempo de qualquer espécie de atividade, até ler. (FROTA, 2002, p. 501-502)

Tanto a escrita como a leitura eram partes integrantes do universo marioandradeano e era através da escrita que Mário estabelecia sua relação com o mundo, por isso, as cartas eram parte integrante de seu cotidiano e constituíam sua forma especial e singular de sociabilidade. Sociabilidade singular é bem verdade, uma vez que, com Mário de Andrade pode-se exemplificar o que Kaufmann (1990) chamou de "equívoco epistolar", explicando, como esclarece Marília Rothier Cardoso, que um "[...] artista não troca cartas para aproximar-se dos outros, mas sim para mantê-los afastados, enquanto presença física, sem, entretanto, deixarem de manter um contato com escritas alheias [...]". Este contato "[...] alimentaria a sua própria produção textual [...]" (CARDOSO, s/d., p. 1). Assim, apesar de as cartas, comumente, serem consideradas meios de aproximar os ausentes, parece claro, entretanto, que elas, muito mais, abrem distâncias e presentificam essas distâncias do objeto e do outro, afastando seus interlocutores e, ao mesmo tempo, mantendo a relação presente e contínua, como percebe Bandeira em carta datada de 10 de dezembro de 1925. Nela, Bandeira afirma que a relação de "bem-querer" existente entre ele e Mário de Andrade se realiza somente nas cartas e justifica tal afirmação, dizendo que em todas as vezes em que eles se encontraram, havia sempre um ar cerimonioso entre os dois, como se estivessem com vergonha de estarem juntos:

> Mário da minha admiração, vá à merda. Não tenho que lhe dar satisfação dos meus sentimentos por mais sentimentais que eles sejam. Ou pareçam. Você pensará que eu te admiro por que te quero bem? E se eu lhe disser que não sei se te quero realmente bem? Você já reparou que o nosso bem é de cartas? Quando estivemos juntos senti sempre um vexame entre nós. Nós fazemos cerimônia e depois... [...] (MORAES, 2001, p. 260)

A resposta de Mário é um pedido de desculpa e uma tentativa em desfazer o mal-estar provocado por um desentendimento quanto à leitura dos poemas de um e de outro. É interessante perceber na carta de Mário que por mais que ele explique sua amizade na distância, não justifica seu afastamento, mas enfatiza o sentimento que tem por Bandeira ao reforçar e acreditar no sentimento que Bandeira nutre por ele:

> Quer, Manu... Você me quer muito bem. Você comenta que a nossa amizade é carteada... Isso não quer dizer nada, Manu! Isso é que é o mais puro mais elevado mais masculino feitio e manifestação de amizade. Você me quer um bem danado no que aliás tem certeza que é correspondido ponto por ponto. Repare no carinho infinito, atenção paterna com que você quer que as minhas coisas fiquem excelentes. Não é a gente falando um pro outro "eu sou amigo de você" que mostra amizade não. É num pensamento constante do amigo. É numa palpitação pelo amigo, é no "desejo de sentir o amigo" quando se está longe. (MORAES, 2001, p. 261)

Dessa forma, apesar do "gigantismo epistolar" e da quantidade de destinatários eleitos e por causa disso, Mário parece ter usado as cartas para se manter em contato com praticamente toda a intelectualidade brasileira de sua época, se fazendo presente, interferindo e sofrendo interferências, mas, ao mesmo tempo, mantendo-se afastado, como presença física.

Bandeira, em carta imediatamente posterior, entende e aceita a explicação de Mário, mas continua reafirmando a distância entre o Mário, missivista incansável, íntimo e emocional e o Mário presença física, frio, distante e discreto, traçando o perfil de uma personalidade fragmentária:

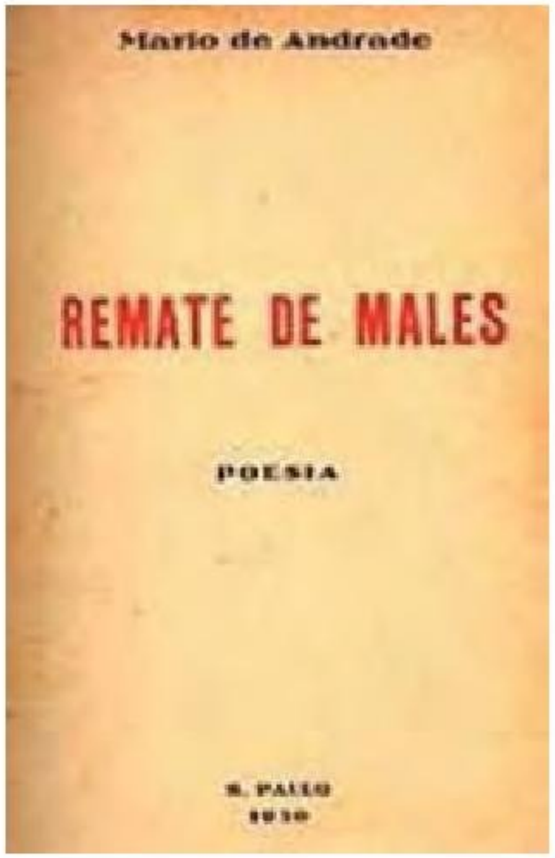
> Tive de refletir sobre os meus próprios sentimentos que não eram e ainda não estão muito claros. Mas você ajudou a análise e me tirou do caminho errado porque, te digo com toda a franqueza, eu já estava muito inclinado a pensar que não lhe queria verdadeiramente bem, mas apenas uma profunda e gostosíssima admiração. Isso nasceu com toda certeza do fato de ter a nossa amizade nascido e crescido em cartas. Há uma diferença grande entre o você da vida e o você das cartas. Parece que os dois vocês estão trocados: o das cartas é que é o da vida e o da vida é que é o das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicação, esculhamba, diz merda e vá se foder; quando está com a gente é... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção. Você esteve na minha casa aqui e não cometeu a menor indiscrição: não olhou pra nada. Eu quando fui à sua, escrafunchei tudo.[3] (MORAES, 2001, p.264)

3. Carta datada de 16 de dezembro de 1925.

O mesmo acontece com Carlos Drummond de Andrade que ratifica esse afastamento físico de Mário em sua apresentação ao livro *Lição do Amigo*:

> A bem dizer, e paradoxalmente, jamais convivi com Mário de Andrade a não se por meio das cartas que nos escrevíamos, e das quais a parte mais assídua era sempre a que vinha de São Paulo, discutindo temas estéticos e práticos, oferecendo e renovando oferecimento de préstimos, reclamando da preguiça ou do desânimo do missivista incorreto. Nem mesmo a partir de 1938, quando ele passou a morar no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1941, e onde eu já residia desde 1934, nos vimos assiduamente e menos ainda nos dedicamos à fraterna conversa, devido a esses tapumes que o trabalho (só ele?) costuma levantar entre pessoas que se estimam cordialmente [...]
>
> Foi preciso que Mário voltasse a morar em São Paulo, para recomeçar o ciclo da comunicação escrita. (ANDRADE, 1982, p. viii)

Além de se referir à paradoxal questão do Mário das cartas e do Mário presença física, Manuel Bandeira percebe, ainda, a natureza fragmentária do amigo, quando na mesma carta citada de 16 de dezembro de 1925, continua, afirmando: "Você tem uma natureza retalhada de mil direções afetivas...".



Capa da primeira edição do livro *Remate de Males* - Mario de Andrade.

E é bem verdade que o próprio Mário parece ter consciência de sua multiplicidade interna, quando a expõe no poema inicial, "Eu sou trezentos...", de seu livro *Remate de Males* (1930):

> Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
>
> As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
>
> Oh espelhos, oh Pirineus! Oh caiçaras!
>
> Si um deus morrer, irei ao Piauí buscar outro!

Mas, na última estrofe do poema, essa multiplicidade é retomada para em seguida ser revelado um desejo de unidade: "Mas um dia afinal eu toparei comigo...".

Mário não está exagerando quando afirma ser trezentos, trezentos e cincoenta. O autor se multiplica em inúmeras atividades. Escreve, viaja, pesquisa, publica suas obras, trabalha em instituições públicas, dá aulas particulares e, como já ressaltado, corresponde-se com a intelectualidade de sua época.

Em carta à Bandeira de 10 de outubro de 1924, a propósito do livro *Amar, verbo intransitivo* que tinha acabado de escrever, Mário resume sua personalidade, ao explicar o que há no livro:

> Creio que Fräulein irá junto. Acabo de o copiar. É uma pesquisa. É uma maluquice? Gosto muito da minha Fäulein. Se sou humorista o livro é o mais que posso dar de humorismo comentador. Mas tenho medo de estar errado. O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. (MORAES, 2001, p. 137)

No entanto, se ele parece buscar uma unidade, sua correspondência, revelando as multiplicidades, pode aglutinar essa unidade, pois nelas, o poeta se mostra inteiro, mais do que como presença física, conforme revelam seus principais correspondentes, Bandeira e Drummond.

Assim, ainda que distante fisicamente, Mário tem enorme influência na vida cultural e pessoal tanto de Bandeira quanto de Drummond, interferindo, "palpitando", criticando a obra literária, as amizades e, principalmente, cobrando posicionamentos ideológicos e estéticos, por muitas vezes, com excesso de franqueza e intimidade.

O que se revela interessante é o fato de que, apesar do tom íntimo e intimista impresso nas cartas, quando a questão é discutir ou conceituar algum aspecto poético ou teórico, elas se aproximam de um tom quase didático, assumindo o caráter objetivo e direto desse tipo de texto. Com Manuel Bandeira, entretanto, Mário de Andrade não usa do tom pedagógico que usava com outros missivistas, como com Carlos Drummond de Andrade, por exemplo:

> Com toda a abundância do meu coração eu lhe digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêem.[4] (ANDRADE, 1982, p.5)

4. Carta datada de 10 de novembro de 1924.

Embora o vínculo afetivo entre os dois fosse profundo e intenso, Drummond ainda era, para Mário, o jovem poeta a quem o mestre poderia ensinar alguma coisa. Este fato fica claro nas publicações das cartas de Mário para o poeta de "José". Essas cartas, conforme mencionado, foram publicadas pelo próprio Drummond e, por isso, o livro foi, sintomaticamente, intitulado de *A lição do amigo*.

No entanto, torna-se evidente, nas cartas de Mário a Bandeira, que o poeta de *Paulicéia Desvairada* mantém um tom de igualdade, ou seja, um poeta escrevendo a outro. E, por isso, sua correspondência passa a ser considerada especial pelo próprio Bandeira.

Ainda que em tom ligeiramente diferente, as correspondências entre Mário e Bandeira e entre Mário e Drummond assemelham-se quanto ao conteúdo, nelas os poetas compartilham segredos, aconselham-se mutuamente e fazem comentários (por

vezes ferinos) sobre pessoas de seu conhecimento e, portanto, em meio a múltiplas e variadas representações[5] delineiam-se as relações com os membros de seu grupo, trocam experiências de escrita, questionam poéticas e artistas de seu tempo. E, além de dividirem impressões sobre leituras realizadas, criticam-se mutuamente quanto ao comportamento, e mais especialmente, quanto às suas produções e ideologias. E, assim, por cristalizarem nestas representações, as posturas frente à vida cultural e à criação, com questionamentos do tempo em que se inserem, as cartas podem ser consideradas como lugar da memória, uma vez que:

> Os lugares da memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (NORA, 1993, p. 13).

Ou seja, a lembrança é construída, porque a obviedade está no esquecimento, e, segundo Nora, a memória não é um dado natural, para sobreviver necessita de objetos que a resguardem do esquecimento, necessita de ritos, de ordenações, razão pela qual "[...] a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto [...]" (NORA, 1993, p. 09).

Dentre esses ritos, está a correspondência pessoal, que ordena, data e contextualiza uma época, uma história.

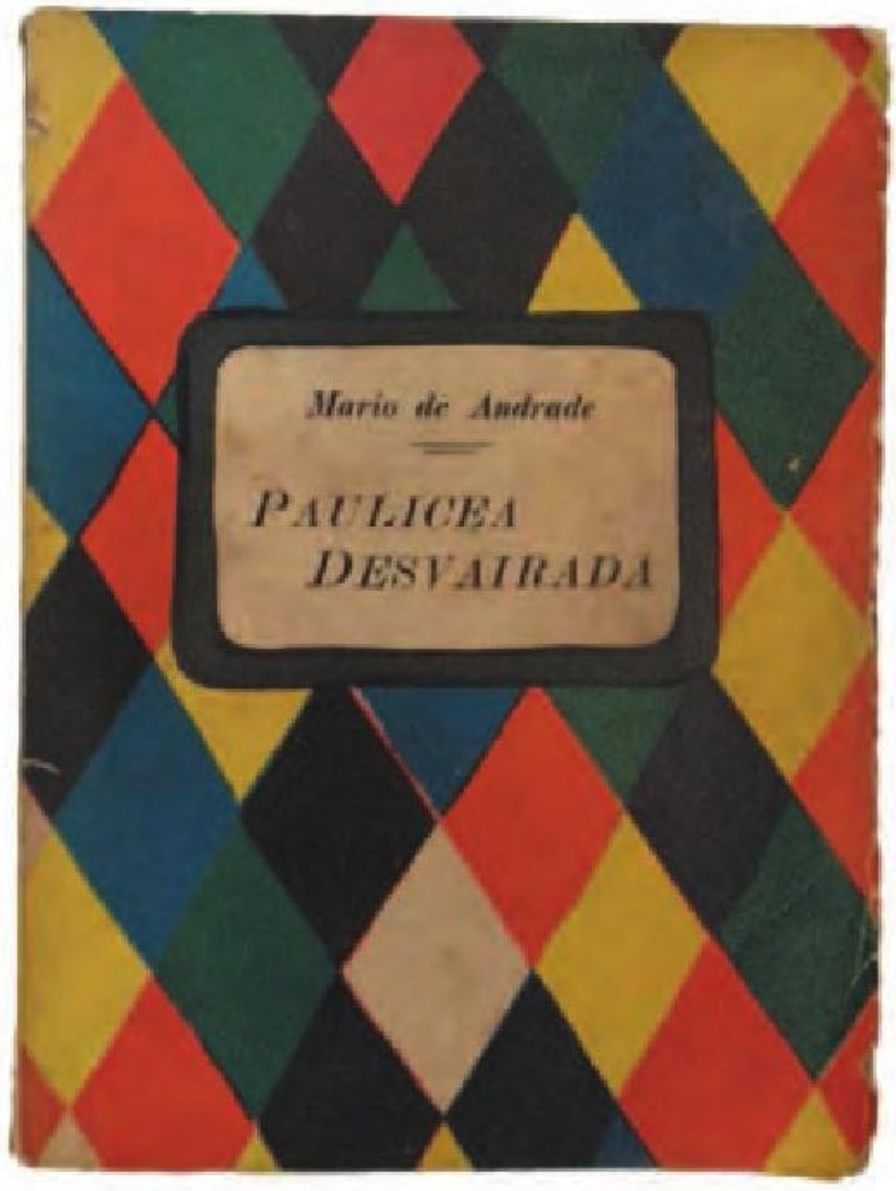
Nora diz, ainda, que há dois tipos de memória: uma memória tradicional, que é imediata; e uma memória transformada por sua passagem na história. Essa memória tradicional desaparece com o tempo, por isso, a necessidade de acumular "[...] religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi [...]" (NORA, 1993, p. 15). No caminho da memória transformada estão, portanto, as cartas pessoais como fonte de construções identitárias e referenciais de um determinado grupo. Assim sendo, para Pierre Nora, "[...] a necessidade de memória é uma necessidade da história [...]" (NORA, 1993, p. 14).

5. Representação entendida neste artigo a partir da perspectiva apontada por Roger Chartier: "[...] esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado [...]" (CHARTIER, 1990, p.17).

Os lugares de memória alicerçam-se em três aspectos que coexistem sempre. São lugares materiais em que a memória social, depositada em arquivos, se investe de uma aura simbólica, levando aos lugares simbólicos, em que a memória coletiva se expressa e se revela. Esses aspectos se ligam, ainda, aos lugares funcionais da memória, que garantem a cristalização da lembrança e sua transmissão. Longe de ser um produto natural e espontâneo, os *lugares de memória* são uma construção histórica e, por isso, despertam interesse, uma vez que adquirem valor de documentos e monumentos reveladores dos processos sociais, dos conflitos, dos interesses, das ideologias que, conscientemente ou não, os transformam em ícones.

Assim, para Mário de Andrade, a carta é lugar de experimento, de memória, de conhecimento ou esforço de criação e, ainda, o lugar da reflexão sobre o fazer literário; o lugar, enfim, de interação entre a sua vida e suas ações no plano cultural. Esse espaço, em que a memória se constrói, foi amplamente usado por Mário, muito provavelmente pelo motivo que declara, a propósito do artigo, já citado, em que Drummond publica trechos de suas cartas:

> Eu sou um sujeito de memória detestável, tão esquecido de tudo que isso me derrota cotidianamente na vida. [...]
>
> Pois, Carlos, que coisa estupenda! Quando lia os trechos de cartas minhas que você citava, era maravilhoso: eu me lembrava! (FROTA, 2002, p. 502-503)



Capa da primeira edição do livro *Paulicea Desvairada* - Mario de Andrade.

Na verdade, portanto, as correspondências de Mário podem ser consideradas um arquivo de ideias, de técnicas e ideários de uma estética. Para ele, as cartas seriam um espaço que lhe proporcionava a

oportunidade de documentar sua história pessoal e registrar situações, ações e reflexões instantâneas sem correr o risco de ser considerado "[...] um boca-do-inferno, danado, deformador, invejoso e...mentiroso! [...]"[6] . Afinal, "[...] o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo [...]" (NORA, 1993, p.17).

6. Carta a Sérgio Milliet que se encontra no livro de Paulo Duarte Mário de Andrade por ele mesmo, p 87, analisada, comentada e selecionada por Matilde Demétrio dos Santos em seu livro, Ao sol carta é farol, p. 149.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. (org). **A lição do amigo:** cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 1982.

ANDRADE, Mário de. "Fazer História". **Folha da Manhã**. São Paulo, 24 de agosto de 1944. Arquivo Mário de Andrade, Série Recortes de Jornais IEB-USP.

_____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins. 1974.

_____. **Querida Henriqueta:** cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Ed. Prep. Por Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio. 1990.

_____. **Poesias Completas.** Belo Horizonte: Villa Rica. 1993.

_____. **A escrava que não é Isaura**. In: _____. Obra imatura. São Paulo: Agir. 2008.

BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. São Paulo: Editora Hucitec; Annablume. 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa.** Rio de Janeiro: José Aguilar. 1958.

_____. **Seleta de prosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997.

_____. **Apresentação da poesia brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify. 2009.

CARDOSO, Marília Rothier. Carta de leitor. Reflexões a partir de uma seção de arquivo de Pedro Nava. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nadia B. (orgs.). **Prezado senhor, prezada senhora:** estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

_____. **Cornélio Penna e Lúcio Cardoso:** imagens de arquivo. Rio de Janeiro. Artigo avulso. s/ data.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações.** Lisboa: Difel; Bertrand Brasil. 1990.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Tradução de Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34. 1994.

FROTA, Lélia Coelho (org.). **Carlos & Mário:** correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias. 2002.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória** - Arquitetura, Monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000.

KAUFMANN, Vincent. **L'équivoque épistolaire.** Paris: Minuit. 1990.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade:** ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades. 1972.

_____. **Marioandradiando.** São Paulo: Hucitec. 1996.

_____. **Uma ciranda de papel:** Mário de Andrade destinatário. In: GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (orgs.). Prezado Senhor, Prezada senhora. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

MORAES, Marcos Antonio. (org.). **Correspondência:** Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: EDUSP- IEB. 2001.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História.** São Paulo. n. 10. dezembro. 1993. p.7-28.

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2002.

_____. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. **Ao sol carta é farol:** a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume. 1998.

VENANO, Giselle Martins. Presentes de papel: cultura escrita e sociabilidades na correspondência de Oliveira Vianna. **Estudos Históricos.** Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. n. 28. Sociabil idades. 2001. p.23-47

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários.** São Paulo: Martins Fontes. 2003.

Simone Garrido Esteves Cabral
Doutora em Letras - Estudos de Literatura pela PUC-Rio (2010); Mestrado em Letras - Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2004) e Graduação em Letras - Português Literaturas - pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1987). Atualmente é professora titular do Centro Universitário La Salle - UNILASALLE-RJ.


25
10 POSTE LIBIA
15
VELLE
DONIE

O Advento do Selo Postal no "lugar moderno"

Diego A. Salcedo

The emergence of postage stamps in the "Modern Place"

Parte deste texto, hoje revisado e atualizado, resulta dos debates realizados durante o curso da disciplina 'Poéticas da Imagem', no Mestrado em Comunicação do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Sua versão original foi publicada na *Comunicarte*, Campinas (SP), v. 27, n. 37, 2008, p. 177-195.

Resumo/Abstract

A imagem tem sido utilizada como um recurso discursivo que informa, comunica, controla e interpela o indivíduo, modifica seu mundo e tem papel importante na construção da realidade social. Ela retrata, cada qual a sua maneira, o cenário "real" lacaniano e os espaços e tempos sócio-culturais. Este artigo propõe que é possível representar e identificar esse cenário, também, por meio das iconicidades presentes nos selos postais. Perpassa questões da imagem enquanto objeto teórico. Dá continuidade à inserção do selo postal no âmbito acadêmico à luz de distintos e diversos conceitos.

Palavras-chaves: Cultura visual. Imagem. Filatelia. Modernismo. Selo postal.

Abstract: Image has been used as a discursive resource to inform, communicate, control and heckle the individual. It can modify his or her world and play an important role in the construction of social reality. It also portrays, in each of its ways, Lacan's "real" scenery and the socio-cultural spaces and times. This article asserts that it is also possible to represent and identify this scenery by the iconic creations of postage stamps. It examines issues linked to image as a theoretical object and gives continuity to the insertion of postage stamps in the academic environment in the light of several distinct concepts.

Keywords: Visual culture; Image; Philately; Modernism; Postage stamps.

"Toda imagem conta uma História".
(BURKE, 2004, p. 175)

Introdução

Os objetos imagéticos, em relação direta ou indireta com outros tipos de registros e suportes da informação, permitem subsidiar definições por meio da multiplicidade de versões, releituras e mobilidades não fixadas em cânones determinísticos. São, ao mesmo tempo, documento, arte e imaginação. Moldam, em certa medida, o arcabouço conceitual do "Real" lacaniano.

Lacan identifica "Real" ao submeter sob sua análise duas outras dimensões básicas – "Simbólico" e "Imaginário" –, que, juntas, constituem a estrutura triádica de todo Ser[2]. Para Lacan, o que denominamos realidade articula-se por meio da significação (Simbólico) e da padronização característica das imagens (Imaginário). Em outras palavras, ambos operam no âmbito da significação humana.

2. Em Filosofia: todo ente que existe. Ver mais explicações, por exemplo, em Abbagnano (2003, p. 878-888).

Apesar de existir uma discussão sobre a condição negativa desse Real, o que não interessa a este estudo, é importante entender que ele desempenha, como sugerem Zizek e Daly (2006, p. 14) "[...] um grande papel implícito e evanescente na construção das formas cotidianas de realidade social [...]". Ao falar dessas imagens as especificidades da imagem em si, dos suportes, das técnicas, dos conteúdos e dos discursos são evocadas.

Pode ser entendido como um novo lugar epistemológico tentar entender esses objetos, não, apenas, como tecnologias visuais e documentais separadas dos seus respectivos conteúdos, não, unicamente, como suportes que têm um mecanismo operacional de produção, distribuição e consumo, não, somente, como objetos que criam, e que neles são

registradas imagens de tipo específico, mas designá-los como pertencentes ao complexo amálgama social, em que, além de existir confluência e produção de saberes, evocam certa relação entre o "sujeito observador" (CRARY, 1992) e a maneira pela qual esse observador experiencia o tempo.

Além disso, a produção de imagens está associada ao desenvolvimento tecnológico em dada situação histórica. De fato, não há nada na vida, seja ela produtiva ou não, que escape ao tempo. Qualquer perspectiva de tempo – passado, presente ou futuro –, constitui a consciência do próprio Ser ou, se preferir, de um determinado grupo social. Cada sociedade, grupo social ou pessoa utilizam, em determinado momento histórico, certos tipos de tecnologias, "[...] não porque [...] sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las [...]" (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 223).

Sendo assim, é possível afirmar que existiriam três momentos históricos de um lócus iconográfico. Um tempo-espaço clássico, um moderno e um contemporâneo de visão, da visualidade e das tecnologias visuais. Esses três modelos estariam vinculados a três tipos de sociedades "imagens-máquinas", de acordo com as classificações de diferentes autores.

Haveria, sob um ponto de vista teórico, três regimes sociais num *continuum* constante e metamórfico. As "sociedades da soberania" (lugar clássico) que tinham como objetivo "[...] açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida [...]". As "sociedades disciplinares" (lugar moderno) que sucedem as anteriores, momento em que surgem os "grandes espaços de confinamento". O individuo é interpelado a dividir seu cotidiano entre estruturas fechadas e constantemente vigiadas, por exemplo: família, escola, fábrica, hospital, prisão, "meio de confinamento por excelência". Por fim, as "sociedades de controle" (lugar contemporâneo), que somam às anteriores a utilização de tecnologias computacionais, "[...] cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus [...]". (DELEUZE, 1992, p. 219).

Assim, é possível pensar sobre três momentos marcantes do desenvolvimento de tecnologias coletivas de subjetivação. 1) Aquele da "cristandade européia (lugar clássico), que se caracteriza por duas formas de articulação: uma com as entidades territoriais de base autônomas e, a outra, "[...] com a entidade desterritorializada de poder subjetivo de que a igreja católica era portadora [...]"; 2) O da des-territorialização capitalista dos saberes e das técnicas (lugar moderno), em que o homem "[...] perderia aí territorialidades sociais que lhes pareciam até então inamovíveis [...]" e 3) O momento da informatização planetária (lugar contemporâneo), no qual a "[...] tecnologia ficaria sobre o controle de uma subjetividade maquínica de um novo gênero [...]" (GUATTARI, 1993, p. 182).

Ainda, existiria uma trajetória lógica da imagem referenciada pelo desenvolvimento das tecnologias sócio-visuais que pode ser divida, também, em três momentos.

Na verdade, a era da lógica formal da imagem [lugar clássico], é a da pintura, da gravura e da arquitetura, que se concluiu com o século XVIII. A era da lógica dialética [lugar moderno], é a da fotografia, da cinematografia ou, se preferir, do fotograma, no século XIX. A era da lógica paradoxal da imagem [lugar contemporâneo], é a que começa com a invenção da videografia, da holografia e da infografia. (VIRILIO, 1994, p. 91).

Ao considerar essas teorias e o enfoque deste artigo é pertinente e inevitável por a ênfase ao lugar moderno do *locus* iconográfico. Nesse momento histórico foram criadas condições de possibilidades do aparecimento de tecnologias de produção de imagens jamais, antes, utilizadas e vistas. Bem como, de suportes documentais que, por meio de imagens, garantem sua validade e utilidade social.

O que vai ocorrer nesse lugar moderno são situações nos cotidianos políticos, econômicos e culturais que irão, todas, convergir numa complexa rede de correlações em que dispositivos de visualização e de documentação irão determinar a ruptura com os

modelos de visão e de subjetividade do indivíduo de outrora, fazendo com que surja outro tipo, ou um nono tipo, de observador (o que olha).

Desde então, aspectos ligados à visão, visualidade, percepção, expressão e tecnologias visuais atestam para além das teorias baseadas em uma continuidade histórica da "visão" tradicional ocidental. Não existe a continuidade linear e estabelecida do *status quo* moderno, de uma construção histórica monolítica. O olhar do espectador moderno rompeu com os modelos clássicos de visualidade de uma forma articulada com a revolução da organização do conhecimento e de algumas práticas sociais: por exemplo, e porque não incluir aqui, o colecionismo de suportes iconográficos. Logo, cabe uma análise com relação ao advento do selo postal nesse momento do lugar moderno, utilizado pela primeira vez na Inglaterra, em 1843, como tecnologia de aperfeiçoamento do sistema postal de comunicação à distância (SALCEDO, 2013).

Sobre a imagem

As imagens pertencem ao universo interior e exterior do humano. Vestígios imagéticos compõem o pretérito da humanidade, situam-se no presente e prosseguirão no futuro. Há muitos milênios, os indivíduos transmitem seu conhecimento por meio das imagens gráficas.

Bessis (1994, p. 159) sugere que a palavra imagem vem do Grego (*mimos* = imi-tação, e *genes* = nascido de) "[...] nascida da imitação, transmite ao que vê tanto o conhecido como o desconhecido, ornando-os de um valor estético e significativo [...]". Apela para a imaginação daquele que produz e interpela, aquele que vê o produto imagético.

A visão é a mais importante modalidade de percepção que os humanos dispõem para apreender e conhecer o mundo exterior, estabelecendo-se como uma poderosa fonte de informação e conhecimento. Santaella (1993, p. 11) afirma que "[...] uma das explicações para a predominância da visão [...] sobre os outros sentidos é a ligação direta dos olhos [...] com o cérebro, o que faz com

que parte da atividade que deveria ser realizada por ele é feita pelos próprios órgãos".

Ainda que trabalhar com conceitos seja uma atividade fluida e incerta, talvez até ininterrupta, é pertinente ampliar a visão sobre os conceitos de imagem. No campo da Neurologia, Damásio (2000, p. 24) afirma que "[...] imagem designa um padrão mental em qualquer modalidade sensorial [...]". Em outro momento de sua obra, o autor explica com maior detalhe sua concepção de imagem tomada como um sinônimo de representação.

> Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A [última] modalidade inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, [etc.]. A palavra imagem não se refere apenas a imagem 'visual' e, também não há nada de estático nas imagens... As imagens de todas as modalidades 'retratam' processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos. As imagens também 'retratam' as propriedades físicas das entidades e, às vezes imprecisamente, às vezes não, as relações espaciais e temporais entre entidades, bem como as ações destas. Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas...Pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagens (DAMÁSIO, 2000, p. 402).

Partindo de afirmações como essa, Contrera e Baitello Jr. (2006, p. 117) vão sugerir dois aspectos pertinentes aos estudos das imagens: 1) "O fluxo de mão dupla existente entre a 'motivação interna' e a 'captação externa', que se articula na criação das imagens com as quais pensamos". Aqui caberiam as discussões sobre Teoria da Imagem (psíquicas e oníricas), da Recepção e do Imaginário; 2) "As consequências (sócio-ecológicas e eco-psicológicas) do predomínio avassalador dos sistemas comunicativos em detrimento das outras modalidades perceptivas". Aqui é possível estudar de forma crítica as "[...] eras de exacerbação da visualidade, do simulacro e da iconofagia [...]" [3].

3. Sobre a iconofagia recomendo ler Baitello Jr. (2005).

A imagem está num contexto em que o sujeito gera, reproduz, decifra, enuncia, cria e relê, todavia sempre historicamente possibilitado. Manguel (2001, p. 21) aponta para o fato de que

> [...] as imagens, assim como as histórias, nos informam [...]para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens, alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Assim, as imagens pertencem ao universo interior (endógeno) e exterior (exógeno) humano. As suas formas de interpelação não devem remeter a uma suposta linearidade histórica, muito menos sugerir o mesmo com relação ao modo de leitura, mas a um emaranhado feixe de relações de poder e saber. A tradução das representações visuais é complexa, porque converge tanto à percepção da imagem como à sua produção. Mas vai além, quando se entende que essa atividade também constitui um processo de aquisição de conhecimento ininterrupto através das experiências e dos afetos sociais, dos indivíduos e das coletividades.

Não se pode negar que, nos dias atuais, o sujeito tem a sua complexidade refletida nas imagens, uma condição possível de seu estado. Uma situação em que se relacionam significados ambíguos e conceitos polissêmicos. É nesta realidade, na contemporaneidade, o tempo-espaço em que o Ser olha para si e vê complexidade e polissemia do e no seu Eu. Na atualidade, existe uma avalanche de informações visuais que interpelam o Ser, o seduz, individualiza, educa e assujeita, mas ao mesmo tempo, gera sua des-territorialização.

Decerto, o discurso visual do qual emerge a capacidade imagética de enunciação dotada de poder e saber, em graus distintos de comunicabilidade, pode ser analisado, estudado, criticado na medida em que ali se busquem possíveis deslocamentos de sentidos e correlações entre os efeitos característicos de certo momento histórico. Esse é o caso, também, das imagens impressas nos selos postais ou em outros documentos filatélicos.

Duas possibilidades de olhar esse suporte iconográfico ou documento visual parecem possíveis: a) Olhá-lo enquanto prática humana e material, um produto estatal resultado de uma técnica e aplicação tecnológica; 2) Olhá-lo de um lugar ético, percebê-lo enquanto um *assemblage* coletivo, ou seja, um lugar no tempo-espaço onde estão imbricados poderes, saberes, historicidades, práticas discursivas e estéticas.



The Basel Dove. Selo Cantão de Genebra, Suiça. Em: (<http://http://en.wikipedia.org/wiki/Postage_stamps_and_postal_history_of_Switzerland>) Acesso em: 14/04/2015

Sobre o selo postal

Assumir esse lugar de observador demanda afirmar que a criação do selo postal foi, indiscutivelmente, um dos grandes acontecimentos históricos do século XIX. Como documento, ele é apenas uma forma de formalizar e evidenciar o contato tácito entre um emissor e um serviço público que, além de cobrar, torna sua a responsabilidade do transporte e da entrega ao destinatário indicado.

O período político-econômico em que foi inserida essa nova e revolucionária prática de comunicação corrobora com o que se costuma denominar de primeiro período da Revolução Industrial (1760 a 1850), na Inglaterra. Não obstante os fatos históricos, a prática introduzida nos domínios ingleses não era uma completa novidade. São conhecidas experiências no Oriente, na Europa desde o século XVII e no Brasil.

O que de fato ocorreu em 1843, na Inglaterra, foi a sugestão de modificação do funcionamento do sistema postal britânico e de suas colônias, baseado em dois pontos

cruciais à economia do Império: cobrança antecipada do valor do porte e regulamentação da taxa segundo o peso da missiva postal. O advento do selo postal proporcionou uma racionalidade do sistema postal inglês, que por sua vez gerou lucros elevados. Essa foi a principal razão, mas não a única, para que nos primeiros dez anos que se seguiram à circulação dos selos postais ingleses, a maioria dos países europeus (e suas respectivas colônias) adotasse o mesmo sistema. Portanto, afirmam Almeida e Vasquez (2003, p. 21), que

> [...] as mudanças nos serviços postais na Inglaterra estavam inseridas num contexto econômico e político mais amplo. Tornava-se estratégico para o Império [e assim fizeram vários países imperialistas] o controle do mercado nas colônias, e o sucesso das transações comerciais a distância dependia diretamente da eficiência nos serviços de troca de correspondências. As estreitas relações comerciais e políticas entre o Império brasileiro e o britânico no período favoreceram a absorção quase que imediata da novidade entre nós, antes mesmo que outras nações economicamente mais desenvolvidas adotassem tais medidas.



Pomba de Basiléia. Suiça. Em: (<http: http://en.wikipedia.org/wiki/Postage_stamps_and_postal_history_of_Switzerland>)
Acesso em: 14/04/2015

Em 17 de agosto de 1839, o Parlamento inglês aprovou as sugestões de Sir Rowland Hill, alegando que serviam ao progresso comercial e ao desenvolvimento das classes mais favorecidas. O selo postal surge, então, como resultado da proposta fundamental que era usar um pedaço de papel de tamanho suficiente para receber uma estampa, coberto na parte traseira com goma, que o portador poderia, aplicando um pouco de umidade, prender na parte posterior da correspondência.

Na época de seu surgimento, até mesmo muito tempo depois, o observador craryano não estava preparado para ver no selo postal nada além de um timbre oficial de comprovação de pagamento de franquia, nada mais que não lembrasse imediatamente senão uma moeda ou uma nota de banco. Mas, nessas ferramentas de discurso ideológico estavam impressas, por exemplo, a efígie do soberano reinante [nas monarquias] e de figuras alegóricas [nas repúblicas], as cifras indicadoras do valor de franquia, buriladas com linhas, florões e arabescos, para dificultarem a sua contrafação.



Selos postais brasileiros. Fonte: Acervo do Museu Correios



Os quatro primeiros selos postais de tipo comemorativo no Brasil. Celebram os 400 anos da chegada dos portugueses ao país. Marcam o início do serviço de encomendas internacionais *colis-postaux*.

Seguindo uma tradição que perdura desde então, a Inglaterra é o único emissor de selos que não especifica seu nome por extenso na face do artefato. Apenas apresenta o perfil do soberano. Por outro lado, o restante dos países e entidades emissoras de selos postais deve especificar, por extenso, seus respectivos nomes. É relevante salientar que entre a emissão dos primeiros selos ingleses e a primeira série de selos brasileira existem registros de que uma companhia privada de correios nos Estados Unidos da América (*U. S. City Dispatch Post*) e o Cantão Suíço de Zurich, emitiram selos postais, todavia, diz-se que eram para uso restrito, ou seja, não seriam utilizados para correspondência além das fronteiras.

A Suíça destacou-se não apenas como promotora, mas principalmente como veneradora do tipo "escudo ou brasão", que ela inaugura com os selos do Cantão de Genebra, impressos em preto sobre verde, ainda em 1843. Esses selos, no valor de 5 cêntimos cada, destacavam o escudo e a divisa de Genebra, isoladamente serviam para o porte local. Coube ainda à Suíça outro pioneirismo: o da impressão do primeiro selo do mundo em duas cores, preto e vermelho, o famoso *Pomba de Basiléia* na cidade do mesmo nome, em 1845, de formato quadrangular e no valor de 2 ½ *rappen*, também do tipo "brasão".

O Brasil, primeiro país do continente americano a instituir e a usar o selo postal, manteve-se fiel à "cifra" nos 23 anos iniciais de suas emissões, sendo desse tipo os *Olhos-de-Boi* (1843), os *Inclinados* (1844), os *Olhos-de-Cabra* (1850-1866) e os *Olhos-de-Gato* (1855/1866).

Diversos países emitiram selos nas mesmas condições pictóricas como os apresentados. Por questão de espaço, os selos não serão mostrados, mas os nomes dos primeiros países serão listados, seguidos do ano de emissão do primeiro selo postal, para que se tenha uma idéia de como se ramificou pelo mundo. Estados Unidos da América (1845), Ilhas Maurício (1847), Bélgica e França (1849), Espanha (1850), Dinamarca (1851), Holanda (1852), Noruega (1855), Rússia (1858), Alemanha (1871), Bósnia (1879), México (1856), Peru (1858), Bahamas (1859), Antígua e Costa Rica (1862), Honduras e Bermuda (1856), Bolívia (1867) entre tantos outros.

Com a República, a temática das imagens postais vai mudando paulatinamente. De início, predominam alegorias, que transmitem o símbolo material do novo regime, por exemplo, a coroa de louros, o símbolo universal da república criado pela Revolução Francesa (a popular Marianne). Portanto, ora são objetos e produtos de riqueza nacional, ora surge o dinâmico Mercúrio (patrono do comércio) ou, então, são paisagens anunciando um novo alvorecer republicano. Associado a essa realidade social, estava o que vai ser chamado de "dialética do colecionismo postal". Ou seja, iniciou-se um ciclo em que, de um lado, os filatelistas procuravam as novas peças emitidas e, do outro, o correio emitia cada vez mais selos, mas visando, também ao consumo desprovido da função (valor defunto do objeto) social do selo.

É nesse sentido que surgem as emissões dos selos postais comemorativos. Um tipo específico de documentação filatélica que tem como característica principal ser um instrumento potencial de propaganda e comunicação, além de servir como lembrete do passado nacional, contribuindo para a continuidade da memória social. Esse pequeno pedaço de papel, indiferente às diversas formas como se apresenta e aos suportes aos quais é agregado, elimina distâncias, preserva na forma de texto e imagem, com criatividade, uma possível história da humanidade. Resgata, pois, na forma de documento temático, as pessoas e suas feituras, efemérides, eventos, símbolos (locais, nacionais e internacionais), celebrações, costumes, tradições, processos e o tempo (memória), de forma particular e geral. Funciona como um elo entre os indivíduos, seu processo histórico e os diversos e distintos conhecimentos.

Não se sabe ao certo qual e onde foi emitido o primeiro selo comemorativo do mundo (isso parece um pouco fútil). Contudo, Almeida e Vasquez (2003, p. 38) aludem a "[...] um exemplar emitido na França, em 1863, trazendo a efígie coroada de louros de Napoleão IIII – referência às vitórias de Magenta e Solferino [...]". Mencionam também "[...] uma

4. Tradução nossa: "[...] stamps have become useful ideological and cultural artifacts, and a means for governments to [...] promote certain images at home and abroad [...]"

emissão do Peru, de 1871, trazendo uma locomotiva como tema e usado para serviços postais da recém-inaugurada estrada de ferro entre Lim-Callao-Chorilos [...]". De qualquer forma, o selo que realmente pode ser considerado comemorativo, pelo que foi exposto até então, é a emissão da Romênia, de 1891, aludindo aos vinte e cinco anos do reinado de Carlos I.

Por sua vez, no Brasil, os primeiros selos postais do tipo comemorativo foram os que celebraram os 400 anos da chegada dos portugueses ao país. Trata-se da primeira emissão de selos desse tipo, lançada em 1 de janeiro de 1900, por sugestão da Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Dava-se início ao serviço de encomendas internacionais *colis-postaux*.

A escolha dos temas a serem impressos se deu através de concurso público. Estes selos só circularam dentro do país, franqueados os portes nacionais. A venda dos quatrocentos mil exemplares emitidos ajudou nos custos das comemorações que ocorreram em todo país. As quatro imagens, de certo modo, celebravam justamente um sentimento que os republicanos queriam que o povo percebesse. Segundo Salcedo (2008b, p. 190), "[...] uma trajetória de liberdade no Brasil, refletida através de quatro eventos significativos. Perceba que a inscrição do nome do país, nessa época, era Estados Unidos do Brasil [...]". Além disso, todas as peças citam o período de 400 anos (1500-1900), além do nome do impressor das figuras (LITH. Paulo Robin & Pinho) e a expressão "correio", em cada peça.

> 1) O selo de 100 Réis. Primeiro momento da liberdade. Os nativos em terra, nus e armados com arco e lança flecha, presenciam a chegada das duas caravelas portuguesas. Tanto no céu como nas velas estão impressas a Cruz da Ordem de Cristo. Símbolos de uma civilização que vem resgatar os nativos da natureza.
>
> 2) O selo de 200 Réis. Segundo momento. O grito de Ipiranga dado por D. Pedro, que montado num cavalo, mais parece um cidadão qualquer daquela época e não um príncipe. Com a espada erguida, comanda seus soldados e cavalos, como se estivesse em marcha de ataque. Essa imagem contrasta em demasia com a famosa pintura de Pedro Américo, principalmente nos detalhes do relevo, da casa ao

fundo e do vestuário. Percebe-se a inscrição *Independência ou morte, e 7 de setembro de 1822*

3) O selo de 500 Réis. Terceiro momento. As datas "28 setembro 1871" e "13 de maio 1888" aludem às duas leis que extinguiram "por completo" a escravidão no Brasil. O anjo libertador, que possui uma estrutura física maior que a das pessoas abaixo, traz na mão esquerda o fogo e, na direita, os grilhões quebrados de Prometeu. Sobrevoa o pedaço de terra onde jaz uma "família escrava", almejando a tão emancipada liberdade.

4) O selo de 700 Réis. Quarto momento. Para encerrar a trajetória da liberdade do país e das pessoas, a guardiã da ordem representada à luz de uma estrela, intocável, mas que remete aos princípios vitoriosos do 15 de novembro de 1889. Estátua da triunfal liberdade republicana, numa figura feminina, fincada em solo fértil. Percebe-se, nesta única peça, a impressão do Brasão de Armas do Brasil. Esse símbolo nacional foi sancionado pelo então Chefe do Governo Provisório, Marechal Deodoro da Fonseca. (SALCEDO, 2008b, p. 190-191).

Por outro lado, com as transformações sociais que vinham ocorrendo no "lugar moderno", principalmente na Europa do século XIX e XX, surgiam novas concepções de colecionismo e de coleções. A partir desse momento histórico, Benjamin (1991) sugere que além do valor de uso e *status* do objeto haveria um valor afetivo. Refere-se ao colecionismo, e isso inclui os selos postais e outros documentos filatélicos, praticado por um novo espírito, ligado a conceitos de âmbito estético e psicológico.

Salcedo (2008a, p. 5) sugere que as informações "textuais e pictóricas" registradas nesses pequenos artefatos culturais, constituem-se discursos de conteúdo endógeno e exógeno, que passam despercebidos ao leitor comum que, por sua vez, apenas os identificam como taxas devidas ao Correio para envio de missivas postais. Por outro lado, afirma Altman (1991, p. 4): "[...] os selos postais tornaram-se artefatos culturais e ideológicos úteis, além de um meio para que governos divulguem certas imagens nos seus países e no exterior [...]". [4]

Vindos para ficar, os selos postais, nos tempos subsequentes à sua criação, passaram por modificações, em distintos graus, conforme a época, o lugar, o poder estabelecido, a

cultura midiática e a tecnologia. Esse pequeno artefato constitui um gênero imagético moderno de característica eurocêntrica. Suas formas de produção, distribuição, consumo e uso obtiveram enorme eficácia de convicção, junto ao sujeito receptor, principalmente no âmbito do colecionismo e do mercado filatélico, possibilitando assim a construção de imaginários de enorme significação psicológica.

Analisar os registros pictóricos e textuais registrados nos selos postais, principalmente nos comemorativos, permite criar possibilidades de sentir, de seduzir e de dispor fenômenos que aludem a uma sequência de instantes eternos. As imagens nos selos postais confrontam-se com as imagens visuais do pós-moderno ou contemporâneo. Nessa última, jazem conceitos de descontinuidades, fragmentações, descentralizações. As primeiras, modernas, permeiam este mundo em crise com seus valores de pretérito eurocêntrico. São valores imagéticos que cultivam as diferenças das manifestações atuais.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de; VASQUEZ, Pedro Karp. **Selos postais do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2003.

ALTMAN, Denis. **Paper ambassadors: the politics of stamps.** North Ryde: NSW, 1991.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia:** ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do Século XIX.** In: KOTHE, F. (Org.). Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1991.

BESSIS, Henriette. **A imagem da Ciência na pintura.** In: VIERNE, Simone. A Ciência e o Imaginário. Brasília: UNB, 1994. p. 159 - 190.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** São Paulo: EDUSC, 2004.

CONTRERA, M. S.; BAITELLO Jr., Norval. Na selva das imagens: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. Significação. São Paulo, n. 25, jun. 2006, p. 113 – 126.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer.** Cambridge: MIT, 1992.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência.** São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix. **Da produção da subjetividade.** In: PARENTE, A. (Org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 177-191.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens.** São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SALCEDO, Diogo A. **A visibilidade da Ciência nos selos postais comemorativos.** In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL. 1, 2008, Goiânia. Anais... Goiânia, UFG, 2008a.

_____. **Filatelia e memória:** pequenos embaixadores de papel. In: VERRI, G. M. W. (Org.). Registros do passado no presente. Recife: Bagaço, 2008b. p. 155-195.

_____. **Espelhos de papel:** pelo estatuto do selo postal. Recife: EDUFPE, 2013. No prelo.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção: uma teoria semiótica.** São Paulo: Experimento, 1993.

Diego A. Salcedo
Doutor em Comunicação pela UFPE. Professor no Departamento de Ciência da Informação da UFPE. Desde 2004 tem pesquisado e publicado sobre selos postais, colecionismo, memória, cultura visual, história postal e Filatelia. Alguns dos seus livros são: *A ciência nos selos postais comemorativos brasileiros:* 1900-2000 (EDUFPE, 2010); *Pernambuco nos Selos Postais:* fragmentos verbovisuais de pernambucanidades (O autor, 2010); *Espelhos de papel:* pelo estatuto do selo postal (Primeira Tese de Doutorado brasileira sobre o selo postal, UFPE, 2013); *Bibliofilatelia*: fontes de informação, colecionismo e memória (EDUFPE, 2015 – no prelo). A lista de todas as suas publicações podem ser acessadas nos seguintes links: (lattes.cnpq.br/6871433739604898) e (diegosalcedo.wordpress.com). Contatos com o autor: salcedo.da@gmail.com



Exposição Povos do Chocó
Exibida em 2018 no Museu Correios
Acervo: Casa da Cultura da America Latina - CAL

A arte encantadora das mulheres kunas

Jaime de Almeida

The enchanting art of Kuna women

Resumo/Abstract

O artigo aborda a coleção de molas da Casa da Cultura da América Latina, procurando mostrar como esse tipo de adereço se insere na história e na cultura kuna. As molas são mostradas como uma manifestação historicamente situada, em que se entrelaçam elementos estéticos e religiosos, em peças que é possível perceber ecos contemporâneos de linguagens míticas dos xamãs kunas, recheadas de símbolos, metáforas e polissemias.

Palavras-chave: História da América. Mulheres kuna. Molas. Arte e etnografia.

This article approaches the collection of springs at Casa da Cultura da América Latina, seeking to show how this type of ornament is inserted in the Kuna history and culture. The springs are seen as a historically situated manifestation in which aesthetic and religious elements interweave. Its art pieces reveal contemporary echoes of the mythic languages of Kuna shamans, filled with symbols, metaphors and polysemy.

Keywords: History of America; Kuna women; Springs; Art and ethnography.

Quem visita o Museu dos Correios na quadra 04, Bloco A do Setor Comercial Sul de Brasília pode aproveitar a oportunidade e visitar a Casa de Cultura da América Latina (CAL), mantida pela Universidade de Brasília, na mesma quadra n. 04, no Edifício Anápolis. Benvindos a este corredor cultural![1]

A CAL foi criada em 1987 para promover e divulgar a arte e a cultura latino-americana, e tornou-se um espaço voltado para a promoção das culturas ibero, latina e africana, em todas as suas vertentes e linguagens. Além da promoção de eventos, é um importante espaço de estudo e de preservação do patrimônio cultural e artístico da UnB. Oficinas de arte, espetáculos teatrais, cursos, palestras, seminários, entre outros, também fazem parte da programação da Casa.

Os visitantes aí encontrarão um importante acervo de arte moderna, contemporânea, popular e etnográfica, três galerias de arte e um auditório onde se exibem filmes produzidos, em sua maioria, nos países da América Latina, África e Península Ibérica. Contando com cerca de mil e quatrocentas peças entre obras artísticas e etnográficas, o acervo da CAL foi criado por ocasião do I Festival Latino-americano de Arte e Cultura (Flaac) e vem sendo ampliado por doações de instituições e artistas.

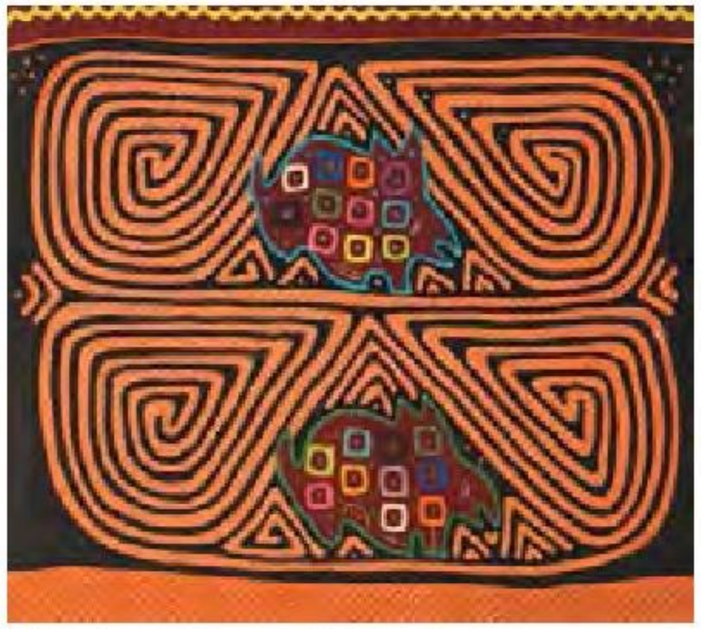
Dentre as excelentes coleções de arte e cultura que encontrarão na CAL, queremos destacar neste artigo um conjunto de setenta e sete *molas*[2], panos bordados pelas mulheres da etnia Kuna, um povo indígena que se concentra ao sul do canal do Panamá, especialmente no Arquipélago de San Blas e, atravessando a fronteira colombiana, no golfo de Urabá.

A coleção de molas da CAL foi doada pelo antropólogo colombiano Álvaro Chaves

1. O Museu Correios e a Casa da Cultura da América Latina vêm mantendo uma parceria que já resultou na realização em conjunto de três exposições (Povos do Chocó; CAL: gravuras do acervo e Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas, a última também com a UFMG, com concepção de profissionais daquela Universidade), além de um seminário (Encontro: Memória Arte e Cultura Afro-brasileira). A mostra Povos do Chocó aconteceu de 18 de setembro a 13 de outubro de 2013, apresentando cento e sessenta e duas peças que contam o cotidiano, tradição e a cultura dos Waunana do rio San Juan e dos Cuna do Golfo de Urabá, inclusive diversas molas (Nota do Editor).

2. Pronuncia-se môla.

Mendoza (1930-1992), o que nos permite afirmar que cada peça foi escolhida por seu valor etnográfico e não necessariamente pelo nosso sentido estético ocidental. Na língua dulegaya dos Kuna (que se chamam a si mesmos gunas ou dules), *mola* se aplicaria a qualquer peça de tecido, qualquer matéria que recobre, qualquer roupa, como a frondosidade de uma árvore, as nuvens do céu, a plumagem de um pássaro, a pele ou mesmo, por eufemismo, a menstruação e tudo o que se refira à genitália (PERRIN, 1998, p.11). No mundo globalizado do turismo e do artesanato, o termo designa hoje especificamente as coloridas peças de pano bordado que as mulheres kuna confeccionam para enfeitar a frente e as costas de suas blusas. Muito vaidosas, elas costumam vestir por algum tempo as molas mais sofisticadas, cuja confecção pode lhes tomar até seis meses, e só depois de usá-las é que as vendem.



Mola. Acervo Casa da Cultura da América Latina

Embora tipicamente kunas, as molas resultam de uma longuíssima experiência de contato interétnico e teriam tomado a forma que conhecemos em meados do século XIX. Em setembro deste ano serão comemorados os quinhentos anos do descobrimento do oceano Pacífico por Vasco Núñez de Balboa e nós, ao apreciar a coleção de molas da CAL, poderemos pensar que elas contêm alguma lembrança inconsciente dos primeiros contatos feitos pelos kunas com aqueles aventureiros. A princesa Anayanci, cujo nome significa Chave da Felicidade, amou e foi amada por Balboa e talvez por isto os kunas ensinaram a ele o caminho para o grande mar do sul. Os espanhóis admiravam a beleza das roupas das mulheres kunas. O dominicano Bartolomé de las Casas denunciou uma tragédia: ao ver que havia muitos kunas vestidos de mulher, inclusive um tio de Anayanci, Balboa os prendeu e atiçou contra eles os seus cães de caça que os estraçalharam. (Ainda hoje, alguns homens kunas, *os omeguit ou wigunduguid,* se vestem como mulheres e produzem belas molas).

Transitando entre o Pacífico e o Caribe, os kunas mantinham contatos, nem sempre pacíficos, com outros povos indígenas e com outros aventureiros europeus em guerra contra os espanhóis. Certamente se integraram de alguma forma à dinâmica das

trocas internacionais alimentada pela feira anual de Portobelo, que se realizava mais ou menos regularmente entre 1606 e 1738 e concentrava o comércio entre as minas do Peru e a Europa. Consta que, no século XVIII, os kuna assimilaram técnicas de pintura de uma colônia de huguenotes (protestantes franceses). Justamente quando, em consequência da descoberta do ouro na Califórnia em 1848, foi construída a ferrovia do Panamá que encurtava a viagem de milhares de aventureiros de todo o mundo, as molas começaram a ganhar o seu formato e função. Nessa época, os kunas começaram a colonizar as pequenas ilhas do arquipélago de San Blas, fugindo aos minúsculos insetos que infestam o seu território em terra firme; os homens continuam a trabalhar durante o dia nesse ambiente hostil enquanto as crianças e mulheres vivem com mais conforto nas ilhas varridas pela brisa.



Mola. Acervo Casa da Cultura da América Latina

Tecidos, tesouras, linhas, agulhas e, logo máquinas de costura eram comprados pelas mulheres kunas. Pressionadas pelos missionários e autoridades brancas a vestir-se com mais recato, elas transferiram para suas roupas as tradicionais pinturas corporais. O salto decisivo ocorreu meio século depois, quando elas trabalhavam como lavadeiras para os operários das obras do canal do Panamá. Vendo o grande interesse que eles manifestavam por suas roupas, começaram a produzir para venda a parte mais vistosa delas, que vieram a ser as molas.

Cada mola tem de dois a sete camadas justapostas de tecido de cores diferentes. O tema principal do desenho é cortado com tesoura no primeiro pano e os demais motivos, temas ou elementos são buscados nas outras camadas de tecido. As mais bonitas – e caras – são cuidadosamente costuradas à mão. Graças às informações que recebem de jovens kunas que circulavam pelos ambientes dos brancos, as mulheres tomaram conhecimento de formas modernas de associação e formaram cooperativas para se situar melhor no mercado do artesanato e consolidar sua liderança econômica na família e na comunidade.

Cada comunidade ocupa uma ilha e, como elas são pequenas, resultam superpovoadas

e as condições de higiene são muito precárias. Na verdade, a cultura kuna ainda não abandonou as características dos séculos anteriores; basta dizer que em sua mitologia a Terra é a mãe e o Mar é a avó. Os seus recursos agrícolas e pecuários da terra firme não são suficientes e as molas, produzidas pelas mulheres e lançadas no mercado internacional do artesanato, são cada vez mais importantes.

Mesmo pouco numerosos, os kunas têm demonstrado ao longo de sua história de contato uma notável capacidade de manter a sua identidade. Em 1870, o governo colombiano reconheceu sua autonomia territorial na chamada Comarca Dulenega. Mas, com a independência do Panamá em 1903, esse território foi dividido entre os dois países e a autonomia kuna se perdeu. Boa parte deles recusou-se por anos a obedecer às autoridades panamenhas. O novo país logo mostrou uma atitude muito agressiva contra os povos índios, tratando de atraí-los rapidamente à civilização ocidental, tratando de coibir ritos e cerimônias tradicionais e de impor as roupas, a educação e os costumes ocidentais. Pior, grandes extensões do território kuna foram ocupadas por companhias bananeiras e mineradoras.



Mola. Acervo Casa da Cultura da América Latina

Após a inauguração do canal do Panamá, uma lei de 1915 oficializou a "civilização" forçosa dos indígenas. Nas cidades, muitas mulheres perderam suas molas, argolas nasais, brincos e outros ornamentos de ouro. Uma delas fugiu e se refugiou junto aos dirigentes do seu povo; dois policiais foram mortos e uma das aldeias kunas foi incendiada. A tensão explodiu no carnaval de 1925 quando, assessorados por Richard Oglesby Marsk, um engenheiro norte-americano, os representantes de 45 aldeias kunas proclamaram a independência da República de Tule e definiram suas fronteiras, bandeira etc.

Aproveitando o clima de carnaval, guerreiros kunas disfarçados identificaram onde se concentravam os policiais panamenhos em cada comunidade. Logo passaram ao ataque de surpresa, matando com requintes de crueldade cerca de trinta deles. O engenheiro Richard Oglesby Marsk convenceu as autoridades norte-americanas do Canal a intervir

para evitar um massacre dos kunas. John Glover Smith (ministro plenipotenciário dos Estados Unidos no Panamá), os secretários de governo e de relações exteriores do Panamá e 13 *sailas* (chefes) kunas se reuniram a 4 de março de 1925 e o resultado foi um acordo de paz que assegurava aos índios a integridade do seu território e o respeito aos seus costumes em troca da deposição das armas e da obediência às leis panamenhas. Assim ficou estabelecida a Comarca Kuna de San Blas, hoje Comarca Guna Yala, à qual se somaram mais tarde as comarcas Madugandí e Wargandí [3].

3. V. este importante depoimento: WAGUA, 2007.



Mola. Acervo Casa da Cultura da América Latina

Por sua vez, os kunas que vivem em dois municípios da região de Urabá na Colômbia estão reduzidos a uma situação dramática, em meio à violência de diferentes grupos armados que disputam o controle da terra, do contrabando e do tráfico de drogas (ALÍ, 2009, p. 32-39).

Os kunas da Comarca Guna Ayala são regidos por uma assembleia, composta exclusivamente por homens, que tem os poderes consultivo, legislativo e executivo e evita ao máximo as interferências externas. As crianças aprendem cantando e dançando a sua língua e cultura. Para a maioria da população, o contato com o exterior se faz quase exclusivamente pelas visitas regulares de barcos com turistas à procura de molas e de boas fotos e barcos panamenhos ou colombianos com mercadorias para venda.

No entanto, alguns grupos de kunas têm autorização para atuar junto às instituições brancas como universidades, ONGs, agências governamentais, etc. Mulheres kunas especializadas no negócio das molas circulam pelos canais internacionais do comércio de artesanato. Assim, tal como no passado, os kunas mantêm o controle sobre o processo inevitável de contato cultural, selecionando aquilo que, reelaborado internamente pela comunidade, torna-se útil para sua inserção no mercado globalizado.

Concluindo, tratemos de sugerir algumas pistas para a apreciação estética das molas

kunas (PERRIN, 2000, p. 6-20):

- Dualismo: na linguagem dos xamãs kunas, todos os seres e acontecimentos – humanos, animais, plantas, objetos e suas respectivas partes, mesmo quando invisíveis – têm o seu duplo ou essência oculta, a *purba*. Cada mola tem duas faces, dianteira e traseira, que expressam complementaridade, mas não necessariamente uma identidade. Elas podem parecer muito semelhantes, mas sempre apresentarão sutis variações de tamanho, de forma, de cor e nunca serão idênticas.

- Paralelismo: Michel Perrin sugere comparar o dualismo com variações das molas e das cerâmicas com certas formas estilísticas da literatura oral kuna. As estrofes dos discursos e cantos rituais vão se repetindo com pequenas alterações de vocábulos, sons e sentidos, num longo jogo entre o mesmo e o diferente, aliando o encantamento do ritmo ao prazer da variação:



Mola. Acervo Casa da Cultura da América Latina

> As mulheres-demônios puseram um vestido azul
> e se alinham, ali, para dançar na aldeia dos espíritos.
> Os seus vestidos ficam azul *arrat,*
> Os senhores da aldeia dos espíritos se alinham, ali, para a dança.
> Seus vestidos ficam cor de rosa *ismaitet,*
> Os senhores da aldeia dos espíritos se alinham, ali, para a dança.
> As mulheres-demônios puseram suas roupas vermelhas como o pássaro *ikkwi*
> E se alinham, ali, para dançar na aldeia dos espíritos...
> As mulheres-demônios de saias amarelas se alinham para a dança.
> Ali seus vestidos ficam poderosos, na aldeia dos espíritos...

- Inversão: muitas molas têm um fundo escuro com motivo claro e, do outro lado, fundo claro com motivo escuro, como uma face diurna e outra face noturna. Os kunas costumam chamar certos animais e plantas com nomes diferentes de dia ou de noite.

- Simetria, metamorfose e poder: num conjunto de 2.000 molas, Michel Perrin encontrou 40% claramente simétricas, expressão do dualismo da mente kuna. Por outro lado, qualquer coisa pode transformar-se numa outra:

> Os animais de pele listrada se transformam em demônios, em *nia,*
> Se transformam em demônios,
> E, lá, longe, os demônios se transformam.
> Se transformam en cervos *koenaka,*
> Os demônios estão ali, ao pé das árvores,
> Vestidos de negro, com os chifres entrelaçados,
> e gritam: mé, mé.
> E daí em diante os cervos *wasena* se convertem em demônios,
> se transformam em demônios,
> Os demônios se transformam....
> (...) Os *nia* mariposas são os senhores deste lugar,
> Os *nia* senhores deste lugar se mostram muito semelhantes às mariposas...
> Os *nia* se convertem em seres de todo tipo...



Mola. Acervo Casa da Cultura da América Latina

Tal como as transformações evocadas pelos discursos míticos, as molas parecem ter sido concebidas para serem lidas em vários níveis de entendimento. Dois pássaros vistos de perfil podem designar uma entidade mítica vista de frente. As formas simétricas das molas com suas variações parecem um eco estético das linguagens míticas dos xamãs kunas, recheadas de símbolos, metáforas e polissemias.

Além da duplicação de um motivo, as molas apresentam frequentemente motivos divididos por um eixo simétrico – geralmente seres sobrenaturais, espíritos maléficos e demônios. É como se a simetria servisse para dotar essas entidades de uma potência hierática, ou como se fosse mais fácil conceber assim os seres fantásticos. Por outro lado, essa configuração costuma ser acompanhada de detalhes assimétricos, especialmente em matéria de cores.

Embora muito provavelmente inspiradas na lógica xamanística da cultura kuna manipulada pelos homens, parece que as molas – produto exclusivo das mulheres – não têm nenhuma função mágica, nenhum esoterismo, nada mais que uma estética kuna aplicada à beleza das roupas femininas (os homens se vestem muito simplesmente) e às demandas do mercado consumidor externo ao seu mundo.

Encerrando aqui esta breve incursão no imaginário mágico dos índios kunas, convidamos nossos leitores a pesquisar na filatelia panamenha e colombiana a presença das molas e de seus motivos estéticos.



Mola. Acervo Casa da Cultura da América Latina

Referências

ALI, Maurizio. Los kuna de Urabá. Conflicto, desplazamiento y desarrollo, **Revista Javeriana,** vol. 756, n. 145, 2009.

PERRIN, Michel. Tableaux kuna. **Les molas, un art d'Amérique.** Paris: Arthaud-Flammarion, 1998.

PERRIN, Michel. Los caminos de la creación en el arte de las molas cunas, **Boletín Museo del Oro**, n. 46, Bogotá, 2000.

WAGUA, Aibana. Así lo vi y así me lo contaron: datos de la Revolución Guna de 1925, versión del Sagladummad Inakeliginya y de gunas que vivieron la revolución de 1925. Panamá: [s.n.], 2007.

Jaime de Almeida
Possui bacharelado (1977) e maîtrise (1978) em História pela Universidade de Paris VIII; licenciatura (1983) e doutorado (1987) em História Social pela Universidade de São Paulo; e estágio pós-doutoral (2000-2001) na Universidade de Paris I. Foi vice-presidente e presidente da Associação Nacional de Professores e Pesquisadores em História das Américas (ANPHLAC). Professor associado IV (DE) na Universidade de Brasília. Membro Estrangeiro da Academia Colombiana de História (desde julho de 2013). Atua na área de História, com ênfase em História da América.



Memória histórica sobre a data do estabelecimento dos Correios em Pernambuco

Leduar Figueirôa de Assis Rocha

Historical memory regarding the date of creation of the Postal Service in Pernambuco

Resumo/Abstract

A obra Memória histórica sobre a data do estabelecimento dos Correios em Pernambuco, publicada em 1927 na Revista de História de Pernambuco, é aqui fac-similada como homenagem ao Dr. Leduar Figueirôa de Assis Rocha que, entre tantas atividades, dedicou-se também a reunir registros históricos dos Correios. Disponibilizar este trabalho é reconhecer vestígios de história que podem dar fôlego a novos desbravadores, possibilidade sinalizada já na própria introdução do livreto.

Palavras-Chave: Correios. Pernambuco. Memória histórica.

The work *Memória histórica sobre a data do estabelecimento dos Correios em Pernambuco* ["Historical memory regarding the date of creation of the Postal Service in Pernambuco"], published in 1927 in the *Revista de História de Pernambuco* ["History Review of Pernambuco"] is presented here as a facsimile in tribute to Dr. Leduar Figueirôa de Assis Rocha, who, among many activities, also dedicated himself to collecting historical records on the Postal Service. Making this work available means to recognize history traces that may provide an impetus to new pathfinders, as was already signaled in the booklet's introduction.

Keywords: Postal Service. Pernambuco. Historical memory.

O pernambucano de Olinda, Leduar Figueirôa de Assis Rocha (12/9/1904 – 25/10/1994), aos 21 anos já trabalhava na imprensa do estado como revisor do jornal A Província. Ofício inspirado pelos negócios da família e naturalmente incorporado às outras atividades desenvolvidas ao longo da vida. Por onde andou não parou de escrever.

Em 1927, aos 23 anos, ingressou nos Correios seguindo a carreira do avô paterno, nomeado carteiro suplente ainda em 1893. Durante alguns anos se dividiu entre os Correios e a faculdade de medicina, se formando em 1934. A medicina, a escrita e os Correios permearam a sua história.

Foi professor da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Faculdade de Ciências Médicas, da Universidade de Pernambuco (UPE). Colaborou na direção da Sociedade de Medicina e foi membro do Conselho Regional daquele mesmo estado. E ainda membro da Academia Pernambucana de Letras. Foi articulista do Jornal do Commercio do Recife, e também colaborador do Diario de Pernambuco.

Por vinte e sete anos foi chefe do Serviço Médico dos Correios, trabalho que considerava o suporte econômico para a família. Em 1963 foi designado para presidir a comissão executiva encarregada de planejar as comemorações no estado do tricentenário da implantação dos Correios no Brasil. Recebeu diversos elogios pela atuação. O exemplo e a dedicação renderam herdeiro: hoje um de seus onze filhos, José Germano de Assis Rocha, ainda trabalha na organização, depois de 43 anos de carreira.

Entre tantas atividades profissionais e familiares se permitia, no antigo prédio dos Correios no bairro do Recife, a admirar a passagem do Zepelim, quando esse fazia escala na cidade antes de seguir para o Rio de Janeiro, levando a carga dos Correios.

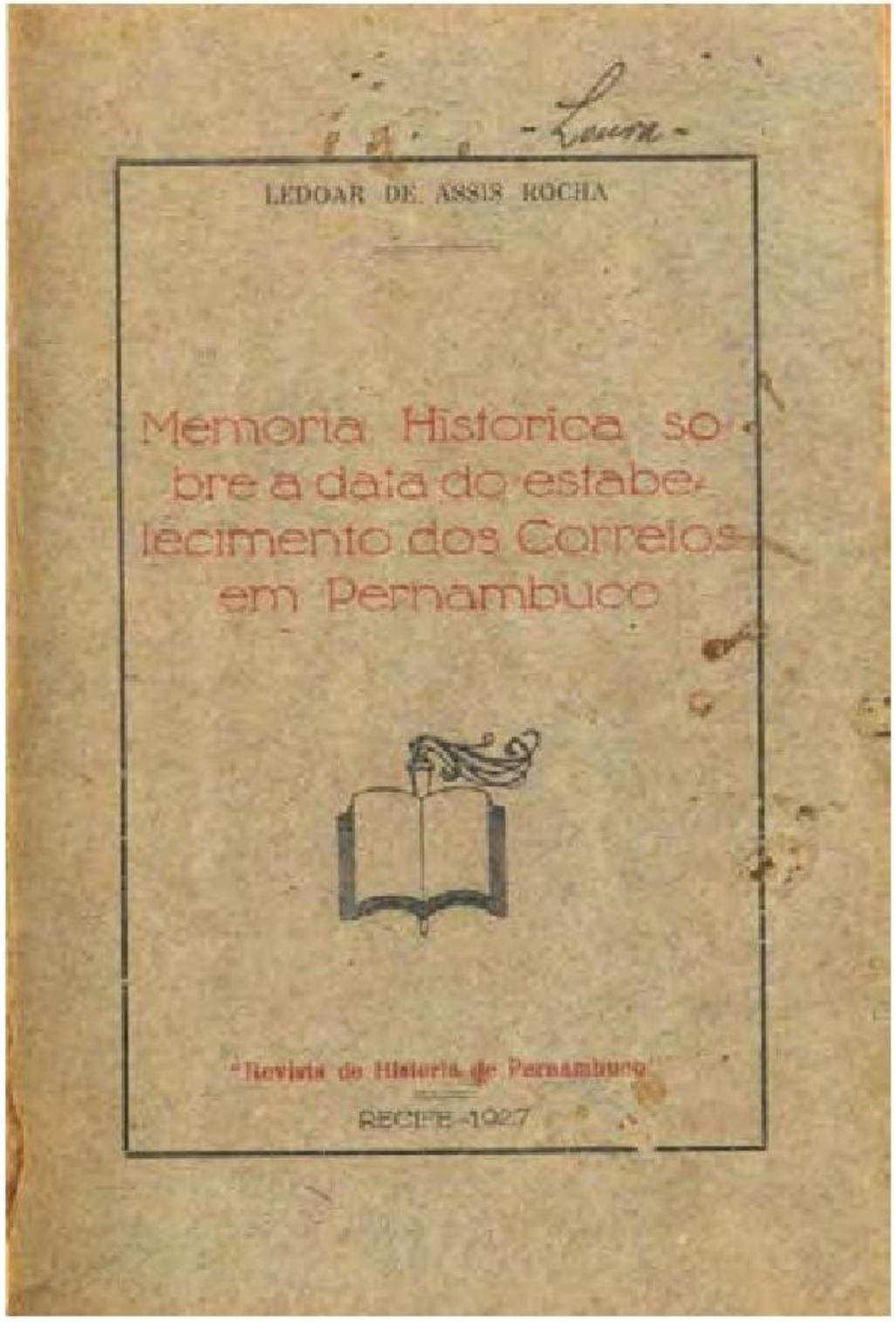
Um intrépido pernambucano que, por vezes, buscou malas postais nos vapores usando barco pequeno e enfrentou áreas profundas mesmo sem saber nadar. E acompanhou pelo interior o fechamento de agências por Lampião. Um homem que tinha muitas histórias para contar e o fez em diversos livros e artigos escritos, abrangendo uma gama variada de assuntos. Dentre eles, podem-se citar: Médicos, cirurgiões e boticas, 1941; História da medicina em Pernambuco, 1960 (v.1) e 1962 (v.2); Do Forte do Matos à rua da Aurora: subsídios para a história do "Palácio Joaquim Nabuco", 1967; Pediatria e puericultura em Pernambuco, 1987.

Neste número da Postais, trazemos, como uma justa homenagem, em fac-símile, o opúsculo Memória histórica sobre a data do estabelecimento dos Correios em Pernambuco, publicado em 1927, como uma separata da Revista de História de Pernambuco. Hoje bastante rara, a obra é uma prova de amor do Dr. Leduar à pesquisa histórica e à instituição em que trabalhou tantos anos.

Leduar era um historiador amador, tanto no sentido de que nunca se formou em uma faculdade de História, quanto neste de realmente amar o que fazia. Mais do que fonte sobre os tempos mais antigos, o livreto persiste como um documento importante sobre certa forma de olhar o passado e de tentar trazê-lo para o presente. Para os olhos mais atentos, oferece ainda o registro de importantes pistas, rastros históricos que podem ser seguidos ainda hoje em busca de outras descobertas.

Marta Ribeiro de Souza

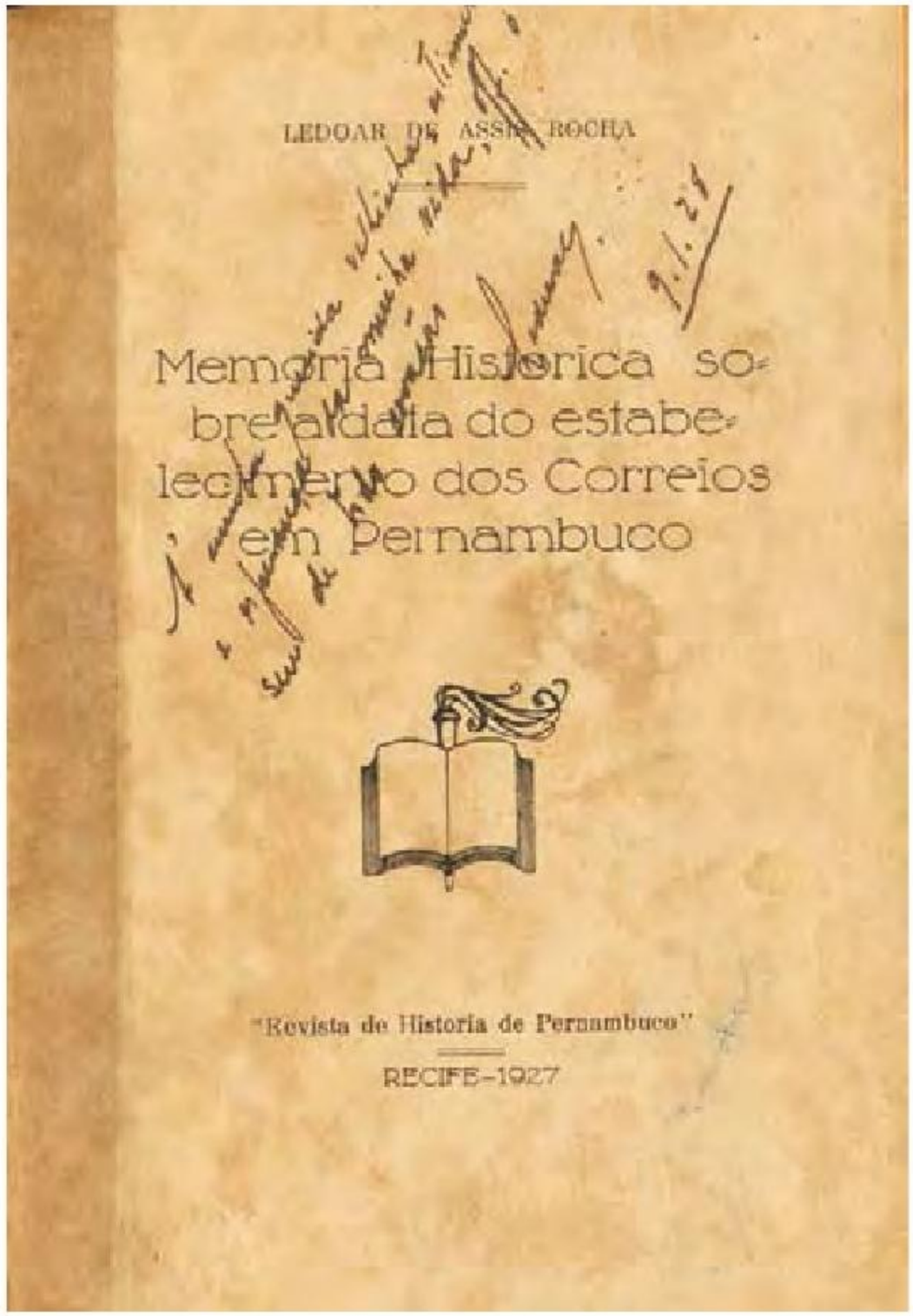
Jornalista do Departamento de Gestão Cultural dos Correios


LEDOAR DE ASSIS ROCHA

Memoria Historica so-
bre a data do estabe-
lecimento dos Correios
em Pernambuco

"Revista de Historia de Pernambuco"

RECIFE-1927


LEDOAR DE ASSIS ROCHA

Memoria Historica so-
bre a data do estabe-
lecimento dos Correios
em Pernambuco

"Revista de Historia de Pernambuco"

RECIFE-1927

INTRODUCÇÃO

A historia do estabelecimento dos Correios, em Pernambuco, é, sem duvida obra que ainda está por se fazer.

Seja pela difficuldade desanimadora de se compilar dados, para tal fim, seja por qualquer outro motivo, que escapa á nossa percepção, o facto é que ella ahi está novinha, inteiramente inédita.

Incentivado por multiplas circumstancias, que não importam registar, joguei-me á tarefa de organisar um arremêdo de historia em torno do interessante assumpto.

Sabe Deus quantos dias foram precisos para que eu alcançasse a satisfação dos meus desejos.

Mercê de valiosos documentos, que encontrei nas minhas pesquizas incessantes,

pude elaborar o modestissimo trabalho que se segue.

Vê-se, claramente, que não será um trabalho definitivo.

Servirá, comtudo, de subsidio aos que se atirarem ao mesmo mistér e, a mim proprio, que se não contentará com o muito pouco que ahi vae.

Se alguma cousa de aproveitavel nelle se encontrar, melhor, porque, ao menos saberão os que me lerem, fazer justiça ao meu esforço.

Cream-se os Correios em Portugal e no Brasil

Os Correios em Pernambuco.

Dominio Hollandez

O primeiro Assistente e Correio-Mór da Capitania de Pernambuco

Algumas considerações acerca do que ficou dito

São prohibidos os Correios Terresires na Capitania

Que se conclue dessa ordem

O primeiro quartel do seculo XVI findára para Portugal com a realisação de um notavel emprehendimento: El Rei d. João III. por carta de 2 de Agosto de 1525, creára o officio de Correio-Mór, na Corte de Lisbôa, provendo-o na pessoa de Luiz Homem, a quem ordenára fosse entregue o necessario regimento.

Restricto, unicamente, a capital do reino, o acto daquelle soberano não attingiu aos seus immensos dominios, permanecendo o Brasil sem tão benefico serviço.

Passados, porem, 113 annos, o regimento de 25 de Janeiro de 1663 estabeleceu um officio de Correio no Rio de Janeiro, provendo-o na pessoa do alferes João Carvalleiro Cardoso, a 19 de Dezembro do mesmo anno.

Beneficiando-se, apenas, o Rio,

com tal decisão, claro é que as demais capitanias ficaram sem conhecel-a.

Todavia, se no Rio o estabelecimento do Correio data de 1663, Pernambuco possuia-o, desde 1630.

Dominados pelos hollandezes, homens de incansavel espirito realisador, é natural que trouxessem para a terra conquistada, todos os grandes emprehendimentos que faziam da Hollanda uma das primeiras potencias da Europa antiga.

Adolpho Van Els, membro do Supremo Conselho do Brasil, escrevendo para os administradores da Companhia das Indias Occidentaes, a 3 de Abril de 1630, referia-se a *um forte que se pretendia levantar no Recife, perto do Correio*, ou á entrada do porto.

Dahi concluirmos que já áquella data possuiamos um serviço postal, trazido pelos flamengos, na sua ancia incontida de transformar a promissora Capitania de Pernambuco, num

Estado florescente e capaz de suscitar admiração a quantos o procurassem.

Expulsos, porém, do territorio pernambucano, depois das memoraveis luctas da restauração, este presuposto serviço postal, foi naturalmente destruido, escapando mesmo, aos cuidados administrativos dos vencedores do dia.

Mais tarde, em 1693, no governo do capitão-general Caetano de Mello de Castro, foi nomeado Manoel Coelho da Silva para o cargo de assistente e Correio-Mór da Capitania de Pernambuco.

De facto, em carta-regia de 27 de Janeiro de 1694, recebia o governador Mello de Castro, as seguintes communicações da Côrte:

> «Caetano de Mello de Castro. Amigo. Eu El Rey vos envio muito saudar. Duarte de Souza Coutinho Correio-mór desse Reino e suas conquistas nomeou a Manoel Coelho da Silva por assistente e Correio-Mór dessa Capita-

nia de Pernambuco, como vos constará da nomeação que vos ha de apresentar. E pareceo me ordenar-vos como o faço deixeis exercitar a referida occupação do dito Manoel Coelho da Silva fazendo dar cumprimento á nomeação que nelle faz o dito Correio-Mór Duarte de Souza Coutinho na fórma que está concedido pellas suas cartas e Regimento, com declaração que o dito Manoel Coelho da Silva terá somente jurisdição nas cartas que forem deste Reino e que esta se não estenderá nas que forem dos Portos do Brasil, e de Angola para essa conquista pelo grande prejuizo que se pode seguir em se retardar a entrega dellas, principalmente nas que se mandão daquella parte, que os Mestres costumão dar logo por não soffrerem dilação, considerando aqui por este meio acudirão as pessoas a quem vão Escravos a descargas delles, que convem

se desembarquem pelo Estado em que vem nas embarcações, ganhando-se muitas vezes na brevidade de hum só dia evitar-se nestes miseraveis a morte, etão bem nella a perda de Meus vassallos que a esperar-se tempo a que se formem listas das cartas poderá ser certa, cujas circumstancias sefazem dignas de toda attenção. Escripta em Lisboa a 27 de Janeiro de 1694. *Rey*. Conde de Alvos.»

Como se vê desta carta, que prima pela atabalhoante confusão dos seus periodos, tornando-a, em muitos pontos, pouco comprehensivel, aos leitores menos attentos, o Rei de Portugal nomeiára um cidadão para dirigir os serviços postaes em Pernambuco, coarctando o seu raio de acção tanto quanto lhe foi possivel.

Cabe-nos, agora, uma observação: extincto o Correio que aqui mantinham os hollandezes, em 1630, foi esta a primeira vez que a Côrte de Lisbôa

Rei de Portugal e dos Algarves da'quem e d'além Mar em Africa, Senhor de Guiné etc. Faço saber a vós Duarte Sodré Pereira, Governador e Capitão General da Capitania de Pernambuco, que por ser conveniente ao Meu Serviço Me pareceo ordenar-vos não consintaes que se estabeleção Correios por terra nesta Capitania: porque este estabelecimento não pertence ao Correio-Mór do Reino, e das Cartas do Mar, por quanto Eu Hei de dispôr delle como Entender ser mais conveniente ao Meu serviço e bem dos Meus vassallos: o que vos Hei por muito recommendado e esta Minha Ordem fareis registrar nos Livros da Secretaria desse governo, remettendo-me certidão de como assim o executastes».

Dessa ordem concluimos que até então não existia um serviço organisado de correspondencia interna e que

Manoel Coelho da Silva, nomeado em 1693, encarregava-se apenas das malas postaes que vinham do Reino para Pernambuco e vice-versa.

Em que predio daquelle acanhado Recife do seculo XVII exercia Manoel Coelho as suas funcções de assistente e Correio-Mór de Pernambuco e quantos individuos, por ventura, o auxiliavam no seu mister, nenhum documento encontrámos que nos orientasse.

Violação de correspondencia

Prohibe-se a conducção clandestina de cartas

Chega ao Recife um cidadão incumbido de restabelecer o serviço postal em Pernambuco

Plano de organisação e determinação de Taxas

Entretanto, de uma ordem que a 16 de Fevereiro de 1731 recebeu do Rei de Portugal o governador e Capitão-General Duarte Sodré Pereira, *prohibindo o de abrir as cartas que vinham endereçadas a pessôas particulares*, deduzimos, logicamente, que o Correio funccionava numa das dependencias da casa governamental.

Quer ahi, quer na residencia do proprio Assistente,—o que tambem poderia ser—o facto é que tal habito de violação ás correspondencias existia e contra ella se insurgio d. João, taxando-o de escandaloso, conforme se lê na ordem mencionada.

Apezar de haver uma pessoa encarregada das remessss das cartas para o Reino, naturalmente mediante pequena remuneração, muitos haviam que as conduziam clandestinamente.

Em face desta irregularidade o ministro Diogo de Mendonça Côrte Real escreveu a Duarte Sodré Pereira communicando-lhe que de ordem de S. M. fizesse publicar um *Bando* avisando que se não remettesse carta alguma para o reino, quer para os tribunaes, quer para os particulares, sem que fossem estregues aos capitães de navios, afim de as dar, em Lisbôa, á autoridade, no momento da visita regulamentar ás embarcações.

A carta a que nos referimos era concebida nestes termos:

«S. M. por justas considerações que a isso o moverão, He Servida que V. S. mande publicar hum bando em o Real Nome do mesmo Senhor, assinado por Vossa Senhoria para que nenhuma pessôa de qualquer estado, qualidade, e condição que seja que vier nos Navios, traga consigo, ou no seu facto cartas alguãs ou vias dellas para tribunaes ou pessoas

particulares, e que tôdas se entreguem aos Capitães dos Navios para as trazerem em arrecadação e as entregarem nesta Côrte, aos ministros a quem Sua Magestade Fôr Servido encarregar a visita dos proprios Navios, e que toda e qual quer pessôa a quem forem achados será castigada com as penas que o Mesmo Senhor Fôr Servido, e da mesma sôrte se procederá contra os Capitães dos Navios, que occultarem alguãs cartas, ou lhe forem achadas fóra da arrecadação com que as devem trazer todas; o que participo a V. S. para que assim se execute remettendo a esta secretaria de Estado Certidão de se haver publicado o mesmo bando.»

Tornar-se-á inutil affirmar que a Ordem Real foi religiosamente cumprida.

O bando foi publicado e registrado nos livros 5 e 3 de Ordens Reaes,

existentes, respectivamente, na secretaria do governo e na Provedoria de Pernambuco.

Naquelle mesmo anno de 1733, parece que Manoel Coelho da Silva foi demittido ou abandonou *sponte sua*, as funcções que vinha exercendo.

Talvez, até, houvesse fallecido.

O facto, porém, é que, em 1734 chegou ao Recife procedente de Lisboa, o cidadão José Antonio de Azevedo com a incumbencia de estabelecer ou restabelecer—o que é mais certo—a Repartição do Correio de Pernambuco, trazendo, a respeito as necessarias instrucções do Correio-Mór do Reino.

Mas, José Antonio de Azevedo, deveria ter idealisado de preferencia, regularisar o serviço postal interno, pois Duarte Sodré Pereira, de accordo com a ordem régia de 1730, transcriptas linhas acima, não o permittiu dar cabal desempenho a sua missão.

Entretanto, aquelle cidadão communicou o occorrido ao ministro Diogo Mendonça Corte Real, o qual fez

baixar um aviso, a 13 de Outubro de 1735 «mandando que sem embargo dessa ordem, fosse estabelecida a Repartição e que o governador prestasse todo o auxilio para esse fim».

Se o governador deu cumprimento a ordem alludida, nenhum documento nos autorisa a affirmal-o.

Sabe se, todavia, que no anno seguinte outro aviso datado de 27 de Setembro recommendava ao governador «organisar um plano para o estabelecimento do Correio, com o numero de empregados necesarios e determinação da taxa para o porte das cartas».

Ignora-se, a falta de noticias se o governo cuidou da organisação desse plano.

Sobre este ponto é clamorosa a falta de documentação, pois, mesmo nos livros officiaes, por nós folheados pacientemente, ha a mais completa obscuridade em torno do assumpto.

Apenas, o aviso de 28 de Novem-

bro de 1796 taxou o porte de cada carta, cujo pero não excedesse de 4 oitavas, em 80 séis, e mais 30 réis para a oitava excedente.

Cream-se os Correios Maritimos para o Brasil

Desviam-se para o porto do Recife os Correios Maritimos

Prohibe-se o aceite de cartas, sem o respectivo porte

De como um viajante inglez dá as suas impressões sobre o nosso serviço postal

O anno de 1798 raiára para os Correios do Brasil com uma resolução régia digna de monta.

O alvará com força da lei de 20 de Janeiro creára os Correios Maritimos, abrindo portas mais largas a este importante ramo de administração publica.

Entre outras cousas, lemos no citado alvará:

«Pela Repartição da Marinha se expedirão em cada dois mezes, principiando no 1º de Março proximo, dois paquetes Correios Maritimos: o primeiro para o porto de Assú, que levará, e trará as Cartas das Capitanias de Pernambuco, Parahyba, Parnahyba, Maranhão, Piauhy e Pará, indo as Salinas, donde voltará tambem a este Rei-

no. O segundo irá a Bahia e Rio, donde voltará tambem a este Reino e sendo praticavel, fará o seu regresso pela Bahia, para trazer as respostas das Cartas que ali deixou na sua passagem para o Rio.»

. . . . . .

«Os governadores de Pernambuco e Parahyba porão em Assú as vias prompias para as embarcações as tomarem e levarem.»

Pernambuco era, então, governado por d. Thomaz José de Mello, homem probo «e cuidadoso do beneficio publico», capaz de todas as grandes realizações que aureolaram a sua benemerita administração.

Dentre os innumeros emprehendimentos que foram effectivados no seu periodo governamental, resaltam as construcções da Casa dos Expostos, do Hospital da Gafaria; o aterro dos Afogados, a retirada das peneiras ou urupemas das janellas das casas; a regu-

lamentação das calçadas das ruas e mais e mais..

Por isso não se descurou d. Thomaz José de Mello dos serviços postaes, mandando o auxilio preciso para que a repartição dos Correios passasse pelas reformas que estavam a exigir a creação dos Correios Maritimos.

José de Souza Azevedo Pizarro e Araujo diz no seu livro «Memorias Historicas do Rio de Janeiro, a pags 119:

«No fim do mesmo governo — D. Thomaz José de Mello — aportou ao Assú o primeiro Correio Maritimo, cujo porto abandonaram os Correios seguintes, indo procurar o do Recife.»

Nem por isso deixou de ser o Correio, entre nós uma repartição summamente desprezada pelos historiographos, que se não dignaram fixar as mutações por que tem passado a nossa machina postal, estabelecida desde 1693, nas paginas dos seus volumosos compendios historicos.

Em 1779 o governador da Capitania enviava ao administrador dos Correios uma portaria ordenando-o a observar os termos do alvará de 21 de Agosto de 1798, expedido pelo Ministerio da Marinha e Dominios Ultramarinos.

O alludido alvará prohibia terminantemente que o Correio acceitasse cartas para os ministros do Estado sem o respectivo porte, resalvando, porém, os officios do governo e dos magistrados que exerciam as suas funcções na Capitania.

Todos os demais actos que a Corte baixava sobre o bom funccionamento dos Correios, Pernambuco ia cumprindo com rigorosa exactidão.

Foi assim com o regulamento de 1.º de Julho de 1799, dirigido por Luiz Pinto de Souza á José Diogo Mascarenhas Netto, superintendente Geral dos Correios; foi assim com as instrucções praticas expedidas em Junho do mesmo anno.

Graças a elles o nosso serviço

postal ficou dotado de pessoal mais regular como sejam um assistente ou administrador, um fiel e varios escripturarios, cujo numero variava com as exigencias do trabalho.

Estas instrucções praticas estipulavam, tambem, o preço das cartas de accordo com o peso, em oitavas, que podessem ter.

Todavia, apezar de todas estas transformações, os Correios de Pernambuco pouco progrediram.

Havia, antes de tudo, um inconcebivel pouco caso pelo que lhe dizia respeito. As cartas vindas em navios extrangeiros ficavam ao léo.

Vejamos esta interessante observação de H. Koster, viajante inglez aqui chegado nos fins do anno de 1809.

> Tinhamos levado comnosco o sacco que continha cartas, e isto foi observado por numerosas pessôas decentes que enchiam o caes, na occasião em que desembarcamos, as quaes desejando vivamente obter noticias dos amigos da Europa, vieram sem seremonias pedir-nos suas cartas. Decidimo-nos pôr fim a entregar-lhes o sacco a que atiravam-se todos ao mesmo tempo com a mais avida curiosidade.

Conclue-se dahi, claramente, que no cáes não compareceu nenhum empregado do Correio, para receber a mala trazida pelo «Lucy», mas deixou o sacco a mercê da avidez descuidosa dos interessados.

De novo damos a palavra a Koster

«O serviço de Correio para a correspondencia é feito de modo bastante desordenado.

As cartas remettidas da Inglaterra são, em geral entregues ao commandante a quem é consignado o navio que as conduz ou no escriptorio do Consul Inglez.

Não ha um meio regular para enviar-se a correspondencia

a qualquer parte do paiz, nem mesmo ao longo da costa, de sorte que a posta só recebe malas conduzidas pelas pequenas embarcações que commerciam com os outros portos do Brazil e remette as malas de Pernambuco pela mesma via; e como não existem carreiros para entregal-as nos domicilios é indispensavel ir buscal-as ao escriptorio.»

Como se vê, era deploravel o estado do nosso serviço postal.

Em 1817, porém, no governo de Caetano Pinto de Miranda Montenegro, parece que algumas melhoras foram nelle introduzidas.

Assim é que, aquelle cidadão enviou ao administrador dos Correios, Antonio de Castro Vianna uma portaria, na qual fazia vêr que aquella repartição deveria permanecer aberta todos os dias, das 8 da manhã ao meio dia e das 2 ás 6 da tarde.

«Nos domingos e dias santos, só pela manhã, salvo se chegasse alguma

embarcação conduzindo malas, porque então ficaria aberta a tarde.»

Já d. João VI havia chegado ao Brasil, já haviamos sido elevados a cathegoria envaidecedora de Reino e bem incipientes eram os nossos Correios.

DEDUCÇÕES FINAES

Afinal, eis-me chegado ao ponto a que muito desejava attingir.

O meu trabalho, todo elle uma modestissima synthese chronologica, em que procurei sempre harmonisar factos e deducções, está, por assim dizer, concluido.

Não fiz, como se verá claramente, uma obra de lavor historico: approximei-me, todavia, tanto quanto me foi possivel, da verdade, de accordo com a opinião autorisada dos mestres e com preciosos dados que colhi em livros e documentos insuspeitissimos.

Desta forma quero crer que ninguem julgar-me-á na persuasão de haver feito trabalho de grande vulto: mas, pelo menos — e ahi é que está todo o meu interesse — desenvolvi, logicamente, aquillo que parecia obscuro;

a fixação da data do estabelecimento dos Correios, em Pernambuco.

Fui, talvez, mais longe: trouxe o relativo desenvolvimento dos serviços postaes pernambucanos até os tempos do Brasil-Reino, quando toda a faustosa côrte do sr. d. João VI enchia de espavento, as ruellas mortas da cidadesinha do Rio de Janeiro.

Passando uma vista d'olhos, ao que ficou dito, em nossos ultimos artigos, chegamos a conclusão de que focalisamos os aspectos mais interessantes da nossa vida postal, desde a epoca do dominio hollandez, em Pernambuco.

Em 1630, já possuiamos um serviço de Correios, mantido pelos flamengos victoriosos — o primeiro, certamente que se installou no Recife, uma vez que anterior áquella data, nenhum documento existe que nos induza a acreditar termol-o possuido de Portugal.

Mas, o hollandez andou aqui de passagem.

Com o advento da restauração — pagina das mais brilhantes da historia de Pernambuco — a obra flamenga aluio fragorosamente.

O espirito realizador de Mauricio de Nassau cumulou-nos de beneficios.

Progredimos, assustadoramente, durante a gestão do illustre principe e teriamos alcançado um grão muito mais elevado de cultura se, embora expulsando o invasor, houvessemos apprehendido o seu exemplo.

De Mauricio, porém, pouco ficou, E, na derrocada, lá se foram os serviços postaes..

63 annos mais tarde o rei de Portugal envia para Pernambuco um cidadão devidamente autorisado a exercer o cargo de assistente e Córreio-Mór da Capitania.

Ora, mão grado as investidas de aventurosos estrangeiros, que muito desejaram abiscoitar as terras brasilei-

ras, sempre vivemos sob o jugo portuguez.

Os hiatos abertos pelas invasões extranhas não conseguiram abalar, senão de passagem, a supremacia de Portugal sobre o direito de posse do territorio brasileo.

E se não fôra assim, o sr. d. João VI não teria feito tremer a bravura de de Napoleão, com aquelle seu estridente grito de guerra, estoirado lá pelos morros do Rio de Janeiro, com quanto estardalhaço poderia haver no seu recamadissimo peito de rei fujão...

E como até 1822 a côrte de Lisbôa sempre mandou e desmandou no Brasil, segue-se, logicamente, que foi em 1693, com a nomeação de Manoel Coelho da Silva, que se estabeleceu, de facto, um serviço de Correio na Capitania de Pernambuco.

Os contratempos que soffreu, em varias occasiões pouco abalaram o seu moroso desenvolvimento.

A semente fôra lançada pela Casa Real de Portugal e começou a germi-

nar, aos poucos, até que chegou á sua definitiva situação.

Desta forma podemos affirmar que os *Correios de Pernambuco foram estabelecidos em 1693 e fixados em 1694, na cidade do Recife, no governo do capitão-general Caetano de Mello de Castro, sendo o seu primeiro administrador o cidadão Manoel Coelho da Silva, nomeado assistente e Correio-Mór da Capitania.*

Contam, pois, os nossos serviços postaes 241 annos, ou sejam 2 seculos e quasi meio, sem attendermos ás diversas vezes em que andou em deploravel estado de acephalia.

De 1822 para cá foi que tomou notavel incremento, chegando a ser, nos tempos que correm, uma repartição utilissima e de finalidade a mais economiastica.

BIBLIOGRAPHIA

Domingos Castro Lopes — "O Correio Brasileiro"; Pereira da Costa — "Annaes Pernambucanos"; Loreto Couto — "Desaggravos do Brasil, Glorias de Pernambuco"; Henry Koster—"Travels in Brazil"; Revista do Instituto Archeologico Geographico Pernambucano; Ordens Régias.

Este trabalho foi publicado, parcelladamente, nas paginas do vespertino "A RUA", desta capital.

Fil-o sem outra preoccupação que a de concorrer para a elucidação de uma data historica imperdoavelmente esquecida.

Artigos, portanto de jornal, escriptos sem a preconcebida idéa de enfeixal-os em livro, perdoaveis serão, certamente, as falhas de que se ressentir.

E porque deva estar na sinceridade da minha confissão o maior merito desta "MEMORIA", confio em que não será das mais penosas a penitencia que me hão de dar.

L.



Caixas de coleta exibidas na exposição « Correios: um diálogo com Vilém Flusser».
Museu Correios, 2013.
Foto: Jair Xavier.

Breve história das caixas de coleta: da Roma antiga ao Brasil atual

Bernardo de Barros Arribada

A brief history of post boxes: from ancient Rome to today's Brazil

Resumo/Abstract

O presente artigo apresenta um breve relato da história das caixas de coleta em âmbito internacional e nacional. O objetivo é possibilitar o entendimento da importância desse instrumento de comunicação, presente desde os tempos mais remotos da civilização, como reflexo de aspectos sócio-culturais e estéticos. Além disso, o artigo busca fornecer subsídios para os profissionais cujo trabalho envolva acervos museológicos compostos por equipamentos desse tipo, como o caso do Museu Correios, em Brasília.

Palavras-Chave: Caixa de Coleta. História Postal. Museu Correios.

This article presents a brief account of the history of post boxes internationally and nationally. The aim is to facilitate an understanding of the importance of this instrument of communication, which has existed since the remotest times of civilization, as a reflex of socio-cultural and aesthetic aspects. The article also seeks to provide inputs for professionals whose work involves museum collections that include sets of equipment of this type, such as the Museu Correios in Brasilia.

Keywords: Post box; Postal history; Museu Correios.



Caixas de Coleta customizada para o Festival Lollapalooza, 2013.
Acervo - Museu Correios

As cartas são coladas e jogadas em caixas pretas (que são pintadas de vermelho, amarelo ou azul), para serem retiradas, em outro lugar, das caixas pretas (por exemplo, das caixas postais) e abertas.

Vilém Flusser

Introdução

As caixas de coleta, ainda hoje, fazem parte da paisagem das cidades brasileiras. Estão nas agências dos Correios, nas esquinas, nas portas de órgãos oficiais e, até mesmo, à frente de lojas e vendas de todos os municípios brasileiros. Seu uso, ainda que em menor escala nos dias atuais, já foi representante do desenvolvimento das cidades e, principalmente, dos órgãos postais.

As caixas de coleta são objetos-documentos essenciais para compreensão da história e do desenvolvimento dos serviços postais, bem como da evolução e representação do discurso oficial por meio da "máquina" postal.

Atualmente é possível conhecer essa história através das caixas que fazem parte do acervo de instituições museológicas, como o Museu Correios, em Brasília. A coleção de caixas de coleta do Museu é composta por exemplares que vão desde as mais primitivas da história postal nacional, incluindo uma caixa de coleta em madeira, até as atuais, além de caixas personalizadas de eventos patrocinados pela empresa, como o Rock in Rio e o Lollapalooza, e exemplares internacionais, de países como a Alemanha, a Suíça e a China.

O presente artigo tem como objetivo buscar recuperar alguns aspectos do imaginário em torno das caixas de coleta, relacionados ao sigilo e à confiança que fazem parte da maneira como a população sempre viu esse serviço em todo o mundo – tão bem captados por Vilém Flusser no texto do qual foi retirada a epígrafe deste artigo –, mas, principalmente, resgatar um pouco da história desses equipamentos urbanos, sem pretensão de esgotar a temática.



Caixa de Coleta do Correio Alemão de 1869.
Material: Ferro
Acervo - Museu Correios

Os primórdios das caixas de coleta

Os primeiros registros de um serviço semelhante ao funcionamento da caixa de coleta são do Império Romano. Segundo Taveira (1960, p. 58):

> As caixas de coletar cartas, que tão bons serviços nos prestam hoje, teve origem bem remota. E não se apresentaram, propriamente, como caixas, sinão [sic] como marcos e colunas de pedra. Os serviços que então prestavam, vem da época brilhante do grande Império Romano, quando os mensageiros do *Cursus Publicus*, chamados *tabelarii*, tinham instaladas, no cruzamento dos caminhos que atravessavam o Império, em todas direções, colunas de pedra como marco miliário, ou marco insulado, ou marco postal, onde deixavam, ao passarem, os *libelli*, ou a correspondência, de quem eram portadores, dirigidos a lugares existentes na veredas transversais. Os *libelli* ficavam nesse marcos sob a guarda dos deuses do ambívio, para que outros *tabelarii*, que serviam nas vias oblíquas às estradas, os tomasem [sic] ao transporem-nas, e os conduzissem com segurança aos lugares de sua rota, ou destino conhecido.

Apesar do registro desse serviço na época romana, não se tem notícia do uso de caixas de coleta durante todo o período medieval.

É somente no século XVI que surgem, nas Repúblicas de Florença e de Veneza, caixas chamadas *tamburi*, *tamburo* ou *bocche del leone*. Eurico Melillo, historiador, em sua obra *La Posta nei Sécoli*, identifica esses equipamentos, cuja função era a delação premiada, como a

origem das modernas caixas de coleta (DIRETORIA GERAL DE CORREIOS, 1926). Confeccionados em madeira, com uma fenda superior, esses repositórios eram afixados próximas às igrejas para que fossem apresentadas denúncias anônimas contra baderneiros e mal-feitores. A caixa de coleta, então, foi na sua origem um elemento perturbador da tranqüilidade de muita gente... (DIRETORIA GERAL DE CORREIOS, 1926).

As chaves dessas caixas ficavam sob a guarda do Estado. As denúncias ali depositadas eram levadas à Justiça para as devidas investigações. Caso verdadeiras, ao denunciante era paga uma quantia em troca da denúncia. A caixa funcionava da seguinte maneira:

> Quebravam uma moeda em duas partes, collocando [sic] uma dentro da sobre-carta que continha a denuncia e ficando o denunciante com a outra. Quando a Justiça condemnava [sic], o autor, para ter direito à parte que lhe cabia, apresentava-se ao Juiz exhibindo [sic] o pedaço da moeda que estava em seu poder, e, verificada a coincidencia [sic] das duas partes, obtinha elle o premio. (DIRETORIA GERAL DE CORREIOS, 1926, p. 235)

É certo que esses *tamburi* foram, muitas vezes usados como ferramentas de injustiça e indignidade, como no abafamento de revoltas populares. Verifica-se, também, nessa época, a publicação das primeiras leis voltadas para a liberdade e o sigilo da correspondência. (DIRETORIA GERAL DE CORREIOS, 1926).

Além desses registros, informações históricas apontadas por Sniézko (1977a) referentes aos primórdios do serviço identificam. no século XVII, um protótipo de caixas de coleta: as chamadas "pedras postais". Eram pedras enormes sob as quais as tripulações dos navios colocavam mensagens endereçadas, a fim de que as embarcações que faziam o caminho de retorno recolhessem e entregassem ao destinatário. As "pedras postais" foram encontradas, principalmente, na África Meridional – em especial na região do Cabo da Boa Esperança – e eram usadas pelos navios que faziam o caminho para as Índias.

As caixas de coleta na Europa

Foi no século XVII que as primeiras caixas, para uso verdadeiramente postal, foram introduzidas na vida do povo. Luiz XIV deu concessão ao Conselheiro (*Maître des Requètes*) De Velayer, em 8 de agosto 1653, para instalação de caixas de coleta nos bairros de Paris. A intenção era organizar a *Petite Poste*.

Para execução do serviço, era preciso postar a carta juntamente com um bilhete vendido com essa finalidade, onde constavam as indicações de porte pago e data de postagem. Nos casos em que houvesse desejo de resposta, anexava-se um segundo bilhete com porte pago previamente. É possível verificar, aqui, a presença de três elementos essenciais do atual serviço postal: o selo, a caixa de coleta e o vale-resposta.

Simultaneamente ao início da prestação desse serviço, De Villayer lançou um apelo aos habitantes de Paris informando que

> [...] as caixas de coleta servirão aos cortesãos que, no afã de transmitir as notícias, nem sempre são capazes de executar a metade de suas tarefas; elas atenderão também aos apressados e preguiçosos, aos estudantes e pais de família, aos sadios e doentes, aos religiosos e leigos, aos ricos e aos pobres. Enfim, todos, homens e mulheres, poderão recorrer a esta cômoda instalação [...] (SNIÉZKO, 1977a, p.33)

Com recolhimento três vezes ao dia, a petite poste possuía quinze caixas. Como toda novidade, as primeiras caixas sofreram com a inserção de toda sorte de objetos – ratos vivos, por exemplo, cujo maior divertimento era destruir as cartas ali depositadas. Assim, buscando melhorias, foi preciso suprimir temporariamente o serviço. (SNIÉZKO, 1977a)

Antes da aceitação e expansão do serviço, outro caso interessante foi registrado nos alfarrábios da história das caixas de coleta. A imperatriz Maria Tereza, da Áustria, concedeu ao Correio local um privilégio com a finalidade de facilitar a postagem de



Selo austríaco de 1972 que retrata um Klapperport de Viena. Em: (http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Briefmarken/1972/Tag_der_Briefmarke_1972). Acesso em 20/03/2015.

correspondência para os habitantes: vinte mensageiros uniformizados de amarelo e preto percorriam as ruas com uma matraca na mão e uma caixa à tiracolo, recolhendo as correspondências. Eram as caixas de coleta ambulantes. Ao ouvirem o som do instrumento, os habitantes saíam às ruas para entregar suas cartas ao encarregado do serviço, que ficou conhecido como *Klapperpost*, ou correio de matraca. (SNIÉZKO, 1977a)

O serviço das caixas de coleta sofre uma maior expansão somente no século XIX. Territórios como a Prússia e a Dinamarca instalaram suas primeiras caixas de coleta na primeira metade do século: em 1823 e 1829 respectivamente.

Com a criação e aceitação do selo postal, em 1840, as caixas se fizeram necessárias, principalmente em virtude da comodidade do franqueamento prévio da correspondência. Primeiramente as caixas eram afixadas do lado de fora das agências. Com o passar do tempo, elas começaram a ser instaladas fora dos estabelecimentos postais. O quadro abaixo mostra a estatística de caixas de coletas em algumas regiões da Europa em meados do século:

PAÍS	QUANTIDADE DE CAIXAS
Alemanha	64.000
França	55.000
Grã-Bretanha	31.000
Japão	25.237
Rússia	25.000
Áustria	11.773
Bohêmia	3.378
Galícia	897

Quadro 1 - Levantamento Estatístico de Caixas de Coletas em Meados do Século XIX.
Fonte: adaptado de Sniézko, 1977b

No mesmo período, um outro hábito passou a fazer parte da vida social das pessoas: a instalação, em suas residências, de caixas para recebimento das correspondências. Presente até hoje nas portas e portões, essa mudança representou grande inovação para a distribuição, uma vez que o carteiro não mais entrava nas casas dos destinatários.

Em 1877, foi criado um novo serviço: o das caixas postais. A Direção dos Correios de Bremen instala, na entrada das agências postais, armários composto por pequenos depósitos, fechados à chave, onde eram recolhidas as correspondências simples e avisos de registrado do destinatário. A retirada era feita somente pelo locatário daquele depósito. Quase vinte e cinco anos depois essa idéia já estava generalizada.

As Caixas de Coleta descobrem o Brasil

A história das caixas de coleta em solo brasileiro está intimamente atrelada à história postal portuguesa, uma vez que, à época, o Brasil ainda se encontrava sob o controle da metrópole ibérica.

Poucos registros sobre o possível uso de caixas de coleta no período colonial foram encontrados. Um deles foi feito pelo sargento-mor Teotônio José Juzarte.

Em 1769, Juzarte comanda uma monção[1] , cujo objetivo era a identificação de "todas as coisas mais notáveis" (JUZARTE, 1769 apud SOUZA; MAKINO, 2000, p.22), pelos rios Tietê, Grande Paraná e Iguatemi. No diário de bordo dessa viagem, mais precisamente no dia 10 de maio de 1769, Juzarte descreve o que seria chamado de "correio do toco":

> [...] entrando dentro deste rio [Rio Pardo], pousamos na sua margem da esquerda; sua barra é larga, sobe ao noroeste, suas águas são boas, vem este rio da paragem chamada Camapoã, sobe-se em dois meses, desce-se em cinco dias, na barra tem pouca correnteza, mas para cima é mui empinado e tem muitas cachoeiras; aqui neste ponto achamos cartas de uns cuiabanos que tinham passado, as quais se costuma deixar dentro de uma cava que se faz

1. Expedição fluvial.



Folha do Manuscrito de Teotônio José Juzarte em que ele descreve o "correio do toco"
10/05/1769
Fonte: Sousa; Markino, 2000

> de uma grossa árvore, que metendo-se-lhe dentro as cartas ficam guardadas, de sorte que outro viajante, que passa, as conduz [...].(JUZARTE, 1769 apud SOUZA; MAKINO, 2000, p.57)

Segundo Taveira (1960), em 1800, por ordem do Superintendente Geral dos Correios e Postas do Reino, Dr. José Diogo Mascarenhas Neto, foram instaladas em Portugal as primeiras caixas de coleta. No Brasil é instalada, pelo Regulamento de 14 de maio de 1801, uma caixa no Correio do Rio de Janeiro, então capital da colônia..

Em 1821, com o intuito de instalar a "Pequena Posta", à exemplo da petite poste francesa, João Baptista Bonneille obteve o privilégio de colocar caixas nos pontos que achasse conveniente (SNIÉZKO, 1977b).

No entanto, a primeira informação oficial referente à instalação das caixas de coleta no Império do Brasil é de 1829. Segundo o art. 60 do Decreto Imperial de 5 de março desse ano

> [...] em todas as casas da Administração dos Correios, haverá em logar seguro uma caixa com sua fenda, na qual se possam lançar cartas a tida hora, do dia ou da noite. Terá esta caixa duas chaves, uma que estará na mão do Administrador, e outra na do Thesoureiro. Nos logares, onde não houver Thesoureiro, estará a segunda chave na mão do Official immediato ao Administrador: e onde houver somente um agente, terá a caixa uma única chave, que estará na mão deste. (DIRETORIA GERAL DE CORREIOS, 1926, p.236-237)

No entanto, como o próprio texto do decreto aponta, as caixas estavam limitadas às repartições postais. Seis anos depois, já era possível encontrar caixas de coletas urbanas, ou seja, espalhadas pelas ruas, como é possível perceber no texto abaixo, extraído do Decreto de 09 de setembro de 1835:

> Art. 3° - Em cada districto [sic] se collocaração [sic] na conveniente distancia entre umas e outras pelo menos quatro caixas, onde os respectivos moradores, e as pessôas [sic] que passarem, possam lançar as cartas que quiserem dirigir por via do Correio. Estas caixas ficarão de tal modo ligadas às portas das casas onde estiverem collocadas [sic], que por uma fenda praticada nas mesmas portas se possam introduzzir [sic] as cartas a qualquer hora do dia ou da noite. Na parede superior á porta cada uma destas caixas terá escripto [sic] em grandes caracteres romanos a legenda – CORREIO –, com o numero do districto [sic], para que o publico tenha dellas [sic] o preciso conhecimento.
>
> Art. 4° - As caixas de que tracta [sic] o artigo antecedente, serão numeradas, e fechadas a chave, a qual estará sempre na mão do Correio do respectivo districto [sic].
>
> Art. 5° - Os moradores das casas, onde estiverem collocadas [sic] as caixas, perceberão pelos cuidados e guarda dellas [sic] a quantia de 5 réis em cada uma carta que nas mesmas caixas achar, mas, quando prescindam deste beneficio, gozarão dos privilegios [sic] que competem aos empregados dos Correios. Esses moradores, ou pessôas [sic] por elles [sic] autorizadas, assitirão [sic] sempre á abertura das caixas, e carimbarão com uma chancella [sic], que contenha o numero do districto [sic] e da caixa, todas as cartas que forem dalli [sic] retiradas pelo respectivo Correio, de quem cobrarão um recibo, que declare o numero das cartas achadas, e da caixa, e a hora, dia, mês e anno [sic] em que fizeram entrega dellas [sic], para cobrarem com esse documento a gratificação, de que se trata no principio desse artigo, nas administrações respectivas. Nestas administrações haverá tambem chancellas [sic] com o nome da cidade, e dia, mês, e anno [sic] do recebimento, para com ellas [sic] se carimbarem todas as cartas, e proporcionar-se ao publico o conhecimento do tempo que mediou entre aquelle [sic] recebimento, e a entrega das cartas ás pessôas a quem fôrem [sic] dirigidas. (DEPARTAMENTO DE CORREIOS, 1926, p. 237-238)

Em 05 de agosto de 1845 as caixas de coletas urbanas foram criadas oficialmente por declaração dada pelo, então, diretor interino, sr. José Dias da Cruz Lima. Nessa:

Para interesse de quem convier, faz-se publico:

> 1.°, que as tres caixas para o ensaio de correios urbanos n'esta corte [sic], achão-se collocadas [sic] a 1.ª na casa do Sr. Sebastião Vieira do Nascimento, no largo da matriz da Gloria, n° 215; a 2ª na do Sr. Manoel Gomes Cardoso, largo da Imperatriz, n° 2; e a 3ª na

do Sr. Ignacio José Motta, rua de Matta Porcos nº 46 (hoje Rua Estácio de Sá), que todos se prestarão gratuitamente;

2º que nas casas acima mencionadas, haverá uma porção de sellos [sic] de cartas para serem vendidos aos que quiserem utilisar-se das mesmas caixas, e uma tabella [sic] dos portes das cartas;

3º finalmente que as caixas de correios urbanos partirão todos os dias dos pontos já indicados, para o correios da côrte [sic] às 11horas precisas, e que uma hora depois serão remettidas [sic] para o mesmo correio para que os seus destinos as cartas e mais papeis que trouxeram as ditas caixas urbanas, convenientemente selladas [sic].

Directoria Geral dos Correios, 5 de Agosto de 1845 – O director geral interino – José Dias da Cruz Lima.

Pela administração do correio geral da côrte [sic] se transcreve para o conhecimento do publico o regulamento dos correios urbanos, o qual é o seguinte:

(...)

Art. 1º – Doa dia 11 de agosto ao proximo futuro em diante haverão trez [sic] caixas de correios urbanos na côrte [sic], a primeira no largo da Matriz da Glória, a segunda no largo da Imperatriz, e a terceira em Matta Porcos [hoje Rua Estácio de Sá].

Art. 2º – N'estas caixas, collocadas [sic] em logar [sic] patente, poderão sêr [sic] lançadas as cartas, maços de jornaes, e mais papeis, que porteados na fórma [sic] das tabellas [sic] já publicadas, seus donos tivessem de os levar ou mandar a caixa do correio geral para serem remetidos aos diversos correios do imperio, e de paizes [sic] estrangeiros.

Art. 3º – Além das cartas e papeis de que trata o artigo 2º poderão ser tambem lançadas nas ditas caixas todas as cartas, que d'aquelles [sic] pontos se queira remetter [sic] para os diversos lados da cidade, as quaes [sic] serão porteadas na forma do seguinte artigo do novo regulamento dos correios de 21 de dezembro de 1844[2]

Art. 4º – Para que tenhão prompta [sic] entrega as cartas de que trata o artigo acima do novo regulamento dos correios, cumpre que as mesmas se dignem no subcripto [sic], a rua da residencia do indivíduo, e o numero da sua casa.

2. Art. 188 do Regulamento dos Correios de 21 de dezembro de 1844 – As pessoas que quizerem enviar cartas ou quaesquer maços de papeis para dentro da mesma localidade, villa ou povoação, por intermedio do correio, o poderão fazer lançando-os nas caixas com o sello affixado, que será de metade da dos correio de terra.

Art. 5° – s caixas serão fechadas por cadeados com chaves differentes [sic], as quaes [sic] estarão em poder do ajudante do administrador do correio da côrte [sic], ou quem suas vezes fizer, a quem cumpre abril-as [sic].

Art. 6° – Estas caixas serão substituidas por outras vazias todos os dias às 11 horas.

Art. 7° – Para esse fim, em cada um d'aquelles pontos, estara a hora acima marcada, o carteiro que a administração do correio da corte deve mandar uma caixa vazia para collocar [sic] no logar [sic] da outra, que trará immediatamente [sic] para a dita administração do correio, não devendo demorar-se em sua volta mais de ¾ de hora.

Art. 8° – Chegado o correio urbano, às 11 ¾ à administração da côrte [sic], serão immediatamente [sic] separadas as cartas e mais papeis que elle [sic] trouxer ao meio dia remettidos [sic] aos seus destinos; podendo assim serem tambem enviadas nas malas do correio terrestre que tem de partir ao meio dia as cartas ou papeis que se acharem nas caixas urbanas com os portes e designações competentes.

Art. 9° – Haverão á venda nas casas das caixas de correios urbanos, a porção de sellos [sic] necessarios, para as cartas e mais papeis que se queirão remetter [sic] por os mesmos, havendo tambem a tabella dos portes, e uma balança para a verificação do peso. (GUATEMOSIM, 1935, p.54-56)



Caixa de coleta de parede - Império
Acervo - Museu Correios

Para coletar as correspondências, as caixas eram transportadas em carruagens até o administrador postal do distrito para serem abertas, e dar prosseguimento ao envio. Essas caixas eram de ferro tendo, na parte lateral direita, um orifício de entrada de cartas e a portinhola para retirá-las, fechada a cadeado.

Em 1849, as Instruções do Correio Geral da Corte de 18 de maio aperfeiçoaram o serviço. Outras caixas foram instaladas no edifício dos Correios, sendo uma amarela para correspondência internacional, uma vermelha para cartas via terrestre, uma verde para cartas via marítima e uma preta – no interior da agência – para a correspondência da corte. Essas caixas foram instaladas em cores diferentes para facilitar o trabalho dos escravos analfabetos que entregavam as correspondências de seus senhores (SNIÉZKO, 1977b).



Caixa de Coleta
- Período Império,
Segunda metade do
século XIX.
Material Ferro.
Acervo - Museu
Histórico Nacional em
comodato com o Museu
Correios.

Além dessas, outras seis caixas filiais foram afixadas em locais mais afastados: Rua do Catete, Rua São Clemente, Rua do Cosme Velho, Rua do Matta Porcos, Rua do Engenho Velho e Rua de São Cristhóvão. Na mesma época foram criados, também, postos de venda de selos na Rua Direita, no Largo da Lapa, na Rua da Quitanda, na Rua da Saúde e na Rua do Ouvidor – os primeiros oficialmente mencionados na história postal.

As caixas de coleta da época do Império não guardaram nenhuma uniformidade, nem em modelo e nem em tamanho. Elas eram pintadas de preto e traziam na parte frontal as armas imperiais em pintura policromada.

Dessas caixas, a mais comum era a em formato de coluna dórica.. Sua procedência inglesa pode ser confirmada no nome da fundição - *Shaw Hawkes Comp.*, impresso em relevo – bem como nos dados constantes na Revista Postal Brasileira de agosto de 1927, onde foi publicada a informação de que essas caixas foram adquiridas da Inglaterra em 1877, dois anos após a instalação das mesmas nesse país. (DEPARTAMENTO DE CORREIOS, 1927). Ainda existem dois exemplares desses equipamentos no acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, adquiridos pela instituição em 1927. Dessas duas, uma se encontra em comodato com o Museu Correios, em Brasília.



Caixas de Coleta
Período Império e
República, alterando
apenas o brasão.
Acervo - Museu Correios

Em 1883 achavam-se em funcionamento em todo o país duzentas e sessenta caixas, sendo cento e trinta e três no Distrito Federal (RJ), doze em Niterói, seis em Campos, quinze em São Paulo, seis em Santos, vinte e cinco em Salvador, vinte e cinco em Recife, vinte em Belém, seis em Curitiba e seis na capital de Santa Catarina.

O Serviço no período republicano

Tendo em vista a importância do serviço das caixas de coleta como instrumento indispensável para a sistemática postal, o próprio desenvolvimento dos países impulsionou a expansão do serviço.

No Brasil, com a proclamação do regime republicano, de início, forma "recicladas" as caixas de coleta do Império, com a mera substituição dos brasões. A primeira caixa de coleta da República é a maior da produção brasileira. De fabricação holandesa, ela tem dois metros de altura e pesa cerca de meia tonelada. É somente na segunda metade do século XX que as caixas de coleta passaram a ser fabricadas no Brasil, pela Fundição Americana.

A primeira caixa de fabricação nacional era de ferro fundido e ainda pode ser vista em uso à frente de muitos órgãos e prédios públicos, como os edifícios-sede dos Correios de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Essa tipologia foi usada no país inteiro até 1969, quando o então Departamento de Correios e Telégrafos (DCT) virou Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT). As primeiras caixas da ECT foram do tipo coluna, quadrada, verde, de aspecto simples e pesado, substituídas na década seguinte.

Em 1973 a ECT lançou novas caixas coletoras em alguns bairros do Rio de Janeiro – Copacabana, Leblon, Botafogo, Praia Vermelha e na Pontifícia Universidade Católica – PUC – e no centro de São Paulo, "[...] colocando em experiência a dinamização de um serviço que pretendia chegar mais perto da comunidade [...]." (ECT, 1989, p. A-2).

Feitas de fibra de vidro, com capacidade para mil cartas e possuindo um tipo especial de fechadura com dispositivo de segurança que impede a colocação de objetos estranhos, essas duas novas caixas foram rapidamente apelidadas de Pirulito (ou Orelhinha e Picolé.

Após um plebiscito popular e uma pesquisa organizacional que definiria qual das duas era a melhor opção para uso, o modelo Picolé passou a ser utilizado e está presente até os dias atuais. A confiabilidade e aceitação pelos usuários levaram ao crescimento exponencial do serviço, cujo uso persiste, ainda que em menor escala, até os dias de hoje.

Atualmente, estão instaladas em todo o Brasil, milhares de caixas de coleta. O modelo atual não agride a paisagem nem as inúmeras tipologias arquitetônicas que compõem os pequenos e grandes centros urbanos. A coleta é gerenciada, atualmente, pelas vinte e oito Diretorias Regionais que fazem parte do organograma da ECT.



Caixas de Coleta, 1898, Material Ferro.
Acervo - Museu Correios



Caixas de Coleta, Segunda metade do Século XX, fabricada no Brasil.
Material Ferro.
Acervo - Museu Correios



Caixas de Coleta, Orelhinha.
Material: Fibra de viidro
Acervo - Museu Correios

Considerações Finais

O presente artigo buscou ilustrar, de forma não-definitiva, a historia das caixas de coleta, objetos comuns ao serviço postal e que, ainda hoje, fazem parte da paisagem urbana.

Além de representar a dinamização dos serviços de entrega de correspondências, as caixas de coleta são imagens de desenvolvimento de um país. E vão muito além disso. Taveira, em seu texto "Verdade sobre a caixa de coleta postal", resgata um pouco do aspecto simbólico da caixa de coleta, dialogando, de certa forma, com Vilem Flusser, ao afirmar:

Todavia, que coisa maravilhosa não é a caixa do Correio! Que de segredos não se encerram em uma caixa de coleta que encontramos em nosso caminho! Quantas confidências, e quantos mistérios não lhe foram confiados para guardar até que os levem para o Correio?!

Uma parte dessa história pode ser vista no Museu Correios. A partir de sua coleção de caixas de coleta e dos documentos publicados pela Administração Postal, é possível resgatar parte importante dessa trajetória, cujo estudo interessa não só para a história postal propriamente dita, mas para a própria história do design.



Caixas de Coleta, Picolé .
Material: Fibra de viidro
Acervo - Museu Correios

Referências

DIRETORIA GERAL DE CORREIOS. Caixas de Collecta de Correspondencia. In: _____. **Revista Postal Brasileira**. Rio de Janeiro. Maio. 1926. p. 235-240.

DIRETORIA GERAL DE CORREIOS. Caixas de Collecta – subsidios historicos. In: _____. **Revista Postal Brasileira**. Rio de Janeiro. Agosto. 1927. p. 351-357

ECT – Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. Suplemento de Notícias. **Boletim Interno**. Nº 042/89. 02 de março de 1989.

FLUSSER, Vilem. A Escrita. **Há futuro para a escrita?**. São Paulo: Annablume. 2010.

GUATEMOSIM, Dorvelino. **Miscelânia histórica, postal e filotélica nacional**. São Paulo. 1935

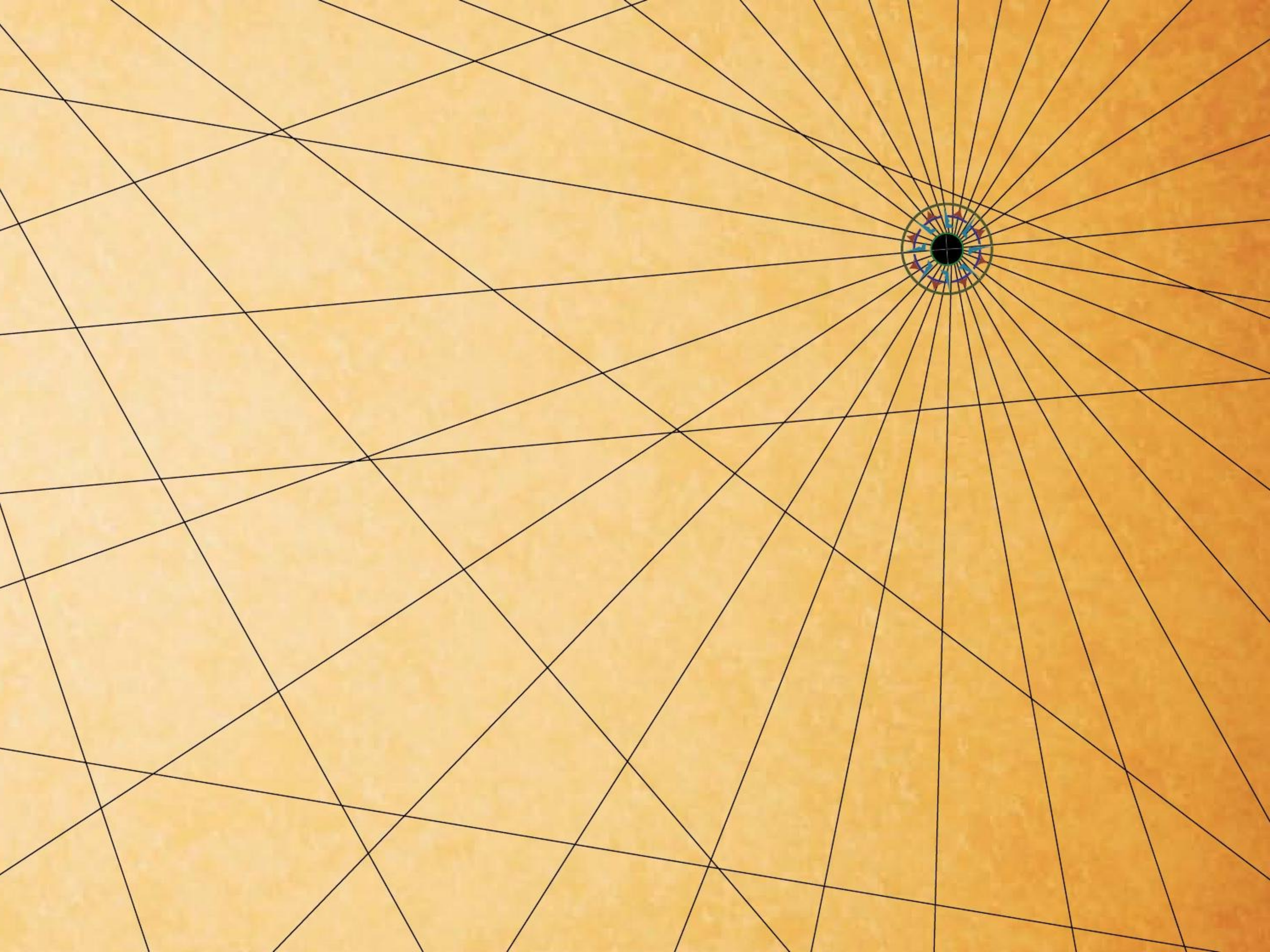
SOUZA, Jonas Soares. MAKINO, Miyoko (orgs.). **Diário de Navegação**. Teotônio José Juzarte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2000 (Uspiana – Brasil 500 anos)

SNIÉZKO, Alexander. As caixas de coleta contam sua história. **COFI** – Correio Filatélico. junho. 1977a. p. 33-35.

_____. As caixas de coleta contam sua história. **COFI** – Correio Filatélico. julho. 1977b. p. 33-35.

TAVEIRA, Carlos Luis. A verdade sobre a caixa de coleta postal. In: _____. **Sir Rowland Hill e o Selo Postal Adesivo**. Rio de Janeiro. 1960. p. 57-65.

Bernardo de Barros Arribada
Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pós-graduado em Gestão de Projetos Culturais pelo SENAC-RJ e Mestrando em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é museólogo no Museu Correios – Departamento de Gestão Cultural/Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos.



DOSSIÊ

Cartas e Correios no Antigo Regime

Correio Marítimo - Século XVII
Acervo - Fundação Portuguesa
das Comunicações

Uma breve história dos assistentes do correio

Romulo Valle Salvino

A brief history of the mail assistant job

Resumo/Abstract

O artigo, baseado em bibliografia secundária e em fontes da época, tem por objetivo fazer um rápido histórico do ofício de assistente de correio, entre a sua criação no final do século XVI e sua extinção em meados do século XIX. O trabalho busca mostrar como o cargo em questão surgiu de necessidades operacionais e administrativas e se consolidou em Portugal, tendo servido de ponte entre os serviços prestados pelo correio-mor e a nova organização implantada pelas Reformas Postais do final do século XVIII.

Palavras-chave: História postal. Correio-mor. Assistentes de Correio.

This article, based on a secondary bibliography and contemporary sources, has the objective to presents a brief history of the mail assistant job, between the creation of this position in the late sixteenth century and its extinction in the mid-n ineteenth century. The paper aims to show how this job position was incepted from operational and administrative needs and was consolidated in Portugal, functioning as a bridge between the services provided by the postmaster and the new organization established by the Postal Reforms in the end of the eighteenth century.

Keywords: Postal History. Postmaster. Mail assistants.



Brasão da Família da Mata. Fonte: FPC.

Este artigo busca, sem maiores pretensões do que as meramente descritivas, fazer um breve resumo da história do ofício de assistente de correio, uma das funções mais longevas da história postal. Como em outro trabalho já me alonguei nas agruras dos oficiais designados para as conquistas americanas (SALVINO, 2013), vou-me concentrar aqui um pouco mais no caso dos assistentes do reino, que, ao contrário do que aconteceu com os seus colegas de além-mar, protagonizaram uma longa história de sucesso.

Os ocupantes desse cargo tiveram uma importância inequívoca quando se pensa na estrutura dos serviços postais portugueses entre o final do século XVI e a primeira metade do século XIX. Nascido ainda durante os primórdios da organização do serviço postal português, o ofício sobreviveu às chamadas Reformas Postais do período ilustrado e, nas terras do reino, garantiu a transição entre o monopólio da família Mata e a criação da Administração Geral dos Correios, quando os serviços passaram para a administração direta da coroa. Essas informações falam por si só da importância do cargo quando se pensa numa história das estruturas montadas para gerenciar a circulação material das cartas durante o Antigo Regime e a primeira metade do século XIX.

A partir do início do século XVI, algumas monarquias europeias buscaram normatizar os serviços postais, utilizando para tanto, às vezes, o conhecimento dos operadores de redes de entrega que vinham desde os finais da Idade Média. Foi o caso, por exemplo, dos domínios dos Habsburgos, em que a família dos Tasso ou Táxis estendeu, com o apoio dos soberanos, um sistema de postas que começara, ainda no século XV, na região da Bolonha, em um regime de monopólio que durou até o século XVIII e em algumas regiões adentrou

o XIX. Acontecia uma mudança de paradigma: os correios comerciais que prestavam antes serviços para uma clientela restrita (em regra, corporações de negociantes ou de artesãos) passavam a atender todos aqueles que podiam pagar os seus preços, por meio de linhas de transporte mais ou menos regulares, geralmente sob um monopólio formal, ainda que nem sempre obedecido na prática.

Esse caráter, que poderíamos chamar de "público" (uma expressão atual, que não tinha o mesmo sentido naquela época), aparece no documento de criação do correio-mor português, datado de 1520, que diz:

> [...] avemdo nos Respeito aos serviços que temos Recebido e ao diamte experamos Receber de Luis Homem cavaleiro de nossa casa e por ser pessoa que no oficio de correo moor de nosso Reynos nos sabera bem servyr e asy a todos os mercadores e pesoas que quiserem enviar cartas de humas partes pera outras [...]" (Carta de D. Manuel I em que faz mercê a Luís Homem do ofício de correio-mor do Reino. (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Manuel, Liv. 37, f. 98, apud DOCUMENTOS, 2008, p. 28 – grife-se)[1]

O correio-mor português foi criado pelo rei D. Manuel, como uma mercê para o cavaleiro de sua Casa Luís Homem, que já antes lhe vinha prestando serviços como correio particular. Apesar do qualificativo "mor" e de a carta régia que o criou apontar como modelos os correios de outros reinos, a jurisdição inicial do ofício restringiu-se a cinco léguas em torno de Lisboa. Essa distância correspondia à *dieta*, a distância que um homem podia percorrer em um dia, que as Ordenações Filipinas no início do século XVII ainda usariam para estabelecer as competências jurisdicionais do tribunal da corte e dos ouvidores, numa indicação clara da permanência, no novo mundo da escrita, de resíduos de uma sociedade dominada pela comunicação oral, em que a ação político-administrativa dependia do contato direto entre os agentes (HESPANHA, 1994, 90-91).

Essa restrição geográfica original da jurisdição do correio-mor referia-se apenas à

1. No caso de citações aos documentos coligidos por Godofredo Ferreira, utilizo aqui a numeração de páginas da versão eletrônica que acompanha, em compact disc, os volumes impressos da edição realizada pela Fundação Portuguesa das Comunicações, incluída nas referências finais deste artigo.

exploração mercantil das postagens e entregas. Para além dessa área, ele deveria organizar o transporte das cartas, por meio de um sistema de postas regulado pelas cartas régias de 1520 e 1525, ou de mensageiros extraordinários, ainda que não detivesse em tais regiões qualquer exclusividade da operação comercial do serviço.

Ao longo do tempo, novos ofícios foram instituídos em outras regiões, chamados de "correio-mores do lugar X", "lugares-tenentes", ou, de modo mais comum, "assistentes", mas sem que se implantasse realmente uma hierarquia administrativa ou operacional entre uns e outros. Diferentemente do que acontecia com os mestres de posta e estafetas, funções eminentemente de caráter operacional, esses oficiais exerciam uma jurisdição administrativa e comercial, cuja emergência é um índice claro de como se tornava mais complexo o sistema postal português ao longo de suas principais linhas de transporte. Eles parecem ter sido designados, pelo menos no início do percurso que se procura aqui historiar, mais em atenção a necessidades das comunidades locais e do próprio correio-mor do que atendendo a um planejamento de estruturação dos serviços.

A oscilação dos nomes empregados para designar o ofício parece ser reflexo de uma falta de previsão normativa para a função, já que, até o momento, ao que se saiba, não foi descoberto qualquer documento referente à evolução das estruturas de correio no século XVI que a tivesse oficialmente previsto, como aconteceu com os demais cargos, o que não quer dizer que alguma informação nova a respeito não possa ser descoberta futuramente, lançando novas luzes sobre a questão.

Nesse sentido, a carta de designação do segundo assistente para a cidade de Coimbra, assinada pelo correio-mor Manuel de Gouveia em 23 de junho de 1598, diz textualmente:

> Por emtemder eu Manoel de Gouvea cavaleiro profeso da ordem de noso Senhor Jeshus Crixpto correo mor destes reinos e senhorios de Portugal em virtude dos titolos previllegios que do dito oficio tenho de Sua magestade e dos Reis pasados da gloriosa memoria porquanto

> vos Manoel da Fonsequa morador nesta çidade temdes servido Sua magestade muitos anõs asi neste reyno como fora delle he em suas armadas dezejais servir o ofiçio de Correo mor meu lugar thenemte da çidade de Coimbra que ora esta vaguo por fallesimento de Diogo Coutinho em quem eu ho tinha porvido com minha Licenca he consentimento nomeamento que eu vos faso e porque the gora se vos não há dado titolo do dito oficio como se custuma e convem ao servico de sua magestade e cumpra ao bom despediemte dos negosios da dita cidade que nella aya e se exersite o oficio de coreo mor como os ay em todos os lugares villas e çidades fora deste Reino [...] (DOCUMENTOS, 2008, p. 113-114 – grife-se)

Notar que quem faz a nomeação do "lugar-tenente" é o próprio correio-mor, no lugar de um outro que falecera. O ato não se reporta a qualquer autorização especial para que haja um preposto em uma região claramente localizada fora das cinco léguas originais de jurisdição do correio-mor, mas justifica a designação do cargo para que "[...] se exersite o oficio de coreo mor como os ay em todos os lugares villas e çidades fora deste Reino [...]", como "[...] se custuma e convem ao servico de sua magestade e cumpra ao bom despediemte dos negosios da dita cidade [...]". Há, nesse aspecto, a invocação de um costume e a imitação das práticas de outros correios fora do reino. Afinal, no que se refere a essa emulação de outros serviços postais, é bom lembrar que, quando se criara o correio-mor, em 1520, a própria carta régia que fizera mercê do ofício de correio-mor a Luís Homem dissera que "[...] queremos e nos praz que elle tenha com o dito oficio todollos os privilégios graças liberdades que hos Correos mores tem nos outros Reinos omde hos haa e soy de aver {...]" (idem, p. 28).



Ruínas do palácio do assistente do correio-mor em Coimbra (família Juzarte)

Em 1602, todavia, o próximo assistente da mesma cidade seria designado diretamente pelo próprio rei Felipe II, numa inequívoca demonstração de não haver uma uniformidade no processo[2].

Em pelo menos dois casos, os de Viseu e Braga, o correio foi organizado a partir de iniciativas locais. Esse fato é uma indicação clara de que havia em tais regiões uma necessidade efetiva de prestação de um serviço de transporte e entrega de cartas, a exigir uma estrutura regular, mais organizada que os serviços eventualmente prestados por

2. Ver Fundação Portuguesa das Comunicações, Arquivo Histórico, Documentos dos séculos XIII a XIX relativos a correios, vol. 2, f. 2-3, transcrição de F.P.C., A.H., Papéis referentes ao ofício de correio-mor do Reino de Portugal, transcrição do manuscrito n.º 1489 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, f. 118v-120v., apud DOCUMENTOS, p. 118-119.

caminheiros, almocreves, ou quaisquer outros meios de que os moradores lançassem mão para suprir as suas necessidades de comunicação escrita.

No caso de Braga, a nomeação do assistente foi realizada em 5 de janeiro de 1596 pelo arcebispo, depois de solicitação da Câmara. Diz a sua provisão:

> Dom frei Agostinho de Jesu per merce de Deos e da Santa Sé appostolica Arcebispo e Senhor de Braga Primas das espanhas, etc. Aos que esta nossa provisão virem fazemos saber que avendo respeito ao que na petição atras escrita fez João Baptista Conti nosso criado avemos por bem e mandamos que elle sirva o officio de correo mor nesta nossa dita cida- de e seu termo e coutos desta santa igreja e tenha todas as liberdades proes e precalços que com tal cargo tem os correos mores de Sua Magestade e isso enquanto o assi ouvermos por bem e não mandaremos o contrario pello que mandamos a todas nossas justiças e mais pessoas a que o caso pertencer lhe não impidão todo ministerio que para o dito officio convem antes lhe dem toda ajuda e favor necessário [...] (DOCUMENTOS, 2008, p. 105-106)

Em Viseu, a iniciativa foi da Câmara que, em 26 de junho de 1610 [3] reuniu-se e decidiu que, doravante, haveria um correio para fazer a ligação com Coimbra. De acordo com as disposições, o ocupante do ofício seria eleito pela própria Câmara:

> [...] eles vereadores e procurador [...]. acordaram que houvesse correio nesta cidade que corresponda ao correio de Coimbra e daí para Lisboa, e que a pessoa que há-de ser correio será eleito em câmara porém não há-de levar nenhum ordenado nem salário de ordenado da câmara e levará somente o salário das cartas dos particulares pela ordem que se pratica nos mais lugares [...] (DOCUMENTOS, 2008, p. 149)

De fato, foi eleito para o cargo Simão da Veiga em 3 de julho de 1610 (idem, ibidem).

Essas oscilações no processo de designação dos assistentes (ou correios-mores, ou lugares-tenentes) são evidentes sinais daqueles conflitos de jurisdição tão próprios da sociedade corporativa. Mas indiciam também, em um plano mais particular, os

3. Portanto, depois da venda do ofício do correio-mor aos Mata, quando, pelo menos normativamente, o poder de criação dos assistentes em todo o reino passava a ser privativo do titular do cargo.

desdobramentos de um processo histórico em que as próprias forças sócio-políticas da época, atendendo a demandas e interesses locais, vão dando conformação ao quadro administrativo e operacional do correio, aproveitando as lacunas ou mesmo a despeito das disposições normativas vigentes.

Importa ressaltar aqui que, num país com uma infraestrutura de transporte rudimentar como era Portugal, de caminhos difíceis e mal vigiados e diante de uma realidade ainda bastante precária dos serviços oficiais, é de se esperar que as mais variadas formas de contrabando de correspondências se praticassem, estabelecendo uma distância entre o modelo normativo e as diversas práticas dos súditos – fenômeno certamente fortalecido em outro âmbito, quando a atuação do correio-mor se projetou depois no ambiente ultramarino, com as suas imensas distâncias, meses de viagem e rarefação de estruturas.

Além dos casos fortuitos de contrabando e do famoso correio-mor do arcebispado de Braga, que somente passou a responder ao de Lisboa em 1728, há indícios seguros de que instituições como a Universidade de Coimbra mantiveram estruturas de distribuição de cartas próprias, com o uso de caminheiros. Nesse aspecto, mais uma vez o arcebispo de Braga adotou uma medida contrária ao regime monopolista: ainda que houvesse nomeado o seu próprio correio-mor, em 30 de maio de 1596, isentou do monopólio postal o "[...] cabido e clero desta cidade e coutos della e de todo o Arcebispado [...]" (DOCUMENTOS, 2008, p. 106).

De acordo com a documentação disponível, os assistentes, correios menores, somente começaram a ser de fato subordinados ao titular da corte quando o ofício do correio-mor foi vendido a Luís Gomes da Mata em 1606, inaugurando uma dinastia postal que durou até 1797 e imitou em Portugal o privilégio dos Táxis em terras do Sacro-Império. Somente a partir dessa reformulação, os correios assistentes tornaram-se "periféricos", integrantes de uma estrutura mais ampla, encabeçada pelo oficial maior de Lisboa. Com esse claro alargamento de funções, o correio-mor deixou, cada vez mais, de ser um cargo típico da

Casa Real, voltado prioritariamente para o serviço do soberano, para ocupar função central numa estrutura administrativa que se desdobrava em vários pontos do reino.

Mas a mudança não se processou de maneira fácil ou em um único passo. Já foi mencionado aqui o caso da Câmara de Viseu, que tomou a iniciativa de eleger um correio, apesar dos privilégios do correio-mor do reino, estabelecidos por ato régio. No mesmo documento em que vendia o ofício aos Mata, em caráter hereditário e irrevogável, dizia o rei:

> E o dito Luís Gomes e todos os sucessores do dito ofício, poderão nomear e prover os estafetas, mestres de postas e assistentes, e criar de novo em todo o reino os mais que lhe parecer sem contradição alguma e mudá-los de umas partes para outras, os quais não reconhecerão outro superior, senão o dito Correio-Mor ou aos que sucederem no dito ofício, que os poderão remover e tirar quando fôr sua vontade e os ditos correios, mestres de postas e outros ministros, gozarão de todos os privilégios e liberdades que até agora tiveram, e dos mais que conforme a seus ofícios lhe devem ser guardado [...] (ANTT, Ministério do Reino, maço 634, apud MACHADO, 2008 – grife-se)

Apesar de ser claro na carta de venda o poder irretratável que o correio-mor passava a ter sobre os assistentes em todo o reino, o próprio soberano parece ter-se surpreendido, pouco depois, ao saber que já havia oficiais nomeados por ele mesmo. É o que se depreende da leitura do seguinte documento:

> Eu El rey faço saber aos que este Alvara virem que por justos Respeitos de meu serviço mandey fazer venda do officio de correo mór dos meus Reinos de Portugal e Algarves, a Luis Gomes da Mata fidalgo da minha casa, e porquanto ao dito officio de correo mór pertence o nomear e prover todos os asistentes do Reino, que ora estão na cidade do Porto, Coimbra, Aveiro, e Braga, e os servem algumas pessoas com voz de correos móres, por cartas que dizem ter mjnhas, Ej por bem e mando que nelles se guarde a ordem seguinte. que os que tiverem provisão minha firmada de minha Real mão, com clausula que diga que tenhão os ditos officios sem perjuiso do direito do meu correo mor, ou emquanto for minha vontade, estas taes provisões fiquem desde logo nullas e derogadas, e não se usara mães déllas, antes ficarão imcorporadas no dito officio de correo mor. e os goze desde logo o dito Luis Gomes

> da Matta e os que sucederem no dito officio, e se algumas das ditas provisões não tiverem estas ou outras clausullas, senão que chãmente lhes foi concedida a merce para que a tenhão em sua vida por serviços que me ajão feito, estes taes ficarão servindo em sua vida somente e depois délla ficara o dito oficio incorporado no dito officio de correo mór, para que o dito correo mór o gose como seu e mando que desde logo se da a posse ao dito Luis Gomes da Matta ou a seus procuradores de todos os ditos officios ainda que seião dos que os tem por merce em suas vidas em remuneração de serviços [...] (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Filipe II, liv. 12, f. 383, apud DOCUMENTOS, 2008, p. 125)

A nova ordem do soberano pode ser entendida, em muitos aspectos, como uma evidente violação de direitos estabelecidos. Em um mundo em que esses direitos sobrepunham-se a normas gerais, isso gerava um evidente impasse, razão pela qual, nos anos seguintes, o titular do correio-mor teve de firmar acordos com os assistentes prejudicados, mantendo os titulares locais no oficio, contra pagamentos. Um exemplo desse tipo de composição é o contrato assinado em 29 de agosto de 1606 com Matias Homem Brandão, assistente de Coimbra (DOCUMENTOS, 2008, p. 127-133).

Mas as divergências não aconteceram apenas entre o correio-mor e os titulares antes designados para pontos específicos do reino. Choques entre os usos e os costumes locais e a novidade de um correio que operava em regime de monopólio não eram incomuns no império português. A Câmara do Porto, por exemplo, em 1622, dirigiu-se ao rei "[...] queixando-se de que não lhe era permitido enviar as suas correspondências pelos seus mensageiros, o que poderia fazer com mais celeridade e economia [...]" (FRASÃO, 2006, p. 10). Os vereadores reclamavam que [...] da Relação se mandam prender os Correios que a cidade envia a Sua Majestade dizendo que não hão de partir sem ordem da pessoa que o Correio-Mor tem substituída nesta cidade [...]". Por isso pediam "[...] provisão por que a cidade possa mandar seus correios ao dito Senhor quando lhe parecer sem ter obrigação de recorrer às ditas pessoas, suposto que muitas vezes se oferece ocasião de avisar a Sua Majestade em matérias de seu serviço que requerem segredo e que não convém que por esta via se rompa [...]" (apud FRASÃO, 2006, p. 10).

A oposição das Câmaras assentava-se, de modo geral, em usos e costumes, em razões econômicas e de celeridade (os correios oficiais extraordinários eram ainda mais caros e os ordinários partiam apenas periodicamente), bem como na desconfiança de que pudesse ser violado o "segredo" das cartas. Se no caso dos correios terrestres já havia essas questões, elas se acirravam quando se tratava do correio do mar, pois aos seus representantes incumbia apenas enviar e receber os sacos de correspondências, lacrando-os na partida e abrindo-os na chegada, ocasião em que deveria ser feita uma lista dos destinatários atendidos, a ser afixada nos pontos de entrega. Não lhes cabia, portanto, o transporte propriamente dito, ou qualquer tipo de distribuição domiciliar das mensagens.

Por se tratar de uma atividade de interesse comercial e administrativo (e também por seu potencial político), a execução e o controle dos serviços de correios tornaram-se, desse modo, pontos de embate entre câmaras, senhores locais e "homens bons" em vários pontos do império português, com variações decorrentes das peculiaridades das dinâmicas históricas locais. Não é objetivo aqui tentar esmiuçá-las, mas é interessante observar que, no caso do reino, apesar dessas eventuais oposições, os assistentes do correio consolidaram a sua atuação, estendendo uma rede que se multiplicou depois da Restauração e ao longo do século XVIII e sobreviveu mesmo, como já foi lembrado aqui, à transição do correio-mor para a Administração Geral dos Correios, depois que a coroa recomprou o serviço postal em 1797[4].

A dinâmica de instituição do correio-mor não obedeceu a uma lógica retilínea, a um movimento racional, fez-se em marchas e contramarchas, desdobrou-se em contradições e encontrou resistências – dos assistentes já nomeados diante do esbulho pelo correio-mor, em 1606, de seus direitos adquiridos; das Câmaras em relação aos assistentes; dos herdeiros de correios nomeados antes de 1606 diante de novos ocupantes do cargo, escolhidos fora da linha sucessória; de almocreves e mestres de posta em relação ao monopólio do correio-mor.

4. No que se refere à história dos assistentes do correio-mor em Portugal, ver particularmente: FERREIRA, 1963; SALDANHA, 2002; FIRMINO, 2005; CARVALHO, 2005.

A despeito de variadas resistências, todavia, o que se poderia chamar, com certo anacronismo, de "modelo monopolista privado" venceu em Portugal, talvez porque não se tratasse apenas de um exclusivo de caráter parasitário, mas sim de uma rede logística que, apesar de suas precariedades, logrou construir uma malha de comunicação que se estendia por todo o território do reino, com forte apoio da coroa em alguns momentos cruciais (governos de D. João IV, D. João V e D. José I de modo mais marcado).

Essa expansão dos assistentes de correio em terras do reino pode ser verificada, em termos quantitativos, no quadro 1, elaborado a partir das informações contidas no livro *Subsídios para a história dos assistentes do correio-mor de Portugal* (séc. XVI-XIX), de Glória Firmino (2005)

Quadro 1 - Cargos de assistentes criados em cada século

Século	Quantidade de cargos
XVI	04
XVII	12*
XVIII	90
XIX	16

*** 03 no período filipino (antes de 1640)**

É possível perceber, com base nas informações do referido quadro, que a nomeação de assistentes se acelerou depois da Restauração e atingiu o seu pico no século XVIII. Ao longo dos Setecentos, é possível observar uma série de medidas que fortaleceram a atuação do correio-mor no reino, dentre as quais se podem apontar: confirmação dos privilégios dos mestres de posta (1701) e do monopólio para o Algarve (1702); aumento dos portes das cartas vindas de Castela e de outros países (1715); assinatura de tratados pelo correio-mor com os seus congêneres de Inglaterra (1705) e Espanha (1716, 1738 e 1747); confirmação pela coroa da nomeação de um assistente para Braga (1728), encerrando uma disputa de



D. João IV. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_IV_de_Portugal

poder centenária com o arcebispo daquela cidade; reforço das providências visando ao livre trânsito dos cavalos de posta (1738); autorização para a criação dos lugares de meirinho e de escrivão do correio-mor do reino (1750); adoção de medidas visando à remuneração do correio-mor pelo transporte do dinheiro das sisas (1753).

É no bojo desse processo que, apesar de eventuais reclamações sobre a ineficiência ou obsolescência do modelo de serviço postal implantado[5], a estrutura de correios se consolida nas terras portuguesas, com a expansão de sua malha de atendimento. Algumas publicações do início da segunda metade do século XVIII mostram uma rede postal bastante espalhada pelo território. É o caso de "Roteiro terrestre de Portugal", incluído em *Mappa de Portugal antigo e moderno,* de João Baptista de Castro (1762-1763), bem como a "Notícia individual dos correios de que se servem os reinos de Portugal e Algarve", de Pedro Nolasco dos Reis, parte do *Portugal Sacro-Profano,* de Paulo Dias Niza (1768).

Luiz Guilherme Machado (2008), ao tratar da história dos assistentes ultramarinos, levanta a suspeita de uma possível venalidade no provimento desses cargos, que poderiam ser vendidos secretamente pelo correio-mor. Não é intuito aqui aprofundar-se nesta questão de que trato em outro trabalho, ainda a ser publicado. O que se pode observar, neste momento, é que não se trata de hipótese a se descartar, dadas as práticas da época e o próprio fato de que os cargos principais do correio haviam sido objeto de operações de venda pela própria coroa.

A despeito dessas questões, o que se evidencia é que os postos de assistentes eram muito disputados, desde os seus primeiros tempos. Júlia Saldanha (2002, p.55), ao referir-se à concessão do ofício como mercê por parte do rei, chega a afirmar que:

> Tal facto implicou desde logo a valorização social e económica do correio assistente, como fonte de rendimento, incluindo-se certamente nos chamados "ofícios honoráveis", ou susceptíveis de nobilitação, do poder local das sociedades do antigo regime, cuja estrutura

5. É o caso de D. Luís da Cunha, que em seu Testamento Político, carta dirigida ao futuro D. José I no final dos anos 1740, pregou, por exemplo, a necessidade de diversas reformas, dentre elas a do serviço postal, buscando o aprimoramento do correio-mor ou mesmo a sua compra pela coroa (CUNHA, 2010, 628).

> se equilibrava entre municípios, os concelhos, as câmaras e seus oficiais (juizes de fora, juizes ordinários, corregedores e procuradores) e as jurisdições senhoriais e eclesiásticas. Assim, a escolha do correio assistente era obviamente dentro da nobreza local, ou entre os "homens bons da terra", tendo sido a sua evolução estável durante os séculos XVII a XIX.

Os estudos até agora não permitem dizer realmente o quão nobilitante era o cargo, ou seja, em que ponto da escala de valor dos ofícios ele poderia ser colocado quando comparado a outras mercês – até porque essa valoração modificava-se ao longo do tempo e das regiões do império - mas é certo que era disputado, e que a sua posse gerava a expectativa de que os herdeiros também pudessem assumi-lo. Em algumas localidades, chegaram a se constituir dinastias de correios assistentes, como foi o caso de Coimbra, em que os Juzarte dominaram por muito tempo, de 1653 a 1813. Integrantes de uma família fidalga, cujos membros se destacaram em diversas outras funções da máquina administrativa portuguesa, os detentores do ofício postal fizeram-se chamar orgulhosamente de "correios-mores de Coimbra" durante mais de um século[6].

6. FERREIRA, Godofredo. Assistentes do correio-mor do reino em Coimbra. Lisboa: CTT, 1966, apud SECÇÃO, s.p.

Assim, apesar de alguns embates locais com as Câmaras e estruturas ligadas à Igreja, pode-se dizer que em Portugal, ao contrário do que aconteceu na América portuguesa, os assistentes de correio lograram ocupar uma posição de destaque, seja do ponto de vista de uma economia das mercês, em que os cargos eram valorizados pelo que podiam trazer de rendimentos ou de nobilitação para os seus ocupantes, seja daquele mais estritamente operacional ou administrativo, na medida em que a sua atuação soube parecer justificável ou necessária para o funcionamento das engrenagens do serviço postal, seja para a população, seja para as autoridades. Detentores de um conhecimento privilegiado sobre o funcionamento da malha operativa dos correios, encontraram lugar na transição entre o velho modelo patrimonialista e uma nova concepção fiscalista do estado.

Como consequência disso, não é de se estranhar que tenham continuado em ação quando das chamadas Reformas Postais do final do século XVIII. Em 6 de junho de 1799,

foram emitidas as conhecidas "Instruções práticas para os correios assistentes", que nos seus trinta e oito artigos propunha-se com um misto de guia operacional e administrativo dos serviços locais (DOCUMENTOS, 2008, p. 451-457).

Já no início do século XIX, o posto de assistente dos Correios continuava desejado, motivando disputas políticas e judiciais, como a travada pelo pai do escritor Camilo Castelo Branco, Manuel Joaquim Botelho Castelo Branco, que, nomeado em 1830 para o cargo em Vila Real, foi dele destituído no ano seguinte e travou longa luta para reavê-lo, interrompida apenas pela sua morte, num enredo em que as partes trocaram acusações mútuas e em que o cenário político conturbado emergiu com todas as forças (FERREIRA, 1943).

O ofício, evidente resquício de um mundo patrimonialista cada vez mais questionado pela onda liberal, persistiu até quando o "[...] Real arbítrio substituiu os Correios Assistentes por funcionários, em 1852, com a designação de Directores do Correio, pagos diretamente pelo Estado [...]" (FIRMINO, 2005, p. 29).

Referências

CARVALHO, Joaquim Ramos de. A rede dos correios na segunda metade do século XVIII. In: NETO, Margarida Sobral (coord.). **As comunicações na Idade Moderna. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações**, 2005.

CUNHA, Luís da. Testamento político. In: ISÓCRATES et al. **Conselhos aos governantes**. 5. reimp. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010.

DOCUMENTOS dos séculos XIII ao XIX relativos a correios. Coligidos por Godofredo Ferreira. Seleção, organização, revisão e índices de Isabel Sanches. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, 2008. 3 volumes. Inclui CD com o texto completo.

FERREIRA, Godofredo. **Dos Correios-Mores do Reino aos Administradores Gerais dos Correios e Telégrafos.** 3. ed. rev. ampl. Lisboa: CTT, 1963.

FERREIRA, Godofredo. **O pai de Camilo Castelo Branco empregado dos Correios.** Lisboa: Publicidade e Propaganda dos CTT, 1943. Separata do Guia Oficial dos CTT.

FIRMINO, Glória. **Subsídios para a história dos Assistentes do Correio-Mor de Portugal** (Séculos XVI/XIX). Lisboa: Grupo dos Amigos do Museu das Comunicações, 2005.

FRASÃO, Luís. **História postal da cidade do Porto na era pré-adesiva.** 2 ed. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2006.

MACHADO, Luiz Guilherme G. **História geral dos Correios portugueses nos séculos XVI ao XVIII.** [s.l.]: 2008. Disponível em: <http://historiapostal.blogspot.com.br>. Acesso em: 24 fev. 2013.

SALDANHA, Júlia. Estruturas locais do serviço postal no Antigo Regime. Os Correios Assistentes. Notas de Investigação. **Códice**, Lisboa, n. 9, 2002.

SALVINO, Romulo Valle. Cartas da terra: o correio-mor e a centralização do poder no reino e na colônia. **Postais:** Revista do Museu Nacional dos Correios, vol.1, n.1, Brasília, Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 2013.

SECÇÃO FILATÉLICA DA ASSOCIAÇÃO ACADÉMICA DE COIMBRA. **Correio-mor.** Disponível em: http://filatelica.aac.uc.pt/correiomor.php. Acess o em: 19/03/2015.

Romulo Valle Salvino
Graduado em Administração Postal (ESAP), bacharel em História (USP), especialista em Literatura (PUC/SP), mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e doutorando em História (UnB). Autor do livro Catatau, as Meditações da Incerteza (EDUC/FAPESP – São Paulo/SP, 2000), organizador da antologia Lindero Nuevo Vedado (Editora Quasi, Vila Nova de Famalicão/Portugal – 2002), entre outras publicações.



O governador geral e o secretário: Francisco Barreto, Bernardo Ravasco e a correspondência oficial na segunda metade do século XVII no Brasil

Caroline Garcia Mendes

The governor general and the secretary: Francisco Barreto, Bernardo Ravasco and the official correspondence in the second half of the 17th century in Brazil

Resumo/Abstract

Para diferentes regiões do Império português foram enviados capitães mores, governadores gerais e vice-reis, oficiais escolhidos pela Coroa que deveriam, entre outras funções, proteger as fronteiras, intermediar conflitos entre os vassalos, cuidar do envio das mercadorias e principalmente informar ao rei sobre tudo o que ali ocorresse. A escrita de cartas foi assim, o meio encontrado pela administração portuguesa para governar domínios distantes como o Estado do Brasil. Pretendemos neste artigo apresentar aos leitores o governador geral Francisco Barreto, enviado para o Brasil em meados do século XVII e que escreveu cerca de trezentas cartas durante sua permanência neste ofício. Além disso, nosso intuito é ainda discorrer sobre um personagem pouco discutido, mas muito relevante não só para a história do Brasil, como especialmente para a escrita de cartas durante o período colonial. Não é possível tratar da correspondência no Estado do Brasil do século XVII sem nos atermos ao secretário de Estado Bernardo Vieira Ravasco.

Palavras-chave: América portuguesa. Correspondências. Memória Administrativa. Francisco Barreto. Bernardo Vieira Ravasco.

Chief captains, governor generals and viceroys have been sent to different regions of the Portuguese empire. These were officers selected by the Crown, among other functions, to protect the frontiers, mediate conflicts among vassals, oversee the shipping of goods and, especially, inform the king about all facts and activities. Letter-writing became the means of the Portuguese administration to govern distant domains, such as the State of Brazil. In this article, we introduce governor general Francisco Barreto, sent to Brazil in the mid-17th century, who wrote approximately 300 letters during his permanence in office. We also intend to write about a little discussed but very important character not only for the history of Brazil, but, especially, for the history of letter writing in the colonial period. It is not possible to approach the correspondence of Brazil's State in the 17th century without looking at state secretary Bernardo Vieira Ravasco.

Keywords: Portuguese America; Correspondence; Administrative Memory; Francisco Barreto; Bernardo Vieira Ravasco.

A circulação da informação no século XVII na Europa e no Brasil sempre foi nosso interesse de pesquisa. Este artigo é, assim, parte da dissertação de mestrado acerca da correspondência do governador geral Francisco Barreto e visa contribuir para o importante debate sobre a escrita de cartas, seu envio e circulação em nossa história. Para tanto, discorreremos brevemente sobre o governador tema de nossa pesquisa e, por fim, apresentaremos o secretário de Estado Bernardo Vieira Ravasco, irmão do famoso padre Antônio Vieira, responsável pela escrita das cartas e arquivo da documentação da colônia por quase sessenta anos. Neste artigo, preferimos transcrever os trechos dos documentos utilizados para o português atual, no intuito de facilitar a compreensão do leitor.

O governador geral Francisco Barreto e sua trajetória

O nome de Francisco Barreto é o mesmo de seu pai – homônimo de extensa prestação de serviços militares à coroa portuguesa – que teve o filho no Peru, de "[...] uma mulher nobre e casada que também (e se crê dos avós) eram naturais da mesma província [...]"[1] . Quando lemos esse trecho, presente na habilitação de Francisco Barreto para receber o hábito da Ordem de Cristo no ano de 1638, seu pai já era falecido. Segundo Gonsalves de Mello, Francisco Barreto pai estava em 1618 no Peru, pois uma carta dessa data o habilitava na Ordem de Santiago (MELLO, 1976, p. 9). Assim, o historiador sugere que Francisco Barreto tenha nascido por volta dessa data – Gonsalves de Mello ressalta, porém, a afirmação de Barreto, do ano de 1665 (em sua declaração para casar-se), de que era filho

1. ANTT (Arquivo Nacional da Torre do Tombo- PT), Mesa da Consciência e Ordens, Códice 35, fl. 102v.

2. ANTT, Chancelaria da Ordem de Cristo, Livro 36, fl. 64.

de Francisco Barreto e Isabel de Borja, nascido em Madri e que teria naquela data a idade de 40 anos; para o historiador, a afirmação de Barreto era uma tentativa de esconder sua origem bastarda, tendo em vista que Gonsalves de Mello não encontrou inclusive o registro de batismo de Barreto na igreja espanhola que ele citou na declaração. Sabemos através do trabalho de Gonsalves de Mello que ele teria nascido na região da Nova Espanha, uma vez que seu pai acompanhou o Príncipe de Esquilache àquela região. O Príncipe, chamado D. Francisco de Borja e Aragão era parente de Barreto e foi ao Peru como vice-rei, tendo Francisco Barreto filho voltado para Madri ao término da administração do Príncipe e vivido em sua casa até o ano de 1629, quando foi para Portugal, com nove ou dez anos de idade.

Pela habilitação já citada, ficamos sabendo da promessa do hábito de Cristo caso embarcasse para o Estado do Brasil para combater os holandeses na Bahia. Em 1638, Francisco Barreto embarcou na Armada do Conde da Torre, com a promessa de receber sua mercê quando voltasse. Três anos em Pernambuco, além dos serviços prestados pelo pai, que também são mencionados na carta de mercê, significaram o esperado hábito de Cristo "[...] por ter comprido Francisco Barreto a dita condição de servir em Pernambuco três anos, lhe hei por comprida a dita condição [...]" [2].

Fernanda Olival explica que o hábito de Cristo tratava-se de uma distinção social com um significado considerável: "[...] as insígnias das Ordens Militares eram menos banais do que os foros da Casa Real, por exemplo [...]" (OLIVAL, 1989, p. 233). Mais do que isso, sua importância ia além do status, pois poderia resultar em benefícios econômicos de diversos níveis (como o usufruto da comenda) e múltiplos privilégios. A autora afirma que era indispensável a legitimidade de nascimento; e era por isso que seria necessário enviar alguém ao Peru para comprovar a pureza de sangue dos ascendentes de Barreto – o que,



Imagem publicada na capa do livro *A Restauração de Portugal e do Brasil*, de José Gerardo Barbosa Pereira. Também há cópia, bastante deteriorada, no Testamento do General Francisco Barreto de Meneses, publicado por José Antonio Gonsalves de Mello. Na pintura reproduzida no Testamento é possível ler acima da imagem de Barreto: 'FRA:BARRETO RESTAVRADOR D: PERMMBVCO'.

acreditamos, não deve ter acontecido, tendo em vista a possibilidade de o próprio rei interceder em favor de seus vassalos. Segundo Olival, "[...] normalmente as situações de maioridade, menoridade, *nascimento não-legítimo* e sangue gentio eram favoravelmente despachadas pela Mesa da Consciência e pelo monarca [...]" (OLIVAL, 1989, p. 234. itálico nosso).

Com a Restauração portuguesa no ano de 1640, muitos dos vassalos foram deslocados para essas batalhas. Francisco Barreto foi um deles. Na carta patente do dia 13 de abril de 1644, lemos que pelo respeito e merecimentos dos serviços prestados por Barreto desde a Armada do Conde da Torre "[...] e na jornada que o Mestre de Campo Luis Barbalho fez por terra para ir socorrer a Bahia [...]", além dos serviços no Alentejo "[...] do verão passado em que ocupou o posto de capitão de infantaria de uma companhia do terço do mestre de campo David Caley procedendo sempre com valor e satisfação [...]", ele fora nomeado Capitão de Cavalos [3]. No ano de 1646, Barreto assume ainda o terço do mesmo Caley como mestre de campo da província da Beira [4].

Na carta patente do ano de 1647, Francisco Barreto foi nomeado mestre de campo geral do Estado do Brasil, relembrando mais uma vez nessa carta os serviços prestados na Armada, no Alentejo e também seu ofício de mestre de campo na Beira "[...] procedendo sempre com valor e satisfação [...]" [5]. O formato dessas cartas é sempre o mesmo: uma introdução do rei discorrendo sobre o merecimento e qualidade do vassalo, a enumeração dos serviços já prestados por ele (entrando questões como: quantidade de meses ou anos, batalhas, ferimentos e mesmo quantas pessoas matou e/ou feriu em nome da Coroa portuguesa), o valor do soldo e a afirmativa de que "[...] gozará de todas as honras, privilégios, preeminências, liberdades, isenções e franquezas que por razão do dito cargo lhe tocarem [...]" [6], ou alguma variação de mesmo teor.

Mesmo que tenha recebido sua habilitação na Ordem de Cristo no ano de 1641, foi

3. ANTT, Chancelaria de D. João IV 16, fl. 204v. A carta patente de mestre de campo na Beira, no lugar de David Caley.

4. ANTT, Conselho de Guerra (Registo de Patentes, Alvarás, Cartas e Ordens) Livro 6 p. 146v.

5. ANTT, Chancelaria de D. João IV, livro 17, fl. 347.

apenas em 1647 (no mês seguinte de sua nomeação como mestre de campo geral do Estado do Brasil) que encontramos pela primeira vez Francisco Barreto ser chamado de "fidalgo". Nessa carta é possível perceber ainda como a descrição dos serviços e a demonstração de sacrifícios em nome da Coroa se faziam importantes para que as mercês fossem distribuídas:

> [...] depois de vir perseverar nas guerras presentes desde agosto de 643 a esta parte em Praça de Capitão de Infantaria, de Capitão de Cavalos e ultimamente Mestre de Campo de um terço nas fronteiras de Alentejo e Beira, acompanhando o Exercito as vezes que entrou por Castela em cujas Praças se assinalou por vezes matando e ferindo por suas mãos alguma gente do inimigo em que entraram pessoas de Conta na Embestiada (sic) de Valença de Alcântara receber em si duas balas e uma no cavalo [...][7].

Descrições como essa, exaltando os feitos ou origens dos nobres portugueses eram bastante comuns. Como escreveu Mafalda Soares da Cunha, "[...] o passado identificado, reconstruído e tantas vezes recriado, constituía lustro e honra fundamental à afirmação no presente [...]" (CUNHA, 2000, p. 59). Os serviços prestados e honras conseguidas são sempre lembrados e reforçados, para demonstrar a importância daquele vassalo enviado para determinado ofício.

A expulsão dos holandeses, pela qual Francisco Barreto sempre foi lembrado não só por historiadores em diferentes períodos como também pelo próprio rei, ocorreu em definitivo no ano de 1654, tendo Barreto ficado responsável por reorganizar a capitania de Pernambuco como seu governador. Logo após, por carta do ano de 1656, foi agraciado com o ofício de maior prestígio do Estado do Brasil, o de governador geral. Além disso, também se tornou nesse ano membro do Conselho de Guerra [8] e recebeu autorização para fundar uma vila no Brasil "[...] onde lhe parecer mais conveniente naquelas capitanias para que ficará de juro e herdade na forma da lei mental [...]" [9]. Podemos pensar que todas essas mercês foram uma tentativa de agraciar um vassalo que desejava voltar para Portugal, e

6. Idem a nota anterior.

7. ANTT, Chancelaria de D. João IV, livro 17, fl. 347.

8. O Conselho de Guerra era parte dos órgãos que auxiliavam o rei na tomada de decisões, sendo este obviamente responsável pelas questões bélicas. Segundo Pedro Cardim "[...] o recrutamento [para estes Conselhos] fazia-se, fundamentalmente, com base na antiguidade e na nobreza da família de onde provinham os que deviam servir ao rei [...]" (CARDIM, 2002, p. 30). De acordo com António Manuel Hespanha, esse órgão era responsável do "[...] despacho das consultas dirigidas ao rei, nas respostas às cartas dos generais, na nomeação dos oficiais e ministros militares e na apreciação das petições particulares [...]". Podemos pensar, porém que, devido à distância de Barreto do reino, sua nomeação teve um caráter simbólico, já que só pode assumir de fato sua função de conselheiro quando retornou a Lisboa (HESPANHA, 2004, p. 181).

9. ANTT, Portarias do Reino, livro 3, fl. 249. Barreto, apesar da mercê, não chega a fundar essa vila.

que faria muita falta no Estado do Brasil. Ainda no ano de 1653, o Conselho do rei discorreu sobre uma carta em que Barreto pedia autorização para voltar ao reino. De acordo com o Conselho, Barreto "[...] pede humildemente a Vossa Majestade lhe faça mercê conceder licença para passar a este Reino, a tratar do remédio de sua justiça, onde também saberá servir a Vossa Majestade com a mesma vontade e zelo com que o costuma fazer [...]" [10] . O Conselho, porém, sugeriu ao rei que intercedesse a favor de Barreto no reino, "[...] mas que a importância de sua assistência em Pernambuco, toca ao bem comum, que sempre precede [...]" [11], tendo Barreto permanecido no Estado do Brasil mais dez anos após esse pedido.

10. Projeto Resgate Barão do Rio Branco. Pernambuco. AHU_ACL_CU_015,Cx.6, D.451.

11. Idem.

Sua carta patente, documento que nomeava e transferia os poderes ao governador geral, foi escrita pouco antes da morte do rei Dom João IV e, portanto, assinada por esse monarca. Além de descrever as qualidades de Francisco Barreto como militar nas diversas batalhas em que participou, a carta patente – como usual – o nomeia governador e capitão geral

> [...] que o sirva por tempo de três anos e o mais enquanto eu o houver por bem e não mandar o contrário *do qual governo sendo necessário ao diante separar-se o governo do Rio de Janeiro com a repartição do sul por alguma conveniência de meu serviço o poderei fazer sem queixa de tal provimento [...]*[12].

12. ANTT, Chancelaria de D. João IV, Livro n.o 28 fl. 76. Itálico nosso.

Se a delimitação do tempo de três anos e o aviso de que este prazo poderia se estender era usual, contudo, a ressalva sobre a possível divisão do Estado do Brasil em duas partes só foi encontrada na carta patente de Barreto, o que denota a intenção dessa divisão muito antes dela de fato ser realizada, no ano de 1658. A carta patente continua, afirmando que o governador geral poderá usar "[...] da jurisdição e alçada poderes, preeminências, liberdades, prerrogativas e tudo o mais que por razão do dito cargo lhe tocar e tiveram e usaram os governadores do dito Estado do Brasil [...]", podendo usar também dos mesmos regimentos e provisões de que eles usaram. Nesses regimentos já é possível perceber não

só a importância da comunicação com Portugal, como também a necessidade de informar ao monarca tudo o que acontecesse em terras brasílicas, especialmente o que não estivesse regulado por esses documentos.

Os governadores gerais, segundo o historiador Francisco Cosentino, eram representantes do rei, sendo transferidas para esses vassalos, através dos regimentos, algumas funções que cabiam apenas ao monarca português. No Estado do Brasil eram esses Regimentos que estabeleciam as regras de funcionamento do governo, esclarecendo e delimitando os poderes dos oficiais para cá enviados. "Os regimentos concedidos aos governadores combinavam instruções que procuravam atender a necessidades conjunturais com orientações que eram permanentes e, juntamente com as cartas patentes, definiam a própria natureza delegada do ofício" (COSENTINO, 2009, p. 69).



Vista da cidade de Salvador. Gravura século XVII. Museu de Arte da Bahia.

O recrutamento desses oficiais era feito entre militares quase sempre de qualificada nobreza e fidalguia, passando por consulta apresentada pelo secretário de Estado aos membros desse Conselho. Era considerado, segundo Nuno Gonçalo Monteiro, "alta política" no interior da tomada de decisões do império. Monteiro explica que os governadores gerais do Brasil no século XVII, embora provenientes quase sempre da primeira nobreza do reino, tinham um nascimento menos seleto, predominando os filhos segundos (MONTEIRO, 2001, p. 257; 264). Quanto às suas trajetórias, todos eram militares com experiência, mesmo se alguns poucos nunca tivessem chegado ao comando militar. Não foi o caso, como vimos, de Francisco Barreto, que atuou nas batalhas pela Restauração portuguesa em postos de comando. Essa situação se modifica a partir do século XVIII, período em que o peso do Brasil começou a crescer nas finanças da

monarquia.

Para entendermos os deveres do governador geral Francisco Barreto quanto à escrita de cartas, convém nos debruçarmos sobre o Regimento do governador Diogo de Mendonça Furtado, citado por Cosentino como o documento em vigor na época do nosso oficial (o Regimento data de 16 de janeiro de 1621). Consta no parágrafo cinquenta e oito desse Regimento que

> Das matérias do Estado de que me houverdes de dar conta tocantes a vossa obrigação me avisareis por via dos meus Secretários do Estado que assistem nesta Cidade em a Corte e na Corte de Madrid das da Fazenda por via do meu Conselho dela das da Índia pelo do Desembargo do Paço e dos Eclesiásticos pelo Mesa da Consciência e Ordens e assim o cumprireis inteiramente tendo particular cuidado de dividir os negócios de maneira que não venham de lá encaminhados de deferentes modo de que neste Capítulo se vos avisa [13].

O outro tópico referente ao envio de cartas tratava especialmente de questões que pudessem surgir e que não estivessem reguladas pelo Regimento enviado. De acordo com o tópico cinquenta e nove, caso surgisse um problema de que o Regimento não desse conta, o governador geral deveria colocar [...] por escrito, com declaração dos pareceres das pessoas com que as praticardes [...] assinareis vós e as pessoas que forem na junta, e de tudo me escrevereis miudamente pelos primeiros Navios que virem" [14].

Nesse Regimento, como nos outros, não era especificado como a administração de tão grande território seria feita, tendo em vista que o governador geral não poderia deixar a cidade de Salvador e, mesmo que tentasse percorrer as distâncias entre as capitanias, a administração seria inviável. O Regimento de Mendonça Furtado citado anteriormente afirmava logo no primeiro parágrafo que "[...]enquanto durar o vosso cargo de Governador não ireis por nenhum caso a Pernambuco salvo se tiverdes expressa ordem minha para o

13. Regimento de Diogo de Mendonça Furtado. APEB, S. C., estante 1, caixa 146, livro 264. Apud. COSENTINO, 2009, p. 227.

14. Idem.

fazer porque de outra me haverei por muito mal servido [...]". Ou seja, o regimento regulava a comunicação com o reino, mas não entre as capitanias, não havendo menção a um correio/mensageiro que atuasse naquele período nos regimentos.

Segundo ainda Cosentino, nesse regimento encontramos "[...] diversas instruções que enfatizavam a necessidade do estabelecimento de comunicação regular entre o governo do Estado do Brasil e o centro do poder em Lisboa/Madri [...]" (COSENTINO, 2009, p. 240). O historiador continua, afirmando que essa preocupação era uma influência típica da cultura administrativa espanhola que foi deixada pelo período filipino, sendo que estas instruções permaneceram no regimento de Roque da Costa Barreto, utilizado até o início do século XIX.

Todavia, o regimento que Francisco Barreto deveria seguir, assim como os regimentos anteriores e o posterior, não mencionava em nenhum momento que o governador geral deveria se comunicar com os demais vassalos do Estado do Brasil através de cartas. O regimento não especifica como o governador deveria administrar e proteger a possessão portuguesa estando tão distante das demais capitanias. As cartas, dessa forma, foram utilizadas por todos os vassalos (não só governadores ou vice-reis, como capitães-mores de capitanias, soldados e vereadores das Câmaras das vilas) de maneira espontânea – imitando o exigido para a comunicação com a Coroa – para se comunicarem entre si, construindo um lugar de sociabilidade que substituía a presença física e tornava possível a relação de amizade, a troca de favores e a prestação de serviços tendo em vista a distância em que se encontravam.



Esta ilustração representa Salvador durante a reconquista espanhola/portuguesa em 1625. Ela foi impressa no atelier de Frans Hogenberg (1538-1590), entre 1625 e 1627, em um álbum com 406 pranchas, que leva o nome desse autor. Hogenberg, autor de Civitates Orbis Terrarum, já não era vivo na nessa época.

A maior incongruência desta ilustração é que a Vila Velha ficava perto do Forte da Barra (S. Antonio).

Apesar de ser comum um militar como Barreto não saber ler no século XVII, acreditamos que este governador geral fosse alfabetizado, pois além de constar em seu testamento que possuía um escritório – "[...] isto é, uma salva com quatro tinteiros com suas tampas e um sinete [...]" (MELLO, 1976, p. 20-21) – há ainda menção em sua correspondência de que sua letra era ruim, já que escreveu ao governador do Rio de Janeiro que sua carta iria de letra alheia para que Pedro de Mello não tivesse o trabalho "[...] de ler meus borrões [...]" [15]. Mesmo assim, não era incomum encontramos naquele período prestadores de serviços com dificuldades de escrita e leitura, ou ainda com uma caligrafia incompatível com o que as cartas oficiais ao rei exigiam. Para resolver essa questão, a função de secretário, existente no reino havia muito tempo, foi também transposta para as colônias.

15. DHBN vol. 5. p. 146. Carta para Pedro de Mello Governador do Rio de Janeiro acerca de lhe dar a boa vinda. Bahia, 29 de abril de 1662. Itálico nosso.

O secretário de Estado Bernardo Vieira Ravasco

Se um mesmo oficial permanecesse como secretário enquanto os governadores eram trocados numa média de três ou quatro anos, quanta informação ele teria dos procedimentos e da administração do Estado do Brasil! É por isso que nos voltamos a Bernardo Vieira Ravasco, irmão menos conhecido do famoso Padre Antônio Vieira. Pouca fama não significou, porém, menor poder no Brasil, já que esteve ao lado dos governadores e vice-reis desse Estado por quase sessenta anos.

Foi por meio do papel e do vai e vem das embarcações que se governou o Estado do Brasil, que ordens foram distribuídas e notícias enviadas através dos mares. Quando António Manuel Hespanha discorre sobre a memória administrativa que se forma com as consultas respondidas pelo monarca, que podiam ser utilizadas como uma arma – já que, uma vez copiadas e arquivadas por letrados e secretários, convertiam-se em uma forma de

doutrina –, podemos pensar no poder que Ravasco possuía estando no centro dessas consultas e da administração durante quase toda sua vida (HESPANHA, 1994, p. 293). Assim, ele participou da memória administrativa que começava a se constituir no século XVII no Estado do Brasil como secretário de Estado.

A constituição de uma memória administrativa/burocrática e o poder que ela e quem era responsável por ela carregavam faziam com que o secretário pudesse impor sua opinião ao Conselho e ao próprio governador, "[...] quando não ao próprio rei, na medida em que tinha consigo a memória dos procedimentos da administração, o corpo das decisões". Era o secretário, assim, quem geria o "segredo de Estado" (PUNTONI, 2013 p. 232). De acordo com o historiador Pedro Puntoni, Ravasco exerceu durante 57 anos o ofício de secretário do Estado do Brasil, dos 23 anos de idade até a sua morte, aos 81 anos. Para Puntoni, a importância que um oficial assumia ao exercer esse cargo era clara, uma espécie de braço direito do governador, consultado em quase todas as questões. Sendo ainda dono do cartório, Ravasco tinha poder na gestão cotidiana dos papéis da administração, nas cópias das patentes e na ordem do acervo de decisões, ou seja, ele controlava todo o arquivo da jurisdição (PUNTONI, 2013, p. 202-3).

Foi na época do governo de Francisco Barreto que Ravasco enviou ao rei extensa documentação argumentando em favor de seu ofício e de seus benefícios enquanto secretário do Estado do Brasil. Governadores gerais de diferentes períodos e pessoas importantes de Salvador foram convocadas por Ravasco para escrever em seu benefício, tratando das qualidades, esforços e sacrifícios que esse vassalo fazia em prol da coroa portuguesa. A importância e poder de influência de Bernardo Vieira Ravasco ficaram



Projeto Resgate – Coleção Luíza da Fonseca [AHU Caixa 15 doc. 1733; 15 de fevereiro de 1659] Carta de Francisco Barreto para Sua Majestade, escrita por Bernardo Vieira Ravasco.

claros assim que Francisco Barreto chegou a Salvador. Já em 24 de agosto de 1657, o governador geral escreveu ao rei sobre a petição do secretário acerca da restituição de seus direitos na Secretaria, além da isenção das fintas que a Câmara daquela cidade queria passar a lhe cobrar [16]. Para o governador geral, o trabalho de Ravasco era muito importante e ele o realizava com zelo. Dessa forma, Barreto argumentou que a isenção da cobrança dos tributos para o secretário não serviria de exemplo para outros produtores, porque somente o secretário mereceria tal mercê:

> E porque vi a petição, que com ela envia aos pés de Vossa Majestade, e as razões em que se funda são muito justificadas; o trabalho de sua assistência grande os emolumentos tenuíssimos, e o zelo, e satisfação com que serve muito conforme a suas obrigações; me pareceu representar a Vossa Majestade, que não é inconveniente do serviço de Vossa Majestade concederem-lhe os direitos na forma que se praticava neste Estado, antes da criação do seu cargo; nem será exemplo a sua isenção da finta aos lavradores, e senhores de engenho, por concorrerem nele diferentes razões que nos mais não há; E que por todas é benemérito da mercê que pretende [17].

Apesar de estar apenas há um mês em seu ofício de governador geral, Francisco Barreto escreveu ao rei para interceder sobre uma questão que atrapalharia as finanças do secretário. Barreto, enquanto oficial máximo do rei no Estado do Brasil, elaborou (ou o próprio Ravasco teria elaborado? Mas foi o governador quem assinou) uma carta de introdução para apresentar o assunto ao monarca. Só depois disso é que uma carta com argumentos a favor de Ravasco e a petição foram anexadas. Além do texto de Barreto, dessa forma, seguiu para Lisboa a citada petição de Bernardo Vieira Ravasco, no intuito de demonstrar, através dos costumes que já prevaleciam no Estado do Brasil, que não deveria ser cobrado do secretário o dito tributo. Ravasco anexou a essa petição diferentes documentos assinados por pessoas e instituições importantes da cidade de Salvador para não só corroborar seus argumentos, como também exaltar sua importância naquele ofício.

16. Finta, segundo Raphael Bluteau, era o "Tributo que se paga ao Príncipe do rendimento da fazenda de cada súdito. [...] Costumam os Príncipes por fintas em ocorrência de alguma necessidade, ou utilidade, como quando é preciso fazer guerra, fabricar uma ponte, ou outro edifício público, e cada um está obrigado a contribuir segundo a fazenda que possui. Segundo a Ordenação do Reino, escusos de pagar são os Fidalgos, Cavaleiros, Escudeiros, Doutores, Licenciados, e outros não sendo a finta para reparo de muros, pontes, fontes e calçadas, e defesa do lugar onde vivem. [...]" (BLUTEAU, 1728, tomo IV p. 127) tomo IV, s/d p. 127).

17. Projeto Resgate - Coleção Luiza da Fonseca- CD 3 pasta 14/3 - arquivo 422 (doc 1702) f. 1; também em Documentos Históricos da Biblioteca Nacional vol. 4 pág. 318-319. Carta para Sua Majestade acerca do Secretário de Estado Bernardo Vieira Ravasco. Entregaram-se-lhe 1a, 2a, e 3a via. Bahia, agosto de 1657.

É através do segundo documento anexado, que descreve a trajetória do secretário, que nos aproximamos mais da pessoa de Ravasco. Fidalgo da casa de Sua Majestade, ele fora nomeado por três anos no ofício de secretário por patente da data de 1646 (portanto, onze anos antes de Francisco Barreto tornar-se governador geral). De acordo com esse documento, conhecendo-se "[...] a importância de se continuar o mesmo cargo, se serviu Vossa Majestade em consideração dos serviços do Padre Antonio Vieira, Pregador de Vossa Majestade e seu irmão de lhe fazer mercê do dito cargo com cem mil réis de ordenado [...]) sem limitação de tempo [18]". Além disso, Pedro Calmon o enquadra na chamada geração de Gregório de Matos, afirmando que "[...] escrevia bem a sua prosa, - perdida nas memórias, que lhe ficaram inéditas – e o verso elegíaco ou erótico [...] se coligidos dariam bom volume... mostrando um poeta verboso e medíocre" (CALMON, 1949, p. 28).

18. Projeto Resgate Coleção Luiza da Fonseca CD 3 pasta 14/3 doc. 1702 f. 2.

Para além de suas qualidades literárias, os argumentos em prol de Ravasco que encontramos no citado documento são para que se mantivessem os costumes que já estavam em vigor no Estado do Brasil. Um deles é que

> [...] sempre os secretários particulares de todos os governadores e capitães gerais que houve no Estado do Brasil, [...] levaram por estilo nunca interrupto o mesmo direito do primeiro pagamento em tempo [...] que eram grandes os exércitos e Armadas que naquele Estado havia [...].

Além do salário de cem mil réis, Ravasco, assim como os secretários anteriores e o do Conselho de Guerra, ganhava um primeiro pagamento relativo a cada oficial nomeado (já que era ele quem elaborava a patente do dito oficial). Além de seus rendimentos terem diminuído com o fim da guerra, segundo Ravasco, eram incomparáveis os gastos no reino e no Estado do Brasil. Para o secretário "[...] a praça da Bahia [é] tão cara que com o soldo de um mês de uma patente se não compra o que em Portugal com a quarta parte dela; e em Portugal tudo é muito barato [...]". Além disso, por receber seu soldo de acordo com a quantidade de patentes, o secretário em Salvador ganharia muito menos do que o secretário

do Conselho de Guerra em Lisboa, pois no reino "[...] se continua em guerra viva de que procede estarem sempre vagando sucessivamente os postos [...] [19]".

As comparações continuam, discorrendo o secretário sobre o valor dos soldos de outros oficiais: "[...] o escrivão da fazenda Real da cidade da Bahia [ganha] cento e cinquenta [mil réis] e o da Câmara, cento e quarenta [mil réis], sendo ambos inferiores no trabalho, assistência e substância de papéis ao cargo de Secretário de Estado [...]" [20]. Para ele, mesmo tendo um ofício superior ao Escrivão da Fazenda e ao da Câmara, ele possuía um soldo inferior. Por fim, Ravasco passou a discorrer sobre os vereadores da Câmara de Salvador. Segundo o secretário, se não deveria haver privilegiados no Estado do Brasil como queria o rei, por que os membros da Câmara, em sua maioria senhores de engenho, não pagavam as fintas? Se os senhores de engenho só por assistirem na Câmara "[...] se não fintam em suas pessoas, [...] quanto mais justificadamente deve ser isento das fintas, ele secretário [...]" [21].

Depois dos argumentos de Ravasco, passamos para os diversos oficiais do Estado do Brasil que intercederam em favor do secretário e que constam na petição enviada por ele no ano de 1657.

A primeira carta copiada nesta petição é de Antonio Telles da Silva, com data do dia dez de julho de 1650. O antigo governador geral escreveu nela que Ravasco realizava seu ofício

> [...] com particular satisfação minha, zelo do serviço de Sua Majestade, expediente dos negócios, assim públicos como privados, sendo estes em tão grande qualidade e nos mais graves experimentei nele maior suficiência e compreensão para se lhe encarregarem havendo-se no produzir as cartas de cifra, que Sua Majestade se servia mandar-me escrever, e fazer, e cifrar, as que eu escrevia a Sua Majestade nos papéis tocantes às embaixadas que tive do Conde de Nazão, e deputados da Companhia Ocidental [22], Governadores no Recife (dos quais foram alguns latinos e de cuja a língua é ciente, além de ser formado na faculdade da Filosofia) e bem assim em todas as mais obrigações que lhe tocavam muito como devia

19. Projeto Resgate Coleção Luiza da Fonseca CD 3 pasta 14/3 doc. 1702 f. 2.

20. Idem.

21. Projeto Resgate Coleção Luiza da Fonseca CD 3 pasta 14/3 doc 1702. f. 2v. É nesse ponto que a carta termina.

22. O governador se referia aqui à invasão holandesa naquele período.

> a confiança que sempre fiz de sua pessoa e inteligência e segredo até que poucos dias antes de acabar o governo lhe dei posse do cargo de Secretário deste Estado, por patente que me apresentou de Sua Majestade [...] assim por seu merecimento, c*omo por ser sujeito de grandes notícias das matérias deste Estado, importantes sempre aos Governadores que nele entram de novo,* o julgo por merecedor da mercê e honra [...] e por me ser pedida a presente [carta] lhe mandei passar, por mim assinada e selada com o sinete de minhas armas [23].

23. Projeto Resgate Coleção Luiza da Fonseca CD 3 pasta 14/3 doc. 1702. f. 3-3v. Itálico nosso.

A estima que o secretário possuía diante dos governadores gerais é demonstrada não só na primeira carta de Francisco Barreto como na de um administrador anterior, Telles da Silva. Nessa carta é possível perceber algumas funções assumidas pelo secretário de Estado e o diferencial de Ravasco nesse ofício: ele cifrava os documentos importantes que deveriam ser enviados ao rei; era conhecedor da língua latina e formado em Filosofia – era uma pessoa de confiança.

Não convém aqui discorrer sobre todos os documentos copiados nesta petição, mas outras pessoas importantes também foram procuradas e assinaram textos bem parecidos com o citado anteriormente: Antonio Telles de Meneses (governador geral entre os anos de 1647 e 1650) assinou um documento no mesmo mês que Telles da Silva; Conde de Atouguia (governador geral entre os anos de 1654 e 1657 – anterior a Barreto) e a própria Câmara da cidade de Salvador assinaram em julho de 1657; o desembargador Fernão da Maia Furtado e Sebastião [Parvy] de Brito, provedor mor da Fazenda Real assinaram no mês seguinte daquele ano. Isso demonstra que Ravasco foi até estas pessoas tanto no ano de 1650 (sendo que neste ano ele deve ter utilizado os mesmos documentos para elaborar o pedido de mercê do cargo de secretário) como no período em que Barreto escreveu a carta, para que intercedessem a favor dele.



Carta para Matheus Carlos da Silva.

Mais feliz considero o Rio de Janeiro com assistencia de V. M. do que a V. M. com menos felicidade em sua vinda a habitar nelle; porque os jaizes grandes não fazem differença de logar nem de fortuna, pois a tudo são superiores. Os logares elles pois têm, ou deixam de ter toda a sua na fortuna de os lograr. E se eu estimava tanto na maior distancia a communicação de V. M. por me dar novas do mundo, agora que V. M. se acha tão vizinho a estimo muito mais, por m'as dar só de si mesmo. Se delle póde ser correspondencia alguma occasião de serviu a V. M., para todas me achará V. M. sempre com particular vontade. E esta mostrarei ao novo Governador desse praça. E quando desta se partir lhe lembrarei que o cuidado que alli poderá ter em dár-me gusto será fazendo a V. M. os favores que merece e eu lhe saberei encarecer. Guarde Deus a V. M. muitos annos. Bahia 8 Setembro 13 de 1657. Francisco Barretto.

Carta de Francisco Barreto para Matheus Carlos da Silva – oficial enviado para a capitania do Rio de Janeiro – publicada nos *Documentos Históricos da Biblioteca Nacional* [volume 5 p. 88].

Os dois documentos do ano de 1650 argumentam em prol da importância de Ravasco estar naquele ofício e continuar a exercê-lo, tratando inclusive do período de guerras e da utilização da cifra que, segundo Raphael Bluteau é uma "[...] escritura enigmática com caracteres peregrinos, ou inventados, ou como os nossos trocados uns por outros em valor, ou em lugar [...]" [24] . A cifra, dessa forma, é um código utilizado nas cartas quando estas não podiam ser lidas pelo inimigo, caso o navio fosse atacado ou tomado pelos holandeses naqueles tempos de guerra. Ravasco, pelo que entendemos, era o responsável por transcrever as cartas dos governadores gerais para essas cifras. E essa responsabilidade continuou posteriormente, tendo em vista que, em uma carta de Francisco Barreto de setembro de 1658. o governador geral informou ao rei que

> Por carta de 29 de setembro do ano passado [1657], se serviu Vossa Majestade mandar avisar-me, que se havia declarado guerra com os Estados de Holanda, para as praças desta jurisdição, estivessem com a prevenção necessária. Com a primeira notícia que tive antes de me chegar aquela carta de Vossa Majestade despachei dois navios com uma minha de 6 de maio deste ano (escrita na cifra que trouxe o Conde de Castelmelhor pela Secretaria de Estado) [25].

Mais uma vez, os tempos de guerra fizeram com que o governador geral utilizasse códigos para que uma carta sobre graves problemas de falta de armamento não pudesse ser lida pelo inimigo.

Já o também governador do Estado do Brasil Antonio Telles de Meneses afirmou em sua carta que Ravasco sabia de "[...] grandes notícias das coisas que tocam ao governo, e conhecimento dos homens que vivem por estas capitanias, o que é de grande efeito para o governo dele [...]", sendo ele, dessa forma "[...] merecedor de Sua Majestade conservar por largo tempo neste cargo, sendo de grande utilidade acharem os governadores que lhe dê verdadeiras notícias, para melhor servirem o dito senhor [...]" [26] . A memória administrativa da qual Ravasco era provavelmente o único possuidor, dessa forma, era invocada cada vez

24. BLUTEAU, D. Raphael. Vocabulário... vol. 2. pág. 310.

25. DHBN vol. 4. pág. 347-348 Carta para Sua Majestade acerca da prevenção desta praça. Bahia, 28 de setembro de 1658. Barreto voltou a escrever no ano de 1661, lembrando desta carta e afirmando que o Estado do Brasil continuava sem recursos bélicos In: DHBN vol. 4. pág. 408. Carta para Sua Majestade acerca da pólvora. Bahia, 3 de maio de 1661.

que seu cargo era colocado em risco: tendo em vista que era ele quem sabia das notícias do Estado do Brasil e conhecia as pessoas que aqui moravam, era ele é quem deveria continuar no cargo "por largo tempo". E ficou quase 60 anos.

Nos documentos do ano de 1650, o argumento utilizado era da necessidade da permanência de Ravasco no cargo, relacionando sua sabedoria em línguas e as cifras utilizadas nas cartas com as questões militares que afligiam a região naquele período. Sete anos depois, o Conde de Atouguia discorreu também sobre o excesso de trabalho do secretário que é "[...] tão pontual assistente na Secretaria que de manhã e tarde está sempre nela [...]", não lhe sobrando tempo para visitar seu engenho, que é longe da cidade, "[...] faltando às conveniências de Sua Fazenda por não faltar às obrigações de seu encargo [...]". Em sua carta o Conde enumera o que seria, para ele, um bom secretário. Informava que Ravasco trabalhava

> Com particular satisfação, zelo, prudência, segredo, e expediente de todos os negócios, nos despachos do governo é muito pronto, e com as partes, usa de todo o bom acolhimento, e geral benevolência, e é sujeito em que concorrem todas as qualidades de um bom ministro importante nas matérias deste Estado [27].

O argumento é voltado também para o costume, para algo que sempre se fez e agora alguém quer mudar. É dessa forma que o Conde de Atouguia continua na defesa de Ravasco, afirmando que os rendimentos do secretário iriam diminuir muito, agora que " [...] Sua Majestade mandou se lhe não pagasse as patentes *na forma que sempre foi estilo* pagasse desde o princípio do Brasil aos secretários particulares dos demais governadores [...]" [28].

O prevalecimento do costume sobre a lei já foi bastante discutido pelo historiador Antonio Manuel Hespanha. Ele denomina de "direito comum" os arranjos da vida, os costumes locais que se imporiam sobre o direito geral. Para o autor haveria uma "[...] centralidade dos poderes normativos locais, formais ou informais, dos usos das terras, das

26. Projeto Resgate Coleção Luiza da Fonseca CD 3 pasta 14/3 doc. 1702. f. 4.

27. Projeto Resgate Coleção Luiza da Fonseca CD 3 pasta 14/3 doc. 1702. f. 4v.

28. Idem. Itálico nosso.

situações 'enraizadas', na atenção às particularidades de caso [...]". Não queremos dizer que o costume, lembrado nas cartas a favor de Ravasco, tenha feito com que se mantivessem os soldos do secretário sobre a vontade régia. Queremos dizer, porém que, de acordo com Hespanha, essa flexibilidade do direito e a possibilidade de acesso ao monarca e a seus conselheiros "[...] engendrava uma possibilidade infinita de recursos, bem como a possibilidade de paralisar um comando, uma ordem, uma norma oficial, durante anos a fio, somando apelações e agravos, recursos [...], súplicas ao rei (ao vice-rei, ao Conselho Ultramarino)" (HESPANHA, 2007, p. 57).

Outro argumento desta vez dos vereadores da Câmara de Salvador, também recaiu sobre o engenho *abandonado* de Ravasco e suas perdas, por não estar presente na produção do açúcar. Além de discorrerem sobre a dedicação de Ravasco ao seu ofício – um fidalgo "[...] que desde a manhã até o meio dia, e do meio dia até a noite, está sempre na Secretaria [...]" [29] – eles afirmaram que no engenho do secretário, ficando a quatro léguas de Salvador,

> [...] se passam seis, oito meses e talvez um ano sem o poder ir ver [...] nos consta com certeza que lavra sempre a terça parte menos de açúcar, do que devera fazer, se nele assistira sem dono, com o que vem a receber uma considerável perda de muitos mil cruzados cada ano. [30]

Além disso, os vereadores também discorreram sobre o soldo de Ravasco, que consideravam muito inferior ao seu ofício, sendo "[...] o ordenado que tem de cem mil réis cada ano, limitadíssimo para o trabalho [...]".

Por fim, os vereadores entraram ainda em tema muito importante e bastante caro aos intuitos do secretário. Segundo eles, Ravasco era "[...] único naquele cargo, cujas obrigações não permitem a alternativa de sujeitos [...]". Eram vários vereadores, ou seja, pessoas principais da maior cidade do Estado do Brasil, afirmando que não se poderia tirar Bernardo Vieira Ravasco daquele ofício. Mais ainda, o fidalgo é descrito como "[...] uma

29. A exaltação de seus esforços é tanta que os vereadores afirmam ainda nessa carta que a "sua ocupação é tal que muitas vezes nem os dias santos é preciso faltar".

30. Projeto Resgate Coleção Luiza da Fonseca CD 3 pasta 14/3 doc. 1702. f. 5.

das principais pessoas dessa República, e que com maior amor zela o serviço de Sua Majestade em tudo o que lhe toca [...]" [31].

Através dessas cartas, datadas dos anos de 1650 e 1657, conseguimos discorrer sobre o ofício de secretário de Estado, sua importância e, mais do que isso, o que as pessoas daquele período entendiam por um bom prestador de serviços português: o esforço, segredo e zelo com que trabalhava, beneficiando as questões de governo à sua vida privada – um fidalgo que tanto trabalhava que chegava a perder até os feriados santos.

Quando tratado pelas pessoas mais importantes da cidade de Salvador como "insubstituível", devido ao seu conhecimento administrativo e das funções, e até dos moradores da região, Ravasco conseguiu uma arma admirável para garantir sua permanência em função fundamental da administração portuguesa no Estado do Brasil. Como demonstramos, além do soldo, da estima perante a população e do conhecimento que vai adquirindo com o passar dos anos neste ofício, Ravasco conseguiu também incrível influência junto ao governador geral, fazendo com que ele interferisse em questões pessoais do secretário. Mesmo seu engenho indo tão mal, como gostavam de argumentar seus amigos, Ravasco podia contar sempre com os maiores oficiais portugueses em terras americanas para interceder em seu favor quando necessário.

Este artigo teve o intuito de discorrer acerca de dois personagens importantes da história colonial brasileira. Francisco Barreto, governador geral do Brasil por seis anos e que enviou cerca de trezentas cartas para a Coroa portuguesa e para os demais oficiais presentes na colônia; e Bernardo Vieira Ravasco, secretário de Estado por quase sessenta anos em Salvador,

31. Além do escrivão da Câmara Manuel Ribeiro de Carvalho, assinam a carta Gaspar de Araújo Goes, Lourenço Carn.ro de Araújo, Nicolau Botelho, Rui Lobo Freire e Miguel Borges Serqueira.



O título original desta ilustração é Urbs Salvador, publicada em 1671, como parte da obra De Nieuwe en Onbekende Weereld: Of Beschryving van America en 't Zuid-land, do holandês Arnoldus Montanus, páginas 554 e 555. O autor da ilustração não é conhecido, uma vez que a obra de Montanus é um conjunto de contribuições de vários autores.
Interessante notar os ascensores mecânicos usados para transporte de mercadorias, próximos do local do atual Elevador Lacerda. Esses equipamentos foram desativados no século 18.

responsável pela escrita das cartas enviadas não só por Barreto, mas por todos os governadores e vice-reis que administraram o Estado do Brasil durante os anos em que esteve nesse ofício. Através da petição enviada por ele em defesa de seu soldo e privilégio, percebemos não só seu poder enquanto guardião da memória administrativa que começava a se formar, como também sua influência política por estar sempre bastante próximo dos maiores oficiais em terras brasílicas. Enquanto eles iam e vinham, Ravasco se tornava o principal conhecedor das questões necessárias não só à escrita das cartas como a toda a administração do Estado do Brasil.

Referências

BLUTEAU, D. Raphael. **Vocabulario Portuguez e Latino.** Tomo IV. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. Disponível online em: <http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>

CALMON, Pedro. **História da Literatura Bahiana.** 2ª edição. Livraria José Olympio, 1949.

CARDIM, Pedro. **A Casa Real e os órgãos centrais de governo no Portugal da segunda metade de Seiscentos.** In: Tempo, Rio de Janeiro, no 13, 2002.

COSENTINO, Francisco Carlos. **Governadores Gerais do Estado do Brasil (séculos XVI-XVII) Ofício, regimentos, governação e trajetórias.** São Paulo; Belo Horizonte: Annablume; Fapemig, 2009.

CUNHA, Mafalda Soares da. **A Casa de Bragança.** 1560-1640. Práticas senhoriais e redes clientelares. Lisboa: Editora Estampa, 2000.

HESPANHA, António Manuel. **A Administração Militar.** In: HESPANHA, António Manuel (coord.) Nova História Militar de Portugal. Vol. 2. Círculo de Leitores, Lisboa: 2004.

HESPANHA, António Manuel. **As vésperas do Leviathan.** Instituições e poder político Portugal séc. XVII. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

HESPANHA, António Manuel. **Depois do Leviathan.** In: Almanack Brasiliense. N.o 5, maio 2007. p. 57. Disponível online em:<http://www.almanack.usp.br/PDFS/5/05_artigo_1.pdf>

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **Testamento do General Francisco Barreto de Meneses.** Recife: IPHAN, 1976.

OLIVAL, Fernanda. **Para um Estudo da Nobilitação no Antigo Regime:** os Cristãos-novos na Ordem de Cristo. Actas do 1° Encontro sobre Ordens Militares, Palmela 3, 4 e 5 de março de 1989.

PEREIRA, José Gerardo Barbosa. **A Restauração de Portugal e do Brasil.** Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2004.

PUNTONI, Pedro. **O Estado do Brasil.** Poder e política na Bahia colonial 1548-1700. São Paulo: Alameda, 2013.

Caroline Garcia Mendes é licenciada e bacharela em História pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestra pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – apresentou sua dissertação no ano de 2013 com o título "A circulação e a escrita de cartas do governador geral do Estado do Brasil Francisco Barreto (1657-1663)", pesquisa que contou com o financiamento da FAPESP. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) sobre os periódicos publicados no século XVII na Península Ibérica.



Bergantim, tipo de embarcação adaptada para o serviço de correios marítimos.

A Criação dos Correios Marítimos entre Portugal e o Brasil em 1798

Luiz Guilherme G. Machado

The creation of the Sea Postal Service between Portugal and Brazil in 1798

Resumo/Abstract

O presente artigo aborda alguns documentos pouco conhecidos, mas fundamentais para a compreensão das chamadas Reformas Postais do final do século XVIII: as cinco "Instruções" manuscritas que completam as disposições do alvará de criação dos Correios Marítimos de 20 de Janeiro de 1798.

Palavras-chave: Reformas Postais. Correios marítimos. D. Rodrigo de Souza Coutinho.

This article examines a set of little known but fundamental documents for understanding the once called Postal Reforms in the late 18th century: the five handwritten "Instructions" that integrate the provisions of the license that created the Sea Postal Service on January 20, 1798.

Keywords: Postal Reforms; Sea Postal Service; D. Rodrigo de Souza Coutinho.

A criação dos Correios Marítimos entre Portugal e o Brasil em 1798 é um dos grandes marcos da história postal e da filatelia portuguesa. Será somente a partir deste evento que começarão a aparecer os primeiros carimbos postais no Brasil e o seu uso sistemático em Portugal. Apesar de muitos estudiosos conhecerem o texto completo do alvará de criação dos Correios Marítimos de 20 de Janeiro de 1798, poderá ser ainda uma surpresa que o mesmo também tenha sido acompanhado por outras cinco **Instruções** manuscritas que complementaram as disposições contidas naquele diploma.

Trata-se da *Instrução para os Correios do Reino do modo como hão de haver-se com as cartas para o Brasil e Ilhas, depois de estabelecidos os Paquetes Marítimos, e sistema de arrecadação de fazenda, enquanto o Correio estiver por conta do Correio-Mor; Instrução para os Correios da América* – que poderemos afirmar ser o primeiro regulamento postal do Brasil –, *Instrução para os Comandantes dos Paquetes,* Instrução para a remessa de Encomendas pelos Paquetes Marítimos e, finalmente, I*nstrução para as Juntas de Fazenda dos Estados do Brasil sobre Correios.* Todas elas estão datadas de 26 de Fevereiro de 1798, dia da assinatura formal do Alvará pelo Príncipe D. João (futuro D. João VI) e do seu respectivo registro nos Livros da Secretaria de Estado da Marinha e Ultramar, à qual caberia a execução daquela lei.

Estas *Instruções* – cujos originais que trabalhamos se encontram no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, no Códice 67, volume 23, folhas 12 a 27 – foram publicadas na Alemanha em 1984, através de um pequeno livro nosso em edição bilingue do Grupo de Trabalho Brasil, da Federação Alemã de Filatelia; bem como nos Estados Unidos, em versão reduzida (sem os anexos das *Instruções*), na *PORTO-INFO,* nº 71 de 1984; e na *Bull´s Eyes,* nº 56 do mesmo ano. Devido à antiguidade destas publicações, julgamos oportuna a reedição deste

trabalho, agora revisto e com novos documentos e mais alguns esclarecimentos, fruto de investigações posteriores efectuadas em arquivos portugueses.

A criação dos Correios Marítimos para o Brasil em 1798 insere-se no quadro da reformulação postal levada a cabo com a abolição do ofício de Correio-Mor do Reino e a sua reintegração à Coroa, através do decreto de 18 de Janeiro e respectivo alvará de 16 de Março de 1797.

Esta iniciativa foi levada a cabo pelo Ministro e Secretário de Estado da Marinha e Domínios Ultramarinos, D. Rodrigo de Sousa Coutinho. Regressado a Lisboa em Setembro de 1796, vindo de uma longa missão diplomática na Corte de Turim, no Reino da Sardenha (1779-1796), assumiu o seu novo cargo como Ministro de Estado a 11 de Setembro do mesmo ano. Logo a 27 do mesmo mês expediu um aviso circular a todos os governadores das colônias para que informassem aquele ministério, sobre os meios que se poderiam servir para se estabelecer um correio com o Reino e os outros Domínios Ultramarinos.

Das respostas enviadas pelos diferentes governadores ultramarinos a este ofício, foi o plano apresentado por seu irmão, D. Francisco de Sousa Coutinho, então Governador do Pará, o escolhido como base para o futuro alvará de criação dos Correios Marítimos. A bem da verdade, este plano minuciosamente elaborado,[1] era o único concretamente viável dentre os outros apresentados pelas autoridades coloniais. Ainda no ano de 1797, querendo aquele Ministro implementar as várias reformas que tinha em mente realizar em Portugal e nas suas colônias, relativamente aos mais variados aspectos da administração pública, irá destacar-se a reforma dos serviços postais portugueses de que fora o principal mentor, aquando da extinção do ofício de Correio-Mor do Reino. Assim sendo, mandou então publicar no nº 48 da *Gazeta de Lisboa* de terça-feira, 28 de novembro deste mesmo ano de 1797, o seguinte aviso:



LISBOA 17 de Fevereiro.

Por Decreto de 18 de Janeiro de 1797, tendo Sua Magestade a S. M. ... que ... Real, ... a facilidade das comunicações ... Reino, e dos seus Domínios Ultramarinos, ... indispensavel e ... Estado ... que cada ... a Administração do Correio dos Couros e ... pessoa ... que ... Decreto que ... de ... para a ... Corte, por ... Emprego ... alteração ... pode ... considerado como ... e ... Rodrigo ... Conselho ... Coutinho ... e ... Marinha e Senhorio ... Negocios da Marinha e Dominios Ultramarinos, ... Correio Mór ... Reino ... Decreto, ... pela ... Estado ... com a ... ser ... voluntariamente ... Corte ... Real ... Correio Mór ... vantagem ... S. M. ... Senhora ... Correio Mór ... Reino, ... Real ... Correio, ... Administração ... Ministro ... Estado.

A Administração ... S. M. ... Correio Mór ... Reino, e que ... ser ... Administração ... mesma ... pelos ... ordens:

O Visconde ... Conde ... Barca ... Real ... Lei ... A ... de S. M. ... Rainha ... governante, ... que ... Marquez, ... ao ... Correio ... Corte, ... Rendas ... Correio. ... Ministro ... Estado ... Mãi, ... Irmão, ... Senhor ... Ministro ... Estado ... Marinha ... Corte ... S. M. ... Correio Mór ... Reino ... Ministro ... Estado.

1. Gazeta de Lisboa de 17 de Fevereiro de 1797, noticiando o decreto de extinção do ofício de Correio-Mor do Reino.

1. Este **Plano** foi publicado na íntegra pela primeira vez por Cássio Costa, "O Estabelecimento dos Correios no Brasil" in Revista do Serviço Público, Rio, Dez. 1963, pág. 185



D. Rodrigo de Sousa Coutinho, idealizador da passagem ao Estado do ofício de correios, bem como da criação dos Correios Marítimos.

> Havendo S. M. Determinado que no 1° de Janeiro do ano próximo futuro, saia deste porto um Bergantim, como Correio Marítimo, em direitura ao porto de Assú, na Capitania de Pernambuco, levando cartas para a dita Capitania e para a da Bahia, que deixará no sobredito porto de Assú e no mesmo receberá as que vierem das mencionadas Capitanias para Portugal, devendo depois seguir a sua derrota pelos portos de Paraíba, Parnaíba, Piauí, Maranhão e Salinas na Capitania do Pará, e dali para o Reino, deixando e tomando cartas em todos estes portos; dá-se a saber ao Público, que no Correio desta Corte e na repartição onde se distribuem as cartas do Brasil, se acha uma Caixa com sua abertura e o letreiro Correio Marítimo, na qual quem houver de escrever pelo dito Correio Marítimo, fará lançar as suas cartas. As que se remeterem da Cidade do Porto e mais terras do Reino pelos Correios, para serem expedidas do desta Corte pelo mencionado Correio Marítimo, é necessário que tragam esta declaração no sobrescrito. Custará o porte de cada carta, oitenta réis, sendo do tamanho ordinário. (AVISO..., 1797)

Este aviso segue ao pé da letra o plano do governador do Pará, irmão do Ministro D. Rodrigo, no que se refere ao trajeto do Paquete Correio Marítimo – originalmente composto por um único bergantim – inclusive na reprodução de um erro geográfico ao localizar o porto de Assú na Capitania de Pernambuco. Na realidade este porto estava localizado na capitania do Rio Grande do Norte, que por sua vez fazia fronteira a norte com a Capitania do Ceará e a sul com a da Paraíba, como facilmente constataremos num mapa.

Muito haveria ainda para escrevermos sobre a organização das comunicações postais com as colônias neste período, mas ficará para um futuro trabalho que pretendemos realizar sobre o assunto. De qualquer forma, poderemos concluir, através do anúncio acima da Gazeta de Lisboa, que havia no Correio Geral do Reino uma repartição onde se entregavam as cartas vindas do Brasil. Não nos esqueçamos, porém, que neste período (1798) o correio ainda se encontrava sob

administração provisória do Correio-Mor, como consta no título da primeira *Instrução* acima enunciada. Isto queria dizer que apesar de o Correio-Mor nunca ter conseguido efectivar a sua jurisdição nas colônias – em especial no Brasil – pelo menos conseguia usufruir de uma parte da renda auferida pelas cartas avulsas vindas daquele domínio. Um outro aspecto a reter também, será o porte de 80 réis (sugerido no plano de D. Francisco) para as cartas de "*tamanho ordinário*" (AVISO..., 1979), que vem ao encontro da ideia já ventilada num outro artigo nosso[2] sobre o conceito de "*carta singela*" (AVISO..., 1979). Aliás, em relação aos portes dessas correspondências marítimas, *no Suplemento à Gazeta de Lisboa* do nº 48 de sexta-feira, 1º de Dezembro de 1797, foi publicado o seguinte esclarecimento:

2. "Marcas Postais da Época dos Correios-Mores" in Boletim do Clube Filatélico de Portugal, nº 372, Junho, 1996, pág. 8

> Sendo conveniente que o porte de oitenta réis, que deve pagar cada Carta do Correio Marítimo, se regule a peso, a fim de que por um modo uniforme e com razão suficiente se estipule a taxa das Cartas mais grossas; dá-se a saber ao Público, que toda a Carta do dito Correio Marítimo que pesar até quatro oitavas, inclusive, pagará somente oitenta réis, as que excederem este peso, pagarão trinta réis por cada oitava que mais pesarem, além das quatro, ficando sujeitos à mesma taxa os maços, papéis ou vias. E tendo ocorrido motivos que não permitem a partida do dito Correio Marítimo no 1º de Janeiro próximo futuro, como se anunciou, ela fica diferida por todo o mês de Janeiro. (SUPLEMENTO, 1797)

Através deste aviso notamos que a progressão da tarifa obedeceria, num primeiro momento, a proporção de 30 réis por oitava a mais de peso, sendo mais tarde estipulada, através do alvará de 20 de Janeiro, a progressão de 40 réis por oitava excedente. O edital anunciava ainda, que ocorrendo "[...] motivos que não permitem a partida [...]" (SUPLEMENTO, 1797) do primeiro Correio Marítimo em 1º de Janeiro de 1798, a mesma ficava adiada para o decorrer daquele mês. As razões para esta mudança de planos são muito variadas e complexas, estando relacionadas com disputas políticas dentro do Ministério de D. João VI e com outros fatos que reportam à data anterior a estas resoluções, mas que fogem aos objectivos deste pequeno trabalho.



CORREIOS MARITIMOS.

AVENDO Sua Magestade determinado, que no primeiro de Março proximo futuro sahão do Porto desta Cidade dois Paquetes; o primeiro em direitura á Cidade da Bahia, donde passará ao Rio de Janeiro, regressando dali para o Reyno pela Bahia; e o segundo em direitura ao Porto de Alfi, fazendo depois derrota pelos Portos intermedios até Salinas, donde tambem voltará para o Reyno: Pela repartição do Correio desta Corte se faz a saber ao Publico, que os referidos Paquetes levão cartas para todo o Continente do Brazil, como tambem que elles recebem meia carga, preferindo-se as pequenas encommendas, e os generos Nacionaes, e pagando-se de frete pelos generos do peso a oitocentos réis por arroba, e pelos de volume o frete, que Sua Ma-

gef-

Edital sobre a partida dos primeiros Correios Marítimos.

Resumindo, o que ocorreu na realidade foi que o Ministro D. Rodrigo de Sousa Coutinho considerou melhor tentar ensaiar antes esse projecto de Correio Marítimo, razão pela qual se publicaram os avisos acima transcritos. Contudo, devido a uma série de circunstâncias, aquele ministro decidiu criar primeiro uma legislação oficial sobre um serviço que julgava fundamental para o desenvolvimento econômico da metrópole com a sua principal colônia. Desta forma, foi elaborado – ainda que um tanto apressadamente – o famoso alvará de 20 de Janeiro de 1798, porém, devido à demora na resolução final por parte do Príncipe Regente D. João, o mesmo só foi assinado a 26 de Fevereiro. Foi então que para evitar maiores atrasos na execução daquele alvará e também na partida dos primeiros Correios Marítimos, D. Rodrigo resolveu mandar complementá-lo com as cinco *Instruções* que seguiram manuscritas juntamente com o exemplar impresso do alvará e que foram dirigidas a todos os governadores das colônias portuguesas, onde seriam executadas na parte em que fossem aplicáveis.

Ainda na continuidade das providências para que partissem no início de março de 1798 os dois primeiros Paquetes Correios Marítimos, *Vigilante* (para a Bahia e Rio de Janeiro) e *Príncipe Real* (para Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará), a repartição dos Correios de Lisboa publicou um edital no final do mês de fevereiro, alertando o público sobre o início deste serviço postal e sobre a possibilidade do envio de pequenas encomendas – *"meia carga"* (RCL, 1798) – procurando assim rentabilizar a viagem destas embarcações, mas cujo objectivo principal seria sempre o transporte de correspondência.

Ao todo, circularam entre Portugal e o Brasil entre 1798 e 1803 (data em que cessaram os paquetes específicos para este serviço), dezesseis Correios Marítimos: Vigilante, Príncipe Real, Faetonte, Albacora, Voador, Postilhão da América, Gavião, Neptuno, São José Espadarte, Paquete Real, Espadarte Brilhante, Lebre, Santo António Olinda, Caçador, Diligente e Boaventura. (RCL, 1798)

Como demonstração do sucesso e aprovação pública do novo serviço postal, apresentamos o documento com o balanço do rendimento das cartas enviadas para o Brasil nas quatro primeiras viagens dos Correios Marítimos (1798), com o seguinte resultado que demonstra claramente o aumento do novo rendimento postal:

NB:

Os primeiros Correios Marítimos levaram de cartas o valor de – 243$560

Os segundos – ditos – 273$520

Os terceiros – ditos – 375$920

Os quartos – ditos – 705$660

Em 10 de Outubro de 1798 – dia em que partiram os quartos.



Gazeta de Lisboa de 6 de Março de 1798, noticiando a criação dos Correios Marítimos para o Brasil.

Estes resultados fazem lembrar o igual sucesso alcançado aquando do início da circulação dos primeiros selos postais adesivos, criados em 1840 na Inglaterra. No entanto, como seria natural, todos os outros navios portugueses, fossem eles da marinha de guerra ou da marinha mercante, passaram a levar as correspondências dos correios com os mesmos portes estipulados pelo alvará.

Foi nesse sentido que a Gazeta de Lisboa anunciou a criação dos Correios Marítimos, no seu número de 6 de Março, ao publicar a seguinte notícia:

> Por Alvará de 20 de Janeiro de 1798, foi S. M. Servida determinar que do porto desta Cidade partam de dois em dois meses, principiando no 1° do corrente mês de Março, dois Paquetes Correios Marítimos para os Portos do Brasil, um em direitura a Assú, que levará e trará as Cartas das Capitanias de Pernambuco, Maranhão e Pará, indo ao Porto de Salinas; e outro em direitura à Cidade da Bahia, donde passará ao Rio de



AVISO.

Achando-se ser mais expedito e commodo ao Publico que no Correio, em lugar dos lacres ou cintas com os nomes dos navios marcantes quando partem, haja hum sello proprio unicamente destinado para se lançarem as Cartas por os ditos navios houverem de levar; pela Reparição do mesmo Correio se dá a saber ao Publico, que na janella primeira á direita, onde se faz lugar as Cartas do Brazil, se acha hum aberto com o seguinte letreiro: *Aqui se lanção Cartas para o Brazil, e Ilhas dos Açores e Madeira*, em cuja abertura, quem houver de lançar cartas pelos navios mencionados, lhes lançará as suas Cartas, prevenindo-se que as pessoas que pretenderem que as suas Cartas sejão lançadas nos navios que lhes convier, porão nos sobrescritos das mesmas Cartas os nomes dos navios em que devem ser lançadas.

LISBOA, NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

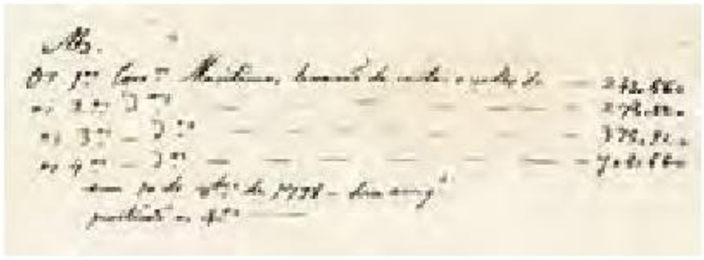
Gazeta de Lisboa de 23 de Março de 1798, avisando sobre o modo de recepção no correio das cartas dirigidas pelo correio marítimo ao Brasil e Ilhas dos Açores e da Madeira.

Janeiro e dali para Portugal, e sendo praticável, fará o seu regresso pela Bahia. Pelos mencionados Paquetes se expedirão Cartas para todo o Continente do Brasil, onde a mesma Senhora manda estabelecer Correios, como também nas Ilhas dos Açores e Madeira, e atendendo outrossim, aos grandes prejuízos que tem resultado ao Comércio e particulares interesses de seus Vassalos, de se remeterem as Cartas pelos navios mercantes sem forma alguma de arrecadação e segurança, e a que subsistindo a mesma prática e extravio, é impossível conservarem-se os Correios Marítimos, foi servida proibi-la, determinando que para o futuro, por todos os navios que saírem dos portos deste Reino para os do Brasil e Ilhas dos Açores e Madeira, ou vierem dos mesmos portos para este Reino, sejam as Cartas remetidas dos Correios em malas fechadas, e que nos mesmos Correios se estabeleçam caixas ou sacos com os nomes dos navios quando partirem, para serem lançadas as Cartas com distinção, segundo pretenderem seus donos, anunciando-se ao público quinze dias antes ao da partida e até que hora se recebem, ficando as que forem ou vierem do Brasil ou Ilhas pelos navios mercantes, sujeitas as mesmas taxas e portes do Correio Marítimo. (ANÚNCIO..., 1798)

Como se poderá constatar, o Alvará de criação dos Correios Marítimos de 20 de Janeiro de 1798, só terá pleno sentido quando acompanhado pelas cinco *Instruções* de 26 de Fevereiro do mesmo ano, que, em seguida, publicamos na íntegra. Contudo, convém desde já chamarmos a atenção para alguns pontos fundamentais que poderão elucidar algumas das dúvidas mais importantes da história postal luso-brasileira.

Primeiramente, o que assim poderíamos chamar de "*registro de nascimento*" da marcofilia postal portuguesa e brasileira, no que diz respeito ao artigo 15º das *Instruções para o Correio do Reino*, onde ficou estipulado: "As cartas serão marcadas, a marca será o nome da terra em cujo correio forem lançadas" (INSTRUÇÕES..., 1798). Outrossim, no artigo 17º das *Instruções para o Correio da América*, em que se ordenava: "Nas épocas respectivas, aprontarão as cartas para o Reino e as

marcarão com a marca do nome da terra em cujo correio forem lançadas [...]". São estas as razões porque será a partir de 1798 (e não devido às *Instruções Práticas para os Correios Assistentes* de 1799) que começarão a surgir as primeiras marcas postais em Portugal, Brasil e Ilhas dos Açores e da Madeira, conhecidas por algumas peças existentes, apesar da sua extrema raridade.



Rendimento da correspondência enviada pelos paquetes correios marítimos em 1798.

Outra questão também muito importante, será o que foi estipulado no artigo 2º das *Instruções para o Correio do Reino,* que determinava a regra de se colocarem nos sobrescritos das cartas o "nome do navio" que as encaminhariam ao seu destino, pois tratava-se de uma escolha do remetente, razão pela qual eram sempre escritas por ele. O esclarecimento deste procedimento foi publicado na Gazeta de Lisboa de 23 de Março de 1798, anunciando o seguinte:

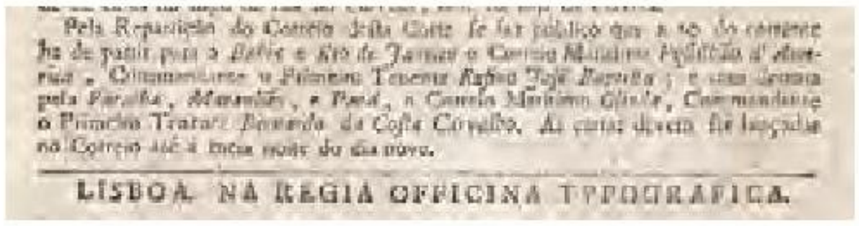
> Achando-se ser mais expedito e cómodo ao Público que no Correio, em lugar dos sacos ou caixas com os nomes dos navios mercantes quando partem, haja um sítio propriamente destinado para se lançarem as Cartas que os ditos navios houverem de levar; pela Repartição do mesmo Correio se dá a saber ao Público, que na janela próxima à grade, onde se distribuem as Cartas do Brasil, se acha uma abertura com o seguinte letreiro: Aqui se lançam Cartas para o Brasil e Ilhas dos Açores e Madeira, em cuja abertura quem houver de escrever pelos navios mercantes, fará lançar as suas Cartas, prevenindo-se que as pessoas que pretenderem que as suas Cartas sejam enviadas nos navios que lhes convier, porão nos sobrescritos das mesmas Cartas os nomes dos navios em que devem ser remetidas. (ESCLARECIMENTO..., 1798)

É também de muito interesse o que rezam os artigos 12º e 13º das *Instruções para o Correio da América,* que explicam como eram elaboradas as "listas" para a distribuição da correspondência, bem como o importante artigo 24º, que previa a "entrega domiciliária" das cartas que não fossem reclamadas. Esta forma de entrega da correspondência poderia ser também uma opção para os destinatários, "[...] carregando-lhe sobre o porte o estipêndio devido ao condutor, que sempre deverá ser moderado [...]" (INSTRUÇÕES...,

1798).

Muitos outros detalhes interessantes são descritos no alvará e nestas *Instruções,* tais como a forma de registo das cartas e o método de manuseio da correspondência no interior do correio. Contudo, para não nos alongarmos ainda mais, deixaremos ao arbítrio do leitor os outros esclarecimentos que poderão ser agora muito úteis quando do estudo da história postal luso-brasileira.

Em conclusão, podemos agora afirmar que toda a legislação e regulamentação postal publicada posteriormente a 1799 – *Regulamento Provisional dos Correios* de 1° de abril, *Instruções Práticas para os Correios Assistentes* de 6 de junho, etc. –, tiveram como base as disposições incluídas nestas cinco *Instruções* manuscritas agora reeditadas.



Pela Repartição do Correio dos Ossos se faz público que a 10 do corrente ha de partir para o Rio de Janeiro o Correio Marítimo, expedido á America, e Commandante o Primeiro Tenente Rafael José Barreto; e para Genova pela Fragata, Maranhão, e Pará, o Correio Marítimo Ajudante, Commandante o Primeiro Tenente Bernardo da Costa Corvello. As cartas devem ser lançadas na Caixa até a hora nona do dia próximo.

LISBOA NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

Gazeta de Lisboa de 4 de Dezembro de 1798, avisando sobre a partida dos correios marítimos para o Brasil.

INSTRUÇÃO PARA OS CORREIOS DO REINO DO MODO COMO HÃO DE HAVER-SE COM AS CARTAS PARA O BRASIL E ILHAS, DEPOIS DE ESTABELECIDOS OS PAQUETES MARÍTIMOS, E SISTEMA DE ARRECADAÇÃO DE FAZENDA, ENQUANTO O CORREIO ESTIVER POR CONTA DO CORREIO-MOR

1° - Logo que o comandante de qualquer navio mercantil que fizer viagem para os Estados do Brasil ou Ilhas dos Açores e Madeira, participar ao correio o dia da sua partida, o dito correio o fará saber ao público por um edital que fará afixar na praça ou lugar público da terra, e sobre a porta do mesmo correio.

2° - Consecutivamente, na casa do correio aprontará com resguardo um saco ou caixa

com sua abertura e por cima o nome do navio, onde quem houver de escrever por ele, fará lançar as cartas. Sendo mais navios, aprontarão outros tantos sacos ou caixas. Para maior exactidão, recomendará que nos sobrescritos das cartas se ponha também o nome do navio por onde devem ser remetidas.

3º - À proporção que se lançarem as cartas no correio, as irá pesando, carregando-lhe os seus portes. Aceitará cartas até a véspera do dia da partida do navio e expressará no aviso que fizer, até que dia e hora se recebem cartas, cuja hora combinará e ajustará com o comandante da *embarcação, regulando-se [a] exigência da maré, e na inteligência de que deve ser o mais tarde possível.*

4º - Os capitães ou comandantes das embarcações, por um oficial do navio, mandarão buscar a mala ao correio na hora ajustada. O correio a terá pronta e a fará acompanhar até ao navio por um dependente do mesmo correio, o qual voltará de bordo com o conhecimento de entrega, tendo expedido o outro na forma determinada no Alvará. Se o navio se demorar muito mais tempo, a mala também não será tirada do correio, se não na véspera da efectiva partida.

5º - Para que a mala possa estar pronta à hora ajustada, o correio, à proporção que for recebendo as cartas, as irá, depois de porteadas, juntando em maços que embrulhará em papéis fortes ou oleados para resguardo. Em cada maço carregará o importe das cartas que contiver, depois do que numerará o maço para sua indicação e, afinal, fará uma relação dos maços que remeter, seus números e importância, que incluirá na mala e será dirigida ao correio respectivo, servindo esta relação de guia e carga do importe das cartas que se remetem. E em um livro destinado para este ministério, fará assento da remessa com individuação do nome do capitão, navio, data da entrega e porto a que se destina.


AVISO.

LISBOA NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

Gazeta de Lisboa de 4 de Dezembro de 1798, avisando sobre a partida dos correios marítimos para o Brasil.



Alvará de criação dos Correios Marítimos.

6º - As cartas que vierem da América, não chegando já pesadas e com os portes, a serão logo e os ditos portes serão carregados na conformidade do Alvará, a saber: a carta que pesar até quatro oitavas, pagará quatro vinténs; passando das quatro até seis oitavas, pagará seis vinténs; passando das seis oitavas até oito, pagará oito vinténs; ou a carta pese seis oitavas e meia ou sete.

7º - As oitavas que as cartas mais grossas, maços ou vias pesarem além de uma onça, se regularão e taxarão também de duas em duas como, por exemplo, um maço que pesar de uma onça até uma onça e duas oitavas, se lhe taxará o porte como se tivesse uma onça e duas oitavas; excedendo de uma onça e duas oitavas até uma onça e quatro oitavas, se lhe carregará o porte de uma onça *e quatro oitavas. E o mesmo se praticará de quatro até seis oitavas e de seis até oito.*

8º - Com as cartas das Ilhas da Madeira e Açores, se observará o mesmo, atendida a taxa dos seus portes

9º - No Correio de Lisboa, e debaixo da direcção e responsabilidade do Primeiro Oficial da Repartição das Cartas do Mar, se fará uma escrituração particular para os Correios Marítimos e haverá um cofre para a arrecadação dos seus produtos, de cujo cofre terá uma chave o dito Primeiro Oficial e outra, o Tenente do Correio.

10º - Os correios das terras que tiverem porto de mar, logo que tiverem recebido cartas da América ou Ilhas em direitura, darão conta ao Ofício de Lisboa com nota do seu importe total, nome do navio que as conduzir, capitão que fez a entrega e cópia da guia ou factura que acompanhou as mesmas cartas. E irão remetendo o produto das mesmas cartas todos os fins dos meses.

11º - Para execução do artigo anterior, os correios dos portos de mar, como ficam

responsáveis pelo importe das cartas que receberem, haverão a importância daquelas que remeterem para as terras do interior do Reino.

12º - Enquanto o correio estiver em administração particular e não se variar o sistema actual, se abaterá aos correios, vinte por cento, em razão dos seus direitos e para pagamentos dos Oficiais.

13º - Enquanto também durar a mesma administração particular, o Tenente do Correio todos os meses entrará no Real Erário ou onde Sua Majestade for servida determinar, com as somas que tiver produzido este ramo de Fazenda e todos os quartéis se liquidarão as contas.

14º - Segurarão cartas e maços de papéis, e não outro algum género ou dinheiro. Do seguro de cada carta ou maço, receberão quatrocentos e oitenta réis, os quais serão pagos ao fazer o seguro *e acrescem ao que a carta ou maço houver de pagar em razão do seu peso. Quanto ao mais, se praticarão as mesmas declarações, formalidades e assentos que se fazem com os seguros para dentro do Reino; e no sobrescrito da carta ou maço seguro, farão a nota: - É SEGURA - em caracteres grandes e perceptíveis.*

15º - As cartas serão marcadas, a "marca" será o nome da terra em cujo correio forem lançadas.

Sítio de Nossa Senhora da Ajuda, em 26 de Fevereiro de 1798.

[ass.] João Filipe da Fonseca

Instrução para os correios da América



Alvará de criação dos Correios Marítimos.

1º - Nas cidades e vilas capitais se estabelecerão correios.

2º - Em cada um destes correios haverá dois Oficiais, o primeiro com o título de Administrador. A este competirá todo o governo e direcção debaixo das ordens da Junta de Fazenda respectiva. O segundo Oficial será responsável ao primeiro no exercício do seu emprego e lhe estará subordinado.

3º - Nas cidades onde a afluência das cartas o requeira, haverá maior número de Oficiais para que o serviço público seja pronto.

4º - Os Administradores serão pessoas de notória honra e verdade, e tais que pelos seus louváveis costumes tenham merecido a confiança pública. Eles, além disso, serão pessoas abonadas e bem estabelecidas. Os mais Oficiais devem todos ser de boa conduta.

5º - O correio se estabelecerá em casa do Administrador, por isso ele morará no centro da povoação e em lugar público.

6º - O Administrador destinará no edifício da sua morada, uma sala ou quarto que tenha proximidade à rua. Nesta sala estabelecerá o laboratório do correio, por isso é necessário que seja uma casa independente das demais e que deve estar fechada nas horas vagas.

7º - A fidelidade, verdade e exactidão no serviço são as obrigações de todo os empregados. Eles antes de principiar em a servir, darão juramento na Junta de Fazenda de assim o cumprir.

8º - O trabalho será repartido pelo Administrador entre todos os Oficiais. Ele, com o seu exemplo, os estimulará e fará ser exactos, laboriosos e aplicados. A ordem do trabalho será repartida na maneira seguinte:

9º - Logo que chegar a mala ou malas, pertencerá ao último dos Oficiais a sua abertura na presença do Administrador e demais Oficiais que houver.

10º - Extraídas as cartas, passará o Administrador a conferir os portes das cartas com o aviso ou factura do seu valor que as acompanhará e isto na presença dos demais empregados que houver. E ajudado deles, verificada a conta, o segundo Oficial fará carga do seu importe em um livro destinado para este ministério e escriturado mercantilmente. Praticado isto, o Administrador passará recibo que será entregue na Junta de Fazenda.

11º - Se a Junta de Fazenda entender ser conveniente mandar assistir um Oficial seu ao ato compreendido no capítulo antecedente, o poderá fazer sem ofensa do Administrador e demais Oficiais.

12º - Consequentemente, passará o Administrador e demais empregados a pôr as cartas umas depois das outras por um alfabeto exacto, unindo as que forem do mesmo nome com um fio, depois farão uma lista. Finalizada esta, à farão pública e distribuirão as cartas.

13º - As cartas do Governador e Magistrados não serão postas em listas, e ainda mesmo as pessoas particulares se requererem este arbítrio que, contudo, não é de obrigação. As cartas dos Governadores serão as primeiras que devem ser entregues. O Administrador, logo que se abrir a mala, as porá prontas.

14º - Quando receberem cartas que não se achem já com seus portes designados nos sobrescritos, esta será a primeira operação logo que se abrir a mala. Principiarão por separar as cartas segundo a indicação do seu peso, que a prática facilitará afim que este trabalho seja mais pronto.

15º - O sistema determinado no Alvará para pesar e portear as cartas é tão fácil, que não precisa de mais explicação. Toda a carta que pesar até quatro oitavas - ou ela pese só uma ou pese duas - terá de porte, oitenta réis. Posta a carta na balança e não passando de quatro oitavas, está

decidido o porte pese o que pesar. A mesma razão decide o porte das que pesarem até seis oitavas; uma vez que passarem das quatro e não excederem as seis oitavas, ou pesar quatro oitavas e meia ou cinco, ou cinco e meia, o seu porte são seis vinténs. O mesmo que se diz de quatro oitavas até seis, se diz de seis até oito, cujo porte são oito vinténs.

16º - As oitavas que as cartas mais grossas, maços ou vias pesarem além de uma onça, se regularão e taxarão também de duas em duas como, por exemplo: um maço que pesar de uma onça até uma onça e duas oitavas, se lhe taxará o porte como se tivesse uma onça e duas oitavas. Excedendo de uma onça e duas oitavas até uma onça e quatro oitavas, se lhe carregará o porte de uma onça e quatro oitavas. E o mesmo se praticará de quatro até seis e de seis até oito.

17º - Nas épocas respectivas aprontarão as cartas para o Reino e as marcarão com a "marca" do nome da terra em cujo correio forem lançadas, as quais serão depois arranjadas em maços *embrulhados em papéis fortes ou oleados, para resguardo. Desta maneira se empacotarão as malas que depois de fechadas, levarão os Selos Reais no fim da cadeia sobre um nastro ou cordel.*

18º - Antes de empacotarem as cartas, farão um peso de todas do qual farão nota no aviso ou factura que as deve acompanhar, dizendo vão tantos maços que serão numerados. Se esta operação se não puder verificar, basta que se diga o número de cartas que se remete.

19º - Para a recepção das cartas que se forem lançar no correio, terão em todas uma caixa com sua abertura junto à porta ou janela por onde se distribuírem as mesmas e em lugar patente.

20º - A casa do laboratório do correio se abrirá e fechará às horas competentes, segundo a estação, e os Oficiais concorrerão exactamente para que o público não padeça demora.

21º - Segurarão cartas e maços de papéis, e não outro algum género. Do seguro de cada carta ou maço, receberão quatrocentos e oitenta réis que serão logo pagos; e estes quatrocentos e oitenta réis são além do que a carta ou maço houver de pagar em razão do seu peso. De cada seguro darão dois conhecimentos, um com o título de cautela, será entregue ao segurador e o outro se ajuntará

ao maço ou carta segura, em que se fará a nota:

- É SEGURA - em caracteres grandes e perceptíveis. Lançarão o seguro em um livro de registo que haverá para este efeito e farão carga do mesmo no aviso ou factura destinada para notar o peso ou quantidade das cartas. A entrega das cartas seguras será praticada à vista de recibos passados nos conhecimentos que as acompanham, que poderão ser supridos por outro de mão.

22º - Na casa do laboratório do correio não entrarão pessoas de fora. O Administrador fará guardar toda a boa harmonia e decência entre os Oficiais, e será responsável pelas faltas que acontecerem se assim o não cumprirem.

23º - O Administrador será responsável pelos rendimentos do correio. As cargas lhe serão feitas como declara o capítulo 10º. As entregas que fizer serão notadas no mesmo livro à margem, após aposta. As Juntas de Fazenda lhes tomarão conta todos os meses.

24º - Mandarão entregar pelas casas as cartas que não tirarem da lista, carregando-lhe sobre o porte o estipêndio devido ao condutor, que será sempre moderado. As pessoas que quiserem receber as cartas por este modo logo que chegar o correio, para maior prontidão lhes serão enviadas pagando eles o pequeno acréscimo do porte. E de igual providência se usará para as pequenas povoações e freguesias dos distritos, afim que por todas circulem as correspondências com facilidade e prontidão.

25º - No capítulo 18º se determina aos Administradores que antes de empacotarem as cartas, façam um peso geral de todas, de cujo peso farão carga na factura ou aviso que as deve acompanhar, dizendo vão tantas onças. Mas sendo a operação de pesar as cartas e taxar os portes, um trabalho simples e muito fácil, recomenda-se aos Administradores e se espera da sua actividade e zelo, mandem todas as cartas com os seus respectivos portes taxados, designados nos sobrescritos na conformidade das que forem de Portugal. Desde modo resulta a grande utilidade de se poder fazer a entrega das cartas a seus donos, logo que as embarcações chegam,


PRINCIPE

Alvará de criação dos Correios Marítimos.

a mesmo passo que como as cartas se não lançam no correio todas ao mesmo tempo, há espaço suficiente para se fazer a operação do peso e taxa dos portes, sem pressa e fadiga.

Sítio de Nossa Senhora da Ajuda, em 26 de Fevereiro de 1798.

[ass.] João Filipe da Fonseca

Instrução para os comandantes dos paquetes

1º - O Comandante do Paquete estará pronto de todo o necessário e a sua equipagem completa, dois dias antes do da partida.

2º - Na véspera da partida, por noite, mandará por um Oficial buscar as malas do correio. Este *Oficial passará recibo das que lhe forem entregues, marchará imediatamente e em direitura para bordo, e fará viagem ao amanhecer do dia seguinte.*

3º - As malas serão acompanhadas de um parte em que se declara o nome da embarcação e do comandante, as malas que leva, seus destinos e dia da partida. Quando voltar, apresentará no mesmo os recibos competentes. Neste parte lhe serão carregadas as que trouxer para o Reino.

4º - Levará as malas na câmara e no sítio mais bem resguardado da mesma, mas sempre lestes para serem lançadas ao mar em tempo de guerra.

5º - Seguirá o rumo mais conhecido, fazendo sempre a maior força de vela que permitir a embarcação. Não mudará de rumo, senão obrigado de temporal ou de inimigo.

6º - Em tempo de guerra só se baterá em retirada, evitando sempre quanto lhe for possível, empenhar-se em acção, por que fique impossibilitado de seguir a importante comissão de que vai encarregado.

7º - Em chegando ao termo da sua derrota, cuidará logo em aprontar-se para a volta. A demora não passará de quinze dias.

8º - Fará entrega das malas nos sítios dos seus destinos, cobrando ao mesmo tempo os recibos competentes.

Sítio de Nossa Senhora da Ajuda, em 26 de Fevereiro de 1798.

[ass.] João Filipe da Fonseca

Instrução para a remessa de encomendas pelos paquetes marítimos

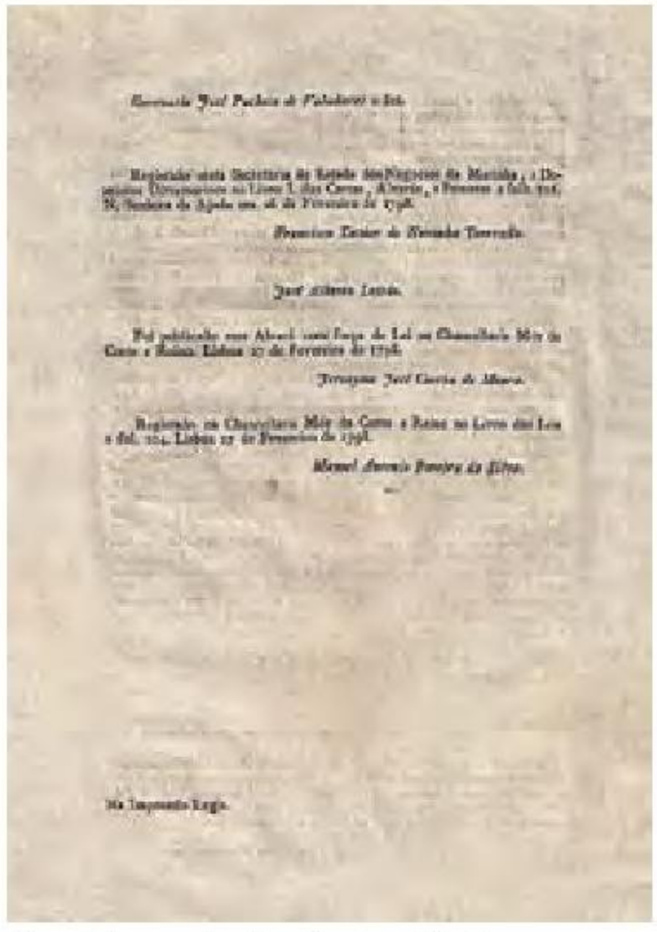
1º - O Escrivão do Paquete ou o Oficial que à bordo do mesmo fizer as suas vezes, terá um livro particular de carga onde lançará todas as encomendas que se remeterem pelos Paquetes.

2º - Escreverá na encomenda o número que lhe corresponder no livro, segundo a ordem em que lhe for entregue.

3º - As encomendas levarão escrito o nome da pessoa a quem se remeterem, além disso, poderão também levar marca segundo o estilo mercantil. De uma e outra coisa se fará assento, como também da natureza da encomenda, terra para onde vai e do frete que pagou no correio.

4º - Despachada a encomenda segundo as ordens de Sua Majestade, com o bilhete do Medidor ou documento do peso, se irá ao correio pagar o frete. A vista do recibo do frete e do competente despacho, a encomenda será recebida a bordo do Paquete pelo Escrivão. As que vierem da América poderão pagar o frete neste Reino.

5º - No correio e Repartição do Correio do Mar, haverá um livro onde se lancem todas as encomendas que vierem pagar o frete, designando-se a natureza da encomenda, a pessoa para quem vai, terra e quantia que pagar de porte.



Alvará de criação dos Correios Marítimos.

6º - O Segundo Oficial da Repartição do Correio do Mar será encarregado do recebimento destes portes, de que dará conta ao Primeiro [Oficial] todos os dias, metendo-se em cofre o que se tiver recebido.

7º - No presente ano de 1798, o frete das encomendas de géneros que costumam pagar a peso, será a 800 réis por arroba. Os géneros que costumam pagar por volume, pagarão o frete que Sua Majestade foi servida determinar para os navios da praça pelo Alvará de 20 de Novembro de 1756, e uma metade mais do dito frete.

8º - O Escrivão do Paquete, quando receber a encomenda, passará três conhecimentos do mesmo teor e segundo o estilo mercantil.

9º - Um dia antes da partida do Paquete, o Escrivão fechará o Livro da Carga e não receberá mais encomendas. Extrairá do dito livro uma certidão que remeterá para o correio para verificação dos portes que se pagaram e [que] o Oficial recebeu no dito correio.

10º - Logo que o Paquete der fundo no porto à que vai destinado, o Escrivão do dito Paquete mandará para a Alfândega todas as encomendas acompanhadas de uma certidão extraída do Livro da Carga para verificação do que entrega. Em outra igual certidão, trará recibo da Alfândega que apresentará em Lisboa na Direcção do Correio, sem o que não será pago dos seus salários.

11º - Os Governadores e Juntas de Fazenda nos Estados do Brasil, auxiliarão o expediente deste objecto para que possa ter toda a extensão de que é susceptível, e se verifiquem as paternais intenções de Sua Majestade em benefício dos seus vassalos de um e outro continente.

Sítio de Nossa Senhora da Ajuda, em 26 de Fevereiro de 1798.

[ass.] João Filipe da Fonseca

Instrução para as juntas de Fazenda dos Estados do Brasil sobre os correios

1º - Às Juntas de Fazenda dos Estados do Brasil é encarregada a direcção, governo e criação dos correios nos ditos Estados [e] a nomeação provisional dos seus Oficiais e empregados, debaixo das Instruções seguintes:

2º - Nas vilas, capitais e cidades, principiando pelos portos de mar, estabelecerão correios e regularão a forma das suas correspondências com o interior do país.

3º - Para cada um destes correios nomearão dois Oficiais, o primeiro com o título de Administrador. Se a afluência das cartas o exigir, nomearão mais Oficiais ou haverá um só se for bastante.

4º - Estas nomeações deverão recair em pessoas de conhecida probidade. O Administrador será pessoa bem estabelecida e de crédito.

5º - O Administrador e mais empregados, servirão com provimentos da Juntas de Fazenda.

6º - As Juntas de Fazenda cuidarão que eles observem as Instruções que lhes respeitam, adicionando-lhe todos os melhoramentos de que forem susceptíveis.

7º - Não se podendo ainda determinar os ordenados destes empregados, as Juntas lhes destinarão dos produtos do correio uma porção compatível com o trabalho que tiverem e utilidade que resultar à Real Fazenda, e que sempre será moderada.

8º - Faltando qualquer destes empregados à sua obrigação, em parte essencial da mesma, depois de haver sido admoestado, será despedido e provido o seu lugar. Se cometer o crime de abrir cartas ou de as entregar maliciosamente e de caso pensado a outra pessoa que não seja seu dono, será preso e punido segundo as leis.

9º - Os projectos de estabelecimento de correios novos de umas para outras terras, deve calcular-se sobre as suas mútuas precisões de comunicação e relações mercantis. Estes projectos principiam-se com pequenos ensaios. Eles raras vezes falham sendo bem dirigidos. Enquanto o produto das cartas não chega, as Câmaras podem licitamente ser convidadas para ajudar as primeiras despesas.

10º - Para a condução das cartas no interior, as Juntas de Fazenda adoptarão o método praticado com as ordens do Real Serviço.

11º - Nas Juntas se estabelecerá uma escrituração particular para este novo ramo de Fazenda, simples e abreviada. Nos descontos, as cartas que não tiveram podido entregar dentro de um ano, *verificada primeiro a identidade das mesmas pelas suas marcas, cujas cartas serão queimadas.*

12º - Sendo muito conveniente que as cartas venham já pesadas, porque logo que chegam as embarcações se podem entregar ao público, as Juntas de Fazenda cuidarão com a maior actividade na execução deste artigo, dando todas as providências para que os Administradores dos Correios assim o cumpram.

Sítio de Nossa Senhora da Ajuda, em 26 de Fevereiro de 1798.

[ass.] João Filipe da Fonseca

Referências

ANÚNCIO de Criação dos Correios Marítimos. **Gazeta de Lisboa**. 6 mar. 1798.

AVISO de D. Rodrigo de Sousa Coutinho. **Gazeta de Lisboa**. nº 48. 28 nov. 1797

ESCLARECIMENTO para procedimento de envios de carta pelo Correio Marítimo. **Gazeta de Lisboa**. 23 mar. 1798.

INSTRUÇÕES anexas ao Alvará de Criação dos Correios Marítimos. 1798. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Códice 67. v. 23. fs. 12-27.

RCL – Repartição dos Correios de Lisboa. **Edital**. fev. 1798.

SUPLEMENTO. **Gazeta de Lisboa**. nº 48. 1 dez. 1797.

Luiz Guilherme G. Machado
Licenciado em Museologia pela Universidade do Rio de Janeiro e Pós-Graduado em História pela Universidade de Lisboa



Mapa da América Meridional - Guillaume de L'Isle, c.1726

O caminho das cartas no tempo das reformas de correios: normatização postal e estratégias de envio de correspondência de Luís Joaquim dos Santos Marrocos (1811-1821)

Mayra Guapindaia

The pathway of letters at the time of the Postal Service reform: Postal standardization and the posting strategies of Luís Joaquim dos Santos Marrocos (1811-1821)

Resumo/Abstract

No final do século XVIII, sob o comando de D. Rodrigo de Souza Coutinho, os serviços de correio passam para a alçada direta da Coroa portuguesa, em um processo que ficou conhecido como Reformas Postais. Adotaram-se a partir desse momento medidas para a instauração da Administração Geral dos Correios, com a emissão de leis alvarás e decretos que buscavam regular as trocas de correspondências. O presente artigo procura analisar como essas mudanças se refletiram no caso específico nas epístolas de José Joaquim dos Santos Marrocos, bibliotecário da Real Livraria, que se correspondeu com seu pai e outros familiares moradores de Portugal, entre 1811 e 1821, período em que residiu no Brasil.

Palavras-chave: Reformas Postais. Correio marítimo. José Joaquim dos Santos Marrocos.

By the late 18th century, under the leadership of D. Rodrigo de Souza Coutinho, the postal services were transferred to the direct sphere of the Portuguese Crown in a process known as the Postal Reforms. From that moment on, measures were adopted for establishing the General Administration of the Post Services with the issuance of laws, licenses and decrees to regulate the exchange of correspondences. This article analyzes how these changes reflected in the specific case of the letters of José Joaquim dos Santos Marrocos, librarian at the Royal Library, who corresponded with his father and other family members in Portugal from 1811 and 1821, when he resided in Brazil.

Keywords: Postal Reforms; Sea postal service; José Joaquim dos Santos Marrocos

Durante muito tempo, a correspondência foi a única maneira de manter comunicação à distância. Especialmente após a Expansão Ultramarina e o surgimento dos espaços imperiais, as cartas eram responsáveis por vencer fronteiras territoriais, permitindo que ausentes se fizessem presentes e dividissem novidades, anseios e relatos da vida do além-mar.

Tão essenciais se fizeram as cartas na modernidade portuguesa que o seu fluxo foi alvo constante de preocupação dos governantes. As medidas políticas nesse sentido iniciaram-se no século XVI, com a criação do ofício de Correio-Mor e perpassaram por inúmeras mudanças ligadas às novas concepções de poder adotadas pela Coroa ao longo dos séculos. A Reforma Postal de fins dos setecentos relaciona-se com essas transformações.

Certamente, a tentativa de regularização dos serviços de Correios por parte da Coroa portuguesa teve impacto no cotidiano daqueles que se correspondiam assiduamente. Questões como a regularidade da entrada e a saída dos navios, a obrigatoriedade do pagamento da taxa de porteamento e, principalmente, questões de segurança relacionadas com extravio ou censura estavam na ordem de preocupações daqueles que utilizavam os serviços postais.

A mudança da administração da Coroa no que diz respeito aos Correios em fins do século XVIII foi responsável por renovar a relação das pessoas com a escrita e o envio de cartas. Nesse sentido, o epistolário de Luís Joaquim dos Santos Marrocos, bibliotecário da Real Livraria que se transferiu de Lisboa para o Rio de Janeiro em 1811, se apresenta como corpus documental interessante para compreender a relação entre correspondentes e as transformações na administração dos serviços postais. Portanto, o objetivo do

presente artigo é compreender quais as estratégias de envio de correspondência de Luís Joaquim dos Santos Marrocos e como a narrativa epistolar foi construída a partir da percepção desse indivíduo das novas regras do despacho de cartas.

***

Desde o século XVI o fluxo de correspondência passou a ser entendido pela monarquia portuguesa como essencial para a manutenção do bom governo do Reino e dos domínios coloniais. A criação do Ofício de Correio-Mor, doado em Mercê ao Cavaleiro da Casa Real Luís Homem em 1520, foi fruto da vontade de se possuir uma estrutura que garantisse a comunicação efetiva da Coroa e outras pessoas com as demais partes de suas possessões territoriais. Em 1606 o Ofício foi vendido por Felipe III (II de Portugal) a Luís Gomes da Matta, e permaneceu em posse vitalícia desta família até 1796, quando foi finalmente extinto.

A organização postal resultou na produção de legislações e documentos normativos que abrangem o século XVI até o XIX, que visavam a controlar as atividades a ela relacionadas. A partir dessa documentação, é possível perceber que duas questões específicas entravam em jogo no que se refere ao controle político do caminho das cartas: a garantia da eficiência da comunicação, ligada, principalmente, à inviolabilidade das mensagens; e o recolhimento de taxas provenientes da cobrança do transporte. Esses dois pontos centrais foram discutidos e reelaborados ao longo dos séculos, adquirindo peculiaridades de acordo com os diferentes momentos da monarquia portuguesa. Até fins do século XVIII, a normatização dos serviços postais está calcada nos parâmetros legais da monarquia corporativa. A doação em mercê do direito de explorar os correios a uma pessoa de confiança da Coroa seguia o conceito de escolher e agraciar aqueles que prestaram serviços valiosos ao Rei. Essa estrutura é chamada pela historiografia recente de economia do bem comum (FRAGOSO el al., 2000). Além disso, ao descentralizar o



D. João VI, c. 1820, por Simplício de Sá

serviço, colocando-o sob a responsabilidade de um terceiro, garantiam-se menores gastos com uma estrutura paga diretamente pela Coroa.

Uma das características do poder centrífugo estruturado em Portugal durante boa parte do período moderno era a multiplicidade de poderes existentes, sendo que cabia ao Rei, enquanto cabeça, fazer justiça entre as diversas partes do corpo. Nesse sentido, havia, também, pluralidade de direitos, sendo que cada grupo ou pessoa seriam julgados de acordo com o status social (HESPANHA, 1994). Isso se aplica no caso da organização postal à época do Correio-Mor. Apesar de os documentos de nomeação garantirem relativa monopolização dos serviços, diversos eram os casos de serviços paralelos de entregas de cartas que eram, na maioria das vezes, aceitos pela Coroa. Esse foi o caso, por exemplo, da resistência do Arcebispado de Braga ao Correio-Mor, ocorrida entre o final do século XVI e o início do XVIII.

No que diz respeito aos domínios ultramarinos, pode-se afirmar que eram locais que gozavam de maior pluralidade em relação ao Reino, possuindo forças centrífugas ainda mais potentes devido às distâncias, "[...] que pareciam fazer alongar a sombra do rei e na sombra parasitamente engordada dos seus funcionários [...]" (HESPANHA, 2007, p. 58). Daí explicam-se as resistências, provenientes principalmente das Câmaras, aos assistentes de Correio-Mor que tentaram implantar seus serviços em capitanias como Bahia e Pernambuco no século XVII.

Em meados do século XVIII, a partir do período pombalino, ocorreu mudança significativa no entendimento das formas de governar. A partir de então, foram tomadas medidas para garantir maior centralização e controle nas estruturas governativas. Surgiu, assim, um Estado de

Polícia, "[...] que passou a normatizar e a interferir em aspectos sociais variados pela via administrativa [...]" (SUBTIL, 2012).

No caso específico do sistema de Correios, isso significou a extinção do Ofício de Correio-Mor, em 1796, e a criação de uma Administração ligada diretamente à Coroa. Por um lado, a tentativa de organização e controle pelo poder Real fez parte de um plano concreto de recuperação econômica de Portugal, e tinha em vista, principalmente, o recolhimento mais eficiente de taxas provenientes do porteamento das cartas. Por outro lado, as novas normas eram mais enfáticas no que diz respeito à segurança e à violação das cartas, o que seria típico, arriscamos afirmar, de um Estado de Polícia no qual havia maior preocupação com controle social e consequentes punições.

Essas diferenças na concepção de poder e sua implicação nos serviços postais pode ser percebida se acompanharmos as legislações existentes sobre o assunto ao longo do tempo. Já no século XVI, é possível encontrar documentos no qual se relaciona a eficiência das entregas das mensagens escritas à segurança e à manutenção do segredo. A Carta de D. Manuel I, que cria o Ofício de Correio-Mor, avisa que era necessário garantir "[...] fyelldade e segredo que pera tal caso compre [...]" (DOCUMENTOS, 2008, p. 28). Portanto, de acordo com a visão da época, possuir um nobre de confiança a serviço da entrega de cartas era uma maneira de impedir que informações se extraviassem ou fossem entregues diretamente a inimigos.

Embora a importância do segredo seja ressaltada nos documentos desse período, as previsões de punição por violação são escassas. Elas aparecerão de maneira significativa somente no século XVII, nas Ordenações Filipinas[1]. Os castigos obedeciam à visão do direito da época, sendo hierarquizados de acordo com o status social da pessoa que sofria o delito. Contudo, outras regulamentações que poderiam conter indícios nesse sentido, como o Regimento do Correio-Mor de 1644, deixam o assunto passar em branco (DOCUMENTOS, 2008, p. 207-211).

1. Nas Ordenações Filipinas, o Livro 5 Tit.8, intitulado *Dos que abrem as cartas do Rei, ou da Rainha, ou de outras pessoas*, garantia punições como morte ou degredo aos mensageiros que violassem a correspondência da Família Real e de pessoas nobres. Não há menção de castigos para casos envolvendo pessoas de outros grupos sociais. Vale ressaltar que António Manuel Hespanha (2007: 58), em estudo sobre o Livro 5 das Ordenações, concluiu que as penas mais pesadas, como morte, raramente eram aplicadas em Portugal, o que comprova a pluralidade dos entendimentos das leis nesse período.

Já o direito de cobrança que recaía sobre o serviço de entrega não aparece nas normas reais da época do Correio-Mor como sendo privilégio da Coroa. Na realidade, a família da Mata ficava com todo o lucro do transporte postal, sendo alguma parte reinvestida na estrutura administrativa. Além disso, era proibido que quaisquer outros indivíduos, além dos autorizados pelo Correio-Mor, transportassem cartas, correndo o risco de se pagar o dobro da taxa caso fossem denunciados. Isso garantia uma relativa centralização dos serviços, mas existia resistência de outras instâncias de poder, ou seja, Correios paralelos tolerados pela monarquia, conforme apontado anteriormente.

A mudança na concepção corporativa de poder no século XVIII resultou em uma revisão do recolhimento fiscal. Assim, o direito da família Gomes da Mata à arrecadação passou a ser entendido como prejudicial aos cofres reais, pois havia desvio da renda de um serviço significativo. A Reforma Postal de 1798 seguiu os preceitos ilustrados da economia, colocados em prática pelo Ministro de Estado D. Rodrigo de Souza Coutinho, que visavam a garantir maior lucro e arrecadação (COSTA, 2007). Notadamente, a produção normativa desse período, expressa no Alvará de 20 de Janeiro de 1798 e nas Instruções de Correios de 26 de Fevereiro do mesmo ano, revela a transformação dos serviços de Correios, ligada especialmente à questão da segurança das cartas e à melhor arrecadação do porte.

Ou seja, se antes a taxa deveria ser inteiramente paga ao Correio-Mor, após a Reforma, essa fonte de renda passou a contar para a receita do Erário Régio, sendo que a nova Administração dos Correios passou a arrecadar o valor diretamente. Como o dinheiro dos serviços postais era um dos pontos essenciais para recuperar a receita do Reino, as normas da época sobre o assunto são mais insistentes e detalhadas.

Vejamos alguns exemplos relativos à obrigação do pagamento do porte. O artigo XI do Alvará de Criação do Correio Marítimo, de 20 de janeiro de 1798, deixa claro que os capitães de Navios e quaisquer outras pessoas não poderiam levar carta fora da Mala de

Correio , sob o risco de serem punidos. Isso evitaria que o capitão entregasse a carta ao destinatário diretamente, sem o recolhimento do porte. A única exceção eram as cartas de recomendação, as quais eram isentas, e deveriam seguir abertas (ALVARÁ, 1798, p. 480). Já o Regulamento Provisional para o Estabelecimento dos Correios, de 01 de abril de 1799, permite outras pessoas transportarem cartas, contanto que paguem ao Correio local. O artigo XII previa cadeia e pagamento de multa em favor aos Correios da terra aos que desobedecessem a essa regra (REGULAMENTO, 1799, p. 530).

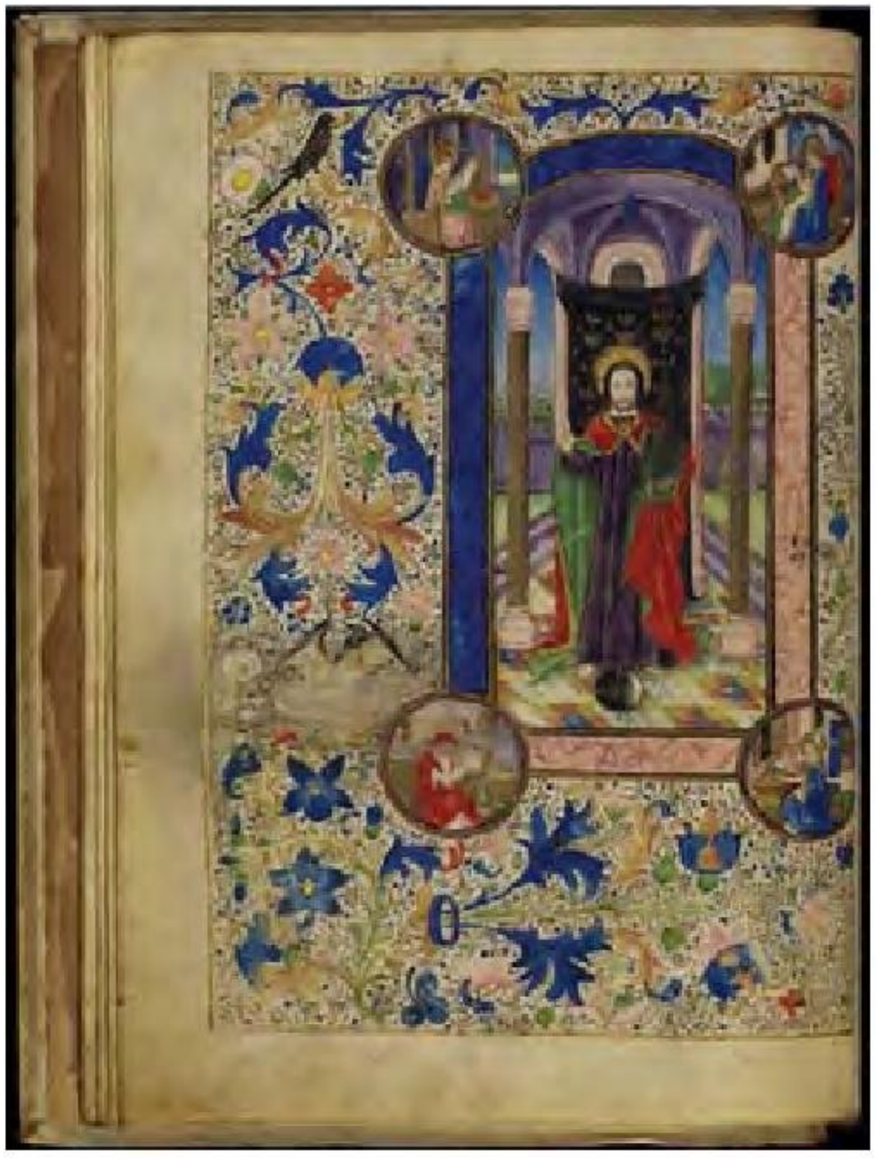
Acompanhando essa tentativa de centralização fiscal por parte da Coroa, vinha o esforço de promover eficiência, tendo como faceta principal a inviolabilidade. A criação de novos ofícios resultou na elaboração de normas para o bom comportamento dos empregados, e, também, na previsão de punições em casos de desvio. Os trabalhadores deveriam ser sempre eficientes, decentes, moderados e de boa fé, tudo isso para garantir o segredo das cartas.

A Instrução para os Correios do Reino do modo como hão de haver-se com as cartas para o Brasil e Ilhas, depois de estabelecidos os Paquetes Marítimos, de 26 de fevereiro de 1798, afirma o seguinte:

> 22° - Na casa do laboratório do correio não entrarão pessoas de fora. O Administrador fará guardar toda a boa harmonia e decência entre os Oficiais, e será responsável pelas faltas que acontecerem se assim o não cumprirem (apud MACHADO, 2002, p. 10).

Em tom semelhante, na *Instrução para as Juntas de Fazenda dos Estados do Brasil sobre os Correios,* de 26 de Fevereiro de 1798, encontramos o que se segue:

> 8° - Faltando qualquer destes empregados à sua obrigação em parte essencial da mesma depois de haver sido admoestado, será despedido e provido o seu lugar. Se cometer o crime de abrir cartas ou de as entregar maliciosamente e de caso pensado a outra pessoa que não seja seu dono, será preso e punido segundo as leis (apud MACHADO, 2002, p. 11).



Interior do Livro de Horas, Dom Fernando, manuscrito original de 1378 - umas das raridades vindas da Real Biblioteca. Acervo - Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Embora, durante as Reformas Postais, tenha existido o esforço de centralização, isso não significou falta de resistência dos poderes locais contra a adoção do meio oficial de circulação de cartas. A preocupação com a inviolabilidade nos novos instrumentos normativos, por exemplo, não foi garantia da extinção desses casos. Além disso, a maior insistência na obrigatoriedade do porte fez com que muitos correspondentes adaptassem suas cartas ou escolhessem outras formas de envio, com o intuito de evitar oneração. Podia-se optar, por exemplo, pela escrita de uma missiva menor (menos pesada, e consequentemente, mais barata, visto que o porte era cobrado por peso). Ou, ainda, utilizar-se de portadores conhecidos para cartas mais longas, escapando à norma.

A questão da relação entre os correspondentes e o sistema postal, a partir do entendimento de como os primeiros adaptavam suas narrativas a depender da forma de envio escolhida é interessante para compreender o alcance do serviço na sociedade luso-brasileira. Um exemplo prático pode ser encontrado no epistolário de Luís Joaquim dos Santos Marrocos.

***

As cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos podem ser classificadas como familiares, pois, no total de duzentas, cento e sessenta e cinco são escritas ao pai, e um número menor à irmã e a outros amigos e parentes. O epistolário sobreviveu graças à ação de Francisco José dos Santos Marrocos, pai de Luís. Funcionário da Biblioteca da Ajuda em Lisboa, Francisco, por algum motivo, esqueceu ou deixou as cartas do filho no seu ambiente de trabalho. Por isso, esse interessante conjunto passou a integrar o acervo da biblioteca.

Marrocos não é figura estranha em estudos historiográficos recentes. Suas cartas já foram subsídio para a pesquisa da historiadora Lilia Mortiz Schwarcz (2008) sobre a Real Biblioteca de Lisboa e a questão dos livros como importantes símbolos de poder. Já Adriana Angelita da Conceição (2011) investigou a prática de escrita de cartas e os sentimentos e sensibilidade do bibliotecário português diante da nova vida na então recente sede da corte.

O epistolário em questão foi publicado duas vezes: nos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 1934, e, em 2008, no livro *Cartas do Rio de Janeiro: 1811-1838*, lançado pela Biblioteca Nacional de Portugal. Para os fins de produção desse artigo, utilizamos a versão transcrita pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Não obstante esse conjunto documental ter sido trabalhado em diversas frentes, as estratégias de envio das cartas sob a perspectiva das transformações administrativas dos Correios ainda permanecem como um aspecto insuficientemente explorado. A única autora a se debruçar sobre a questão foi Ana Cristina Araújo (2008, p. 17), quando explorou questões da "[...] cultura material da carta, ligado ao circuito e às práticas de expedição do correio [...].

O conjunto epistolar de Luís Joaquim dos Santos Marrocos revela-se de particular interesse para compreender estratégias de envio de correspondência no período imediatamente após a Reforma Postal de 1798 e, também, para compreender o funcionamento da nova estrutura administrativa que então surgiu. Em praticamente todas as cartas, Marrocos fez questão de indicar por qual meio as emitiria, fundamentando muito bem sua escolha, utilizando-se de argumentos que compõem a construção narrativa. Por isso, dentre os diversos assuntos tratados na correspondência, atentaremos para esse ponto específico.

São vários os motivos para que Marrocos adotasse estratégias variadas para despachar correspondências. Independente das intenções do remetente, para relatar novidades e

saber notícias de família e amigos ou para tratar de assuntos relativos à ascensão política, a manutenção do "pacto epistolar" se fazia necessária. Ou seja, era importante garantir que, ao escrever, houvesse resposta, sem interrupções indevidas entre remetente e destinatário (CONCEIÇÃO, 2012). Seguindo esse preceito, na primeira carta, escrita antes de chegar ao Rio de Janeiro, a bordo da Fragata Princesa Carlota, além de relatar as dificuldades e os perigos da viagem, Marrocos roga ao pai que lhe escreva sempre: "[...] espero que VMce me escreva assim que receber esta, dirigindo-a p.a o Rio de Janeiro [...]" (ANAIS, 1934, p. 30).

Nessa primeira carta, na qual inicia o pacto epistolar com o pai, Luís Joaquim indica que a remeterá por Correios quando saltar em terra, justamente por temor que a mesma não chegue em segurança:

> Agora estamos na esperança de avistarmos amanha a Ilha de Santiágo, hã das de Cabo-Verde, e por não deixar hã tão boa occasião, tenho tenção de saltar em terra, não obste. os máos ares de terreno, a fim de lançar esta Carta no Correio, por não confiar esta empreza de outrem (ANAIS, 1934:31).

Ou seja, por estar em lugar estranho e não conhecer alguém de confiança, Marrocos opta por remeter a carta por Correios, acreditando ser essa a forma mais segura e eficiente de garantir a chegada ao destino. Não obstante, quando afirma não confiar esta "empreza de outrem," revela a possibilidade de existirem outros meios comumente utilizados para o envio que não pela via direta da Administração Postal.

> A hipótese de outras formas de despacho é confirmada logo no início da segunda carta, de 24 de junho de 1811, escrita do Rio de Janeiro, na qual Luís Joaquim pede ao pai procurar João Emydio, pois o mesmo possuía uma carta dele, na qual se alarga em dar notícias suas (ANAIS, 1934, p. 31).

Percebe-se a evidente mudança de estratégia. Se, anteriormente, a carta foi enviada via Correios por entender ser esta a forma mais segura, nesse outro momento Marrocos escreve ao pai (também por Correios) para anunciar que havia outra carta nas posses de um conhecido viajando do Rio para Lisboa. Da mesma forma, é perceptível a indicação de mudança na narrativa epistolar. Na carta enviada pelo portador, João Emydio, Marrocos se alarga em dar notícias ao pai. Ou seja, na carta confiada a um terceiro, pessoa conhecida, havia mais espaço para se alongar no escrito e comentar outros assuntos não seguros de serem tratados por missiva enviada pelos serviços postais.

Portadores de confiança pareciam ser a primeira escolha quando a questão era o envio de informações. Marrocos utilizou-se desse meio inúmeras vezes, sendo muito comum enviar uma carta menor via Correios ao pai, para alertá-lo a procurar o portador de uma mais extensa. Isso pode ser notado na carta do dia 26 de outubro de 1811:

> Queira procurar a João Emygdio, por q.m escrevo a V.M.ce com mais largueza e vagar: e por elle continuarei a enviar as m.as Cartas mais gordas, por causa do seu importe, e segurança. Ainda q.e pelo Correio sempre escreverei a m.a Carticula (ANAIS, 1934, p. 40).

São dois os motivos listados para escolher o portador em detrimento aos Correios: o "importe" (ou porte) e a segurança. Portanto, temos um exemplo prático de como o maior controle da Coroa para garantir que os correspondentes sempre pagassem o porte atingia missivistas assíduos. Conforme os inúmeros exemplos do epistolário trabalhado, é possível perceber que os correspondentes transitavam entre o cumprimento das novas normas e a busca por caminhos alternativos, tentando escapar da obrigatoriedade de pagamento.

Luís Joaquim preocupava-se em poupar o pai do pagamento do porte, especialmente porque a família em Portugal não se encontrava em situação financeira estável, fato comentado diversas vezes na correspondência. Com o mesmo intuito de evitar o pagamento de taxas por parte do filho, o pai também quase sempre confiava em um

portador. Entretanto, são vários os pedidos de Luís para que o pai utilize os Correios. Isso provavelmente ocorria pela falta de confiança nos portadores escolhidos pelo genitor. Na carta do dia 22 de novembro de 1811, escreve o seguinte:

> Sei q.e na d.a Charrua veio também o P.e Luiz m.to doente em toda a viagem; porem, não podendo eu ir a tempo a bordo procurar not.as e Cartas de V.M.ce por mão delle, como V.M.ce me observou na sua prim.ra, e isto em razão de m.as occupações, q.e me prendem totalm.te, agora não acho not.a do d.o P.e, o q.e me aflige bem; e por isso q.do os *Portadores não são dilig es, he melhor escrever pelo Correio* (ANAIS, 1934, p. 49, grifo meu).

Em de 2 de dezembro do mesmo ano, reclama da demora da última carta do pai, escrita em agosto e recebida somente naquele dia. Então, pede mais uma vez o cuidado de utilizar os Correios, revelando o motivo de achar essa via mais segura:

> Por este motivo devo lembrar a V.M.ce q.e para a promta entrega das suas Cartas ou encomendas siga sempre o systema de as remetter ao Correio, com sobrescripto a mim, e q.do lhe parecer, com segundo sobrescripto p.a o Administrador do Correio daqui, Manoel Theodoro da Silva, com quem tenho amizade, e q.e tem ordem absoluta e antecipada p.a me entregar promptam.te quando lhe vier à mão, q.e me respeite (ANAIS, 1934, p. 51).

Ou seja, para Luís, os Correios eram a forma mais segura de receber cartas devido à sua amizade com o Administrador Manoel Theodoro da Silva, mas a melhor estratégia de envio para Lisboa era encontrar um portador de confiança, tendo como um dos motivos poupar a família do pagamento de porte.

Outra questão fundamental sobressai-se no que diz respeito à escolha de um portador: a segurança. Essa preocupação está eminentemente ligada ao medo de extravio e, principalmente, de leitura por parte de pessoas impróprias. Era fundamental garantir que as cartas fossem conhecidas somente por quem interessasse, evitando-se olhares curiosos.

A questão do segredo está intimamente ligada à dupla dimensão privada e pública das cartas pessoais. De acordo com Raquel Bello Vázques (2006), no século XVIII, o gênero epistolar não era necessariamente escrito somente para o conhecimento do destinatário, sendo comum a leitura conjunta em círculos letrados, fazendo com que o conteúdo circulasse por espaços mais amplos.

Sabendo dessa dimensão pública das missivas privadas, muitos autores escreviam intencionalmente para tentar incutir ideias em determinados círculos intelectuais e políticos. Figuras importantes e constantemente vigiadas, na tentativa de difundir determinadas ideias, selecionavam previamente os assuntos a serem tratados, sabendo que suas cartas seriam abertas pelo Correio oficial. Por outro lado, caso realmente desejassem manter sigilo do escrito, escolhiam canais alternativos de envio. Esse era o caso de Leonor de Almeida Portugal, cuja correspondência foi estudada por Vázques (2006).

Nas cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos, é perceptível o jogo entre o que ele escolhe revelar e esconder. Em determinado momento, agradece ao pai pelo envio de cartas seletas com notícias variadas acerca de Portugal. Afirma utilizar a leitura pública das mesmas como artifício para conquistar amizades no ambiente de trabalho, ponto importante para ascender na Corte:

> [...] que fiquei mui contente com as Cartas selectas p.a o fim, q.V.M.ce sabe, as quaes vem matizadas com judicioso artifício: por manha deixei-as, como por acaso, sobre a mesa grande juntas à escrivaninha, na Sala em q.trabalho, e posso dizer-lhe q. já se me perguntou se eu tinha tido noticias de Lisboa? He m.to bom q. V;M.ce vá continuando; porem mais de espaço, por não virem com datas tão próximas hûas às outras (bem entendido q. eu fallo das d.as selectas): se lhe parecer, misture as noticias bellicas com algumas místicas, como alguma Função da Igreja, Procissão, &. cousa q. cheire a murmuração, nada; e pelo contrario, venha hum ressabido de erudição politica nos seus vastos ramos; formando-se assim hum lindo ramalhete (ANAIS, 1934, p. 88).



Rua do Cano, local onde morou Luís Joaquim dos Santos Marrocos.

Essas cartas, escritas com o propósito específico de serem reveladas, foram lidas para um público específico, escolhido meticulosamente como estratégia de crescimento social. Entretanto, caso determinadas informações caíssem em mãos erradas, poderiam surtir o efeito contrário. Por isso, Marrocos pediu algumas vezes ao pai total sigilo do conteúdo das missivas enviadas a Lisboa. Vejamos uma reclamação relativa ao fato de sua primeira carta, escrita de Cabo Verde, ter sido lida por outras pessoas e até copiada:

> Meu Pay.
>
> Depois de acabar hua carta p.a V.M.ce vi-me obrigado a dirigir-lhe este bilhete a pedir-lhe hua cousa, q. já em outra Carta anunciei a V.M.ce; e he: q. não mostre nem fie de pessoa algua as m.as Cartas, q. daqui lhe for escrevendo. Eu sei q. a m.a Carta escrita junto de Cabo Verde, e que V.M.ce ou mostrou ou confiou de alguas pessoas, foi notada e até copiada, pelo grd.e desacordo de eu fallar em falta de providencias, vindo aqui ter essa Nota às mãos de q.m a soube escarnecer, por q. não era de m.ma estofa. E como V.M.ce não sabe quem pertende deslumbrar-nos (tentando em vão), he por isso mui necessária esta reserva. Espero merecer-lhe este favor muito especial. Nem tambem comunique esta m.a advertencia. (ANAIS, 1934:74).

A dimensão privada/pública das cartas trocadas entre Luís e seu pai também está diretamente relacionada com as estratégias de envio. Por exemplo, o fato de o segundo ter preferência por portadores para envio pode significar não só uma tentativa de eximir o filho do pagamento do porte, mas também falta de confiança no trâmite dos Correios e o temor de que as missivas fossem desviadas. Já Luís Joaquim parece depositar maior crédito nos Correios para o recebimento de cartas, talvez devido à amizade com o Administrado Manoel Theodoro da Silva. Entretanto, quando remetia cartas ao pai e queria se alargar em determinados assuntos, também tinha preferência por portadores, indicando preocupação com um possível desvio na chegada em solo português, local onde não possuía influência junto aos servidores postais.

A relação interpessoal com o Administrador dos Correios do Rio de Janeiro nem sempre garantia o não extravio. Em 17 de junho de 1812, há indicação de sumiço de uma das cartas do pai:

> Finalmente antehontem chegarão a este Porto os Navios Flor de Lisboa, Bom Sucesso, e Nova Alliança, e fazendo eu as dilig.as devidas, me certificou José Lopes de Gouvêa, q. não tinha vindo Carta algua sua p.a mim, mostrando-me todas quantas tinhão vindo no bahú do d.o Cap. am. Por outra parte depois de me ter fatigado em ir a bordo dos outros Navios p.a o m.mo fim e tudo inutilm.te, vou achar o meu nome na Lista do Correio, mas com o maior espanto vi q. me tinhão tirado a Carta do Correio por engano ou temerária curiosid.e. (ANAIS, 1934: 86).

A utilização do termo temerária curiosidade é particularmente interessante, pois demonstra o receio de Marrocos de ter suas cartas recebidas e lidas por alguma pessoa de pouca confiança ou mesmo algum inimigo.

Portanto, as estratégias de envio e recebimento de correspondências adotadas por Luís Joaquim dos Santos Marrocos revelam como questões externas associadas à circulação dos Correios eram um dos condicionantes da construção da narrativa epistolar. A depender da estratégia adotada, os missivistas desenvolviam ou escondiam determinados assuntos. Pode-se partir da hipótese de que notícias de aspectos negativos do governo ou difamadoras de determinados indivíduos, por exemplo, necessitavam de maiores cuidados, sendo melhor talvez enviá-las pelas mãos de conhecidos.

Entretanto, se não houvesse portador de confiança, escolhia-se enviar por Correios. Essa é uma faceta interessante dos tempos da Reforma Postal. Por um lado, há um crescente interesse da Coroa em controlar o caminho das cartas para garantir insumo financeiro, e isso esteve intimamente associado a um aumento das medidas punitivas para a violação e para o extravio. Por outro, a organização dos serviços de Correios não significava a completa adoção do mesmo por parte dos missivistas. Interessava, a estes, garantir o trajeto mais seguro e menos custoso, e as vias oficiais nem sempre seriam a primeira opção.

Referências

Fontes primárias

ALVARÁ de 20 de Janeiro de 1798. Disponível em: <http://www.iuslusitaniae.fcsh.unl.pt/> Acesso em: 10/06/2014.

ANAIS da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, Escritas do Rio de Janeiro à sua Família em Lisboa, de 1811 a 1821. Publicados por Rodolfo Garcia. Ministério da Educação: Volume LVI, 1934.

DIÁRIOS das Cortes Geraes da Nação Portuguesa. Lisboa, 1821.

DOCUMENTOS dos séculos XIII ao XIX relativos a Correios. Coligidos por Godofredo Ferreira, Seleção, organização, revisão e índices de Isabel Sanches. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, 2008 (3 volumes).

ORDENAÇÕES Filipinas. Livro 5 Tit.8, Dos que abrem as cartas do Rei, ou da Rainha, ou de outras pessoas. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/ordenacoes.htm>. Acesso em: 10/06/2014.

REGULAMENTO Provisional para o Novo Estabelecimento do Correio. 20 de Abril de 1799. Disponível em:<http://www.iuslusitaniae.fcsh.unl.pt/> Acesso em: 10/06/2014.

Bibliografia

ARAÚJO, Ana Cristina. Uma Longa Despedida. Cartas Familiares de Luís Joaquim dos Santos Marrocos. In: GUILAMET, Elisabet Carceller (org). **Cartas do Rio de Janeiro: 1811-1821: Luís** Joaquim dos Santos Marrocos. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008, pp.13-40.

FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva; BICALHO, Maria Fernanda Baptista. Uma leitura do Brasil Colonial: bases da materialidade e governabilidade no Império. In: **Penélope**, no. 23, 2000, pp.67-88

GUILAMET, Elisabet Carceller (org). **Cartas do Rio de Janeiro: 1811-1821: Luís** Joaquim dos Santos Marrocos. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.

CONCEIÇÃO, Adriana Angelita da. Um bibliotecário de coração melancólico: Luís Joaquim dos Santos Marrocos e a prática de escrita de cartas. In: **Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural** –Escritas da História: Ver, Sentir, Narrar. Universidade Federal do Piauí – UFPI: Teresina-PI, 2012.

COSTA, Bruno Adair. **A Tessitura do Fisco** – A política ilustrada de D. Rodrigo de Souza Coutinho e a administração fiscal da capitania de São Paulo, 1797-1803. Campinas: UNICAMP, 2007. Dissertação de mestrado.

HESPANHA, António Manuel. A constelação originária dos poderes. In: **As Vésperas do Leviatã.** Coimbra: Almedina, 1994. p.295-380.

_____. Depois do Leviathan. In: **Almanak Braziliense,** no. 5, maio/2007, p.55-66.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. **A Utopia do Poderoso Império:** Portugal e Brasil nos bastidores da política, 1798-1822. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

MACHADO, Luiz Guilherme. As "Instruções" Anexas ao Alvará de Criação dos Correios Marítimos para o Brasil de 1798. **A Filatelia Portuguesa**, n. 106,2002, pp.6-11.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo; ALMEIRA, Teresa Sousa de; ANASTÁCIO, Vanda. **Correspondências:** usos da carta no século XVIII. Lisboa: Colibri, 2006.

NETO, Margarida Sobral. **As Comunicações na Idade Moderna.** Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, 2005.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **A Longa Viagem da Biblioteca dos Reis:** do terremoto de Lisboa à independência do Brasil.São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Ana Rosa Cloclet da. **Inventando a Nação:** intelectuais ilustrados e estadistas luso-brasileiros na crise do Antigo Regime português. (1750-1822). São Paulo: HUICITEC/FAPESP, 2006.

SUBTIL, José. As Mudanças em Curso na Segunda Metade do Século XVIII: A Ciência de Polícia e o Novo Perfil dos Funcionários Régios. In: STUMPF, Roberta; CHATURVEDULA, Nandini. **Cargos e ofícios nas monarquias ibéricas:** provimento, controlo e venalidade (séculos XVII-XVIII). Lisboa: CHAM, 2012, pp. 65-80.

VÁZQUES, Raquel Bello. Privacidade e publicidade: a correspondência pessoal como forma de intervençom nos campos intelectual e do poder. In: MONTEIRO, Nuno Gonçalo; ALMEIRA, Teresa Sousa de; ANASTÁCIO, Vanda. **Correspondências:** usos da carta no século XVIII. Lisboa: Colibri, 2006, pp.75-87.

Mayra Guapindaia
Graduada (2009) e Mestre (2012) em História pela Universidade de Brasília. Atualmente, é doutoranda do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, no Programa Interuniversitário de Doutoramento em História (PIUDHist). É pesquisadora de história na Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT) desde 2011.

Erratas

Postais 1

Página 07 (Sumário):
onde se lê
174 A automação da triagem postal nos Correios
Odarci Roque de Maia Junior
Ildeu de Castro Moreira
leia-se:
174 A automação da triagem postal nos Correios
Odarci Roque de Maia Junior

onde se lê:

212 Do nascimento à guerra: origens e motivações para o telégrafo
Mauro Costa da Silva
leia-se: 212
Do nascimento à guerra: origens e motivações para o telégrafo
Mauro Costa da Silva
Ildeu de Castro Moreira

Página 10: na legenda da imagem da caixa de coleta, onde se lê “Data:1921”, leia-se “Data: 1869”

Página 10: na legenda da imagem do carro alemão, onde se lê “Data:1921”, leia-se “século XIX”

Página 224: na legenda da foto de inauguração do busto, onde se lê “Inauguração do Busto de Guilerme Capanema”, leia-se “Inauguração do busto de Guilherme Capanema”.

Postais 2

Página 9: onde se lê "[...] enquanto Daniel Santiago acaba de ter uma destacada exposição individual no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro [...]", leia-se: "[...] enquanto Daniel Santiago acaba de ter uma destacada exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro [...]"

Página 76: na legenda da foto de caixa de coleta, onde se lê "Caixa de coleta do início do século XIX", leia-se: "Caixa de coleta do início do século XX".

Páginas 77 a 100: em todas as legendas do artigo "Memória e representação do jornalismo brasileiro: o caso do selo postal", onde se lê "Acerco", leia-se "Acervo".

Postais 3

Página 21: Retrato de Manuel Marques de Souza. Na realidade, a imagem é do neto da personagem citada, seu homônimo.

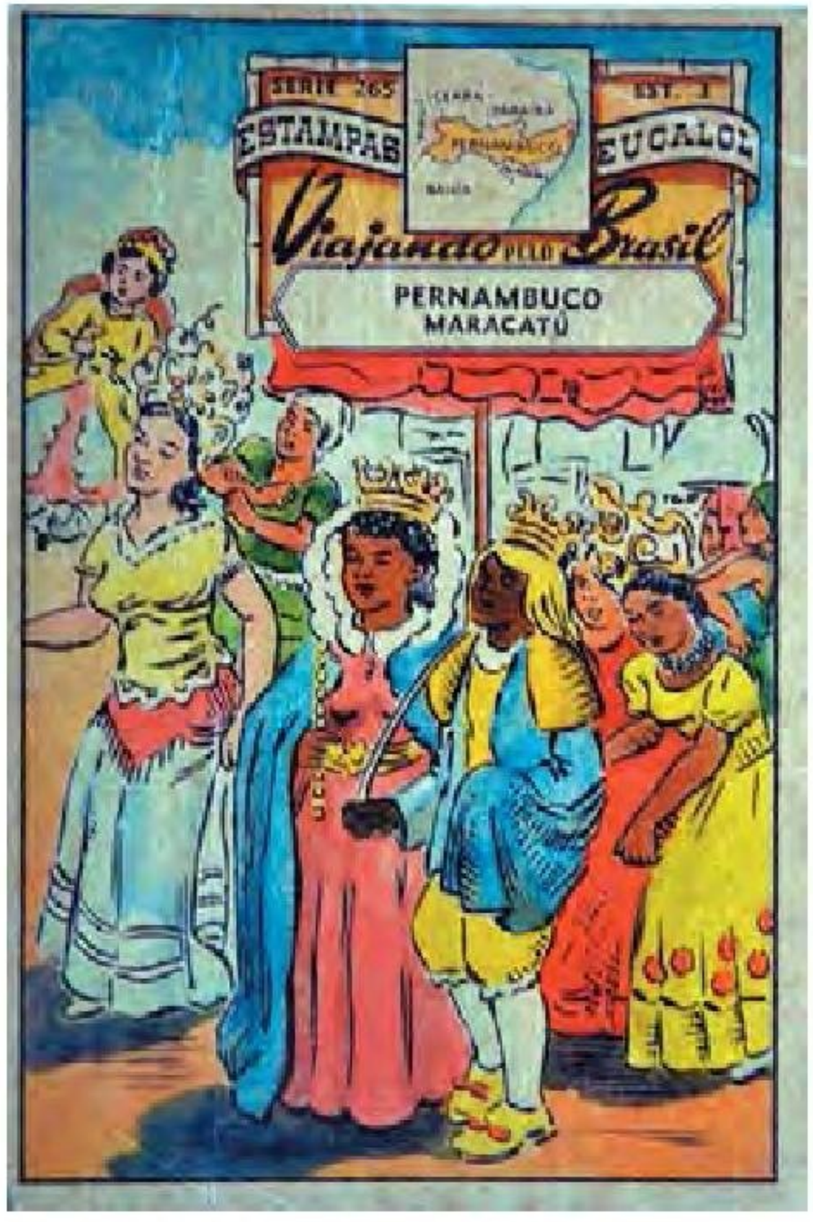
Página 135: desconsiderar a segunda ocorrência da citação de ROUANET, 2005, p. 19, no final da página.

Página 138: onde se lê

Ao término do curso, o concluinte, brasileiro, seja ele interno ou externo, é contratado pela Empresa, como Administrador Postal, de acordo com o Plano de Cargos e Salários, onde poderá desempenhar funções de chefia, de gerência, de assessoramento e atividades de planejamento, nos diversos órgãos da Empresa, tanto na a ESAP como um importante instrumento de socialização ou de "processamento de pessoas" (MAANEN, 1992), que consiste na maneira pela qual as experiências de aprendizagem de pessoas que assumem novos cargos, status, ou papéis nas organizações são estruturadas por outras pessoas dentro da organização.

leia-se
Ao término do curso, o concluinte, brasileiro, seja ele interno ou externo, é contratado pela Empresa, como Administrador Postal, de acordo com o Plano de Cargos e Salários, onde poderá desempenhar funções de chefia, de gerência, de assessoramento e atividades de planejamento, nos diversos órgãos da Empresa, tanto na Administração Central como nas diretorias regionais. (PERÓN, 1998).

Página 255: Imagem da estampa Eucalol "Viajando pelo Brasil". A imagem foi trocada. A imagem correta é a que está.



Estampas Eucalol. Viajando pelo Brasil. Série 265.

Colaborações

Artigos e resenhas para Revista Postais devem ser enviados para o e-mail revistapostais@gmail.com, seguindo as seguintes orientações:

a) A Revista do Museu Nacional dos Correios aceita trabalhos originais inéditos, de autoria individual ou coletiva, submetidos sempre à Comissão Editorial;

b) Trabalhos não inéditos são aceitos apenas a convite da Comissão Editorial ou em caso de edição esgotada, de tradução de original em língua diversa do português ou quando se tratar de textos que tenham sido publicados apenas em veículos editados em outros países;

c) São aceitos artigos científicos, resenhas e entrevistas nas áreas de interesse da revista;

d) São aceitos trabalhos em português, espanhol, inglês, italiano e francês;

e) Os trabalhos devem ser digitados em Word, em formato A 4, A fonte a ser utilizada é a Times New Roman, tamanho 12, com espaço 1,5;

f) A extensão máxima dos textos é 20 páginas, incluindo figuras, fotos, gráficos e bibliografia.
Textos maiores poderão ser aceitos quando de relevante interesse científico, a critério da Comissão Editorial;

g) É obrigatório resumo (e abstract), com extensão entre 5 a 10 linhas, em fonte de tamanho 10, acompanhado de pelo menos, três palavras-chave (e keywords);

h) As citações no interior do texto devem ser digitadas entre aspas, em fonte normal, sem itálico, grifo ou sublinhado. No final da citação, devem constar, entre parênteses, o sobrenome do autor, o ano e a(s) página(s) da publicação. Exemplo:
(MOURÃO, 1999, p. 190);

i) As citações com mais de três linhas devem ser destacadas do parágrafo e digitadas em espaço simples, com fonte de tamanho 10, sem aspas;

j) Todas as obras citadas devem constar ao final do texto, em fonte de corpo 10, por ordem de sobrenome de autor;

m) As eventuais notas de rodapé, em corpo 10, devem ser usadas apenas para comentários necessários ao desenvolvimento do texto principal, não devendo ser utilizadas para citações bibliográficas;

n) A obtenção de permissão para reprodução de ilustrações é de responsabilidade do autor. As imagens devem ser gravadas em formato tif, gif, jpg, jpeg ou bmp, com no mínimo 300 dpi;

o) A Comissão Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias à adaptação ao projeto gráfico da revista, sendo vedadas quaisquer outras interferências sem prévio conhecimento dos autores;

p) Todas as traduções deverão ter a sua autoria indicada.

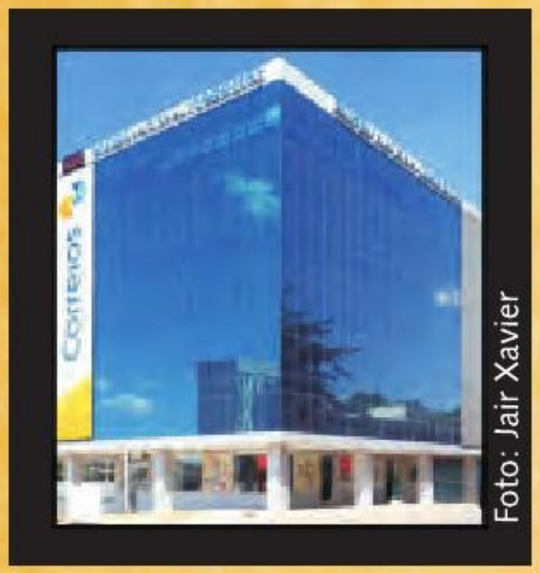


Foto: Jair Xavier

Herdeiro de iniciativa que vem desde o final do século XIX, o Museu Correios está em Brasília desde 1980. É dividido em sete pavimentos, sendo quatro salas de exposição, sala multifuncional, auditório e foyer, onde acontecem exposições históricas e de arte, mostras de cinema e vídeo, além de apresentações de música e artes cênicas. Localizado na zona central de Brasília, sua coleção abrange História Postal e Telegráfica.

MUSEU Correios

Correios

Ministério das
Comunicações

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA