

TOURADAS NA ARTE BRASILEIRA: DO COLONIAL AO POPULAR

BULLFIGHTING IN BRAZILIAN ART: FROM COLONIAL TO POPULAR

Érica Burini / Unicamp

RESUMO

São recuperadas representações da tauromaquia na arte e na cultura brasileira cotejando distintos objetos, desde o século XIX até meados do século XX, visando delinear as trocas culturais e as repercussões desses encontros nas formas artísticas. O artigo aponta para os processos de introdução e inserção, apropriação e adaptação, e por fim, rejeição e dispersão da tauromaquia. Os objetos analisados também indicam tensões na idealização da identidade nacional. Diversos modos de ver a arte brasileira apresentam-se a partir de processos de hibridismo cultural, desde os intentos de introdução da prática contemporâneos à Missão Artística Francesa, às reações da imprensa carioca no final do século XIX, à mudança de ares no século seguinte com as marchinhas de carnaval, e a regional música caipira, que apresentam diferentes apropriações do tema.

PALAVRAS-CHAVE

Touradas; arte brasileira; hibridismo cultural; identidade nacional.

ABSTRACT

Bullfighting representations are evoked in brazilian art and culture comparing different objects from the 19th century to the mid-20th century, in order to outline cultural exchange and their repercussions in artistic forms. The article points to processes of introduction and insertion, appropriation and adaptation, and finally, rejection and dispersion of tauromachy. Analysed objects also indicate tensions in national identity idealization. Distinct ways of seeing brazilian art are presented from processes of cultural hybridization, since first attempts of introduction, contemporary to the French Mission, to reactions in carioca press in the late XIX century, to the change of atmosphere in the following century with carnival marches and regional country music, which present a different appropriation of the theme.

KEYWORDS

Bullfighting; brazilian art; national identity; cultural hybridism.

Touradas no Brasil: uma introdução ao tema nas artes

A ocorrência de touradas no Brasil ainda causa espanto, visto que é majoritariamente associada à Espanha, como componente controverso mas profundamente enraizado de sua identidade cultural. A recuperação desta pouco conhecida história deve muito à pesquisa de Victor Andrade de Melo (2017a, 2017b, 2017c; MELO, KARLS, 2017; MELO, SANTOS, 2017; MELO, ROCHA JUNIOR, 2017) que visa investigar a constituição do campo esportivo brasileiro. Embora não trate do campo da arte, a bibliografia produzida por Melo e coautores oferece subsídio para uma aproximação fundamentada dos fenômenos culturais que envolvem as obras do século XIX até meados do século XX.

Dentro do complexo tema das touradas no Brasil, o presente artigo visa expor representações artísticas pungentes que apresentam interações culturais (BURKE, 2003, p. 45) no tema e na forma. As obras destacadas oferecem um panorama da repercussão dos processos de introdução das corridas de touros nas festas públicas promovidas pela Coroa portuguesa no período colonial, seguidos da apropriação e adaptação das touradas pela difusão e empresariamento civil desses eventos, que antecedem a dispersão e rejeição das corridas e de suas representações culturais, após a proibição no século XX. Esses fenômenos são acompanhados por mudanças no cenário artístico, que oferecem distintos modos de representação da identidade nacional, transitando entre expressões artísticas populares e eruditas, passando por desenhos, gravuras, pinturas e crônicas do século XIX, às canções populares e fotografias no século XX, até o relativo esquecimento atual.

Para compreender os fenômenos culturais decorrentes da introdução das touradas no Brasil, o vocabulário apresentado por Peter Burke (2003), pelo viés da história cultural, é de grande importância. Em "Hibridismo Cultural", são exploradas variedades de objetos, terminologias, situações, reações e resultados das interações culturais. Devido à abrangência dos objetos que extravasam o campo artístico tradicional, a base teórico-metodológica oferecida por Burke se mostra apropriada, e em consonância com recentes pensamentos da historiografia da arte, que consideram dignos uma maior variedade de objetos para análise, e privilegiam as relações culturais por eles desencadeadas (KAUFMANN; DOSSIN; JOYEUX-PRUNEL, 2016). Os encontros culturais expressos nas representações artísticas levantam questões sobre a identidade nacional construída pela arte brasileira, e a sua elaboração dinâmica em circulações, fluxos e transferências de artistas, modelos e objetos artísticos, mas também de práticas, como as touradas.

Portuguesa e colonial: nas festas públicas

As touradas faziam parte das festividades públicas no Brasil desde o século XVII, organizadas em datas comemorativas da Corte portuguesa. Tornaram-se mais frequentes ao longo do século XVIII, com o crescimento das cidades e vilas, e da importância da colônia para a economia da metrópole. As comemorações contemplam a afirmação do poder monárquico aliada à diversão popular em eventos de caráter político e religioso. O Rio de Janeiro é um local privilegiado para a análise, devido à proeminência político-administrativa da cidade que assume o papel de capital do Vice-Reinado a partir de 1763, e posteriormente, do Império português, do Reino do Brasil, e do Brasil independente até 1960 quando migra para Brasília. (MELO, 2017a).

O marco inicial escolhido é a Praça do Curro, arena circular construída no Campo de Santana¹ para grandiosas comemorações de 1818: a aclamação de D. João VI como Rei de Portugal, Brasil e Algarves, o aniversário de D. Pedro e seu casamento com Maria Leopoldina, arquiduquesa da Áustria. Esse ambicioso e oneroso projeto contou com o engajamento de figuras proeminentes. Manuel Costa, arquiteto português vindo ao Brasil acompanhando a comitiva de Dom João, pintou a praça, executou o camarim real e dirigiu o projeto de Grandjean de Montigny (PESSOA; SANTOS, 2018, p. 26). São manifestas as interações culturais provocadas por iniciativas de intercâmbio como a Missão Artística Francesa desde a sua idealização até o seu registro, visual e verbal.

No terceiro tomo do álbum ilustrado "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil" de Jean-Baptiste Debret (1839), em que é enfocada a nascente vida urbana oitocentista, são descritos jogos taurinos nas comemorações de 1818 no "*Grand Cirque*", como chama a Praça do Curro, incorporados dentro da multiplicidade dos eventos. Com duração de dias, compreendiam danças belas e graciosas ou grotescas, poetas e oradores declamando elogios, peças teatrais, óperas, desfiles militares, cavalhadas², jogos de canas e fogos de artifício (DEBRET, 1839, p. 56-60).

A principal imagem associada à Praça do Curro é a pintura em guache sobre papel azul de Franz Joseph Frühbeck de 1817 (Figura 1). O artista acompanhou a comitiva de d. Leopoldina na chamada Missão Austríaca, para documentar o trajeto iniciado no embarque em Livorno, Itália, a visita à Ilha da Madeira, até o desembarque no Rio de Janeiro. A vista do Campo de Santana faz parte de um conjunto de doze vistas e panoramas relativos à viagem (SMITH; FERREZ, 1960). É possível ver andaimes na estrutura circular, típica das praças de touros, ainda em construção no Campo de

Santana, ao lado do jardim público de organização radial, que abrigava parte dos festejos.



Figura 1. Franz Joseph Fröhbeck, O Campo de Santana no Rio de Janeiro, 1817. Guache s/ papel azul, 27 x 40,5 cm. Foto: Hispanic Society of America.

O envolvimento de figuras notáveis com a Praça do Curro é representativo dos estímulos institucionais à interação cultural promovidos pela importação de profissionais para a difusão de conhecimento, especialmente Debret e Grandjean de Montigny na Missão Artística Francesa em 1816, para a transferência do modelo artístico neoclássico, incorporado à moda brasileira na Academia de Belas Artes.

Por outro lado, a inserção das touradas no gosto popular teve uma trajetória intermitente, organizada em temporadas, inaugurada em eventos de louvação à Coroa portuguesa. A Praça do Curro e o jardim foram demolidos em 1821, próximo à proclamação da independência que enceta um afastamento institucional da tauromaquia, atenuada até os anos de 1840. A partir de então, há um lento processo de profissionalização decorrente da organização empresarial que promove a remuneração da companhia tauromáquica e demais funcionários, visando gerar um campo especializado de toureiros, criadores de gado e apreciadores. Os interesses passaram para uma dimensão comercial de conquista do público pagante, fruto da dissolução do apoio estatal, especialmente de Pedro II, que contraria essa tradição de seus antepassados, denotando a complexidade do longo processo de construção da identidade cultural brasileira (MELO, 2017b, p. 71).

Popular e controversa: ao gosto do freguês

As touradas aparecem repetidamente na imprensa periódica oitocentista brasileira a partir de meados do século XIX. São anunciadas, comentadas, criticadas, desenhadas e parodiadas, consequência da importância que essa atração ganhou na vida social urbana com seu modelo comercial. A tauromaquia ampliou seu público e se difundiu em anfiteatros, arenas e redondéis pelo país. A imprensa carioca, em abundantes publicações, contemplou diversos posicionamentos trazidos por Victor Andrade de Melo (2017c). Os comentários elogiosos valorizam o espetáculo à moda portuguesa sem a morte animal, a edificação moral do homem envolvido nas touradas, tanto o toureiro quanto os espectadores, e o aprimoramento nacional das raças de gado, selecionando os mais bravos. As reprovações apresentam diferentes questionamentos sobre a adequação das touradas para a realidade brasileira. Nesse período, o país vê nascer discussões sobre a formação de uma identidade cultural nacional no segundo Reinado, e as relações com as antigas tradições coloniais, debates sobre a adesão ao imaginário e ao ideário da modernidade que tinha como centro de irradiação a França e a Inglaterra, e demandas em relação a direitos e os primeiros embriões de sociedades protetoras dos animais, como a União Internacional Protetora dos Animais criada em São Paulo em 1895, e a Sociedade Brasileira Protetora dos Animais que teve origem no Rio de Janeiro em 1907 (MÓL; VENÂNCIO, 2014, p. 21). Nota-se o maior desenvolvimento dessas organizações após a abolição da escravatura, que representava uma questão de direitos humanos mais urgente a ser tratada por figuras progressistas.

A relatividade da importância dos direitos animais e a revolta com a falta de prioridades humanitárias são vistas em desenhos pungentes de Angelo Agostini, tal como o publicado na Revista Ilustrada em 1886 (Figura 2). Os animais, comovidos com a crueldade perpetrada contra os escravizados, vão com um casal negro de flagelados até os presidentes da Sociedade Protetora dos Animais, os chamados "filantrópicos senadores" Nunes Gonçalves e Correia, reivindicar a extensão da consideração por eles recebida aos indivíduos submetidos à tal condição sub-humana.

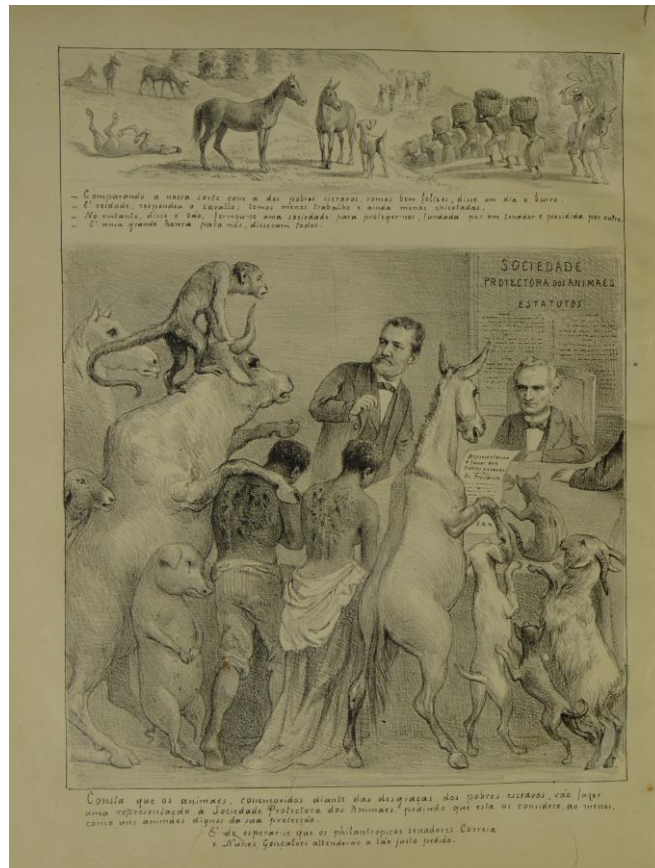


Figura 2. Angelo Agostini, Revista Ilustrada, n. 437, ano 11, 1886. Litografia, 36,4 x 27,7 cm. Foto: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Os touros já apareciam nas ilustrações de Agostini para capas da Revista Ilustrada em 1877. São reprovadas as corridas em composições bem humoradas que não seguem o viés dos direitos animais, mas ironizam a falta de profissionalismo nas touradas para curiosos (Figura 3 e Figura 4), em que é rarefeita a bravura dos toureiros, e também carecem de braveza os touros brasileiros.

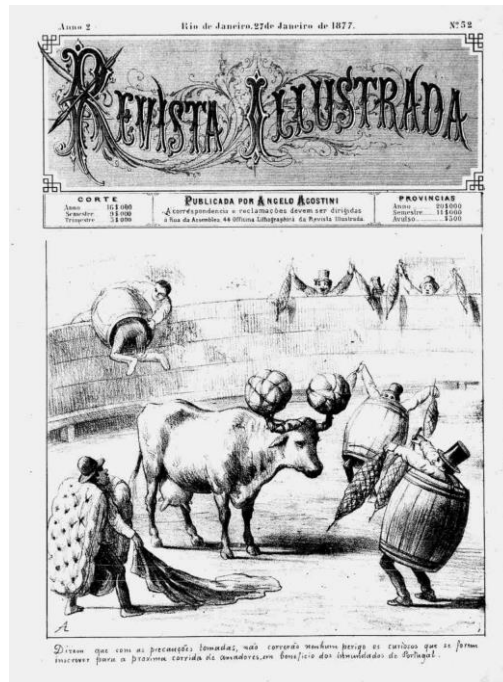


Figura 3. Angelo Agostini, Revista Ilustrada, n. 52, ano 2, 1877. Litografia, 36,4 x 27,7 cm. Foto: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

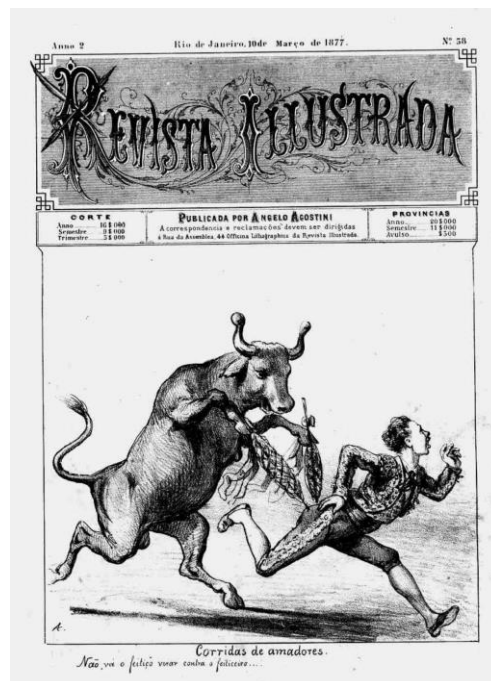


Figura 4. Angelo Agostini, Revista Ilustrada, n. 58, ano 2, 1877. Litografia, 36,4 x 27,7 cm. Foto: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Machado de Assis, outra personalidade eminente abolicionista, traz as touradas à tona para distintas discussões nas crônicas da "História de Quinze Dias". Publicada em toda a duração da revista Ilustração Brasileira, entre 1876 e 1878, as crônicas

tensionam o seu próprio gênero textual ao se denominarem História, assim como o pseudônimo Manassés, nome hebraico com que assinava, remetendo ao esquecimento. Conforme o gênero, os comentários de leitura do tempo presente condizem com o projeto do periódico de edificação intelectual emancipada da identidade cultural nacional. Leonardo Pereira aponta para a novidade introduzida por Machado nas crônicas: o caráter parcial do narrador, "induzindo o leitor a desconfiar do que lia" (ASSIS, 2009, p. 51).

Manassés apresenta certa resistência cultural às touradas, mas que não indica um apego às tradições locais e negação do novo como aparece em Burke (2003, p. 82), mas antes uma rejeição que mira na autonomia e em outras fontes para forjar a identidade cultural brasileira. Condena a artificialidade do entretenimento carioca trazido pelo empresariado estrangeiro, pelas companhias tauromáquicas assim como as líricas (ASSIS, 2009, p.130). Em outro momento, o narrador explica o porquê de não escrever sobre touradas, afirmando que as odeia mesmo sem ter visto. Filia-se sentimentalmente a todas as sociedades protetoras dos animais, embora afirme sua preferência pela ingestão do animal a ser espectador de seu sofrimento nesse espetáculo, ainda que não haja a morte do touro, como nas touradas espanholas, visto que no Brasil se praticou o toureio à moda portuguesa. Em conversa com um amigo *aficionado*, aponta para a incongruência entre a tauromaquia e a caridade. O evento em questão é organizado pelo Clube Tauromáquico, agremiação de amadores portugueses, e se justifica pela angariação de fundos em benefício aos inundados portugueses, reiterando a indesejável associação cultural colonial que as touradas mantêm no Rio de Janeiro (ASSIS, 2009, p. 175).

Rafael Bordalo Pinheiro, artista português ligado à caricatura e à crítica social rival de Agostini, trata do mesmo tema (Figura 5). Na capa da revista carioca *O Mosquito*, publicada em março de 1877, a crítica à associação entre as touradas e a filantropia é feita em uma ilustração que salienta a contradição entre a alegoria maternal da caridade e a violência do gesto de lançar o touro que assusta as crianças. Nesse panorama, nota-se a coesão da opinião dos intelectuais progressistas e abolicionistas em relação às touradas, expressa na imprensa carioca.

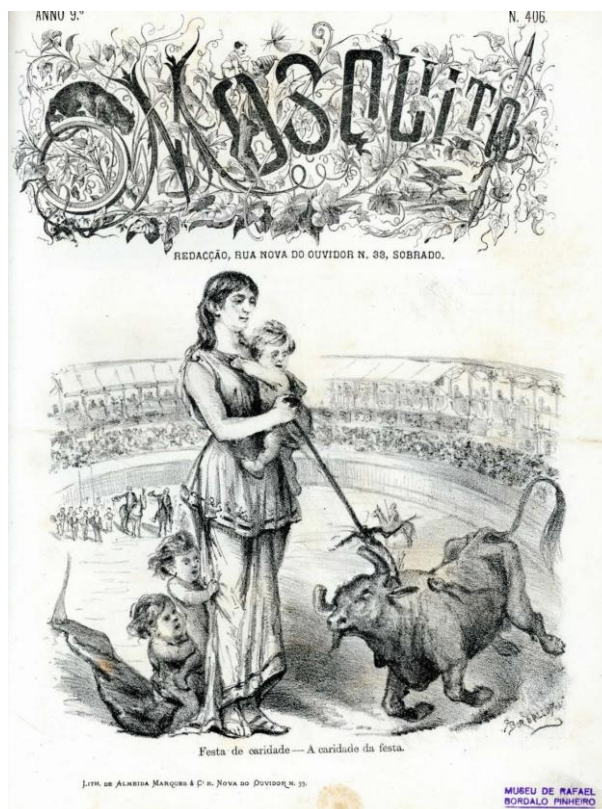


Figura 5. Rafael Bordalo Pinheiro, O Mosquito, n. 406, ano 9, 1877. Litografia, 46,5 x 31,5 cm. Foto: Museu de Rafael Bordalo Pinheiro.

Até o início do século XX, quando algumas capitais decretaram proibições³, a tauromaquia se difundiu na cultura popular brasileira como opção de lazer, em meio a conflitos, dificuldades financeiras e entraves institucionais, como a obtenção das licenças para a construção e funcionamento das perenes praças de touros. As críticas enfrentadas são majoritariamente sobre a adequação dessa diversão nas grandes cidades (MELO, 2017c). Registros fotográficos e jornalísticos mostram o desenvolvimento da prática nos estados de São Paulo (MELO; SANTOS, 2017), Rio de Janeiro (MELO, 2017a, 2017b, 2017c), Rio Grande do Sul (MELO; KARLS, 2017), Bahia (MELO; ROCHA JUNIOR, 2017), Mato Grosso (MATTOS, 2008, p. 99-101), Pernambuco, em Minas Gerais e Goiás. A grande difusão desse costume acontece em uma forma de tradução cultural (BURKE, 2003), de modo que a festividade é transposta para as realidades locais.

No importante material fotográfico levantado por Terezinha de Mattos (2008, p. 101), encontramos imagens taurinas da sociedade cuiabana da década de 1920 que se plasmaram em fotografias que remetem às composições goyescas com o horizonte circular do redondel, sombras projetadas e borrões antagonistas são identificados com o touro, o toureiro e os capinhas em plena ação do embate. Composição diferente, embora seja de igual veia goyescas, é vista na fotografia de Edgard Egydio

de Souza que retrata uma tourada no início do século XX na cidade de São Paulo, na Praça da República⁴ (Figura 6). No contraste entre as imagens, é percebida a flexibilidade da prática das touradas, na sua adaptação para um ambiente mais ruralizado, e para outro ambiente mais urbanizado. São simbólicas dessa discrepância a vestimenta dos toureiros e dos capinhas, e a construção da arena em que cada uma das touradas ocorre. Na fotografia paulistana, a praça é de formação mais robusta com placas de madeira e a elevação da plateia, como um anfiteatro rudimentar. No caso cuiabano, o redondel é composto de precários troncos trançados que compõem a única separação do público e da tourada.



Figura 6. Edgard Egydio de Souza, Tourada, 1902 ou 1909. Fotografia, 8,5 x 17 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

Além de um despertar de consciência em relação ao sofrimento animal, é reiterada a tese da disjunção entre as touradas e a imagem que se pretende construir do Brasil (MELO, 2017a, 2017b, 2017c; MELO, KARLS, 2017; MELO, SANTOS, 2017; MELO, ROCHA JUNIOR, 2017), a partir do final do século XIX, quando há a transição da dinâmica das cidades, rumando à modernidade, à república, à urbanização, e à industrialização, desejando o afastamento de elementos que trouxessem reminiscências do passado rural, colonial ou imperial.

Em um salto temporal considerável, que atravessa a proclamação da República, toda a República Oligárquica e o golpe de 1930, há a culminação de um avanço legal que vinha sendo construído através das organizações protetoras dos animais. O decreto

de Getúlio Vargas de 1934, promulgado com a nova constituição, entra em consonância com esse projeto de poder e garante a proteção jurídica aos animais em território nacional. São extinguidas as touradas, juntamente com as rinhas de galos, assim como são previstas penalidades a quem praticar as diversas formas de maus tratos definidas pelo decreto (MÓL; VENÂNCIO, 2014, p. 25).

Proibida, caipira ou estrangeira: no imaginário do cancionero popular brasileiro

Após a proibição da prática de touradas no país, é possível observar um fenômeno de proliferação de canções⁵ populares que tratam dessa prática como tema. O olhar se volta para formas de produção artística distintas das até então analisadas, resultando em um deslocamento para fabulações cantadas das corridas de touros, que serão investigadas pelo viés de sua circulação e dos encontros culturais expressos nas letras⁶ e nos estilos musicais. Em parte, é mantido o assunto das festas urbanas, das touradas ao carnaval, através das marchinhas. Mas também se encontram em sambas, valsas, forrós, músicas sertanejas, na música popular brasileira de modo geral, associada ou não a festas específicas.

Para o mérito da análise do artigo, serão selecionadas duas canções representativas de conjuntos distintos de aproximações das touradas. Dentre as composições, há as que aludem às touradas como símbolo tipicamente espanhol, e portanto culturalmente distante ou mesmo oposto ao ambiente brasileiro. Neste grupo, podemos destacar a célebre marchinha de carnaval "Touradas em Madri", de composição de Carlos Alberto Ferreira Braga, conhecido como João de Barros ou Braguinha, em parceria com Alberto Ribeiro. Foi lançada em 1938⁷ na voz do intérprete Almirante, durante o período autoritário do Estado Novo, iniciado no final do ano anterior. A letra se transcreve abaixo:

Eu fui às touradas em Madri
E quase não volto mais aqui
Pra ver Peri, beijar Ceci.
Eu conheci uma espanhola
Natural da Catalunha;
Queria que eu tocasse castanhola
E pegasse touro à unha.
Caramba! Caracoles!
Sou do samba, Não me amoles.
Pro Brasil eu vou fugir!
Isto é conversa mole para boi dormir!

A identidade cultural é definida pelo contraste (BURKE, 2003, p. 81). A composição polariza os elementos associados a cada uma das identidades nacionais nos versos. As touradas são associadas à nacionalidade espanhola, à cidade de Madri, às castanholas. O eu lírico representa o pólo oposto, evoca os personagens Peri e Ceci do romance "O Guarani" de José de Alencar (1996), acenando a um olhar romântico indianista sobre a identidade cultural brasileira, reiterado pelo ufanismo varguista. O sentido de rivalidade cultural e patriotismo é reforçado pelo evento anedótico contado pelo jornalista Ruy Castro (2012, p. 84) sobre o histórico canto da torcida em uníssono da marchinha, no estádio do Maracanã durante a Copa do Mundo de 1950, na partida semifinal entre o time brasileiro e o espanhol, conforme o primeiro venceu o jogo com o placar em 6 a 1.

No entanto, a canção apresenta influências em sua forma do *pasodoble*, estilo musical espanhol associado aos desfiles militares e às touradas, revelando uma complexa ambiguidade entre o tema tratado na letra da marchinha, e sua forma musical híbrida. O caráter compósito da canção resultou em sua desclassificação por adotar um ritmo estrangeiro no carnaval de 1938, embora a festa em si seja uma instituição cultural brasileira fruto de múltiplos contatos e enriquecida com hibridismos (BURKE, 2003, p. 34-35). O triunfo da brasilidade idealizada na canção tem afinidade com a forma de nacionalismo populista em construção no momento, ancorado nas ideias de um Estado-nação forte de integração nacional e da superação de regionalismos, consonante com o momento político da Era Vargas, especialmente através da imposição da força militar e da censura no Estado Novo, quando o rádio e a música popular tiveram papel crucial na difusão da ideologia em um país de dimensões continentais (SHAW, 1998).

Por outro lado, as touradas também são evocadas no cancionário de modo a remeter à prática brasileira. Na música caipira, a identidade nacional se configura pela assimilação (BURKE, 2003, p. 91) da tauromaquia transformada no âmbito rural e regional. A triste moda de viola "Toureiro Fan-Fan" é de composição de Antenor Serra, conhecido como Serrinha de 1947, cerca de uma década depois de "Touradas em Madri", após o fim do Estado Novo, no governo democraticamente eleito do general Eurico Gaspar Dutra. Os acontecimentos narrados são situados em Bariri, cidade do interior do estado de São Paulo. Embora a história contada pela letra suceda a proibição federal das touradas no Brasil, o evento aparece integrado nos costumes. É contado o triste fim do jovem toureiro, cuja morte causa comoção na cidade por seu caráter violento e precoce, como pode ser lido na transcrição da letra abaixo:

Num domingo de abril

Vou contar o que assucedeu
Na cidade Bariri
O povo se entristeceu
Pela morte de um toureiro
Ingrato destino seu
Quando eu soube da notícia
O meu coração doeu
Ele era moço novo
Vinte e dois anos contado
Chamavam ele Fan-Fan
Um toureiro estimado
Toureava bem e montava
Era mesmo arrespeitado [sic]
Mas tudo que há no mundo
Tem o fim determinado
Naquela tarde serena
A tourada começava
Mas bem antes o Fan-Fan
Pro João Lima ele falava
Vaca preta é perigosa
Há tempo que eu cismava
Arguma [sic] coisa fatal
Que o coitado adivinhava
Abriram então a chiringa
A vaca preta avançou
Depois de poucos minuto
A desgraça ali chegou
Na cerca do picadeiro
O Fan-Fan ela apertou
Foi nos braços do João Lima
Que o coitado agonizou
Adeus minha mocidade, ai, ai
Eu me vou na flor da idade, ai, ai
O enterro do Fan-Fan
Foi o maior que realizou
Na cidade Bariri
Saudades ele deixou
Ainda fiquei mais triste
O meu sentido abalou
Por saber que a sua noiva
Seu enterro acompanhou.

No cancionário brasileiro, em relação à representação das touradas, muitas são as relações estabelecidas entre as culturas através das letras e dos estilos musicais. As diferenças apontadas entre a marchinha de carnaval e a moda de viola mostram distintas formas da música popular representar a brasilidade, por um lado, regional, rural, anedótica, e por outro, nacional, urbana, universalizante.

Conclusões

A partir do intrincado quadro que se desenha, é possível ressignificar obras de grandes acervos do país, a partir dos fenômenos culturais que nele tiveram lugar. Em 1955 são doadas por Assis Chateaubriand, cinco gravuras da Tauromaquia de Goya de 1816, para o acervo do MASP, juntamente com uma edição completa da "Colección de las principales suertes de una corrida de toros", idealizada por Antonio Carnicero e gravada por Luiz Fernández Noseret em 1795. O possível interesse pela tauromaquia representada em imagens tão distintas é carregado de novos sentidos. A série de Carnicero gravada por Noseret traz as *suertes* de um toureio assegurado por convenções, tanto práticas quanto visuais. A série de Goya tem uma atmosfera ambígua, levantando dúvidas até a atualidade sobre o posicionamento do artista simultaneamente ilustrado e *aficionado* (HECKES, 2001). O aspecto sombrio conferido pelo efeito dos sucessivos banhos de água-tinta, realça o caráter violento de algumas de suas composições, e em outras, o riso sardônico das figuras que fazem das touradas um jogo circense (Figura 7).



Figura 7. Francisco Goya y Lucientes, O famoso Martincho girando um touro na praça de Madri, da série Tauromaquia, 1816. Gravura em metal, 33 x 44,3 cm. Foto: MASP.

As touradas desenharam uma trajetória oscilante no Brasil, e o esboço de genealogia das representações de touradas nas artes brasileiras, apresentado alguns casos pungentes, permite vislumbrar os processos de hibridização cultural e suas repercussões. As dispersões que as touradas sofreram, evadindo dos centros para se consolidarem como prática adaptada nos interiores, remetem a processos de rejeição e segregação, segundo o vocabulário conceitual de Peter Burke (2003, p. 77). Os processos são influenciados pelas profundas mudanças políticas, econômicas e sociais compreendidas no período analisado. Onde se consolidaram, as touradas são relacionadas a outros divertimentos (MELO, 2017, p. 87-88). O tema tratado aponta para diferentes maneiras de encontro, contato, interação, troca cultural, e as formas artísticas analisadas também indicam tensões entre o regionalismo e a mestiçagem cultural (BURKE, 2003). Desde o fruto da Missão Francesa nascido pelas mãos e olhos de Debret, à visão cética e crítica de Machado de Assis, Ângelo Agostini e Bordalo Pinheiro, ao samba nacional, à regional música caipira, são apresentados diversos modos de forjar a imagem da arte brasileira a partir de distintos processos de hibridização cultural. Em parte, notam-se as tentativas de dissociação entre as touradas e a cultura brasileira no século XIX, que obtêm mais sucesso no século XX, fruto de uma construção identitária voltada para o modernismo. Por outro lado, há incorporações e transformações dessa memória cultural, transmutada no grito de "Olé" nos estádios de futebol⁸, e na representação das canções populares, principalmente regionais que relatam a prática das touradas ambientadas em regiões rurais do país.

Notas

¹ O local foi palco de eventos decisivos na história brasileira, sendo nomeado Praça da Aclamação pela celebração de Dom Pedro I como Imperador na proclamação da Independência em 1822, e subsequentemente Praça da República, devido à proclamação da República em 1889.

² Debret (1839, p. 189) dedica uma seção às cavalcadas e explica sua origem portuguesa, que resgata a conquista do território pelos mouros e espanhóis. São desfiles equestres e torneios de montaria que apresentam em si índices de hibridismo, visto que evocam os culturalmente profícuos embates entre os povos na península ibérica, aos quais se sobrepõe uma nova camada cultural ao serem praticados no Brasil.

³ Como por exemplo, São Paulo em 1906, Rio de Janeiro em 1907.

⁴ A Praça da República na cidade de São Paulo sofreu alterações nominais devido a eventos políticos de forma similar ao Campo de Santana, que abrigou a Praça do Curro entre 1817 e 1821 no Rio de Janeiro. O chamado Largo dos Curros, no período imperial, teve seu nome alterado em 1831 para Largo 7 de Abril, devido à abdicação de Dom Pedro I, marcando o fim do primeiro reinado. Outra mudança se deu em 1889 consolidando o nome atual: Praça da República.

⁵ Além das canções citadas no artigo, foram listadas outras que citam as touradas em sua letra, com diversas aproximações do tema, configurando um fenômeno cultural considerável. As marchinhas de carnaval "Linda Espanhola" de Felisberto Martins e Ciro de Sousa de 1939, "Adolfito Mata Moros (a los Toros)" de João de Barros e Alberto Ribeiro de 1943, "Tourada sem Espada" de Afonso Teixeira e Jorge de Castro de 1950, "Toureiro" de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira de 1950 popularizada na voz de Nelson Gonçalves, "O toureiro sou eu" de

Paulo Soledade e Fernando Lobo de 1951, "Minha capa de toureiro" de Beduíno de 1952, "Toureiro Valente" de Herivelto Martins e Paulo Medeiros de 1952, "Toureiro de araque" de Alberto Ribeiro de 1957, "Touro Bravo" de Luiz Lemos e Hilton Simões de 1959. Dentre valsas, sublinhamos "Sangue e Areia" de Vicente Celestino e Mário Rossi de 1941, "Toureador" de Georges Moran e Osvaldo Santiago de 1944. O samba "Sangue e Areia" de Sebastião Gomes e Nelson Teixeira de 1949. Na música sertaneja, "Ferdinando" da dupla Alvarenga e Ranchinho de 1939, "Touro selvagem" de Serrinha de 1956, "O estouro da boiada" de Serrinha e Ado Benatti de 1957, "Chico toureiro" de Rodrigues e Navarro de 1960, "Sangue e arena" de Silveira de 1961. O *paso doble* "Glórias de toureiro" de Mário Mascarenhas de 1953. Outras composições que podemos destacar são: "Dois Toureiros" de Moacir Braga de 1946, "Alegria de toureiro" de Ângelo reale de 1953, "Ai Pepe toureiro" de Orlando Monelo de 1954, "Falso toureiro" de Heleno Clemente e Almira Castilho de 1956, popularizada nas vozes de Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil, "Toureiro (torero)" de Renato Carosone, Nisa e Gíóia Jr. de 1958, "Toureiro Suburbano" de Haroldo Barbosa e Luiz Reis de 1962, a melodia infanto-juvenil "Toureiro brasileiro" de Irani de Oliveira e Altamiro Carrilho de 1962, "Toureira de araque" de Pedro D. Martine e Natalício Lira 1964.

⁶ As letras das canções foram transcritas a partir da escuta das gravações digitalizadas do acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

⁷ Vale ressaltar que nesse momento histórico estava ocorrendo a Guerra Civil Espanhola, marcada pelo embate entre republicanos e nacionalistas, liderados pelo general Francisco Franco, de tendências totalitárias semelhantes com as quais Vargas flertava até 1942. O evento foi potente na proliferação de imagens, em especial a pintura "Guernica" (1937) de Pablo Picasso inspirada pelas atrocidades do bombardeio da pequena cidade.

⁸ Ruy Castro (1995, p. 95), enquanto biógrafo de Garrincha, narra a transferência inventiva do grito de "Olé" nos estádios de futebol a partir do jogo ocorrido em 20 de fevereiro de 1958 entre Flamengo e River Plate, na Cidade do México. Os muitos dribles de Garrincha sobre o jogador Vairo seriam semelhantes à *faena*, movimento do toureiro desviando do touro, seu oponente. Os torcedores mexicanos *aficionados* teriam deslocado a interjeição em apoio à torcida brasileira, e então teria nascido o grito de "Olé", tão comum nos estádios de futebol.

Referências

ALENCAR, José de. **O guarani**. 20ª ed, São Paulo: Ática, 1996.

ASSIS, Machado de. **História de Quinze dias**. Organização e introdução de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. (Coleção Aldus 18)

CASTRO, Ruy. **O vermelho e o negro: pequena grande história do Flamengo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil: ou un séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'Avènement et l'Abdication de S. M. D. Pedro 1er, fondateur de l'Empire brésilien**. Paris: Firmin Didot Frères, 1839. (Terceiro tomo)

HECKES, Frank I. Goya's "Tauromaquia" a criticism of Bullfighting? **Print Quarterly**, Londres, v. 18, n. 1, p. 41-63, mar. 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41825953>. Acesso em: 10 jun. 2020.

KAUFMANN; Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (ed.). **Circulations in the global history of art**. Nova Iorque: Routledge, 2016.

MATTOS, Terezinha de. **Componentes espaciais, sociais e culturais em fotografias de Cuiabá (MT) na década de 1920: subsídios para a leitura documental de imagens**. 2008. 158f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99357>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MELO, Victor Andrade de. As touradas nas festividades reais do Rio de Janeiro colonial. In: _____. **"Pois temos touros": touradas no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017a. p. 44-67.

MELO, Victor Andrade de. "Pois temos touros?": as touradas no Rio de Janeiro do século XIX (1840-1852) In: _____. **"Pois temos touros": touradas no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017b. p. 68-91.

MELO, Victor Andrade de. Uma diversão adequada? As touradas no Rio de Janeiro do século XIX (1870-1884). In: _____. **"Pois temos touros": touradas no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017c. p. 92-120.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

MELO, Victor Andrade de; KARLS, Cleber Eduardo. Tradição e modernidade: as touradas na Porto Alegre do século XIX. In: MELO, Victor Andrade de. "**Pois temos touros**": touradas no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017. p. 121-143.

MELO, Victor Andrade de; ROCHA JUNIOR, Coriolano Pereira da. As touradas na cidade da Bahia: transições na dinâmica pública soteropolitana. In: MELO, Victor Andrade de. "**Pois temos touros**": touradas no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017. p. 170-187.

MELO, Victor Andrade de; SANTOS, Flávia da Cruz. Entre o rural e o urbano: as touradas na São Paulo do século XIX (1877-1889). In: MELO, Victor Andrade de. "**Pois temos touros**": touradas no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017. p. 144-169.

MÓL, Samylla; VENÂNCIO, Renato. **A proteção jurídica aos animais no Brasil**: uma breve história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

PESSOA, Ana; SANTOS, Ana Lúcia Vieira dos. Grandjean de Montigny e os negociantes: a praça, o arquiteto e a clientela. In: PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth da Silva; KOPPKE, Karolyna. **Gosto neoclássico**: atores e práticas artísticas no Brasil no século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. p. 19 - 54.

SHAW, Lisa. São coisas nossas: samba and identity in the Vargas Era (1930-45). **Portuguese Studies - Modern Humanities Research Association**, Cambridge, v. 14, n. 1, p. 152-169, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/41105089.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SMITH, Robert Chester; FERREZ, Gilberto. **Franz Frühbeck's Brazilian journey**: a study of some paintings and drawings made in the years 1817 and 1818 and now in the possession of the Hispanic Society of America. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1960.

Érica Burini

Mestranda em História da Arte no IFCH-Unicamp, sua pesquisa teve apoio da CAPES e atualmente tem fomento da FAPESP (Número de processo 2019/17706-0). Graduada em Artes Visuais no IA-Unicamp em 2017. Colaborou com o Gabinete de Estampas - Departamento de Gravuras e Desenhos da Unicamp. Sua pesquisa tem ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: Francisco Goya, gravura em metal, biografia cultural das coisas, processos de criação e coleções. Contato: erica.burini@gmail.com.