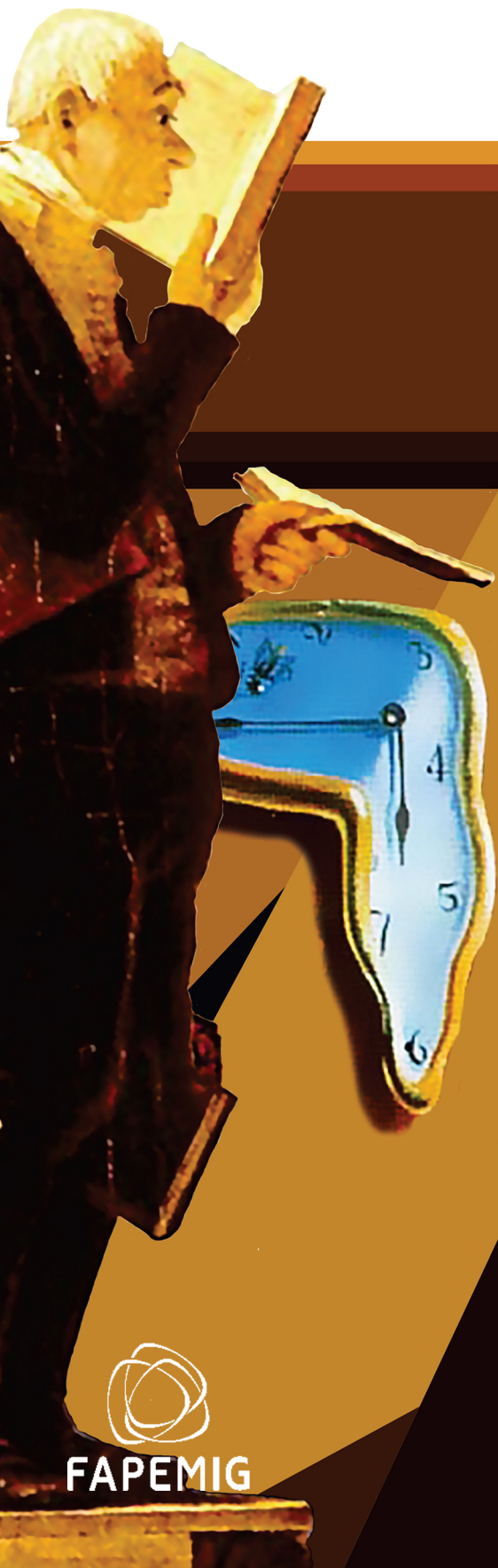


Art+Cultura

Revista de História, Cultura e Arte

V. 23 N. 42 JAN.-JUN. 2021



DOSSIÊ

História social da literatura



FAPEMIG

EDUFU

*Art*Cultura

Revista de História, Cultura e Arte



Edufu — Editora da Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 — Campus Santa Mônica — Bloco 15
Cep 38408-100 — Uberlândia — MG
www.edufu.ufu.br — e-mail: livraria@ufu.br

Indexadores

Clase-Cich-Unam

Diadorim

Dialnet

Directório Luso-Brasileiro de
Repositórios e Revistas de Acesso Aberto

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Publishing

Electronic Journals Library

Genamics JournalSeek

HAPI

Latinindex

LivRe!

Periódicos de Minas

REDIB

RILM

Sumários de Revistas Brasileiras
(sumarios.org)

Portais

Periódicos Capes

Sistema Eletrônico de

Editores de Revistas (SEER)

Google Acadêmico

Pede-se permuta

Pédese canje

On demande échange

We ask for exchange

Wir bitten um Austausch

Si richiede lo scambio

Todos os artigos assinados são de inteira
responsabilidade de seus autores, não
cabendo qualquer responsabilidade legal
sobre seu conteúdo à revista ou à Edufu.

ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte

Instituto de História | Programa de Pós-graduação em História
Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 — Campus Santa Mônica — Bloco 1H — Sala 1H36
Cep 38408-100 — Uberlândia — MG
Telefone: [34] 3239-4130, ramal 27
www.seer.ufu.br/index.php/artcultura | e-mail: artcultura@inhis.ufu.br
pt-br.facebook.com/RevArtCultura/ | instagram: @revistaartcultura

Editores

Adalberto Paranhos — UFU/MG

Kátia Rodrigues Paranhos — UFU/MG

Conselho Editorial

Alexandre de Sá Avelar — UFU/MG

Artur Freitas — Unespar/PR

Charles Monteiro — PUC-RS/RS

Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG

José Roberto Zan — Unicamp/SP

Marcos Antonio de Menezes — UFJ-UFG/GO

Maria Bernardete Ramos Flores — UFSC/SC

Maria Izilda Santos de Matos — PUC-SP/SP

Tânia da Costa Garcia — Unesp-Franca/SP

Wolney Vianna Malafaia — Colégio Pedro II/RJ

Projeto gráfico, editoração e capa

Eduardo Warpechowski sobre imagem sobre *A persistência da memória*, de Salvador Dalí, 1931, e a
capa do livro *Apologia da história*, de Marc Bloch, 2001, montagem.

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad — UFF/RJ · Annateresa Fabris — USP/SP · Carlo Ginzburg — Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Dolf Oehler — Universität Bonn/Alemanha · Eduardo Morettin — USP/SP · Elizabeth Cancelli — USP/SP · Fernando Catroga — Universidade de Coimbra/Portugal · François Dosse — IUFM de Créteil — Institut d'Études Politiques/França · François Hartog — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Idelber Avelar — Tulane University/EUA · James Naylor Green — Brown University/EUA · Joana Maria Pedro — UFSC/SC · Jorge Coli — Unicamp/SP · José Adriano Fenerick — Unesp-Franca · José Machado Pais — Universidade de Lisboa/Portugal · Lucia Maria Paschoal Guimarães — Uerj/RJ · Marcos Napolitano — USP/SP · Maria de Fátima Morethy Couto — Unicamp/SP · Maria de Lourdes Rabetti — UniRio/RJ · Maria Elisa Cevalco — USP/SP · Maria Helena Capelato — USP/SP · Martha Tupinambá de Ulhôa — UniRio/RJ · Mike Featherstone — Nottingham Trent University/Inglaterra · Orna Messer Levin — Unicamp/SP · Paula Guerra — Universidade do Porto/Portugal · Rachel Soihet — UFF/RJ · Raúl Antelo — UFSC/SC · Roger Chartier — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Rui Vieira Nery — Universidade Nova de Lisboa/Portugal · Sheila Schwarzman — Universidade Anhembi Morumbi/SP · Sidney Chalhoub — Unicamp/SP e Harvard University/EUA · Tania Regina de Luca — Unesp/Franca/SP · Zélia Lopes da Silva — Unesp/Assis/SP

Estagiário

Hugo Matias Marques

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU | Setor de Catalogação e Classificação

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 23, n. 42, jan.-jun. 2021. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.

ISSN: 1516-8603

1. História — Periódicos. 2. Arte — Periódicos. 3. Cultura — Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História.

CDU: 930(05)

Sumário

Apresentação	5
Tradução	
Nossas palavras e as deles: o ofício do historiador na atualidade	7
<i>Carlo Ginzburg</i>	
Documento	
A fotografia e a <i>performance</i> da história	27
<i>Elizabeth Edwards</i>	
Dossiê: História social da literatura	
<i>Organizadores: Adriano Duarte e Denilson Botelho</i>	
Sobre as relações dialéticas entre história e literatura	48
Literatura, política e história na obra de E. P. Thompson	50
<i>Adriano Duarte</i>	
Literatos em escritórios de jornais: jornalismo, literatura e trabalho (1883-1908)	66
<i>Gabriela Nery</i>	
“Restos da escravidão” e violência cotidiana: conflitos femininos expostos na primeira página da <i>Gazeta de Notícias</i> (1890)	84
<i>Daniela Magalhães da Silveira</i>	
Lima Barreto entre “a parceria do elogio mútuo” e a crítica literária: história e literatura no Brasil da Primeira República	100
<i>Denilson Botelho</i>	
Texto, re-texto e contexto: alteridade de Lispector a Bishop e a interface literatura/política nas Américas em Guerra Fria	117
<i>Maria G. Gatti</i>	
O canto de Ulisses: as (im)possibilidades da narrativa em Primo Levi	133
<i>Cleber Vinicius do Amaral Felipe</i>	
A escrita como experiência de luta e resistência: Maria Archer	154
<i>Maria Izilda Santos de Matos</i>	
Narrar o Alzheimer brasileiro: o alerta de Bernardo Kucinski no romance K. ...	175
<i>Grazielle Frederico</i>	



Altos e baixos da crítica literária dialética	190
<i>Rogério Cordeiro</i>	
Ideias fora de qual lugar? Estudo sobre algumas possibilidades de extrapolação da tese de Roberto Schwarz para outros tempos e espaços <i>Primeira mão</i>	209
<i>Luís Augusto Fischer</i>	
Artigos	
“Da acrópole ao morro da Mangueira”: o afro-brasileirismo do samba na polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego (1939)	225
<i>Lucas André Gasparotto</i>	
O jogo com a ambivalência na <i>Tropicália</i>	247
<i>Celso F. Favaretto</i>	
Sherlock e o palácio da memória	259
<i>Ana Carolina de Moura Delfim Maciel</i>	
Primeira mão	
Publicidade, televisão e festivais de super-8 na Curitiba dos anos 1970	271
<i>Rosane Kaminski</i>	
Resenhas	
Cintura Fina: da correnteza ao remanso	291
<i>Márcio Ferreira de Souza</i>	
Meandros da contracultura no Brasil anos 70	297
<i>Sheyla Castro Diniz</i>	
Referência das imagens	304
Normas de publicação	307



Apresentação

Sitiados, quando não tragados, pela voragem do vírus da Covid-19 que ameaça nos devorar, muitos foram os que tomaram mundo afora. A nós, que, felizmente, estamos entre os escapados desse flagelo, resta tocar o barco, num momento em que, apesar de todos os pesares que nos rondam, “navegar é preciso”. Daí entregarmos aos nossos leitores mais um número da *ArtCultura*.

Não podemos, no entanto, cerrar os olhos ante a extensão da gravidade da situação que se abate sobre o Brasil, num período marcado por tantas esperanças de sobrevivência confiscadas. Numa edição em que sobem ao primeiro plano editorial as relações entre História & Literatura, é mais do que oportuno reiterar, aqui, a fala de Raí, ex-jogador brasileiro de futebol, multi-campeão paulista, nacional e mundial pelo São Paulo, Paris Saint Germain e pela seleção brasileira. Num artigo recente, publicado no *Le Monde*, ele descarregou todo o seu inconformismo com a necropolítica orquestrada pelo governo federal e lançou pontes seguras entre o quadro sombrio do país e a narrativa pungente do escritor franco-argelino Albert Camus, autor de *A peste*, obra de 1947. Sem meias-palavras, o craque, põe, então, o dedo na ferida:

Além da peste biológica, epidemia pessimamente gerida, causadora da maior crise sanitária da história do Brasil, temos outro mal, que no longo prazo pode deixar terríveis sequelas ainda mais profundas. A peste antidiplomática que nos isola, a peste que corrói a Amazônia, o meio ambiente e persegue os que a protegem, o mal que distancia a vigilância e permite passar a boiada, aceita garimpos em reservas indígenas, que prefere troncos deitados a vê-los em pé, vivos, pragas cúmplices dos responsáveis por estes crimes. Também a peste que castra liberdades, ameaça a democracia e resgata a censura, a peste preconceituosa que promove a intolerância, a homofobia, o machismo e a violência.¹

E Raí, como quem adentra na grande área para disparar um chute certeiro contra a meta adversária, prossegue ao deplorar o negacionismo da ciência e outra dimensão dessa peste tentacular “que promove o ódio, inimiga das artes e da cultura”. Retoma Camus, literalmente: “diz-se então que o flagelo é irreal, que é um sonho mau que vai passar. Mas nem sempre ele passa e, de sonho mau em sonho mau, são os homens que passam?” Clama, na sequência, pela reação diante desse estado de coisas que institucionaliza “um massacre humanitário, desnecessário, com centenas de milhares de mortes evitáveis”. A mensagem de Raí é, sem dúvida, mais um sinal de alerta que se aciona para fazer cair as viseiras dos que, embalados por ideias puídas pela desrazão, insistem em querer girar a roda da história para trás.

Neste contexto, a *ArtCultura* 42, nesta época em que o Brasil se converteu numa espécie de pária internacional, abre-se para acolher contribuições de

¹ RAÍ. “A peste” brasileira. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/opiniao/coluna/2021/05/14/a-pestes-brasileira.htm>>. Acesso em 15 maio 2021.

procedência variada. Começa com Carlo Ginzburg, historiador italiano de lastro global, integrante do nosso conselho consultivo, e se espraia pela Inglaterra, Estados Unidos e diferentes cantos do país. Aliás, alegra-nos constatar que, apenas nos últimos meses, recebemos demandas de publicação da Argentina, Chile, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra, Iran, Itália, Peru, Portugal, Rússia, Suíça, Turquia e Ucrânia, como quem rompe com a política isolacionista vigente entre nós.

Os 18 textos desta edição se distribuem pelas seções Tradução, Documento, dossiê História social da literatura, Artigos, Primeira mão e Resenhas. Mais especificamente no dossiê, englobam-se 10 colaborações que acenam com uma ou mais perspectivas de análise, entre outras possíveis, na conjugação da prática historiográfica com a produção literária.

Por último, impõe-se um registro. Em 2021, completam-se 15 anos ininterruptos de nossa parceria com Eduardo Warpechowski (Edu, para os íntimos). Sua parcela de contribuição para a *ArtCultura* é inestimável. Diagramador e programador visual de mão-cheia, ele é, em larga medida, responsável pela feição que a revista assumiu ao longo do tempo. Suas capas e as imagens que a compõem, produto de entendimentos entre a editoria e o Edu, tornaram-se objeto de desejo de muita gente que, confessadamente, aguarda pelas boas-novas a cada número. Seu toque bossa-novista, fiel ao princípio de que o menos é mais, contagia as edições de cabo a rabo. Por isso tudo, sem falar aqui de sua *finesse* no relacionamento pessoal, fazemos questão de externar nossos agradecimentos a ele, que, de quebra, é mestre em História pela UFU, com pós-doutorado em inventividade. A você, Edu, muitos e muitos anos jobins.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

Nossas palavras e as deles:
o ofício do historiador na atualidade



Capa do livro *Apologia da história*, de Marc Bloch, 2001 (detalhe).

Carlo Ginzburg

Doutor em Filosofia pela Università di Pisa. Professor de História Cultural Europeia da Scuola Normale Superiore di Pisa (SNS)/Itália. Autor, entre outros livros, de *Medo, reverência, terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
ginzburg@history.ucla.edu

Nossas palavras e as deles: o ofício do historiador na atualidade*

Our words, and theirs: a reflection on the Historian's craft, today

Carlo Ginzburg

*Tradução: Afranio Pedro Martins Neto***

*Revisão técnica da tradução: Adalberto Paranhos****



C'est que la chimie avait le grand avantage de s'adresser à des réalités incapables, par nature, de se nommer elles-mêmes.

Marc Bloch

I

Em suas reflexões metodológicas, publicadas postumamente como *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* ("O ofício do historiador ou introdução à História"), Marc Bloch observou: "Para grande desespero dos historiadores, os homens não mudam seu vocabulário cada vez que mudam seus costumes".¹

O resultado dessa divergência é a ambiguidade semântica. Tomemos uma palavra fundamental em nosso vocabulário intelectual e emocional – "liberdade", cujos múltiplos significados estiveram por muito tempo no centro das preocupações de Bloch. Um olhar mais atento para eles lançará alguma luz sobre sua referência ironicamente enfática ao "desespero" dos historiadores, *vis-à-vis* a lacuna entre a resiliência das palavras e sua mudança de signifi-

* Diferentes versões deste artigo foram apresentadas em Roma (Università della Sapienza), Be'er Sheva (Ben-Gurion University), em Los Angeles (Departamento de História, UCLA), Berlim (Freie Universität). Muito obrigado a Andrea Ginzburg, Christopher Ligota, Perry Anderson e, especialmente, Simona Cerutti, por suas críticas, e a Sam Gilbert e Henry Monaco, por sua revisão linguística. A versão aqui publicada figurou em FELLMAN, Susanna and RAHIKAINEN, Marjatta (eds.). *Historical knowledge: in quest of theory, method and evidence*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 97-119. Nota da editoria: excepcionalmente, em respeito ao formato original deste texto, não foram, em geral, seguidas as normas de publicação de *ArtCultura*.

** Graduado em Letras-Ingês pela Universidade Federal de Goiás (UFG)-Jataí e professor da AB Language School, de Jataí. afraniobilkenvich@gmail.com

*** Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007. akparanhos@uol.com.br

¹ Bloch, *The historian's craft*, 34; "Car, au grand désespoir des historiens, les hommes n'ont pas coutume, chaque fois qu'ils changent de mœurs, de changer de vocabulaire". Bloch, "Apologie pour l'histoire", 872. Esta passagem foi trazida novamente à minha atenção por Ciafaloni, "Le domande di Vittorio. Un ricordo di Vittorio Foa", 42.

cado. Bloch mencionou “historiadores”, pensando em si mesmo, mas suas reações pessoais tinham raízes mais distantes, bem como mais complexas.

II

“História”, do grego *historia*, é outra palavra de nosso vocabulário que, traduzida em várias línguas, permaneceu a mesma ao longo de vinte e cinco séculos, mas mudou de significado.² Depois de ser usada por médicos, anatomistas, botânicos e antiquários em um sentido que incluía tanto “descrição” quanto “investigação”, a história foi referida quase exclusivamente ao domínio da ação humana – embora um traço de seu uso anterior possa ser detectado nas expressões como a “história clínica” de um paciente. Esse estreitamento de seu significado é um efeito colateral de um ponto de inflexão que pode, simbolicamente, ser identificado nesta famosa passagem do texto *O ensaiador*, de Galileu:

A filosofia está escrita neste vasto livro, que permanece continuamente aberto diante de nossos olhos (quero dizer, o universo). Mas não pode ser entendido a menos que você primeiro tenha aprendido a entender o idioma e reconhecer os caracteres nos quais está escrito. Foi escrito na linguagem da matemática, e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas. Sem esses meios, é impossível para nós, humanos, entender uma palavra dele...³

Galileu, apesar de suas ligações estreitas com cientistas comprometidos com uma abordagem não matemática do estudo da natureza, anunciou que a linguagem da natureza é – ou estava destinada a se tornar – a linguagem da matemática.⁴ Por uma ótica oposta, a linguagem da história foi, e sempre foi, desde o tempo de Heródoto em diante, uma linguagem humana: sendo, na verdade, a linguagem da vida cotidiana, mesmo quando apoiada em estatísticas e diagramas.⁵ E a evidência em que o historiador se baseia também está escrita principalmente nessa linguagem da vida cotidiana.

Bloch refletiu intensamente sobre essa contiguidade e suas implicações. Em outra seção de suas reflexões póstumas, o autor afirma que “a história recebe seu vocabulário, na maior parte, do próprio objeto de estudo. Aceita-o, já gasto e deformado pelo uso prolongado; frequentemente, além disso, ambíguo desde o início, como qualquer sistema de expressão que não tenha derivado dos esforços rigorosamente organizados de especialistas técnicos”.⁶ Assim, os historiadores se deparam com duas alternativas: ou ecoar a terminologia usada em suas evidências, ou usar uma terminologia que é estranha a

² Pomata e Siraisi (eds.), *Historia: empiricism and erudition in Early Modern Europe*.

³ Galilei, *Il Saggiatore*, 264: “... la filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto dinanzi agli occhi (io dico l’universo), ma non si può intendere se prima non s’impara a intendere la lingua, e conoscere i caratteri ne’ quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola...”. Aqui desenvolvo a interpretação previamente usada em Ginzburg, “Spie: radici di un paradigma indiziario”, 172 e 173, e em Ginzburg, “Clues: roots of an evidential paradigm”, esp. 107 e 108.

⁴ Freedberg, *The eye of the Lynx: Galileo, his friends, and the beginnings of Modern Natural History*.

⁵ Ginzburg, “Spuren einer Paradigmengabelung: Machiavelli, Galilei und die Zensur der Gegenreformation”.

⁶ Bloch, *The historian’s craft*, 158; Bloch, “Apologie pour l’histoire”, 959.

eles. A primeira alternativa, observa Bloch, não leva a lugar nenhum: às vezes, a resiliência de palavras intrinsecamente ambíguas oculta a mudança em seus significados; em outras, significados semelhantes são ocultados por uma multiplicidade de termos. Ficamos com a outra alternativa, que é arriscada: termos como "sistema de fábrica", por exemplo, podem parecer um substituto para a análise, promovendo assim "anacronismo: o mais imperdoável dos pecados em uma ciência do tempo".⁷ Apenas as trocas acadêmicas, conclui Bloch, acabam por levar à construção de um vocabulário comum das ciências humanas; mas inventar novas palavras é preferível a uma projeção tácita de novos significados dentro de termos comumente usados.⁸

Consequentemente, um vocabulário rigoroso pode permitir que a história lide com sua fraqueza intrínseca – a linguagem cotidiana que ela compartilha com a maioria de suas evidências. A referência à terminologia artificial da química, que surge repetidamente nas páginas de Bloch, é reveladora o suficiente: raramente ele esteve tão perto do positivismo. Mas Claude Bernard, em um dos textos clássicos do positivismo, *Introduction à la médecine expérimentale* (1865) – um livro que Bloch mencionou com alguma discordância – notou, em um parágrafo intitulado "A crítica experimental deve olhar para os fatos, não para as palavras", que essa ambiguidade também ameaça as linguagens convencionais da ciência:

*Quando criamos uma palavra para caracterizar um fenômeno, concordamos em geral sobre a ideia que desejamos que ela expresse e o significado preciso que estamos dando a ela; mas com o progresso posterior da ciência, o significado da palavra muda para algumas pessoas, enquanto para outras a palavra permanece na língua com seu significado original. O resultado geralmente é tal discórdia que os homens que usam a mesma palavra expressam ideias muito diferentes. Nossa linguagem, na verdade, é apenas aproximada e mesmo na ciência é tão indefinida que, se perdermos de vista os fenômenos e nos agarrarmos às palavras, sairemos rapidamente da realidade.*⁹

III

Mas o que é, da perspectiva do historiador, a relação entre palavras – as palavras da evidência – e realidade? Na resposta de Bloch a esta pergunta, podem-se detectar muitos elementos interligados. Em primeiro lugar, uma sensação de inadequação das palavras face ao que as gera: paixões, sentimentos, pensamentos, necessidades. Bloch exemplifica essa inadequação evocando um caso extremo:

⁷ Bloch, *The historian's craft*, 173; "... il fomente l'anachronisme: entre tous les péchés, au regard d'une science du temps, le plus impardonnable ..." Bloch, "Apologie pour l'histoire", 969.

⁸ Bloch, *The historian's craft*, 176 e 177; Bloch, "Apologie pour l'histoire", 971.

⁹ Bernard, *An introduction to the study of experimental medicine*, 188; "Quand on crée un mot pour caractériser un phénomène, on s'entend en général à ce moment sur l'idée qu'on veut lui faire exprimer et sur la signification exacte qu'on lui donne, mais plus tard, par le progrès de la science, le sens du mot change pour les uns, tandis que pour les autres le mot reste dans le langage avec sa signification primitive. Il en résulte alors une discordance qui, souvent, est telle, que des hommes, en employant le même mot, expriment des idées très différentes. Notre langage n'est en effet qu'approximatif, et il est si peu précis, même dans les sciences, que, si l'on perd les phénomènes de vue, pour s'attacher aux mots, on est bien vite en dehors de la réalité". Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 330 e 331. Bloch faz referência à introdução de Claude Bernard em "Apologie pour l'histoire", 831, 908.

Como seria muito instrutivo – seja quanto ao Deus de ontem ou hoje – se pudéssemos ouvir as verdadeiras orações nos lábios dos humildes! Supondo, é claro, que eles próprios soubessem como expressar os impulsos de seus corações sem mutilá-los. Pois aí, em última análise, está o maior obstáculo. Nada é mais difícil para nós do que a auto-expressão. [...] Os termos mais usuais nunca passam de aproximações.¹⁰

Estas palavras, baseadas na experiência de pesquisa pessoal de Bloch, não foram inspiradas pelo ceticismo – muito pelo contrário. A consciência da inadequação de qualquer palavra, escrita ou dita, sugeriu estratégias indiretas para Bloch que lhe permitiu ler fontes medievais contra a corrente. Podem-se lembrar as magníficas páginas de *Les rois thaumaturges* dedicadas a homens e mulheres afetados por escrúfula, que percorriam distâncias enormes ansiando pelo toque milagroso da mão real.¹¹ Mas a mesma consciência havia reforçado seu compromisso com uma história comparativa baseada, como no caso de *Les rois thaumaturges*, em categorias e termos inevitavelmente distantes daqueles usados nas evidências.

IV

Esses elementos vêm à tona no ensaio de 1928 intitulado “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”, uma espécie de manifesto metodológico, que ainda é um ponto de referência indispensável.¹² Na conclusão de seu ensaio, Bloch evocou o preconceito duradouro que identifica a história comparada com a busca de analogias, inclusive as mais superficiais. Todo o objetivo da história comparativa, Bloch insistiu, é enfatizar as *diferenças* específicas entre os fenômenos com os quais lida. Para tanto, é preciso deixar de lado todas as falsas semelhanças: por exemplo, no domínio da Idade Média europeia, a suposta equivalência entre a vilania inglesa e a *servidão* francesa. É verdade que alguns cruzamentos são inegáveis: “*Servo* e *vilão* são considerados, por juristas e pela opinião geral, como indivíduos desprovidos de ‘liberdade’: portanto, em alguns textos latinos, eles são rotulados de *servi* [...]. Assim, os homens de instrução, partindo da ausência de liberdade e da referência à servidão, foram levados a compará-los aos escravos romanos”. Mas isso, de acordo com Bloch, é “uma analogia superficial: o conceito de não liberdade, no que diz respeito ao seu conteúdo, sofreu muitas variações em diferentes épocas e lugares”.¹³

Resumindo: temos dois contextos geográficos diferentes, o inglês e o francês, e duas palavras diferentes, *vilão* e *servo*. Os juristas e eruditos medievais rotineiramente cambiavam essas duas variantes com *servi*, o termo para escravos romanos, uma vez que vilões, servos e *servi* eram considerados privados de sua liberdade. Bloch rejeitou essa conclusão como superficial, basea-

¹⁰ Bloch, *The historian's craft*, 166 e 167 (tradução minimamente modificada no original); “Quel enseignement si – le le dieu fût-il d’hier ou d’aujourd’hui – nous réussissions à atteindre sur les lèvres des humbles leur véritable prière! A supposer, cependant, qu’il aient su, eux-mêmes, traduire, sans le mutiler, les élans de leur cœur. Car là est, en dernier ressort, le grand obstacle. Rien n’est plus difficile à un homme que de s’exprimer soi-même. [...] Les termes les plus usuels ne sont jamais que des approximations”. Bloch, “Apologie pour l’histoire”, 965.

¹¹ Bloch, *Les rois thaumaturges*, 89-157.

¹² Bloch, “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”.

¹³ Bloch, “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”, 28.

do em um argumento apresentado por uma série de estudiosos, incluindo Paul Vinogradoff, o grande medievalista anglo-russo: o que significa que, por volta do ano 1300, os *vilões* se juntaram à categoria de "inquilinos livres" na Inglaterra; na França, no mesmo período, os arrendatários distinguiam-se nitidamente dos *servos*. Bloch traçou essas trajetórias históricas divergentes, concluindo: "No século XIV, o *servo* francês e o *vilão* inglês pertenciam a duas classes completamente diferentes. É útil compará-los? Certamente, mas essa comparação terminará revelando características bastante diferentes, sugerindo uma notável disjunção no desenvolvimento das duas nações".¹⁴

Aqui, como em outras passagens do mesmo ensaio, Bloch usou a palavra "classes" (*classes*) para identificar duas realidades sociais diferentes erroneamente fundidas por juristas medievais. Mas seu comentário sobre as normas assumidas pelos juristas ingleses, que atribuíam um grau menor de liberdade aos indivíduos que tinham que realizar pesadas tarefas agrícolas (*corvées*), caminhava em outra direção. "Essas normas", escreveu Bloch, "estavam longe de ser originais. Eles simplesmente contaram com uma camada de representações coletivas, elaboradas muito antes, desordenadamente, dentro das sociedades medievais tanto no continente como nas ilhas britânicas. A ideia de que o trabalho agrícola é de alguma forma intrinsecamente incompatível com a liberdade surge de antigos hábitos mentais, exemplificados pelas palavras *opera servilia*, aplicadas pelos bárbaros a esse tipo de trabalho".¹⁵ Abandonando o domínio da terminologia documentada, Bloch mudou abruptamente para um terreno hipotético mais escorregadio: "representações coletivas". Essa noção é retirada de Durkheim, cujo nome recebeu ênfase especial em uma nota de rodapé. Em uma passagem anterior, Bloch havia aludido a "um legado antigo e amplamente esquecido de representações populares".¹⁶

Liberdade e servidão na Idade Média, vistas em uma perspectiva cronológica mais longa, ressurgiram alguns anos depois em outro ensaio de Bloch. Em alguns casos, os termos jurídicos referentes à servidão não mudaram: mas seu significado, observou Bloch, sofreu variações imperceptíveis ao longo do tempo, como mostram os documentos carolíngios. Eles exibem uma série de deslocamentos, "obviamente inconscientes", que devem ser avaliados pelo que são: da mesma forma, os linguistas assinalaram que, em determinado momento, a palavra *trabalhador* (*labourer*) assumiu o significado da palavra latina *arare*, arar.¹⁷ Seguindo o exemplo dos linguistas, escreveu Bloch, os historiadores deveriam abster-se de substituir as interpretações fornecidas no passado pelas suas próprias.¹⁸

Esta é uma afirmação um tanto inesperada. Em uma passagem de seu ensaio anterior, Bloch havia rejeitado a assimilação infundada da servidão medieval à escravidão antiga, inspirada na palavra latina *servi*. No entanto, pode-se argumentar que reconstruir as perspectivas dos juristas e enfatizar suas limitações não são objetivos incompatíveis. Há mais. O ensaio em que Bloch exortou os historiadores a tomarem os linguistas como modelo é intitu-

¹⁴ Bloch, "Pour une histoire comparée des sociétés européennes", 30.

¹⁵ Bloch, "Pour une histoire comparée des sociétés européennes", 31.

¹⁶ Bloch, "Pour une histoire comparée des sociétés européennes", 30, n. 1, 29, n. 2.

¹⁷ Bloch, "Liberté et servitude personnelles au Moyen Âge", esp. p. 332.

¹⁸ Bloch, "Liberté et servitude personnelles au Moyen Âge", 327 e 328.



lado "Liberdade pessoal e servidão pessoal na Idade Média, especialmente na França: uma contribuição para a análise das classes" ("Liberté et servitude personnelles au Moyen Âge, particulièrement en France: contribution à l'étude des classes", 1933). Para Bloch, "classe", uma categoria moderna, longe de apagar as categorias propostas pelos juristas medievais, inscreveu-as em uma perspectiva que é nossa, não deles. Este ponto é enfatizado nas passagens finais do ensaio: "Tudo nos leva à mesma conclusão. Visto que as instituições humanas são realidades de tipo psicológico, uma classe nunca existe, exceto na medida em que a percebemos. Escrever a história da servidão significa, antes de tudo, traçar, na complexa e mutante trajetória de seu desenvolvimento, a história de uma noção coletiva: a privação da liberdade".¹⁹

Desnecessário dizer que a interpretação psicológica de classe proposta por Bloch pode ser aceita, debatida ou rejeitada com base em diferentes categorias analíticas. Mas suas reflexões suscitam uma questão mais geral: qual a relação entre as categorias do observador e dos protagonistas, recuperadas de documentos medievais? Outra pergunta segue imediatamente. Os juristas medievais eram observadores e protagonistas ao mesmo tempo. Qual a relação entre a representação da servidão compartilhada pelos juristas e a representação da servidão compartilhada pelos servidores?

V

Esta última questão, que Bloch não levanta explicitamente, surge irresistivelmente de sua própria pesquisa. Neste ponto, devo fazer uma digressão pessoal. Ler *Les rois thaumaturges* em 1959, quando eu tinha vinte anos, me convenceu a tentar aprender o ofício do historiador. Poucos meses depois, decidi me comprometer com o estudo dos julgamentos de bruxaria, concentrando-me nos homens e mulheres que estavam diante dos juízes, e não na perseguição como tal. Impulsionando-me nessa direção estavam alguns livros (*Cadernos do cárcere*, de Antonio Gramsci, *Cristo parado em Eboli*, de Carlo Levi, *Il mondo magico*, de Ernesto de Martino), bem como memórias pungentes de perseguição racial. Mas só muitos anos depois é que me dei conta de que minha experiência como criança judia durante a guerra me levou a me identificar com os homens e mulheres acusados de bruxaria.²⁰

Seguindo o conselho de meu mentor, Delio Cantimori, comecei a estudar os julgamentos da Inquisição (muitos deles lidando com bruxaria ou crimes relacionados) preservados no Arquivo do Estado de Modena. Então, estendi minha pesquisa para outros arquivos – uma jornada bastante errática, já que não tinha uma agenda específica. No início da década de 1960, lendo os autos do julgamento da Inquisição preservados no Arquivo do Estado de Veneza, encontrei um documento que era, como imediatamente percebi, uma anomalia completa: algumas páginas, datadas de 1591, registrando o exame

¹⁹ Bloch, "Liberté et servitude personnelles au Moyen Âge", 355: "Ainsi nous nous trouvons ramenés de toutes parts à la même leçon. Les institutions humaines étant des réalités d'ordre psychologique, une classe n'existe jamais que par l'idée qu'on s'en fait. Ecrire l'histoire de la condition servile, c'est, avant tout, retracer, dans la courbe complexe et changeante de son développement, l'histoire d'une notion collective: celle de la privation de liberté". Cf. Ginzburg, "A proposito della raccolta dei saggi storici di Marc Bloch".

²⁰ Ginzburg, "Streghe e sciamani".

de Menichino della Nota, um jovem pastor de Friuli. Menichino respondeu às perguntas do inquisidor dizendo que era um *benandante*. O significado desta palavra era desconhecido para mim – e para o inquisidor também, que aparentemente ouviu atônito a história do réu. Por ter nascido com uma gangue, disse Menichino, era obrigado a deixar o corpo três vezes por ano, “como fumaça”, viajando com os outros *benandanti* para lutar “pela fé contra as bruxas” na campina de Josafat. “Quando os *benandanti* venceram”, concluiu, “era um sinal de uma boa colheita”.²¹

Muitos anos atrás, apresentei uma análise retrospectiva de minhas reações àquele documento que encontrei por puro acaso: o primeiro de quase cinquenta julgamentos que mais tarde descobri no Arquivo Eclesiástico de Udine. Todos eles dependem de uma palavra – *benandante* – que suscitou perguntas dos inquisidores; as respostas fornecidas pelos réus foram repletas de detalhes extraordinários. Os julgamentos mostram que os inquisidores logo se decidiram: os *benandanti*, que afirmavam que seus espíritos lutavam contra bruxas e feiticeiros, eram na verdade feiticeiros. Essas denúncias provocaram negações indignadas dos *benandanti*, que faziam questão de descrever sua “profissão”, como a chamavam, ora com orgulho, ora como fruto de um impulso obscuro e incontornável. Mas, no final das contas, depois de cinquenta anos de investigações, aqueles que acreditavam estar lutando ao lado do bem aceitaram a imagem hostil que seus interrogadores haviam construído. Este foi o resultado de um embate cultural impregnado de violência – no caso, sobretudo simbólica. O prestígio dos inquisidores, bem como a ameaça iminente de tortura e morte na fogueira, provaram ser inelutáveis.

Em um livro que publiquei em 1966, traduzido para o inglês como *The night battles*, analisei os contos fornecidos pelos *benandanti* como um fragmento da cultura camponesa, lentamente distorcida pela imposição de estereótipos inquisitoriais. Esse argumento baseava-se nas acaloradas divergências entre réus e inquisidores sobre o real significado da palavra *benandante*. O que tornou a extraordinária evidência friulana tão valiosa para o historiador foi a própria falta de comunicação entre os dois lados envolvidos em um diálogo dramaticamente desigual.

Depois de uma pausa que durou muitos anos, retomei meu trabalho em julgamentos de bruxaria. Naquela época, percebi que minha abordagem sobre os juízes, tanto leigos quanto eclesiásticos, havia sido inadequada em muitos aspectos. Seu comportamento às vezes era marcado por uma tentativa genuína de dar sentido às crenças e atos dos réus – a fim de erradicá-los, é claro. A distância cultural pode gerar um esforço para compreender, comparar, traduzir. Deixe-me lembrar um caso extremo, mas esclarecedor. Em 1453, o bispo de Brixen – o filósofo Nicolau de Cusa – ouviu as histórias contadas por duas mulheres idosas de um vale próximo. Em um sermão proferido algum tempo depois, ele os descreveu como “meio malucos” (*semideliras*). Elas prestaram homenagem a uma deusa noturna que chamaram de “Richella” (de “ricchezza”, traduzível como “riqueza”). O erudito bispo identificou Richella com Diana, Abundia, Satia: nomes mencionados nas seções das enciclo-

²¹ Ginzburg, *I benandanti*, 84-87; Ginzburg, *The night battles: witchcraft and agrarian cults in the sixteenth and seventeenth centuries*, 74-77.

pédias medievais e tratados sobre direito canônico a respeito de superstições populares.²² Essa tentativa hermenêutica não foi excepcional. Juízes e inquisidores menos ilustres redigiram resumos e traduções que, contidos em uma série de caixas chinesas aninhadas, estão à disposição do intérprete moderno – no caso, eu mesmo. Com certo embaraço descobri, além de minha identificação emocional com as vítimas, uma contiguidade intelectual preocupante com os perseguidores: uma condição que procurei analisar em um ensaio intitulado “The inquisitor as anthropologist” (O inquisidor como antropólogo).²³

VI

Não consigo imaginar qual direção minha pesquisa – em primeiro lugar, a que fiz nos arquivos friulanos – teria tomado se eu nunca tivesse encontrado os escritos de Bloch. Em retrospecto, sou tentado a comparar os sonhos extáticos dos *benandanti* às “verdadeiras preces” dos humildes evocadas por Bloch: experiências internas que as palavras (documentadas no primeiro caso, imaginadas no último) registram de maneira inevitavelmente inadequada. No caso de *benandanti*, somos confrontados com palavras proferidas a mando do inquisidor, e então transcritas pelos tabeliães do inquisidor: um contexto conflituoso (embora regulamentado por lei) que deve ser levado em consideração, mas que não torna a prova menos relevante.

Estou inclinado a acreditar que nenhum historiador teria deixado escapar tal conflito tão flagrante. Muito menos óbvia, a meu ver, era a percepção, que só notei muitos anos depois, de minha contiguidade com os inquisidores. Talvez essa contiguidade tenha se imposto à minha mente apenas quando me tornei consciente das raízes profundas por trás da escolha preliminar que moldou meu projeto de pesquisa desde o início.

Identificação emocional com as vítimas, contiguidade intelectual com os inquisidores: estamos muito afastados dos elementos que, no modelo de pesquisa histórica descrito por Bloch, nos aproximam do positivismo. Em suas reflexões sobre a nomenclatura, o conflito aparece apenas do lado do protagonista: por exemplo, em suas observações sobre um fenômeno comparativamente tardio como a consciência de classe, seja dos trabalhadores do século XX, seja dos camponeses nas vésperas da Revolução Francesa.²⁴ Mas do lado da linguagem do observador-historiador, que Bloch teria desejado conformar, tanto quanto possível, à linguagem neutra e distanciada das ciências naturais, o conflito nunca é mencionado.

Na perspectiva que estou defendendo, uma atitude crítica e imparcial pode ser uma meta, não um ponto de partida. Embora o fim não seja diferente do de Bloch, as estradas que levam a ele o são. Diante da arriscada contiguidade entre a linguagem do historiador e a linguagem da evidência, a esterilização dos instrumentos de análise é mais urgente do que nunca – especialmente nos casos que apresentam uma contiguidade entre observador e obser-

²² Ginzburg, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, 70-73, 107 e 108; Ginzburg, *Ecstasies: deciphering the witches’s sabbath*, 94-96.

²³ Ginzburg, “The inquisitor as anthropologist”.

²⁴ Bloch, *The historian’s craft*, 167; Bloch, “Apologie pour l’histoire”, 96.

vadores-protagonistas (o inquisidor como antropólogo, o inquisidor como historiador).

VII

Estas reflexões retrospectivas sobre a pesquisa que fiz nos arquivos friulanos nas décadas de 1960 e 1970 são parcialmente inspiradas por meu encontro posterior com os escritos de Kenneth L. Pike. O linguista, antropólogo e missionário americano Pike enfatizou a oposição entre dois níveis de análise, o do observador e o do protagonista, rotulados, respectivamente, como *ético* (da *fonética*) e *êmico* (da *fonêmica*). A partir da linguagem, Pike estabeleceu uma teoria unificada da estrutura do comportamento humano – o título de seu trabalho mais ambicioso, publicado pela primeira vez em três partes entre 1954 e 1960, e depois reimpresso, em uma versão revisada e estendida, em 1967.

O ponto de vista *ético*, explicou Pike, examina línguas e culturas em uma perspectiva comparativa; o ponto de vista *êmico* é “culturalmente específico, aplicado a um idioma ou cultura de cada vez”.²⁵ Mas essa oposição estática e bastante intrincada é posteriormente revisada em uma perspectiva dinâmica mais eficaz:

*Apresentação preliminar versus apresentação final: portanto, os dados éticos fornecem acesso ao sistema – o ponto de partida da análise. Eles fornecem resultados provisórios, unidades provisórias. A análise ou apresentação final, entretanto, seria em unidades êmicas. Na análise total, a descrição ética inicial é gradualmente refinada e, em última instância – em princípio, mas provavelmente nunca na prática –, substituída por outra totalmente êmica.*²⁶

A maioria dos historiadores, familiarizados com as reflexões matizadas e sofisticadas de Bloch, reagiria com alguma impaciência a essas observações, considerando-as excessivamente abstratas. É verdade que Pike se dirigia não a historiadores, mas a linguistas e antropólogos.²⁷ Há muito que esses dois grupos tratam da distinção entre os níveis *êmico* e *ético*; os historiadores, ao contrário, o ignoraram, com poucas exceções (Eu mesmo tomei conhecimento da divisão *êmica/ética* há vinte anos, ou seja, vinte anos após a publicação da *magnum opus* de Pike²⁸). Mas pode não ser inútil tentar uma tradução da passagem

²⁵ Um eco dessa definição está em Subrahmanyam, "Monsieur Picart e os gentios da Índia", esp. 206: *etic*, ou seja, "universalista" vs. *emic*, ou seja, "internalista".

²⁶ Pike, Kenneth L., *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, 37-39. A última frase desta passagem é citada (com desacordo) em Harris, Marvin. "History and significance" 329-350, que termina com uma crítica à atitude de Claude Lévi-Strauss, rotulada como "obscurantista" e inspirada pelo idealismo de Berkeley. Lévi-Strauss, cuja enorme obra *Mythologiques* (1964-1971) em quatro volumes tinha acabado de ser publicada, rejeitou a distinção, alegando que a ética não é nada mais que a êmica dos observadores. Lévi-Strauss, "Structuralisme et écologie", 143-166, esp. 161 e 162. Observações úteis (que estranhamente não mencionam o ensaio de Lévi-Strauss) se acham em Olivier de Sardan, Jean Pierre. "Emique", 151-166 (muito obrigado a Simona Cerutti por ter me chamado a atenção para esta peça). Minha própria discordância com Harris e, em um nível incomparavelmente mais alto, com Lévi-Strauss será exposta a seguir no texto.

²⁷ "Não sou um linguista histórico", escreveu Pike em "On the emics and etics of Pike and Harris", 40.

²⁸ [Ginzburg], "Saccheggi rituali. Premesse a una ricerca in corso". Uma exceção relevante é Simona Cerutti, "Microhistory: social relations versus cultural models?" (veja meu comentário na nota de rodapé 31).



mencionada, usando palavras associadas à pesquisa histórica. E, assim, o resultado seria: “Os historiadores partem de perguntas usando termos que são inevitavelmente anacrônicos. O processo de pesquisa modifica as questões iniciais com base em novas evidências, recuperando respostas que são articuladas na linguagem dos protagonistas e relacionadas a categorias peculiares à sua sociedade, que é totalmente diferente da nossa”.

Minha tradução dos “resultados provisórios” gerados pela perspectiva *ética* – “Os historiadores partem de questões usando termos que são inevitavelmente anacrônicos” – ecoa uma observação feita por Bloch.²⁹ Perguntas, não respostas: uma distinção que não foi percebida por aqueles que enfatizaram descuidadamente o papel do anacronismo na pesquisa histórica ou rejeitaram o anacronismo como uma categoria pertinente.³⁰ Parte-se de questões *éticas* com o objetivo de obter respostas *êmicas*.³¹

Podemos comparar minha tradução provisória com uma das regras do decálogo que Arnaldo Momigliano propôs muitos anos atrás, intitulado “As regras do jogo no estudo da História Antiga”. A regra se aplica à história de qualquer período: “Assim que entramos no campo da pesquisa histórica, o judaísmo, o cristianismo, o Islã, Marx, Weber, Jung e Braudel nos ensinam a submeter as evidências a questões específicas; eles não afetam as respostas que as evidências fornecem. A arbitrariedade do historiador desaparecerá assim que ele tiver que interpretar um documento”.³²

Na minha opinião, a passagem de Pike e a regra de Momigliano não diferem significativamente. O que considero uma divergência reside em outro lugar. O elemento *ético* residual que, segundo Pike, não pode ser apagado, deve ser visto em termos positivos: como um elemento intrínseco da atividade de tradução que é, etimologicamente, sinônimo de interpretação. A tensão entre nossas perguntas e as respostas que obtemos das evidências deve ser mantida viva, embora as evidências possam modificar nossas perguntas iniciais.³³ Se a diferença entre nossas palavras e as deles for cuidadosamente preservada, isso nos impedirá de cair em duas armadilhas – empatia e ventriloquismo.³⁴ De fato, eles estão relacionados: ao assumir a transparência dos protagonistas, atribuímos a eles nossa linguagem e nossas categorias. O resultado é uma distorção insidiosa, que é muito mais perigosa (por ser mais difícil de localizar) do que suposições grosseiramente anacrônicas como *homo oeconomicus* e semelhantes.

²⁹ Bloch, *The historian's craft*, 158; “Les documents tendent à imposer leur nomenclature; l'historien, s'il les écoute, écrit sous la dictée d'une époque chaque fois différente. Mais il pense, d'autre part, naturellement selon les catégories de son propre temps...”. Bloch, “Apologie pour l'histoire”, 959 e 960.

³⁰ Ver, respectivamente, Loraux, “Eloge de l'anachronisme en histoire”; Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*; Rancière, “Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien”, 53-68.

³¹ “*ÊMico* é um *método* de análise, não o contexto imediato do comportamento”, escreveu S. Cerutti, criticando minha própria abordagem (Cerutti, “Microhistory”, 35; *italico no texto*). Mas, a meu ver, a perspectiva *êmica* só pode ser apreendida por meio da mediação de uma perspectiva *ética*: daí o papel ativo (que Cerutti considera arbitrário: *ibid.*, 34), desempenhado pelo pesquisador no processo de pesquisa.

³² Momigliano, “Le regole del gioco nello studio della storia antica”, 483.

³³ Curiosamente, a revisão das questões iniciais está faltando na versão de Clifford Geertz do círculo hermenêutico. Ver Geertz, “Do ponto de vista do nativo’: sobre a natureza do entendimento antropológico”.

³⁴ Só depois de ter escrito estas páginas percebi que a mesma metáfora foi usada em Daston e Galison, *Objetividade*, 257: “ventriloquizar a natureza” (mas todo o contexto é relevante).

A palavra latina *interpres* nos lembra que qualquer interpretação é uma tradução e vice-versa. A tradução vem à tona nos debates inspirados nos argumentos de Pike. Um grupo de reações foi publicado em um livro intitulado *Emics and etics: the insider/ outsider debate*, baseado em uma conferência realizada em Phoenix em 1988. Um dos participantes, Willard Quine, o filósofo famoso por suas reflexões sobre a "tradução radical", terminou sua palestra da seguinte forma: "E ainda permanece, entre o exterior e o interior, uma assimetria vital. Nosso compromisso provisório, mas responsável com nossa ciência, se estende ao que dizemos sobre a cultura exótica, e não se estende ao que os pertencentes a essa cultura dizem dentro dela".³⁵

A assimetria entre nossas palavras e as deles, enfatizada por Quine (e por Pike antes dele), também foi experimentada por historiadores: como diz o ditado, "o passado é um país estrangeiro".³⁶ Afinal, não é surpreendente que tal assimetria tenha sido articulada e teorizada por um antropólogo. A distância, tanto linguística quanto cultural, que costuma separar os antropólogos dos ditos "nativos" impede que aqueles presumam, como tantas vezes fazem os historiadores, que se tornaram íntimos dos personagens com os quais lidam. Como mencionei antes, o ventriloquismo é uma doença profissional à qual muitos historiadores sucumbem. Mas nem todos eles, obviamente.

Alguém certa vez falou de uma antropologia *êmica*, especificamente comprometida em resgatar "o ponto de vista do nativo", como disse Malinowski.³⁷ Por analogia, pode-se falar de uma historiografia *êmica*. Três exemplos esplêndidos serão suficientes: os ensaios de Paul Oskar Kristeller e Augusto Campana sobre as origens da palavra "humanista" e a palestra pouco conhecida de Ernst Gombrich sobre o Renascimento como período e como movimento.³⁸ Todas as três tentativas de reconstruir as categorias dos protagonistas como distintas das categorias dos observadores – as últimas categorias muitas vezes informam o pensamento de um grupo que se estende muito além do círculo de historiadores profissionais. No final de seu ensaio, Campana observou que recentemente (isso foi escrito em 1946) alguém havia falado de "um novo humanismo: e a palavra antiga está impregnada de novos ideais. Futuros filólogos e historiadores vão lidar com eles". Mas em um pós-escrito publicado no ano seguinte, Campana usou palavras mais fortes: ele acreditava que Kristeller, no ensaio que havia escrito independentemente sobre o mesmo assunto, havia demonstrado que o conceito moderno de "humanismo renascentista [...] é insustentável".³⁹ Insustentável, é claro, do ponto de vista filológico. Isso não nos impede de usar categorias como "Renascença" (como o próprio Campana o fez posteriormente).⁴⁰ Mas devemos sempre estar cientes de que, por mais úteis que sejam, esses rótulos permanecem convencionais. Aqueles que se esforçam para descobrir as características intrínsecas do hu-

³⁵ Quine, "The phoneme's long shadow", 167.

³⁶ Lowenthal, *The past is a foreign country*.

³⁷ Feleppa, "Emic analysis and the limits of cognitive diversity", 101 f.

³⁸ Kristeller, "Humanism and scholasticism in the Italian Renaissance" (ver também introdução, XI – XII); Campana, "A origem da palavra 'humanista'"; Dionisotti, "Ancora humanista-umanista"; Gombrich, "The Renaissance: period or movement"

³⁹ Campana, "The origin of the word 'humanist'", 280 e 281.

⁴⁰ Campana, "The origin of the word 'humanist'", 405.

manismo, da Renascença, da modernidade, do século XX, estão – para dizer o mínimo – perdendo tempo.

VIII

A dimensão *êmica* que eu propus, a título de experiência, encontrar na historiografia pode ser descrita usando palavras mais antigas e familiares: filologia, antiquarismo (a antropologia nasceu do antiquarianismo, então o círculo se fechou). Mas uma transferência mecânica da oposição entre *êmica* e *ética* para o discurso historiográfico seria enganosa. Baseando-se em sua própria prática, os historiadores podem apontar que a dicotomia *êmica/ética* é um tanto simplista. Como mostra meu caso friulano, tanto a dimensão *êmica* quanto a *ética* são teatros de conflitos: entre inquisidores e *benandanti* (no primeiro caso), entre estudiosos de orientações variadas (no último). Mas tomar consciência da distinção *êmica/ética* pode ajudar os historiadores a se libertarem de um viés etnocêntrico: uma tarefa que se torna mais urgente em um mundo moldado pela globalização – um processo que já dura séculos, mas que assumiu um ritmo verdadeiramente frenético nas últimas décadas.

Os historiadores devem enfrentar esse desafio – mas a questão é como? Uma resposta foi oferecida por debates sobre textos literários. Pode-se começar com "Philology of world literature [*Weltliteratur*]", de Erich Auerbach, um ensaio famoso que apareceu em 1952 e que hoje tem um toque quase profético.⁴¹

Uma profecia sombria. No meio da Guerra Fria, Auerbach viu uma tendência generalizada à homogeneidade cultural: um fenômeno que, apesar das diferenças óbvias, afetou os dois blocos. O mundo estava se tornando mais parecido; mesmo os Estados-nação, que no passado foram agentes de diferenciação cultural, perderam parte de seu poder. A cultura de massa (um termo que Auerbach não usou: mas essa foi a essência de sua análise) estava se espalhando por toda a superfície do globo. Estava surgindo uma *Weltliteratur*, em um contexto completamente diferente daquele imaginado por Goethe: uma literatura mundial em que a Europa tinha um papel marginal. Diante dessa enorme expansão no espaço e no tempo, até mesmo um grande estudioso como Auerbach percebeu a inadequação de seus instrumentos. Por isso, ele deu alguns conselhos a jovens estudiosos da literatura, tanto negativos quanto positivos. Por um lado, sugeriu que eles deveriam evitar tanto conceitos gerais como Renascença ou barroco quanto uma abordagem monográfica baseada na obra de um único autor. Por outro, recomendou que procurassem detalhes específicos que pudessem servir como pontos de conexão (*Ansatzpunkte*).

Auerbach estava se referindo ao método que inspirou seu grande livro, *Mimesis*. Mas, em 1952, as reflexões que ele apresentara menos de uma década antes, na seção final de *Mimesis*, foram desenvolvidas em uma direção diferente. Se a relevância da tradição literária europeia não podia mais ser tomada como certa, a questão da generalização passou a ocupar o primeiro plano, em-

⁴¹ Auerbach, "Philologie der Weltliteratur". Ver também a introdução: Salvaneschi and Endrighi, "La letteratura cosmopolita di Erich Auerbach".

bora de forma implícita. Generalização – mas começando de onde e com que propósito?

Há alguns anos, em um ensaio intitulado “Conjecturas sobre a literatura mundial” (que curiosamente não menciona Auerbach), Franco Moretti abordou corajosamente essas questões.⁴² Diante do desafio proporcionado por um enorme número de textos que nenhum estudioso da literatura comparada poderia dominar, Moretti sugeriu uma solução drástica: a leitura de segunda mão. Os estudiosos comprometidos com uma abordagem comparativa da literatura levantariam questões gerais ao absorver as percepções de estudiosos que haviam trabalhado em uma perspectiva mais circunscrita, devotada a uma literatura nacional específica. Portanto, o estudo comparativo da literatura seria baseado não na leitura atenta, mas na leitura a distância. Esta proposta, apresentada em um tom deliberadamente provocativo, foi enquadrada por um argumento baseado no ensaio de Marc Bloch “Para uma história comparada das sociedades europeias”. Uma comparação entre as duas passagens relevantes – primeiro de Moretti, depois, na tradução, de Bloch – será útil. Aqui está Moretti:

*Escrevendo sobre história social comparada, Marc Bloch uma vez cunhou um adorável “slogan”, como ele próprio o chamou: “anos de análise por um dia de síntese”; e, se você ler Braudel ou Wallerstein, verá imediatamente o que Bloch tinha em mente. O texto que é estritamente de Wallerstein, seu “dia de síntese”, ocupa um terço de uma página, um quarto, talvez metade; o resto são citações (quatrocentas, no primeiro volume de The modern world-system). Anos de análise; a análise de outras pessoas, que a página de Wallerstein sintetiza em um sistema.*⁴³

“O velho ditado é sempre verdadeiro: anos de análise por um dia de síntese”, escreveu Bloch. Ele estava se referindo a uma passagem da introdução de Fustel de Coulanges ao seu *La Gaule romaine*, publicado em 1875. Em uma nota de rodapé, Bloch forneceu a citação exata: “Para um dia de síntese, anos de análise são necessários”. Nenhuma reavaliação do inventor do ditado é tão importante quanto o comentário subsequente de Bloch: “Muitas vezes, este ditado foi citado sem adicionar sua correção indispensável: a ‘análise’ pode ser usada para a ‘síntese’ apenas se levar em conta esta última e tentar se colocar a seu serviço desde o início”.⁴⁴

A qualificação de Bloch aponta na direção oposta à leitura de Moretti.⁴⁵ Não se deve, como pensam os positivistas, acumular tijolos, isto é, pesquisa monográfica, para um edifício que só existe na mente do arquiteto (ou do professor de literatura comparada). As evidências devem ser coletadas de acordo com uma agenda que já aponta para uma abordagem sintética. Em outras palavras, é preciso resolver os *casos*, o que levará a generalizações. Mas, como a maioria das evidências foi coletada, filtrada ou abordada por estudiosos anteriores, que partiram de questões diferentes das nossas, a história da historio-

⁴² Moretti, “Conjectures on world literature”. Arac, “Anglo-globalism?” sugere uma leitura paralela dos ensaios de Moretti e Auerbach.

⁴³ Moretti, “Conjectures on world literature”, 56 e 57.

⁴⁴ Bloch, “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”, 38.

⁴⁵ A passagem de Bloch é citada em primeira mão (sem a qualificação que se segue imediatamente) em Moretti, *Il romanzo di formazione*, “Prefazione 1999”.

grafia deve ser incorporada à pesquisa histórica. Quanto maior for a nossa distância da evidência primária, maior será o risco de sermos apanhados por hipóteses apresentadas por intermediários ou por nós próprios. Em outras palavras, corremos o risco de encontrar o que procuramos – e nada mais.

Essa leitura distorcida da passagem de Bloch é especialmente surpreendente, já que o próprio Moretti, em um ensaio brilhante, publicado simultaneamente com “Conjectures on world literature”, mostra que a única maneira de enfrentar o desafio decorrente da enorme e intransponível massa de publicações e textos esquecidos, é trabalhar um estudo de caso: uma análise em primeira mão de uma série limitada de textos, identificados por meio de uma questão específica. Esse segundo ensaio, intitulado “O matadouro da Literatura” (alusão a um aforismo de Hegel), trata de um artifício literário que Conan Doyle colocou, quase sem querer, no cerne de suas histórias de detetive: as pistas.⁴⁶ Muitos anos atrás, escrevi um ensaio intitulado “Pistas” que trata de Sherlock Holmes e outros tópicos de uma perspectiva bem diferente.⁴⁷

Se não me engano, ambos os ensaios, o de Franco Moretti e o meu, implicam o dispositivo conhecido como *mise en abyme*: uma vez que as pistas, enquanto tópico, são analisadas por meio de uma abordagem baseada em pistas, os detalhes replicam o todo.⁴⁸ Mas as pistas exigem uma leitura em primeira mão: o responsável pela síntese final não pode delegar essa tarefa a outros. Além disso, uma leitura atenta e analítica é compatível com uma enorme quantidade de evidências. Quem está familiarizado com a pesquisa arquivística sabe que é possível continuar folheando inúmeros registros documentais e inspecionar rapidamente o conteúdo de inúmeras caixas antes de parar repentinamente, detido por um documento que poderia ser examinado por anos. Da mesma forma, uma galinha (espero que ninguém se incomode com tal comparação) anda para a frente e para trás, olhando ao redor, antes de agarrar abruptamente uma minhoca até então escondida no chão. Mais uma vez, voltamos ao *Ansatzpunkte*: os pontos específicos que, como Auerbach argumentou, podem fornecer as sementes para um programa de pesquisa detalhado com um potencial generalizante – em outras palavras, um caso. Os casos anômalos são especialmente promissores, uma vez que as anomalias, como Kierkegaard certa vez observou, são mais ricas, do ponto de vista cognitivo, do que as normas, na medida em que as primeiras invariavelmente incluem as últimas – mas não o contrário.⁴⁹

IX

Por um certo número de anos os casos têm sido objeto de crescente atenção, parcialmente relacionados aos debates em curso sobre micro-história: um termo cujo prefixo – micro – alude, como tem sido repetidamente enfatizado (mas nunca o suficiente, talvez) ao microscópio, ao olhar analítico, não

⁴⁶ Moretti, “The slaughterhouse of Literature”.

⁴⁷ Ginzburg, “Spie: radici di un paradigma indiziario”; Ginzburg, “Clues: roots of an indiciary paradigm”.

⁴⁸ Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*.

⁴⁹ Cf. Schmitt, *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, 33, referindo-se a um “teólogo protestano” não identificado. Agradeço muito a Henrique Espada Lima, que me fez conhecer a origem desta observação, que eu inadvertidamente fiz minha.



para as dimensões, alegadas ou reais, do objeto sob escrutínio.⁵⁰ No entanto, a micro-história, baseada em pesquisa analítica (e, portanto, de primeira mão), visa à generalização: uma palavra que geralmente é, e erroneamente, tomada como certa. Uma reflexão mais aprofundada é necessária para explorar a ampla gama de suas variedades, com base em diferentes pontos de partida (perguntas ou respostas), diferentes tipos de analogia (metonímica, metafórica) e assim por diante.⁵¹

Pode-se objetar que, em um mundo globalizado, não há espaço para a micro-história. Eu argumentaria o oposto. A recepção internacional da micro-história pode ser facilmente interpretada de uma perspectiva política. A primeira onda de interesse pela micro-história, após seu nascimento na Itália, manifestou-se na Alemanha, França, Inglaterra, Estados Unidos. Ela foi seguida por uma segunda onda, relacionada às periferias ou semiperiferias: Finlândia, Coreia do Sul, Islândia.⁵² A micro-história ofereceu uma oportunidade para subverter hierarquias preexistentes, graças à relevância intrínseca – demonstrada *a posteriori* – do objeto sob escrutínio. Isso é completamente diferente do que foi rotulado de “anglo-globalismo”: o privilégio involuntariamente imperialista de estudos em literatura comparada escrita em inglês, com base em estudos escritos em sua maioria em inglês, lidando com textos literários em sua maioria escritos em outras línguas além do inglês.⁵³

Apoiar-se na micro-história para subverter as hierarquias políticas e historiográficas afunda suas raízes no passado distante. Não é a Tribo X que é relevante, Malinowski disse uma vez, mas as questões dirigidas à Tribo X. Com um espírito semelhante, Marc Bloch argumentou que a história local deve ser tratada por meio de questões com implicações gerais. À luz do que disse até agora, a convergência entre antropologia e história parecerá óbvia. Em um mundo como o nosso, em que alguns historiadores, reagindo contra a pseudo-universalidade do *Homo religiosus* de Mircea Eliade, enfatizaram a dimensão etnocêntrica romana e cristã da palavra “religião”, estudos de caso relacionados a contextos específicos parecem promissores, pois permitem novas generalizações, gerando novas questões e novas pesquisas.⁵⁴ As respostas *êmicas* geram questões *éticas* e vice-versa.

Não quis encerrar minhas reflexões cantando louvores à micro-história. Não estou interessado em rótulos; micro-história ruim é história ruim. Nenhum método pode nos proteger de nossas limitações e erros. Quan-

⁵⁰ A melhor introdução ao assunto ainda é o capítulo “Kasus”, em Jolles, *Einfache Formen*. Ver também Forrester, “If p, then what? Thinking in cases”; Passeron e Revel (eds.), *Penser par cas*.

⁵¹ Jakobson, “Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia”. Muita ajuda virá de Melandri, *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sull’analogia*.

⁵² Algumas referências bibliográficas: Chasob (ed.), *Mishisa ran muoshinga*; Ginzburg, Ólafsson and Magnússon, *Molar og mygla: um einsögu og glataðan tíma*; Magnússon, “The singularization of history: social history and microhistory within the postmodern state of knowledge”; Muir and Ruggiero (eds.), *Microhistory and the lost people of Europe*; Peltonen, “Carlo Ginzburg and the new microhistory”; Peltonen, “Clues, margins, and monads: the micro-macro link in historical research”; Revel (ed.), *Jeux d’échelles: la micro-analyse à l’expérience*.

⁵³ Esta crítica foi levantada por Arac, “Anglo-globalismo?” Em sua resposta, Moretti não aborda essa questão: cf. Moretti, “More conjectures”, (a nota 8 trata da linguagem usada pelos críticos, não da abordagem de segunda ou terceira mão a textos traduzidos supostamente realizados pelo metacrítico trabalhando em uma perspectiva comparativa).

⁵⁴ Momigliano, “Questioni di metodologia della storia delle religioni”; Smith, *Relating religion: essays in the study of religion*.

do falamos à próxima geração, devemos ser francos em admitir nossas deficiências, ao mesmo tempo em que descrevemos o que, contra todas as probabilidades, temos tentado fazer. A próxima geração nos ouvirá e fará algo diferente, como sempre aconteceu. “Tristo è lo discepolo che non avanza il suo maestro” (“Pobre é o aluno que não supera seu mestre”), disse Leonardo.

Bibliografia

Arac, Jonathan. Anglo-globalism? *New Left Review*, 16, july-august, 2002, 35-45.

Auerbach, Erich. Philologie der Weltliteratur. In: Eric Suerbach. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, 301-310. Bern: Francke, 1962.

Bernard, Claude. *An introduction to the study of experimental medicine*. New York: Macmillan, 1927; trad. H. Copley Greene; original em francês: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris: J. B. Baillière et Fils, 1865.

Bloch, Marc. *The historian's craft* (with a foreword by Joseph R. Strayer). Manchester: Manchester University Press, 1984; trad. Peter Putnam; original em francês: *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. In: Bloch, Marc. *L'histoire, la guerre, la résistance* (édition établie par Annette Becker et Etienne Bloch). Paris: Gallimard, 2006.

Bloch, Marc. *Les rois thaumaturges* (préface de Jacques Le Goff). Paris: Gallimard, 1983.

Bloch, Marc. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. *Mélanges historiques*, I (ed. Ch.-E. Perrin), 16-40, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963.

Bloch, Marc. Liberté et servitude personnelles au Moyen Âge, particulièrement em France: contribution à l'étude des classes [1933]. *Mélanges historiques*, I (ed. Ch.-E. Perrin), 286-355, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963.

Campana, Augusto. The origin of the word “humanist” [1946]. In: *Scritti, I, ricerche medievali e umanistiche* (eds.: Rino Avesani, Michele Feo & Enzo Pruccoli), 263-281. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

Cerutti, Simona. Microhistory: social relations versus cultural models? In: *Between sociology and history: essays on microhistory, collective action, and nation-building* (eds. Anna-Maija Castrén, Markku Lonkila, & Matti Peltonen), 17-40. Helsinki: SKS/Finnish Literature Society, 2004.

Chasob, Kwak (ed.) *Mishisa ran muoshinga* [Che cosa è la microstoria?]. Seoul: Purun Yoksa, 2000.

Ciafaloni, F. Le domande di Vittorio: un ricordo di Vittorio Foa. *Una città*, 176, luglio-agosto, 2010, 42-43.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

Daston, L. and P. Galison. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.

Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les éditions de Minit, 2000.

Dionisotti, Carlo. Ancora humanista-umanista. In: *Scritti di storia della letteratura italiana, III – 1972-1998* (eds. Tania Basile, Vincenzo Fera & Susanna Villari), 365-370. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

Feleppa, Robert. Emic analysis and the limits of cognitive diversity. In: *Emics and etics: the insider/outsider debate*. *Frontiers of Anthropology*, 7 (eds. Thomas N. Headland, Kenneth L. Pike & Marvin Harris), 100-119. Newbury Park: Sage, 1990.

Freedberg, David. *The eye of the Lynx: Galileo, his friends, and the beginnings of Modern Natural History*. Chicago: Chicago University Press, 2002.

Forrester, J. If p, then what? Thinking in cases. *History of the Human Sciences*, 9, 1996, 1-25.

Galilei, Galileo. *Il Saggiatore* (ed. Libero Sosio). Milano: Feltrinelli, 1965.

Geertz, Clifford. "From the native's point of view": on the nature of anthropological understanding [1974]. In: *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*, 55-70. New York: Basic Books, 1983.

Ginzburg, Carlo. Spie: radici di un paradigma indiziario. In: *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986. Edição em inglês: *Clues: roots of an evidential paradigm*. In: Carlo Ginzburg. *Clues, myths, and the historical method*. London and Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

Ginzburg, Carlo. Spuren einer Paradigmengabelung: Machiavelli, Galilei und die Zensur der Gegenreformation. In: *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (ed. Sybille Krämer, Werner Kogge & Gernot Grube). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.

Ginzburg, Carlo. A proposito della raccolta dei saggi storici di Marc Bloch. *Studi medievali*, VI, 3, 1965, 335-353.

Ginzburg, Carlo. Streghe e sciamani [1993]. In: *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, 281-293. Milano: Feltrinelli, 2006.

Ginzburg, Carlo. *I benandanti*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1966; tradução em inglês: *The night battles: witchcraft and agrarian cults in the sixteenth and seventeenth centuries*. London: Routledge, 1983; trad. John and Anne Tedeschi.

Ginzburg, Carlo. *Storia notturna: una decifrazione del sabba*. Torino: Einaudi, 1989; tradução em inglês: *Ecstasies: deciphering the witches' sabbath*. London: Hutchinson Radius, 1990; trad. Raymond Rosenthal.

Ginzburg, Carlo. The inquisitor as anthropologist. In: Carlo Ginzburg. *Clues, myths, and the historical method*, 156-164. London and Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

Ginzburg, Carlo. Saccheggi rituali. Premesse a una ricerca in corso (seminário bolognês coordenado por Carlo Ginzburg). *Quaderni storici*, 65, 1987, 615-636.

Ginzburg, Carlo, David Ólafsson and Sygurdur G. Magnússon. *Molar og mygla: um einsögu og glataðan tíma* (eds. Ólafur Rastrick and Valdimar Tr. Hafstein, Reykjavík): Bjartur-ReykjavíkurAkademían, 2000.

Gombrich, Ernst H. The Renaissance: period or movement. In: *Background to the English Renaissance: introductory lectures* (ed. Joseph B. Trapp), 9-30. London: Gray-Mills Publishing, 1974.

Harris, Marvin. History and significance of the emic/etic distinction. *Annual Review of Anthropology*, 5, 1976, 329-350.

Jakobson, Roman. Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia. In: Roman Jakobson. *Saggi di linguistica generale* (ed. Luigi Heilmann), 22-45. Milano: Feltrinelli, 1966.

Jolles, André. *Einfache Formen*. Halle, 1930.

Kristeller, Paul O. Humanism and scholasticism in the Italian Renaissance [1944-1945]. In: *Studies in Renaissance thought and letters*, 553-583. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1956.

Lévi-Strauss, Claude. Structuralisme et écologie [1972]. In: Claude Lévi-Strauss. *Le regard éloigné*, 143-166. Paris: Plon, 1983.

Loroux, Nicole. Eloge de l'anachronisme en histoire. In: *Le genre humain: "l'ancien et le nouveau"*, giugno 1993, 23-39.

Lowenthal, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Magnússon, Sygurdur G. The singularization of history: social history and micro-history within the postmodern state of knowledge. *Journal of Social History*, 36, 3, 2003, 701-735.

Melandri, Enzo. *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sull'analogia*. 2. Edition. Introd. Giorgio Agamben. Apêndice por Stefano Besoli e Renzo Brigati. Macerata: Quodlibet, 2004 [1968].

Momigliano, Arnaldo. Questioni di metodologia della storia delle religioni. In: *Ottavo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, 402-407. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1987.

Momigliano, Arnaldo. Le regole del gioco nello studio della storia antica [1974]. In: *Sui fondamenti della storia antica*. Torino: Einaudi, 1984.

Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1999.

Moretti, Franco. Conjectures on world literature. *New Left Review*, New Series 1, january-february, 2000, 54-68.

Moretti, Franco. The slaughterhouse of literature. *Modern Language Quarterly*, 61, 2000, 207-227.

Moretti, Franco. More conjectures. *New Left Review*, 20, march-april, 2003, 73-81.

Muir, Edwin and Guido Ruggiero (eds). *Microhistory and the lost people of Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

Passeron, Jean-Claude and Jacques Revel (eds.). *Penser par cas*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

Peltonen, Matti. Carlo Ginzburg and the new microhistory. *Suomen Antropologi – Antropologi i Finland*, 20, 1995, 2-11.

Peltonen, Matti. Clues, margins, and monads: the micro-macro link in historical research. *History and Theory*, 40, 3, 2001, 347-359.

Pike, Kenneth L. On the emics and etics of Pike and Harris. In: *Emics and etics: the insider/outsider debate* (eds. Thomas N. Headland, Kenneth L. Pike & Marvin Harris). Newbury Park: Sage, 1990.

Pike, Kenneth L. *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. 2. revised edition. The Hague: Mouton, 1967.

Pomata, Gianna and Nancy G. Siraisi (eds.). *Historia: empiricism and erudition*. In: *Early Modern Europe*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.

Quine, W. V. The phoneme's long shadow. In: *Emics and etics: the insider/outsider debate*. *Frontiers of Anthropology*, 7 (eds. Thomas N. Headland, Kenneth L. Pike & Marvin Harris), 164-167. Newbury Park: Sage, 1990.

Rancière, Jacques. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'inactuel*, 6, 1996, 53-68.

Revel, Jacques (ed.). *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*. Paris: Gallimard-Seuil, 1996.

Salvaneschi, Enrica and Silvio Endrighi. La letteratura cosmopolita di Erich Auerbach. In: *Philologie der Weltliteratur – Filologia della letteratura mondiale*. Castel Maggiore (Bo): Book, 2006; trad. Regina Engelmann.

Olivier de Sardan, Jean Pierre. Emique. *L'homme*, 147, 1998, 151-166.

Smith, Jonathan K. *Relating religion: essays in the study of religion*. Chicago: Chicago University Press, 2004.

Schmitt, Carl. *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Zweite Ausgabe. München and Leipzig: Dunckler & Humblot, 1934.

Subrahmanyam, Sanjay. Monsieur Picart and the Gentiles of India. In: *Bernard Picart and the first global vision of religion* (eds. Lynn Hunt, Margaret Jacob & Wijnand Mijhardt), 197-214. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2010.

Tradução autorizada pelo autor.

Texto recebido em 30 de outubro de 2020. Aprovado em 10 de novembro de 2020.

A fotografia e a *performance da história*



Mauga Manuma e tripulação do HMS Miranda, nov. 1883, fotografia (detalhe).

Elizabeth Edwards

Mestre em História pela University of Leicester/Inglaterra. Professora emérita de História da Fotografia na De Montfort University/Inglaterra. Autora, entre outros livros, de *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Durham: Duke University Press, 2012. ejmedwards10@gmail.com

A fotografia e a performance da história*

Photography and the performance of history

Elizabeth Edwards

*Tradução: Lucas Manuel Mazuquieri Reis***

RESUMO

Partindo da análise de uma série de fotografias tiradas em expedições da Marinha britânica no Pacífico no final do século XIX, este texto interroga os aspectos teatrais e performativos da fotografia, propondo utilizá-la como um dispositivo heurístico na exploração historiográfica. Parte-se do pressuposto de que o quadro fotográfico possui um “efeito elevante” que força as imagens à visibilidade ao mesmo tempo em que cria pontos de fratura que concentram energia semiótica nas bordas da fotografia e tornam o espectador consciente do que está para além da imagem, permitindo, assim, confrontar narrativas históricas generalizantes. O enquadramento também intensifica tensões contidas no próprio ato do fazer fotográfico e permite, pela performance dos corpos dentro da imagem, uma confrontação da narrativa histórica imposta sobre eles (no caso das imagens analisadas, uma narrativa colonial).

PALAVRAS-CHAVE: heurística; antropologia visual; teatralidade.

ABSTRACT

Starting from an analysis of a series of photographs taken in the Royal Navy expeditions to the Pacific in the nineteenth century, this essay examines the theatrical and performative aspects of photography, suggesting that it can be used as a heuristic device in historiographical exploration. The author points that the photographic frame has a “heightening effect” that forces images into visibility while creating points of fracture that forces a concentration of semiotic energy in the edge of the photograph, making the viewer conscious of what lies beyond the image, allowing thus a confrontation of the generalizing historical narratives. The framing also intensifies the tensions contained in the very act of making photography, and allows, through the performance of the bodies inside the image, a confrontation of the historical narrative imposed on them (a colonial narrative, in this case).

KEYWORDS: heuristics; visual anthropology; theatricality.



* Publicado originalmente, sob o título de Photography and the performance of history, em *Kronos: Southern African Histories*, n. 27, Cape Town, 2001, p. 15-19. A editoria de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* agradece à Profa. Dra. Iara Lis Schiavinato pela indicação deste texto e pela apresentação da autora.

** Graduando em Comunicação Social/Midialogia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista IC da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). reis.lucas3@gmail.com
Nota do tradutor: Quando a tradução gerar sentidos múltiplos, o trecho será colocado entre colchetes (“[]”) no idioma original (caso necessário, seguido de uma nota de rodapé, “[N.d.T]”). Quando a própria autora intervier nas citações que mobiliza no texto, tais intervenções serão demarcadas pelo uso de chaves (“{ }”).

Apresentação

São várias as credenciais acadêmicas de Elizabeth Edwards. Ela se identifica como antropóloga visual e histórica. Sua pesquisa se concentra nas relações entre fotografia, antropologia e história, mas tem contribuído muito nos estudos de cultura material e museológicos. É professora emérita de história da fotografia na De Montfort University, em Leicester, onde foi diretora do Centro de Pesquisa em História da Fotografia. Atuou como professora convidada de antropologia visual e material na Universidade de Oxford, na Universidade de Artes de Londres e no Instituto de Antropologia Social e Cultural. Entre 2009 e 2012, foi vice-presidente do Instituto Real de Antropologia. Foi curadora da coleção de fotografia do Pitt Rivers Museum, da Universidade de Oxford, onde atuou até 2005. Com prática curatorial voltada às funções da herança fotográfica do passado colonial na Europa contemporânea e atenta ao papel do museu na história colonial britânica, ela foi uma das coordenadoras do projeto PhotoCLEC (fomentado pela Hera), entre 2010 e 2012. Esse projeto dedicou-se à pesquisa dos modos pelos quais as fotografias do período colonial têm sido utilizadas por museus, como espaços de história pública, com vistas a interpretar e comunicar o passado colonial em uma Europa marcadamente multicultural. Em 2014, recebeu o Lifetime Achievement Award da Sociedade de Antropologia Visual, ligada à Associação Americana de Antropologia. Em 2015, foi eleita membra da Academia Britânica. Entre suas principais publicações estão *Anthropology and photography – 1860-1920* (Londres: Yale University Press, 1992); com Nancy M. West, *Kodak and the lens of nostalgia* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000); *Raw histories: photographs, anthropology and museums* (Oxford: Berg Publishers, 2001); *Photographs objects histories*, coeditado com Janice Heart (Londres: Routledge, 2004); *Photography, anthropology and history*, coeditado com Christopher Morton (Aldershot: Ashgate, 2009); e *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918* (Durham: Duke University Press, 2012).

Apesar da sua contribuição aos estudos de antropologia visual e a sua inegável envergadura intelectual, a produção de Elizabeth Edwards ainda é pouco traduzida para a língua portuguesa, sendo um dos raros casos a tradução da introdução de seu livro *Anthropology and photography –1860-1920*, publicada em um volume dos *Cadernos de Antropologia e Imagem* de 1996, consagrado ao estudo de relações entre antropologia e fotografia.¹ Ana Maria Mauad recentemente apontou o estabelecimento de um vocabulário vincado pelo fotográfico nos últimos trinta anos no Brasil, no qual Elizabeth Edwards desempenha um papel significativo.²

Um dos motivos da publicação da tradução deste artigo que *ArtCultura* oferece a seus leitores consiste na possibilidade de dar acesso à obra da autora no Brasil para um público maior e de diversas áreas de estudos. De imediato,

¹ EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em <<http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-2.-Antropologia-e-Fotografia.pdf>>. Acesso em 7 jan. 2021.

² Ver MAUAD, Ana Maria. Itinerários dos estudos sobre fotografia na historiografia recente. *Anais do 30º Simpósio Nacional de História*, 2019. Disponível em <[https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1553208156_ARQUIVO_AMM_trabalhocompleto\[1\].pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1553208156_ARQUIVO_AMM_trabalhocompleto[1].pdf)>. Acesso em 7 jan. 2021.

já seria uma contribuição para os debates acerca das práticas coloniais em escala transnacional. De forma subjacente, este trabalho seminal mostra sua elaboração das relações entre cultura visual e imaginação histórica, como uma categoria cognitiva socialmente formulada e historicamente constituída. Ao abordar tais relações, Elizabeth Edwards explora as noções de evidência e *performance* que o fotográfico imaginado historicamente traz à baila. Desta análise, ela chega a indicar que o olhar colonizador, interessado em impor uma determinada narrativa histórica aos corpos nativos, não tem um poder absoluto sobre eles. Em sua *performance* dentro da imagem, esses sujeitos, em suas corporeidades, indagam a autoridade da ação colonial. Tais sujeitos, em sua agência, interrogam e reinventam sentidos para as práticas sociais coloniais, sem se restringir a balizas nacionais ou às vontades do mando. A agência dos sujeitos é modulada por uma série de relações transculturais – como se vê na bela análise das fotografias do tombadilho do HMS Miranda abordadas neste artigo.

O entendimento da fotografia aqui exposto problematiza a aparência de superfície da evidência, ou seja, a sua transparência, enquanto transitividade pura e literal calcada na indicialidade. A autora articula a imagem fotográfica à sua performatividade histórica, que se inscreve na materialidade compositiva da própria imagem, mostrando que a cultura visual e a fotografia nos ajudam a conformar e perceber a constituição de eventos históricos em uma episteme visual. Assim, ela nos ajuda a indagar os pressupostos de autoridade de uma história colonial teleológica e generalizante. Nessa direção, seus estudos destrincham formas de produção, circulação, difusão, reconfiguração e consumo das imagens como parte de uma compreensão histórica do mundo. Ela, por essa via, nos permite avançar nas relações entre cultura visual e conhecimento histórico: por exemplo, ao explicitar a centralidade das coleções fotográficas nos museus britânicos no ideário colonial ou ao discorrer, metodologicamente, acerca dessa imaginação histórica. Por sinal, suas pesquisas sobre essas questões reaparecem em outros de seus estudos. Basta lembrar o já mencionado *The camera as historian* e o artigo “Photography and the material performance of the past”, publicado na *History and Theory* (2009), que abrem as comportas para a reflexão sobre a memória disciplinar da história em suas relações com as imagens.

Cabe uma última informação ao leitor. Esta tradução integra o projeto de pesquisa e contínua reconfiguração da disciplina CS100, Cultura Moderna e Imagem, da graduação em Midialogia da Unicamp.³ Na tópica relativa à emergência da imagem indicial nos oitocentos, na Europamerica, esta tradução foi realizada como atividade da monitoria por Lucas Manuel Mazuquieri Reis e debatida em mais de uma ocasião com as turmas de 1º semestre. Diante dos resultados dessas atividades em sala de aula, pareceu-nos pertinente o envio do texto à *ArtCultura*, revista que prima pelo debate entre cultura visual e história.

Iara Lis Schiavinatto***

³ Outro resultado desse projeto foi a publicação do livro de SCHIAVINATTO, Iara Lis & ZERWES, Érika (orgs.). *Cultura visual: imagens da modernidade*. São Paulo: Cortez, 2018.

*** Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de Artes e dos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais e em História da Unicamp. Pesquisadora do

* * *

Gostaria de começar com duas citações de dois historiadores muito diferentes, cujo trabalho eu admiro imensamente, que formam um subtexto com este artigo.⁴ Primeiramente Elizabeth Tonkin, citando e parafraseando Karen Barber:

Para entender os oriki^ {forma de canto de louvor yoruba} [...] é preciso vê-los como uma forma muito específica, intensa e elevada de diálogo, na qual o parceiro silencioso é tão crucial quanto o falante {para nosso contexto, leia-se aqui: o observador} [...] é claro que a comunicação dramática dos cantos oriki {leia-se aqui: a fotografia} está no coração de processos de ação social muito abrangentes [...] Engajar-se nessa ação {é} reativar o passado codificado para um propósito presente.⁵

E, na sequência, Greg Denning:

Eu penso que nós nunca conhecemos a verdade com ela nos sendo contada. Nós temos que experienciá-la de algum modo. Essa é a graça persistente da história. É no teatro que conhecemos a verdade [...] a verdade está sempre lá mas de uma forma diferente do que esperamos [...] às vezes incerta, às vezes contraditória, às vezes nublada pelas forças que nos levam a ela, às vezes tão clara que nos cega de qualquer outra coisa.⁶

Quero considerar o papel particular das fotografias na inscrição, constituição e sugestão de passados. A questão básica que tem informado todo o meu trabalho recentemente é: que tipo de história são as fotografias? Qual o tom afetivo através do qual elas projetam o passado no presente? Como pode sua aparência supostamente trivial e incidental de superfície ser significativa em termos históricos? Como pode-se liberar o “potencial heurístico especial” da evidência condensada nas fotografias, sendo que elas representam intersecções? Egmonde e Mason recentemente descreveram essas intersecções como “cruzamentos de cadeias morfológicas, como a intersecção de vários contextos e ações, ou como o ponto nodal onde as preocupações contemporâneas e modernas, ambas, refletem e intensificam umas às outras”.⁷ As fotografias têm agência própria dentro disso? Se existem qualidades performativas na fotografia, onde elas residem? Na coisa em si? Na sua feitura [*making*]? No seu conteúdo?

Eu só posso lascrar [*chip away*]⁸ um dos lados dessas questões. Quero ir além do nível superficial de evidência aparente pois, “se é possível reconhecer que histórias são projetos culturais, incorporando interesses e estilos narrati-

CNPq. Coorganizadora, entre outros livros, de *Cultura visual & história*. São Paulo: Alameda, 2016. iara.schio@gmail.com

⁴ Originalmente, este texto foi apresentado como palestra principal (*keynote*) na conferência *Encounters with Photography*, que ocorreu no Museu Sul-Africano da Cidade do Cabo, em julho de 1999.

⁵ TONKIN, Elizabeth. *Narrating our pasts: the social construction of oral history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 101.

⁶ DENING, Greg. *Performances*. Melbourne: Melbourne University Publish, 1997, p. 101.

⁷ EGMOND, Florike and MASON, Peter. A horse called Belisarius. *History Workshop Journal*, v. 1, n. 47, Oxford, 1999, p. 249.

⁸ Em sentido figurado, a expressão *chip away* (literalmente, lascrar), significa reduzir, enfraquecer, erodir, corroer aos poucos, tornar algo menor, mais fraco ou menos efetivo, tornar o sucesso de algo (uma ideia, um sentimento, um sistema) menos provável [N.d.T.].

vos, a preocupação com a realidade transcendente dos arquivos e dos documentos deve dar lugar à disputa sobre formas de argumento e interpretação”.⁹ Isso deve ser visto como experimental, um dispositivo [*device*] heurístico para possibilitar um pouco de exploração historiográfica, porque as fotografias são uma das principais formas históricas do final do século dezanove e do começo do século vinte, mas sequer começamos a compreender o que elas são, como lidar com sua crueza [*rawness*], em ambos os sentidos – o bruto [*unprocessed*] e talvez o ocasionalmente doloroso.

Algumas preliminares. Estou tomando o “colonial” como implícito aqui, mas meu argumento tem implicações mais amplas. Talvez ele seja mais intenso em seus momentos coloniais, mas não exclusivamente neles. Alguns podem rotular as fotografias que estou estudando como antropológicas. Certamente elas foram em certo tempo, ou ainda são, antropológicas, porém eu prefiro chamá-las de história [*I prefer to call it history*], com um “H” minúsculo (tanto a coisa em si quanto o que fazemos com ela), pois liberar as imagens de tais categorizações é o primeiro passo para articular histórias alternativas através delas.

Meu argumento se centra em torno de algumas fotografias do Pacífico no final do século dezanove. Essas poucas imagens do Pacífico são as com que eu tenho trabalhado recentemente e foram instrumentais para o meu pensamento. Consequentemente, elas não são meramente ilustrativas, mas uma parte central e formativa de meu argumento, visto que foram elas que me colocaram para pensar em primeiro lugar.

Defendi em várias ocasiões, como outros, os paralelos entre história oral e história visual – fotografias. Por questão de argumento, vou concretizar essa conexão ao tomar um modelo da história oral, especialmente aquela articulada por Elizabeth Tonkin, que citei no início. Esse modelo é o de gênero, expectativa e *performance*.¹⁰ Não é um modelo que pode necessariamente ser transferido para as fotografias de maneira exata, mas sua forma é útil para se pensar com as fotografias [*to think with in relation to photographs*]. Gênero e expectativa ressoarão ao longo deste trabalho. A expectativa do meio pode ser lida aqui como o modo com o qual esperamos [*expect*] que as fotografias, com seu intrigante realismo, nos contem sobre o passado em dados espaços performativos ou interpretativos e com suas várias audiências. Gêneros, dialetos visuais de estilo, forma, intenções, usos, estratégias retóricas carregam uma expectativa e uma suposição sobre a adequação [*appropriateness*] da *performance*.

Entretanto, como sugere meu título, é na última característica, a *performance*, que pretendo me concentrar, explorando os modos com os quais seria possível pensar que as fotografias têm qualidade performativas, tanto literalmente quanto metaforicamente. Eu quero incitar esta ideia para ver o quão longe ela nos levará em uma liberação historiográfica se, como dispositivo heurístico, nós concedermos às fotografias certa atividade no fazer histórico. Espero que os exemplos que uso performem, em parte, o que quero discu-

⁹ THOMAS, Nicholas. *Oceania: visions, artifacts, histories*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 34.

¹⁰ Ver TONKIN, Elizabeth, *op. cit.*, *passim*.

tir. À primeira vista eles podem parecer fotografias muito comuns, mas espero incentivá-los à ação.

Primeiro, deve-se considerar brevemente a natureza do meio em si, pois esta é inseparável dos gêneros, expectativas e *performances* no qual ele está enredado. Em sua imobilidade [*stillness*], mórbida como alguns comentaristas têm defendido, ele contém [*contains*] dentro de seu quadro [*frame*]¹¹, fraturando tempo, espaço e, portanto, evento, causando uma separação do fluxo da vida, da narrativa, da produção social. Ao fazer detalhe [*in making detail*], ele subordina o todo à parte. Ele é indiscriminado, fortuito em sua inscrição, arbitrário em sua inclusão. Dessa configuração emergem os significantes inerentemente instáveis da imagem. Centrais para isso são a imobilidade e o quadro, pois eles são locais de energia semiótica e, portanto, de mutabilidade de sentido.

* * *

Dentre as cinco características da fotografia definidas por John Szarkowski em seu famoso catálogo para [a exposição] *The photographer's eye* no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1966, está o “Quadro”. Cito: “O ato central da fotografia é o ato de escolha e eliminação; ele força uma concentração na borda [*edge*] da imagem, a linha que separa o ‘dentro’ do ‘fora’, e nas formas criadas por ele”.¹² Embora esta declaração tenha sido feita no contexto de uma reafirmação modernista da pureza e da essência fotográficas, ela tem ressonâncias mais amplas se permitirmos nos mover para fora dessa característica da fotografia ao invés de para dentro de uma concentração em sua essência, e se considerarmos a relação da forma com a criação de sentido histórico. Não estou defendendo que o meio é a mensagem, mas que os pressupostos e expectativas culturais limitam o pensamento sobre a fotografia e colocam demasiado destaque em sua indicialidade. Mais propriamente, como Barthes, eu gostaria de reintegrar a ontologia à retórica do meio – inserindo a noção de mágica, de teatro e até de alquimia, pois a história também acolhe subjetividades. A fotografia desperta o desejo de saber aquilo que não pode mostrar, pois é talvez uma incognoscibilidade [*unknowability*] máxima que está no centro do desafio histórico da fotografia. Somos confrontados com os limites de nosso próprio entendimento diante da “infinitude” [*endlessness*] à qual as fotografias se referem. Foi Siegfried Kracauer que viu a “infinitude” como uma das quatro principais afinidades da fotografia.¹³ O próprio Szarkowski aponta nessa direção, afirmando que a imagem é ligada à placa, porém o sujeito do qual ela é extraída sumiu em três dimensões, mas o autor não explora essa ideia.

¹¹ Ao longo do texto o verbo *to contain* (conter) adquire duplo sentido: ao mesmo tempo em que significa “apresentar dentro de um certo limite da imagem”, também significa “restringir” ou “reprimir” pelo uso do quadro. A mesma dualidade marcará sua forma substantiva, *contency* (aqui traduzida como contenção). O termo *frame* é igualmente ambíguo, sendo possível traduzi-lo tanto como “quadro” quanto como “moldura” [N.d.T].

¹² SZARKOWSKI, John. *The photographer's eye*. New York: Museum of Modern Art, 1966, p. 9.

¹³ As outras são “uma afinidade sincera com a realidade não encenada, fortuidade e indeterminação”. Cf. KRACAUER, Siegfried. *Photography*. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leet's Island, 1980, p. 263-265.

O quadro, pelo modo como contém e restringe [*contains and constrains*], eleva [*heightens*]¹⁴ e cria uma fratura que nos torna intensamente conscientes do que está além dele. Existe, portanto, uma dialética entre o limite [*boundary*] e a infinitude; enquadrado, restrito, limitado, porém incontinente. É a tensão entre o limite da fotografia e a abertura de seus contextos que está na raiz de sua incontinência [*uncontainability*] histórica, em termos de sentido. O argumento de Derrida sobre as atividades do quadro parece pertinente aqui. Apesar de parecerem naturalizados, os quadros são essencialmente construídos e frágeis. O enquadramento e a restrição se impõem artificialmente a um discurso que constantemente ameaça transbordar.¹⁵ Isso ocorre mesmo nas mais opressivas práticas fotográficas, como a fotografia antropométrica, onde as marcas de cultura humanizantes – o arranjo do cabelo, a marcação cultural do corpo, como as cicatrizes – perfuram a imagem objetificante com a possibilidade da experiência subjetiva.¹⁶ De fato, parte do poder de tais fotografias talvez esteja nas tensões entre a apresentação intensamente objetificada do sujeito e a consciência do “para além” [*beyond*].

Mais importante para meu argumento, aqui, é a teatralidade do enquadramento: uma intensificação dos arranjos espaciais e narrativos que ocorrem dentro do quadro. Mas primeiro é necessário explorar as ideias de performatividade e teatralidade em relação às fotografias. Pode-se argumentar que a teatralidade é ligada, em dois sentidos, à fotografia. Primeiro, pela intensidade da forma apresentacional [*presentational form*] – o fragmento de experiência, realidade, acontecimento (seja como for que lhe queira chamar) contido dentro do enquadramento – e, segundo, pela elevação de mundos sígnicos que resulta dessa intensidade.

A ideia de *performance* e sua manifestação mais explícita e formal, a teatralidade, não tem tanto aqui o sentido das qualidades formais implícitas ao drama como gênero, mas mais o sentido de representação, elevação, contenção e projeção – a apresentação que constitui o ato performativo ou persuasivo dirigido ao espectador consciente.¹⁷ A natureza do meio fotográfico, em si, carrega uma intensidade que é constituída pelo nexos do momento histórico e pela concentração da fotografia como inscrição. Essa concentração, foco ou contenção tem um efeito elevante [*heightening effect*] no assunto [*subject matter*].¹⁸ Ela força à visibilidade, focando a atenção, dando uma proeminência separada ao despercebido e, o mais importante, criando energia na borda. Além disso, pode-se dizer que as fotografias “performam” a mutabilidade de suas estruturas significantes enquanto são projetadas em diferentes espaços.

¹⁴ O verbo *to heighten* tem o sentido de aumentar, elevar, realçar, intensificar ou potencializar. Ao longo do texto ele será traduzido por elevar. Por extensão, sua forma substantiva será traduzida por elevação; a sua forma adjetiva, elevante [N.d.T.].

¹⁵ Ver DERRIDA, Jacques. *Parergon. The truth about painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, p. 70.

¹⁶ Ver EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg Publishers, 2001.

¹⁷ Ver FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

¹⁸ *Subject matter* pode significar tema, assunto, matéria ou objeto em foco (neste caso, o objeto, cena ou sujeito representado dentro da imagem), porém nenhum destes termos em português mantém as dimensões de sujeito e matéria existentes no termo original. O tensionamento entre subjetividade e objeto na fotografia é recorrente em todo o texto. Por falta de termo mais apropriado, *subject matter* será traduzido aqui por assunto [N.d.T.].

Por exemplo, como as fotografias se tornam “antropológicas”? As fotografias têm uma performatividade, um tom afetivo, uma relação com o observador [viewer], uma fenomenologia não por seu conteúdo, mas sim pela sua existência como objetos sociais ativos, projetando-se e movendo-se em direção a outros espaços e tempos. Isso significa mais do que imagens passivas sendo lidas em diferentes contextos, apesar de isso ser obviamente parte da equação. Mas, como um dispositivo heurístico, podemos ver imagens como ativas através de sua performatividade, enquanto o passado é projetado ativamente no presente pela natureza da fotografia em si e pelo ato de olhar para a fotografia. Lembremos aqui da pergunta de Mitchell: “o que as imagens {leia-se aqui: fotografias} realmente querem?”. Isso não é um colapso em direção à personificação e ao fetichismo da fotografia, mas sim em direção a um espaço limpo que permite um excesso e uma extensão para além do apelo semiótico da fotografia, cujos poderes e possibilidades emergem no encontro intersubjetivo.¹⁹ Talvez ele seja mais intenso em momentos de encontro entre sistemas de poder e de valor, pois tal dispositivo heurístico ressalta pontos de fratura.

Peacock definiu a *performance* como uma vida condensada, destilada e concentrada – uma ocasião na qual energias são intensamente focadas.²⁰ Como a *performance* ou o teatro, as fotografias focam na visão e na atenção de certo modo. *Performances* também são destacadas [set apart]. Similarmente, fotografias são destacadas, sendo de outros tempos e outros lugares. *Performances*, como fotografias, incorporam [embody] sentido através de propriedades significantes e são tentativas deliberadas, conscientes de representar, de dizer algo sobre algo. Na análise de Schechner²¹, o signo em si é performativo no tanto em que constitui um ou mais pedaços de sentido que são relacionados e projetados em maiores quadros de *performance*, sequências de “cenas” de signos que incorporam narrativa. O modelo de Schechner nos permite conectar a mutabilidade dos signos fotográficos aos seus contextos históricos, pois os maiores quadros de *performance* – o palco cultural no qual o drama da fotografia é desempenhado [played out] – são compostos de quadros menores, dentro dos quais eles transformam sentidos relegados em uma relação mutuamente sustentada.

O teatro também confronta o observador – abre espaço para a reflexão, a discussão e a possibilidade de entendimento. Para Denning, a “teatralidade está enraizada em toda ação [...] a teatralidade, sempre presente, é intensa quando o momento sendo experienciado é cheio de ambivalências”.²² É através da natureza elevada do meio – aquela teatralidade dentro da fotografia e de sua inscrição – que pontos de fratura tornam-se aparentes. O detalhe incidental pode dar uma clareza convincente, por meio da qual histórias alternativas poderiam ser articuladas e a *performance* poderia estender a possibilidade

¹⁹ Ver MITCHELL, W. J. T. What do pictures really want? *October*, v. 77, n. 3, Cambridge, 1996, p. 79. [MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Autêntica: Belo Horizonte, 2017].

²⁰ Ver PEACOCK, James. An ethnography of the sacred and profane in performance. In: SCHECHNER, Richard and APPEL, Willa [eds.]. *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 208.

²¹ Ver SCHECHNER, Richard. Magnitudes of performance. In: SCHECHNER, Richard and APPEL, Willa [eds.], *op. cit.*, p. 44.

²² DENNING, Greg, *op. cit.*, p. 109.

de autorias da história graças à interação precisamente com tais pontos de fratura. Significativamente, o cineasta soviético Serguei Eisenstein percebeu uma similaridade nos limites entre fotografia e cinema e nos limites entre teatro e cinema.²³ Fechando esse triângulo, certamente a fotografia se alinha com o teatro. Retorno aqui à citação do início – “é no teatro que conhecemos a verdade”. Conseqüentemente, pode-se argumentar que existe um aglomerado de ideias que apontam na direção de uma certa qualidade performativa das fotografias.

Eu observarei aqui três diferentes modos através dos quais a ideia de performatividade pode ser entendida em relação à história e à fotografia: primeiro, no teatro do quadro, segundo, na *performance* da feitura, e, por fim, no teatro ou *performance* dentro do quadro. Estes não são mutuamente exclusivos, mas sim integralmente interligados na *performance* da história.

Quero considerar primeiro duas fotografias tiradas na mesma ocasião, em 1884, provavelmente em março, em Malekula, Vanuatu (ou Novas Hébridas, como eram chamadas na época). Essas fotografias, imagens com as quais podemos pensar, tornam-se mais do que a soma de suas partes.

Praias foram descritas por Denning como os “inícios e finais, fronteiras e limites” que delinearão o espaço transformativo de contato cultural²⁴ – não diferentemente da fotografia, de certo modo. Estas cenas de praias, um tropo fotográfico recorrente no Pacífico, tornaram-se mais intensas através da ação do quadro. A sua própria banalidade é transformada em uma teatralidade silenciosa que define tanto o momento fotográfico quanto o encontro colonial na borda da ilha. Ela é impulsionada à visibilidade [*pushed into visibility*] através dos limites da fotografia. Mas as particularidades dentro do quadro transbordam o limite pictórico em direção ao palco cultural geral no qual o pequeno drama é desempenhado.

A primeira fotografia mostra um grupo de malekulas em sua praia com um tenente de um saveiro da Marinha Real, o HMS Miranda, que estava realizando trabalho militar em “Run Island”, como era conhecida (figura 1). Isso levava geralmente três ou quatro meses no mar partindo de Sydney, cruzando um grande trecho de oceano delineado pelo caminho que sobe por Norfolk Island, Nova Caledônia, Fiji, Novas Hébridas e segue a oeste até Samoa. O fotógrafo era o comandante do Miranda, William Acland, um jovem com bons contatos em uma missão de destacamento de três anos no Sydney Station, da Marinha Real. Mas o que acontecia naquele dia em Malekula? Que pequena história é essa? Existe uma atuação autoconsciente de quadros e limites na praia, remando [*rowing*]²⁵ a canoa polinésia – marinheiros e barcos, britânicos e melanésios.

²³ Ver EISENSTEIN, Serguei *apud* KRACAUER, Siegfried, *op. cit.*

²⁴ DENNING, Greg. *Islands and beaches: discourse on a silent land: Marquesas – 1774-1880*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1980, p. 31 e 32.

²⁵ Parece haver aqui um jogo de palavras com o termo *rowing*, pois ele significa, ao mesmo tempo, remando (como se o enquadramento colocasse em movimento a ação da canoa) e enfileirando (como se o enquadramento encenasse o enfileiramento dos corpos dentro da canoa fotografada) [N.d.T.].



Figura 1. Na praia de Malekula, Vanuatu. Cap. W. A. D. Acland, fotógrafo, cerca de 1884.

Fotografias encenadas tal como essa revelam intenções específicas, ao invés de prometer revelar sentidos alocados *a priori* em configurações de mundo. Há também a teatralidade no sentido exposto por Michael Fried, segundo o qual os sujeitos projetam a si mesmos ou o drama em algo externo – a câmera e o observador. Portanto, podemos atribuir certa significância ao conteúdo autoconsciente, intencional da fotografia. Olhamos aqui para encontros durante a era da diplomacia das canhoneiras. A cena na praia pode ser lida como a tensa resolução de uma situação potencialmente instável. Humor e camaradagem parecem aliviar a situação. Limites e praias, como Denning aponta²⁶, são feitos de coisas sensíveis, risadas estridentes e, aqui, a canoa. A intimidade é sugerida pela contenção tanto do barco quanto dos limites do quadro fotográfico, concentrando a atenção do observador, elevando o conteúdo e movendo este do domínio puramente informacional para o domínio das representações e contemplações alternativas.

Eu afirmaria que existem espacialidades em camadas nessa fotografia, intensificadas pelo enquadramento da fotografia. Um tenente naval é “inserido” no espaço físico melanésio da canoa polinésia. Em certo nível, o teatro da ação na praia pareceria fraturar o espaço melanésio e tornar visível as relações de poder colonial, porém a ausência ou o silêncio podem ser uma ressonante presença ativa, um dispositivo familiar tanto no teatro quanto na fotografia. O espaço melanésio pode parecer reprimido nas fotografias, mas ele é presente, incorporado no estar social melanésio [*melanesian social being*] na sua praia. A terra é importante em sociedades melanésias, estando ligada ao *status* através da produção de comida, mas o mar é igualmente importante. Um é a continuação do outro. Assim, “fatos” geográficos vinculam o povo à sua história, à organização do conhecimento local e às percepções e definições melanésias de

²⁶ Ver DENING, Greg. *Islands and beaches*, *op. cit.*, p. 20.

espaço.²⁷ Os malekulas, através da presença de seus próprios entendimentos culturais de espaço, marcam isso na fotografia – se nós, aqueles veem, concedermos esse espaço. Apesar de ser intensificado pelo quadro, isso não pode necessariamente ser reduzido tão somente à ação do quadro em si, mas às silenciosas asserções de histórias aqui intersectadas, as quais se tornam mais *visíveis* através da ação elevante do quadro [*heightening action of the frame*].



Figura 2. Na praia de Malekula, Vanuatu. Cap. W. A. D. Acland, fotógrafo, cerca de 1884.

Outra cena de praia, tirada na mesma época, é enquadrada e composta de forma similarmente cuidadosa (figura 2). O encontro de reconhecimento e enquadramento, como sugeriu Szarkowski, é o ato primário do fotógrafo, ditando, em nossos contextos, o que é performado como história e o que não é. Dois oficiais navais delineiam os quadros direito e esquerdo, condensando o grupo. Um deles está à direita, de pé na proa de um bote que se projeta para dentro do quadro. Na borda da água, outro marinheiro está de pé, de braços dados (estabilizando-se talvez por conta do tempo de exposição relativamente longo de dois ou três segundos) com dois melanésios.

Entretanto, o quadro controlador, tanto físico quanto metafórico começara a vaziar, como fazem os contêineres. O vazamento é um excesso semiótico ou uma energia semiótica, que se manifesta na crueza, na ambiguidade ou na incontinência máxima da fotografia como história. A “infinitude” de Kracauer, acionada pelo fortuito, alcança para além do quadro. O quadro, nesse registro, marca apenas um limite provisório: seu conteúdo se refere a outros conteúdos fora do quadro. Dentro da contenção da imagem, pequenos detalhes elevantes, como os braços unidos e o par de botas (botas navais?) penduradas em torno do pescoço de alguém, adquirem uma densidade metafórica

²⁷ Cf. LINDSTROM, Lamont. *Knowledge and power in a South Pacific society*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990, p. 51 e 71.

ou simbólica. A apresentação cuidadosa para a câmera tem uma teatralidade silenciosa com toda a autoconsciência que o *tableau* engendra, enquanto ambas as partes projetam seus espaços concorrentes para a imagem resultante. Entretanto, o meio disfarça o gesto, a expressão e a ressonância das quais relações frágeis, como aquelas na praia de Malekula, dependiam. Sua ausência é tornada palpável através de fotografias se imaginarmos as possibilidades teatrais do gesto temporariamente suspenso, do olhar pausado, do dedo imóvel em um antebraço.

Essas duas imagens supõem o que Daniels descreveu como “alta gravidade específica” [*high specific gravity*], pois elas parecem “condensar uma gama de forças e relações sociais”.²⁸ O efeito elevante da imobilidade dentro do quadro, enquanto o momento histórico é performado para nós, abre possibilidades para não ver aquilo “de que” a foto é [*what the picture is 'of'*] em termos forenses, mas sim, e mais significativamente, porque creio que é aqui que as fotografias são uma forma única de história; elas podem sugerir uma experiência do passado. Kracauer, escrevendo sobre as distinções entre pintura e fotografia, resume a necessidade histórica desta: “Para que a história se apresente, a simples coerência de superfície da fotografia precisa ser destruída”.²⁹ Enquanto as fotografias particularizam, ao mesmo tempo elas ressoam com aquilo para além delas mesmas, elas explicam algo do mundo que as tornou possível em primeiro lugar. Essas fotografias mostram espaços melanésios no momento de negociação, entre espaço e tipos de poder, entre aquilo que está perto dos indivíduos e aquelas forças remotas e exteriores, como a Marinha Real e a política colonial, nas quais a vida local está enredada. As fotografias na praia são parte de um infinito contínuo de microscópicos incidentes, ações e interações que constituem a realidade histórica.³⁰ A natureza fragmentária da fotografia traz o momento experiencial ao conhecimento, à visibilidade, ao privilégio indiscriminado do momento. Por outro lado, existe o *studium*, para utilizar modelo de Barthes, que, ao prover contexto, permite ao *punctum*, o detalhe que assume significância, ser reconhecido – o dedo imóvel, por exemplo. Sem o quadro, físico e metafórico, não existe nada para perfurar. É isso que quero dizer com elevação teatral da fotografia [*theatrical heightening of photography*] – permitir a aparição de linhas de fratura e a emergência de espaços para leituras e histórias alternativas.

²⁸ DANIELS, Stephen. *Fields of vision: landscape imagery and national identity in England and the United States*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 244 e 245.

²⁹ KRACAUER, Siegfried. *Photography*. In: *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 52 [KRACAUER, Siegfried. *Fotografia*. In: *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009].

³⁰ Ver BARTHES, Roland. *The rhetoric of the image*. In: *Image music text*. London: Fontana, 1977 [BARTHES, Roland. *Retórica da imagem*. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990], e BARNOUW, Dagmar. *Critical realism: history, photography, and the work of Siegfried Kracauer*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994, p. 251.

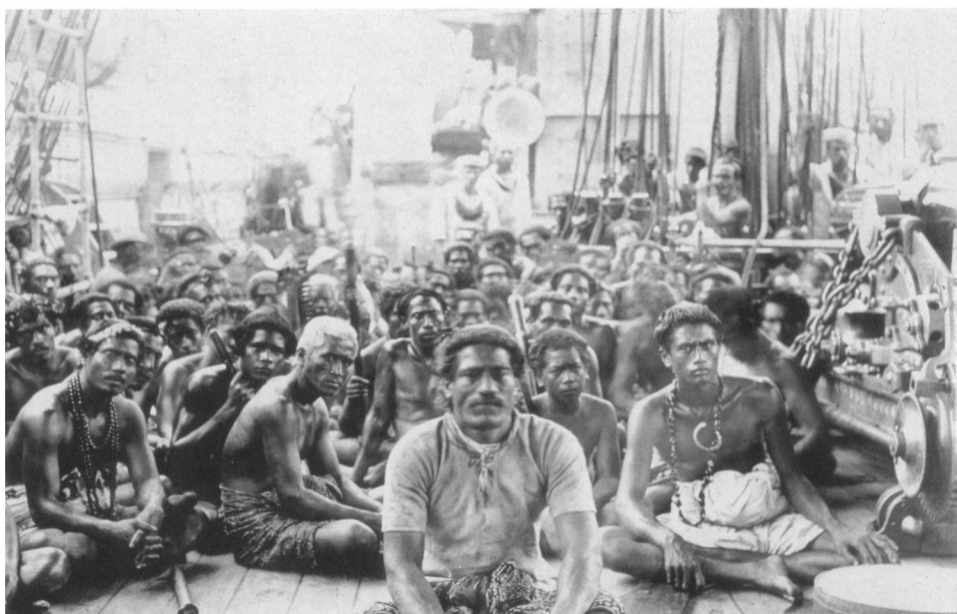


Figura 3. Mauga Manuma e a tripulação do HMS Miranda. Cap. W. A. D. Acland, fotógrafo, nov. 1883.

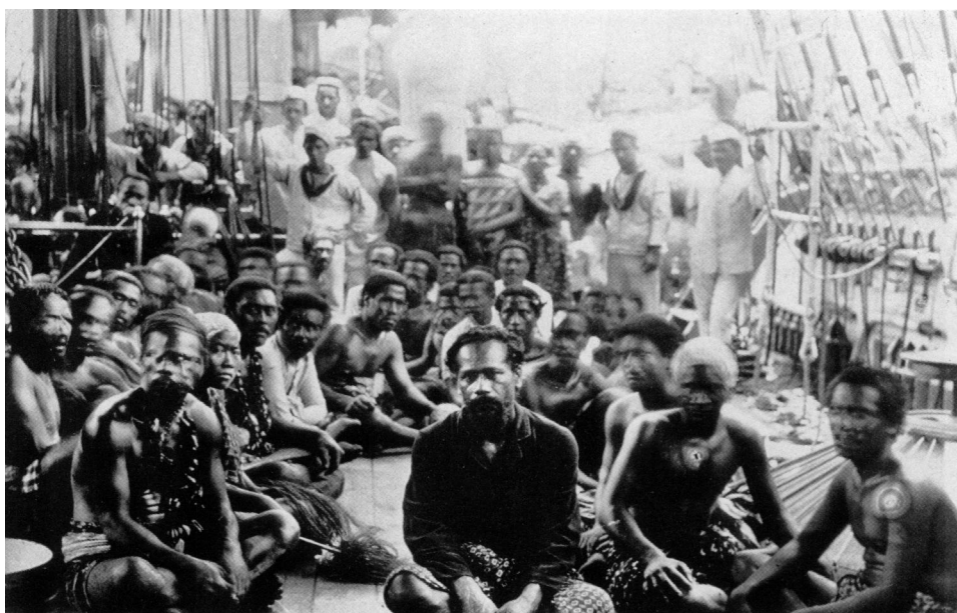


Figura 4. Mauga Manuma e a tripulação do HMS Miranda. Cap. W. A. D. Acland, fotógrafo, nov. 1883.

Isso fica ainda mais marcado em duas fotografias tiradas pelo mesmo fotógrafo meses antes, em novembro de 1883 (figuras 3 e 4).³¹ A aparência de superfície [*surface appearance*] é aquela da imagem colonial arquetípica – ilhéus em uma canhoneira, barco de trabalho ou cruzeiro cercados por marinheiros, turistas ou apenas por curiosos. Mas, novamente, ao se dedicar à intensidade

³¹ Ver EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories*, op. cit.

elevante do espaço e do momento através do caráter fragmentário da fotografia, abre-se espaço para histórias alternativas. Novamente, isso pode ser lido como *performance*. A própria existência dessas fotografias, como as últimas duas para as quais olhamos, rompe com o espaço fechado das histórias textuais em torno desse evento – o encontro de dois rivais reivindicantes do título de cacique samoano, Mauga de Tutuila, que foram trazidos a bordo do HMS Miranda para que o poder colonial pudesse impor a paz em seus próprios termos. Os detalhes estão além do escopo deste artigo, pois o que me importa aqui é a forma com a qual a fotografia, através da contenção relevante do quadro [*heightening containment of the frame*], confronta a narrativa generalizante da história e performa um conjunto alternativo de demonstrações de poder. Ela devolve a especificidade ao momento histórico e força-o à significação.

Vemos aqui de forma mais clara o modo com o qual a fotografia captura o momento de um fluxo e processo de existência, dando certa intensidade ao momento. O ato de fotografar dota esse evento de uma permanência e uma teatralidade que ecoam em nível abstrato a *performance* do evento em si. Além disso, o fragmento intensificado do evento detido na fotografia espelha a intensidade do fragmento de poder cultural incorporado no navio, a canhoneira britânica. Acland, o comandante do navio, pretendia que esse encontro com os Maugas fosse precisamente uma *performance* de autoridade política; o ato cerimonial em si seria parte integral da autoridade articulada no espetáculo ou na visibilidade do momento. Assim, as fotografias se tornam a essência mesma daquele momento.

Entretanto, está colocado um ponto de fratura. Apesar da aparente contenção dentro do espaço da canhoneira britânica, claramente existe uma articulação espacial samoana agindo; esta, ao invés de ser fraturada por expressões de poder colonial, na verdade afirma sua própria coesão cultural e fratura (ou, talvez, subverte) a totalidade do espaço autoritário. Seria possível alegar que o processo de emergência do poder global é confrontado pelas conscientes configurações locais de espaço.

A hierarquia sociopolítica preexistente em Samoa estipula configurações espaciais precisas que o corpo social pressupõe, notavelmente demonstrada no encontro com a aldeia. Aqui, os reivindicantes, como cacique (os Maugas), estão sentados no centro, à sua direita estão seus oradores, “caciques falantes” com o cabelo esbranquiçado a cal e carregando o enxota-moscas cerimonial; estes falavam pelos chefes e serviam como conselheiros deles. Dado que esses protagonistas cruciais estão em um arranjo espacial reconhecido etnograficamente e que os outros superiores aparecem em um amplo arranjo semicircular em torno do Mauga, não seria ilógico assumir que o resto do séquito expressa espacialmente relações de hierarquia e parentesco, reproduzindo o espaço samoano e a autoridade que tal arranjo carrega, no tombadilho do HMS Miranda. A disposição espacial evidente nas fotografias se refere a uma intersecção de autoridade mais complexa do que o registro textual colonial sugere. Podemos não saber tudo isso, mas a intensidade da visualização que a fotografia constitui apresenta uma linha de fratura que permite um entendimento alternativo do que ocorreu às 10h30 no tombadilho do HMS Miranda em 17 de novembro de 1883.

Quero agora contemplar brevemente a performatividade do ato de fotografar. De vários modos esta é uma manifestação da ideia de performativi-

dade menos complexa do que aquelas que acabei de examinar. Entretanto, ela é crucial para a relação entre a fotografia e o fazer histórico. Podemos ver isso operando através de um conjunto de fotografias muito diferentes e banais, tiradas perto de Port Moresby, na Nova Guiné Britânica, em 1898. Elas demonstram novamente o modo com o qual o conteúdo pode se estender para além de seu assunto. Nestas fotografias podemos ver, efetivamente, a *performance* do fazer fotográfico – as fotografias nos mostram o ato de observação.

Aqui, a fotografia atua no processo de observação e coleta de dados visuais em uma antropologia imbuída de relações coloniais (figuras 5 e 6). A atuação depende também do quadro. Em certo nível, o gênero dessas fotografias é o da observação não mediada, do imediatismo e da absorção que nega a presença do observador, um valor de veracidade cada vez mais dominante no final do século dezenove. Entretanto, o modo com o qual a câmera se move ao redor do grupo de mulheres trabalhando na “bancada” introduz uma relação espacial ativa entre observador e observado. Sente-se o ato de observação quando a câmera, agindo como o olho do observador, move-se ao redor do grupo para “ver melhor”, para “revelar mais”, para intensificar o registro. As qualidades espaciais e cinéticas são claramente evidentes – o observador é incorporado [*embodied*] fora do quadro fotográfico quando Antony Wilkin, o fotógrafo da expedição, ou Alfred Cort Haddon, o líder da expedição (a tarefa das fotografias ficou entre eles), se move ao redor do grupo.³² Existe uma forte qualidade performativa nos dois eixos. Primeiro dentro do grupo, que é absorvido na ação narrativa da olaria e enfatiza a distância do observador. O segundo é interativo; a *performance* da observação enfatiza a presença do observador e a feitura de conhecimento científico. Esses dois são trabalhados simultaneamente dentro do mesmo espaço performativo. O quadro, novamente, é um limite provisório. Ele é fraturado pelo que está além dele e pelas relações além dele – o contêiner novamente começa a vaziar. A direção das reações das mulheres sugere que há outro foco de atenção ou conversa, outra câmera talvez, ou um intérprete ou, talvez, um oficial colonial local, David Ballantine, que orquestrou a *performance* da olaria. Existe um aspecto de interação entre todo o grupo, não apenas entre os *performers* e a câmera, mas também pela constante referência ao que está para além do quadro em diversos eixos espaciais.

³² Para maiores discussões sobre fotografias de Haddon e a Torres Strait Expedition na Nova Guiné Britânica, ver *idem*, *Surveying culture*. In: O'HANLON, Michael and WELSCH, Robert (eds.). *Hunting the gatherers: ethnographic collectors, agents and agency in Melanesia, 1870s-1930s*. Oxford: Berghahn, 2000.



Figura 5. Demonstração de olaria, Port Moresby. A. C. Haddon e A. Wilkin, fotógrafos, 1898.



Figura 6. Demonstração de olaria, Port Moresby. A. C. Haddon e A. Wilkin, fotógrafos, 1898.

A *performance* do fotografar também é clara em uma série de três imagens dos processos de tatuagem. Ali, novamente, encontram-se ângulos de câmera variáveis e, mais significativamente, intrusões dentro do quadro. Sombras, trechos indiciais do ato de observação, literalmente a sombra do olhar, inscrevem a observação; eles são tanto figurativos quanto paradoxais, símbolos de presença e ausência. Eles apontam para o espaço dominante do observador não visto [*unseen viewer*] que existe para além do quadro, afirmando a autoridade da autoria. Aqui, os detalhes não intencionais, o fortuito, revelam a natureza do fazer histórico. Além disso, esses encontros fotográficos

em particular foram enquadrados dentro das relações coloniais nas quais a cultura foi performada para a câmera e a câmera performou a cultura.

Finalmente, quero olhar para uma fotografia de reencenação, uma *performance* fora do “tempo real” e da “vida real”, porque uma consideração sobre ela, em conjunto com a natureza da fotografia, sugere como o conteúdo, a forma e a natureza da inscrição se reúnem em uma *performance* que, muito literalmente, faz história. Ela também preenche algumas das principais características da *performance* – preparação e apresentação que são traduzidas pela fotografia como uma experiência não mediada. Isso é, então, lançado na trajetória temporal da fotografia como o “então-ali” que se torna “aqui-agora”. Prosseguindo com meu argumento aqui, essa fotografia assume uma natureza alegórica, outra *performance* em que a imagem se torna reveladora e transcendente. Como as fotografias malekulas, ela se torna paradigmática da ligação entre teatro e quadro, fotografia e história. Ela é conceitualmente muito complexa em sua configuração. Essa fotografia em particular é ligada à etnografia de salvaguarda, a qual, como a fotografia, constitui outro imperativo definido temporalmente, envolvido com a ameaça de desaparecimento. O cenário é Mabuiag Island, Estreito de Torres, em 21 de setembro de 1898.³³



Figura 7. Reencenação da morte do Kwoiam. A. C. Haddon e A. Wilkin, fotógrafos, 1898.

³³ Para maiores discussões sobre as fotografias da Torres Strait Expedition, ver *idem*, *Performing science: still photography and the Torres Strait expedition*. In: HERLE, Anita and ROUSE, Sandra (eds.). *Cambridge and the Torres Strait: centenary essays on the 1898 anthropological expedition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; sobre essa fotografia, ver *idem*, *Raw histories*, *op. cit.*

O assunto [*subject*] é Kwoiam, o herói totêmico, cujo culto mítico era central para as cerimônias de iniciação e morte de toda parte ocidental do Estreito de Torres (figura 7). É uma série de imagens feitas para “registrar” esse mito central. Temos aqui a visualização na própria raiz do mito, não apenas no fotografar de espaços sagrados, os locais de acontecimentos místicos, mas, nesse caso, pela reencenação de um momento mítico que definiu os espaços topográfico e social do Estreito de Torres – a morte de Kwoiam. A paisagem foi definida mito-topograficamente, marcada pelo contato com os corpos de Kwoiam e de suas vítimas – sua pegada está na pedra, os rochedos são as cabeças de suas vítimas. A paisagem é mapeada através de sua interação social: um riacho que nunca seca no lugar onde ele fincou sua lança na pedra, planícies relvadas cravejadas de pândanos são onde existiam seus jardins. Suas próprias façanhas envolviam muitas matanças e eram associadas a caça à cabeça, mas, eventualmente, Kwoiam foi emboscado por seus inimigos. Ele recuou até topo de uma colina onde, acorado ao chão, morreu.

Haddon descreve isso com um interessante deslize retórico: “Os arbustos ao lado de Kwoiam ainda têm a maior parte de suas folhas manchadas de vermelho, e não poucas delas são inteiramente de uma cor vermelha intensa. Isso se deve ao sangue que jorrou de Kwoiam quando seu pescoço sofreu o corte mortal; até hoje os arbustos testemunham a revolta do herói morto”.³⁴ Mas Haddon também escreve imediatamente antes dessa passagem: “Eu queria que um dos nativos que nos acompanhava se colocasse na posição do Kwoiam agonizante, para que eu possa registrar a posição que ele tomou, fotografada no lugar exato do acontecimento”.³⁵

A fotografia, aqui, confronta o idealismo platônico que desconfia de representações da realidade e, portanto, da *performance*. Através do teatro da reencenação dentro do quadro o corpo físico é reinserido no espaço mítico por intermédio da representação realista, expressa, em si, através dos propósitos realistas [*realist agendas*] da fotografia. A fotografia faz o ausente presente, a aparição daquilo que não existe fisicamente presente. As ambiguidades temporais do evento que emergem através da noção da reencenação também são elevadas pela natureza ambígua da fotografia em si. Um fragmento de tempo pausado, ainda assim, é atemporal, separado do tempo. As ambiguidades, aqui, levam a um colapso da distinção entre o tempo paralelo mítico, o tempo histórico e o tempo contemporâneo pela natureza da fotografia. Além disso, a reencenação em si é teatral não só em termos de replicação: é a elevação da realidade através da delimitada intensidade do momento fotográfico [*bounded intensity of the photographic moment*], tanto na ação quanto na imagem. A expectativa cultural de veracidade fotográfica, as tensões entre ambiguidades temporal e espacial e as certezas miméticas da fotografia naturalizam as qualidades teatrais da reencenação na criação de efeitos de realidade. Uma infinitude de outra ordem – a do ser mítico – é significada através do conteúdo do quadro e da concentração de energia dentro dele.

³⁴ HADDON, Alfred C. *Headhunters, black, white, and brown*. London: Watts, 1901, p. 147.

³⁵ *Idem*.

A morte de Kwoiam impele para além da etnografia de salvaguarda que coleta o estático sobrevivente [*still extant*].³⁶ Ela se move para o modo subjuntivo do “e se” – “e se fosse assim” que Denning identificou tanto na reencenação quanto no modo teatral da história.³⁷ Na reencenação, o que não mais sobrevive ou o invisível se torna reconstruído e restabelecido, talvez até com um elemento de ressurreição, pois as disjunções da fotografia e seu efeito de realidade dão a aparência do sobrevivente. A história mito-poética se torna real, visível, tangível. Para mim, essa é uma imagem extraordinária. Se pensarmos através do conteúdo em termos de uma retórica ontológica do meio, ela sintetiza as relações entre fotografia, *performance* e história e a afirmação de que “é no teatro que conhecemos a verdade”, porque aqui somos convencidos da atualidade e realidade Kwoiam.

Para concluir, foi dito que o teatro, como a fotografia, é um mero escravo reprodutivo do aparelho ideológico de reprodução do qual só pode se libertar pela noção de *performance* verdadeira. Eu diria que, ao utilizar as ideias de performatividade, o efeito relevante, em relação às fotografias, podemos fazer apenas isso, trazer à superfície o sentido histórico enraizado que se move para além do simplesmente mimético. Espero ter mostrado através desta exploração historiográfica certos tipos de relações entre fotografia e *performance* da história ao trazer ao primeiro plano os pontos de intersecção e fratura. Neste registro, o trivial, o banal e o despercebido revelam, através da densidade de suas múltiplas camadas, as possibilidades das histórias condensadas dentro deles.

Sobre a pintura, Michael Fried escreveu que as cenas *tableaux vivant* podem ter a capacidade de mostrar que não existe tal coisa como uma obra de arte antiteatral – que qualquer composição, ao ser colocada em certos contextos ou enquadrada de certos modos, pode servir a fins teatrais.³⁸ Na minha defesa da fotografia como *performance* da história seria possível fazer afirmações similares. Pode-se também afirmar que tal defesa indica, de certo modo, um movimento em direção a dar às fotografias uma ideia de visualidade na história adequada a ontologia destas.³⁹

Embora as fotografias possam ter diferentes densidades no modo com o qual reúnem um campo de força de relações sociais e apresentam seus conteúdos, elas, todavia, carregam consigo as características da fotografia como meio de inscrição. Como tal, elas todas são afetadas, em suas bordas, em maior ou menor grau: fotografias de família, fotografias oficiais, retratos. Suas contenções têm o potencial para performar histórias de modos que talvez não esperemos, quando são usadas não apenas como ferramentas de evidência, mas como ferramentas com as quais pensamos através da natureza da experiência histórica. As subjetividades posicionadas no olhar para fotografias deixam espaço para articular outras histórias fora dos métodos históricos domi-

³⁶ Existem aqui múltiplos sentidos para a expressão *still extant*. Como substantivo, *still* significa fotograma ou imagem estática; como adjetivo, significa estático, imóvel ou parado; como advérbio, significa ainda. *Extant*, por sua vez, designa algo muito antigo que ainda existe (ou sobrevive). Logo, a expressão *still extant* pode significar “ainda existe”, “sobrevivente imóvel” e “fotograma sobrevivente”. Para manter a multiplicidade de sentidos traduzo aqui por estático sobrevivente a expressão original [N.d.T.].

³⁷ DENNING, Greg. *Performances*, op. cit., p. 48 e *passim*.

³⁸ Ver FRIED, Michael, op. cit., p. 173.

³⁹ Ver MITCHELL, W. J. T., op. cit., p. 79.

nantes. Ao utilizar a *performance* como ferramenta para pensar, espero ter sugerido a característica crucial da agência fotográfica em tudo isso, enquanto tentamos compreender a relação entre fotografia e história.

Tradução autorizada pela autora.

Recebida em 4 de março de 2021. Aprovada em 3 de abril de 2021.

Sobre as relações dialéticas entre história e literatura



Os textos que o leitor tem em mãos neste dossiê partem de um pressuposto comum: a literatura é um documento do seu tempo e do seu lugar. Soa tautológico quando historiadores sugerem que um documento histórico deve ser compreendido como parte inseparável do seu contexto, como resultado dos embates sociais, políticos, culturais e econômicos do seu tempo, do seu lugar; e, simultaneamente, produto e produtor desse contexto. Mas é preciso dizê-lo novamente, e provavelmente ainda será necessário dizê-lo outras vezes, porque tomar a literatura como produto do seu tempo e lugar, como documento histórico, tem sido um pressuposto que tem afastado, de modo inconciliável, os historiadores dos críticos literários. Não de todos os críticos literários, por óbvio, mas sobretudo daqueles que insistem em atribuir à literatura um lugar especial, reservando a ela o lugar mais elevado da imaginação, da criação, da fantasia, da liberdade. Nos artigos reunidos nesta coletânea, ao contrário, a literatura é um produto material, tão material quanto pregos e parafusos, exatamente por isso, um produto do mundo, do contexto, dos conflitos que o formam e informam.

Como historiadores sociais, podemos concluir que os que tomam a literatura como instalada num mundo à parte, nas altas esferas da imaginação, não estão de todo equivocados. Afinal, desde os fins do século XVIII é assim que o mundo capitalista tem sido configurado, separando cuidadosamente as atividades do pensamento e da imaginação – às quais se atribui qualidade, valor, sofisticação e enlevo, sempre ao alcance de poucos – das atividades meramente manuais, relegadas ao reino das necessidades, da praticidade, da reprodução da vida, sem nenhum destaque ou importância especial, já que ao alcance de todos como simples instinto. De um lado, o espírito e todos os atributos do deslumbramento, do arrebatamento, dos recônditos da alma; de outro, as habilidades manuais, a destreza, aprendidas com treino e dedicação, mas das quais não se exige nada além da repetição. Esse princípio da separação entre corpo e espírito, fundamental para a constituição da sociedade capitalista moderna, para a divisão do trabalho que a modela e para a alienação capitalista que nos informa e deforma a todos, é central também na consolidação das hierarquias de raça e de gênero, ao atribuir superioridade aos que operam as ideias sobre os que operam as ferramentas, aos que se apresentam no mundo público sobre os que são restringidos ao mundo privado, por ignorância, despreparo ou infantilidade.

Portanto, os autores deste dossiê recusam essa separação corpo/espírito e tomam a literatura como material e historicamente determinada. Mas isso não os faz ingênuos, ou simples “sociólogos da cultura”, como muitos de nós já ouvimos; sabemos que a literatura resulta do seu meio e do seu lugar, porém tem uma peculiaridade, em relação a outros documentos históri-

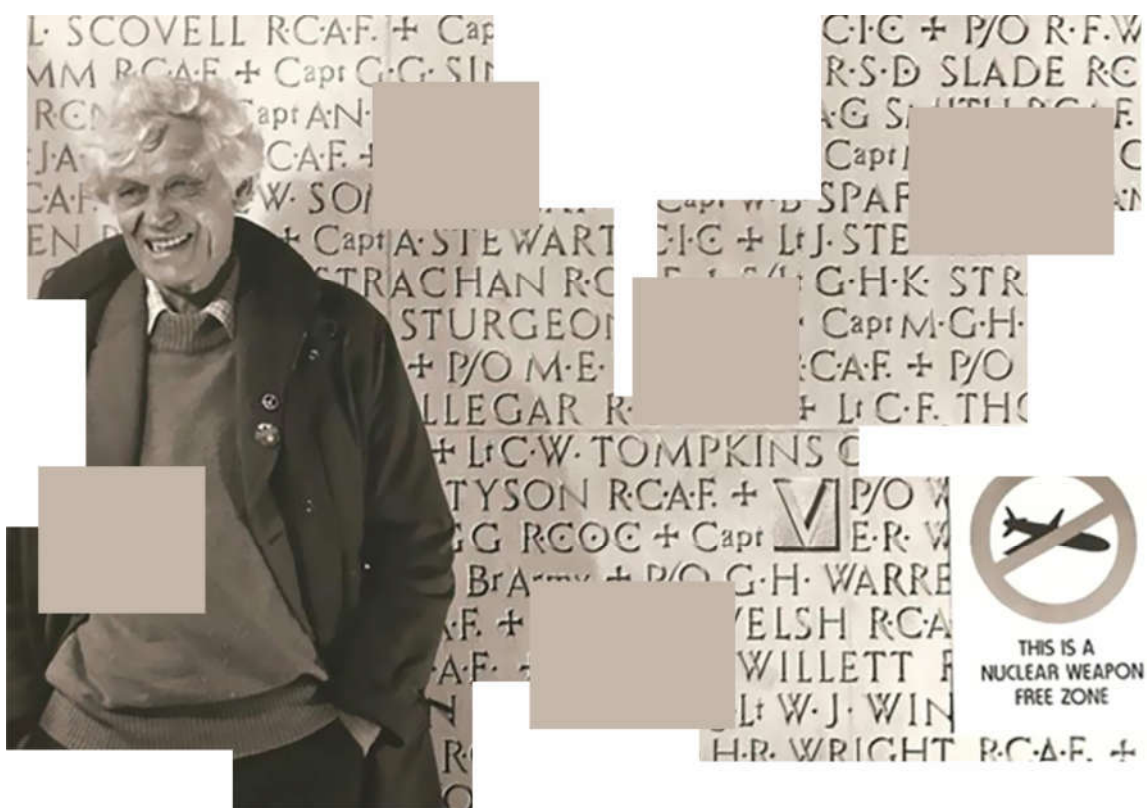
cos, porque continua sendo lida, interpretada e produzindo efeitos sensíveis em tempos distintos daquele em que foi produzida (muito diferente de outros documentos históricos como uma matéria de jornal, uma ata de associação, um relato policial). Assim, a literatura tem a capacidade, porque lida com experiências humanas, de dizer sobre os homens e mulheres o que lhes é particularmente humano, o que os recoloca diante de experiências humanas de outros tempos, de soluções outras, de conflitos distintos, como sugeriu Karl Marx. E parafraseando um grande sábio: nós somos como o ogro da lenda; ali onde farejamos carne humana está a nossa caça.

Sabemos também que a literatura não se relaciona apenas com o seu tempo e o seu lugar. Ela se relaciona consigo própria. Dito de outro modo, as obras literárias se relacionam com outras obras literárias com as quais mantêm direto ou indireto diálogo, relacionam-se também com os críticos literários, com os editores, com os tradutores, com o público consumidor; enfim, com aquilo que já se definiu como campo literário. Desse modo, nem sempre é suficiente desvendar o contexto histórico-social de produção de uma obra. É preciso investigar sua relação com outras obras, do mesmo tempo, ou de tempos pretéritos, a relação dos autores com seus editores, com seus tradutores, com os meios de comunicação em geral, com as instituições de consagração, na forma de premiações, prebendas, vantagens etc.

Seria, por fim, desnecessário destacar que estamos em face de estudos que nos apresentam um exemplo rico do que temos aqui chamado, com certa insistência, de dialética entre literatura e história.

Adriano Duarte e Denilson Botelho
Organizadores do dossiê

Literatura, política e história na obra de E. P. Thompson



E. P. Thompson, s./d.,
fotografias, montagem.

Adriano Duarte

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua nos cursos de graduação e pós-graduação em História. Pesquisador do CNPq. Coorganizador, entre outros livros, de *E. P. Thompson: política e paixão*. Chapecó: Argos, 2012. adrianold@uol.com.br

Literatura, política e história na obra de E. P. Thompson

Literature, politics and history a comment on E. P. Thompson's work

Adriano Duarte

RESUMO

O objetivo deste estudo é investigar os modos como o historiador marxista britânico E. P. Thompson se apropria da literatura em suas obras historiográficas. Isso implica refletir sobre como ele pensa a relação entre história como disciplina e literatura. Como não poderia deixar de ser, e mesmo que ele não o mencione explicitamente, fica clara sua vinculação à tradição materialista e dialética dos estudos de arte e literatura. Portanto, “forma” e “conteúdo” compõem uma relação unitária de interdeterminação mútua, não podendo, de maneira alguma, ser compreendidas separadamente. Procuramos também destacar quais seriam seus interlocutores e suas fontes de inspiração na relação nem sempre tranquila entre as duas áreas. Por fim, ressalta-se como a literatura é percebida como modo específico de conhecer o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; história; marxismo.

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the ways in which the British Marxist historian E. P. Thompson approaches literature in his historiographic work. This implies reflecting on how the author thinks about the relationship between history as a discipline and literature. As expected, although Thompson does not explicitly mention it, his link to the materialist and dialectical tradition of art and literature studies is clear. Therefore, “form” and “content” compose a unitary relationship of mutual interdetermination and cannot in any way be understood separately. The study also identifies Thompson's potential interlocutors and his sources of inspiration, in the sometimes unpeaceful relationship between the two areas. Finally, the study emphasizes how literature is perceived as a unique way of getting to know the world.

KEYWORDS: literature; history; marxism.



A mediação entre qualquer obra intelectual ou artística e a própria experiência e participação na sociedade nunca é imediata, nunca é direta. Quero dizer, nenhum pintor pode pintar sua experiência política como tal. E se ele tenta fazer isso ele pinta um cartaz, que talvez tenha valor como um cartaz.¹

Aquele que tiver tido contato com as obras de E. P. Thompson terá notado a importância central que ele atribui à literatura, não apenas para sua argumentação, mas para a própria construção de seus problemas de pesquisa.

¹ ABELOVE, Henry (ed.). *Visions of history: interviews with E. P. Thompson* by MARHO: the radical historians organization. New York. Pantheon, 1976, p. 6.

Na introdução ao livro *The essencial of E. P. Thompson*, a historiadora Dorothy Thompson escreveu que, embora Edward Thompson houvesse concluído o curso de História, “provavelmente seu primeiro amor foi sempre a literatura, em especial a poesia e o teatro”.² Seu primeiro livro publicado, resultado de um longo estudo, foi sobre o poeta, arquiteto e pintor William Morris.³ Em uma entrevista de 1976, Thompson comentou sobre o papel preponderante que a literatura tinha em seu trabalho e em sua formação intelectual: “Eu estava preparando minhas primeiras aulas. Ensinava tanto literatura quanto história e pensava: como posso, para começar, ante uma sala de adultos, muitos deles do movimento operário, falar do significado da literatura em suas vidas. Então comecei a ler Morris... Morris tomou a decisão de que eu teria de apresentá-lo a eles. E no curso dessa apresentação eu levei muito mais a sério a ideia de me tornar historiador”.⁴

Seu companheiro de militância política, o também membro do grupo de historiadores do Partido Comunista Britânico, Christopher Hill, escreveu um inspirado texto, por ocasião de seu falecimento:

*Como Karl Marx, Thompson caminhou na contracorrente ao usar a literatura como fonte para a história social e econômica [...] Quem – senão Thompson – citaria Chaucer, Tristram Shandy, Wordsworth, Dickens e os poetas do século XVIII Stephen Duck e Mary Collier em um artigo sobre “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial”? Ele não tinha paciência alguma com o determinismo demográfico e estatístico nem com termos enganosamente “neutros” como “modernização” e “industrialização”, usados com o fito de evitar o rude termo “capitalismo”. O marxismo de Thompson era inteiramente alheio a dogmas preconcebidos.*⁵

Thompson estudou com afinco os escritores e poetas românticos ingleses e um de seus últimos trabalhos, publicado postumamente, foi sobre o poeta William Blake.⁶ Escreveu também uma novela de ficção científica e um grande número de poemas.⁷ Não seria exagero dizer que a literatura emerge em suas obras como uma chave para pensar o mundo com seus conflitos e suas contradições. E o faz, entrelaçando os aspectos econômicos, políticos e sociais, que, de modo geral, são percebidos pelo senso comum como desconectados uns dos outros. Para ele literatura seria um modo de pensar o lugar que as pessoas ocupam no mundo, nas teias complexas que conectam esses diversos aspectos.

Entre 1950 e 1970, Thompson escrevera uma obra erudita a cada dez anos (*William Morris, A formação da classe operária inglesa, Senhores e caçadores*), e em todas elas “percebia uma grande variedade de formas de expressão literária, não como ‘ilustrativas’ dos movimentos que estava estudando, mas como

² THOMPSON, Dorothy. *The essential E. P. Thompson*. New York: New Press, 2001, p. 8.

³ Ver THOMPSON, E. P. *William Morris: romantic to revolutionary*. California: Stanford University Press, 1976 [1955].

⁴ *Idem*, in ABELOVE, Henry, *op. cit.*, p. 13.

⁵ HILL, Christopher, in THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 5.

⁶ Ver *idem*, *The romantics: England in a revolutionary age*. New York: The New Press, 1997, e *idem*, *Witness against the beast: William Blake and the moral law*. New York: The New Press, 1993.

⁷ Ver *idem*, *The sykaos papers*. New York: Pantheon, 1988, e *idem*, *E. P. Thompson collected poems*. Newcastle: Bloodaxe, 1999.

parte essencial destes”.⁸ Quando descobriu que estava doente, planejou escrever dois estudos. O primeiro, sobre a cultura popular consuetudinária da Inglaterra do século XVIII, e o outro sobre o movimento romântico inglês da década de 1790. O primeiro projeto deu origem à publicação, em 1991, de *Costumes em comum*. Porém, veio a falecer antes de realizar o segundo projeto que, como menciona Dorothy, “era para ele ainda mais importante”.⁹

Durante toda a vida, ele havia coletado material e publicado ensaios esparsos sobre os poetas românticos ingleses. Parte dessas anotações deu origem ao livro póstumo: *Witness against the beast*, sobre o poeta William Blake; outra parte foi reunida pela própria Dorothy no livro *The romantics: England in a revolutionary age*. Em resumo, a maneira como E. P. Thompson pensava a literatura não está em uma obra específica, está em todas elas, livros, artigos e entrevistas, bem como no modo como ele entendia a própria história como disciplina. Esse é o argumento central deste estudo: para o historiador inglês, história e literatura são dois modos entrelaçados de pensar a agência humana, a literatura é uma fonte para história social, tanto quanto esta é a matéria concreta, que se transmuta naquela forma específica.

O papel atribuído por E. P. Thompson à literatura, como meio para expressão das angústias sobre o presente, como fonte de conhecimento sobre o mundo e sobre o passado, em particular, não foi um caso isolado entre militantes de esquerda na Inglaterra. Já se sugeriu que, em torno da revista *Scrutiny*, fundada em 1932, e de seu editor, Frank Raymond Leavis, desenvolveu-se um movimento crítico com espírito totalizante que, em certo sentido, teria ocupado o lugar de uma sociologia clássica e de um marxismo nacional. Assim, a fragilidade de ambos na cultura britânica, teria deixado à literatura o papel central como referência crítica, acerca da sociedade moderna. “Com Leavis, a crítica literária inglesa assumiu a responsabilidade pelo julgamento moral e pela asserção metafísica, tornando-se o carro chefe das humanidades”.¹⁰ Dessa forma, a literatura foi alçada, na década de 1930, a um patamar “a partir do qual se podia julgar a qualidade de vida da sociedade contemporânea”.¹¹ A literatura e a crítica literária se constituíram como o principal tribunal a partir do qual se podia, de forma efetiva, avaliar e julgar a constituição de uma sociedade industrial e capitalista, tornando-se assim, referência central para todo compromisso político de esquerda e para a condenação ao *status quo*.

Desse modo, toda uma geração de jovens estudantes britânicos, com algum grau de insatisfação política e simpatias pela esquerda, na década de 1930, tinha a literatura e a crítica literária como referência das atividades intelectuais centrais, nas quais podia desenvolver e exercitar o espírito crítico. Terry Eagleton explicou a centralidade cultural e política da literatura e da crítica literária, como parte fundamental da identidade e do senso de missão, que teriam marcado a Grã-Bretanha, quando seu desenvolvimento industrial foi progressivamente superado pela concorrência alemã e estadunidense, na

⁸ THOMPSON, Dorothy, *op. cit.*, p. 7.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 8.

¹⁰ ANDERSON, Perry. Components of the national culture. *New Left Review*, 1/50, London, july-august, 1968, p. 58.

¹¹ CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 82.

corrida por novos mercados, culminando na I guerra mundial, em 1914. “O que estava em jogo, nos estudos ingleses, era menos a literatura inglesa do que a literatura inglesa: nossos grandes ‘poetas nacionais’, Shakespeare e Milton, o senso de tradição nacional ‘orgânica’ e de uma identidade, que podiam ser criadas nos recrusas pelo estudo das letras humanas”.¹²

O impacto social produzido pela perda da centralidade econômica e o conseqüente declínio de importância internacional, do outrora todo-poderoso império britânico, teria marcado de forma indelével a geração nascida no entre guerras: “Em princípios de 1920, a razão pela qual o inglês deveria ser estudado era desesperadamente obscura: em princípios da década de 1930, a indagação era por que desperdiçar tempo com qualquer outra coisa. O inglês não era apenas uma matéria que valia a pena estudar, mas a atividade mais civilizadora, a essência espiritual da formação social”.¹³

Desse modo, as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas pela institucionalização do inglês como uma disciplina acadêmica e com destacado papel de contestação social, uma vez que havia se constituído em contraposição ao *status quo*. Desde sua origem, o estabelecimento de um método interpretativo, que garantisse a validade institucional dessa disciplina, o *close reading*, foi associado ao nome de F. D. Leavis. Do mesmo modo, e talvez ainda mais importante, a afirmação do sentido de missão social da crítica literária e do espírito *anti-establishment* se expandiu ligada à revista *Scrutiny*, criada por ele e “a partir da qual se criticava não apenas a literatura, mas toda a organização social da Inglaterra de então”.¹⁴ Nesse contexto, a literatura não era apenas uma disciplina acadêmica ou uma simples área do conhecimento; era o próprio *locus* em que as questões fundamentais do significado da sociedade inglesa (democracia, indústria, cultura, classe, arte etc.) eram problematizadas, ocupando, portanto, um lugar central tanto na história cultural inglesa, quanto no seu pensamento político e social, no pós-guerra. Por conseguinte, não é surpreendente o envolvimento de E. P. Thompson, e de toda sua geração, com a literatura. Por conseguinte, não é surpreendente o envolvimento de E. P. Thompson e de toda uma geração de jovens de esquerda, que cresceram entre os anos 1930/1940, com a literatura como o meio primordial de reflexão sobre o mundo. Afinal, como ele mesmo observou: “Nossos poetas desenvolveram ocasionalmente a filosofia para além do que fizeram nossos filósofos. Quando eu, que fui formado neste idioma, penso nos problemas de determinismo e livre arbítrio ou de processo social e agência individual, não parto de Spinoza, passando por Marx, Heidegger e Sartre, mas caio em uma meditação de outro tipo, condicionada por uma cultura literária, por entre instâncias, objeções, qualificações, metáforas ambíguas”.¹⁵

A literatura é um meio para o conhecimento sobre a história. Entretanto, supor que a literatura é uma fonte como outra qualquer para o historiador é apenas anunciar um problema. Afinal, o trabalho de qualquer historiador começa com a problematização das peculiaridades da sua fonte. Nesse caso, a



¹² EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 42.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 47.

¹⁴ CEVASCO, Maria Elisa, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵ *Apud* MÜLLER, Ricardo Gaspar e DUAYER, Mario (orgs.). *A carta aberta de E. P. Thompson a L. Kolakowski e outros ensaios*. Florianópolis: Em Debate/UFSC, 2019, p. 43.

pergunta a ser feita é: como a literatura se torna fonte para o historiador E. P. Thompson? Sendo a história a disciplina do contexto e do processo, é bom partir do pressuposto de que: “não existe uma literatura que seja “realmente” grande ou “realmente” alguma coisa, independentemente das maneiras pelas quais essa escrita é tratada dentro de formas específicas de vida social e institucional.¹⁶ Dito de outro modo, a literatura só revela seu pleno significado, quando pensada no contexto (social, político e econômico) em que é produzida. Mas é importante destacar que a literatura não é lida apenas no contexto em que foi produzida, ela continua a produzir significados que ultrapassam seu tempo de produção e seu contexto. A literatura é do seu tempo e contexto, contudo tem a peculiar capacidade de ultrapassá-los, exprimindo certa autonomia em relação a ambos.¹⁷ Isso lhe dá uma condição especial, porque exige que a pensemos no seu tempo e contexto, mas também em cada tempo e contexto no qual é lida; o que implica que a pensemos na sua relação própria com as outras obras, que a precederam e com as quais dialoga, uma vez que é resultado das interações do próprio campo literário.

Em todos os dezesseis capítulos de *A formação da classe operária inglesa*¹⁸, há referências diretas – e muitas indiretas – à literatura, na forma de poesia, romance, teatro e música. Discorrendo acerca dos mais diversos temas, problemas historiográficos e debates políticos, sociais ou teóricos E. P. Thompson recorre à literatura, ora como inspiração, ora para descrever a complexidade das relações sociais e as elaborações objetivas e subjetivas dos agentes envolvidos, ora como modo de problematizar estruturas de sentimento – otimismo revolucionário, a camaradagem, o pessimismo diante das perseguições políticas, a apostasia e recolhimento à intimidade etc.

No terceiro volume do livro, intitulado “A força dos trabalhadores”, o autor se dedica a estudar o movimento dos quebradores de máquinas. O ludismo foi um fenômeno bastante complexo, recorrente em diferentes distritos industriais, nos quais os trabalhadores, com forte apoio das comunidades, destruíam seletivamente as máquinas que aumentavam o desemprego. Seu ciclo mais intenso foi entre os anos de 1811/1813, embora ações dispersas tenham continuado até 1830. O ápice das ações dos quebradores de máquinas foi o ataque noturno à tecelagem de William Cartwright, em abril de 1812. Esse ataque deu origem a um longo processo, no qual sessenta e quatro mora-

¹⁶ Ver EAGLETON, Terry, *op. cit.*, p. 306.

¹⁷ “O difícil não é compreender que a arte grega e a epopeia se achem ligadas a certas formas do desenvolvimento social, mas que ainda possam proporcionar gozos estéticos e sejam consideradas em certos casos como norma e modelo inacessíveis. Um homem não pode voltar a ser criança sem retornar à infância. Mas não se satisfaz com a ingenuidade da criança e não deve aspirar a reproduzir, em um nível mais elevado, a sinceridade da criança? Não revive na natureza infantil o caráter próprio de cada época em sua verdade natural? Por que a infância social da humanidade, no mais belo de seu florescimento, não deveria exercer uma eterna atração, como uma fase desaparecida para sempre? O encanto que encontramos em sua arte não está em contradição com o caráter primitivo da sociedade em que essa arte se desenvolveu. E, ao contrário, sua produção; poder-se-ia dizer melhor que se acha indissolivelmente ligada ao fato de que as condições sociais imperfeitas em que nasceu e nas quais forçosamente tinha que nascer não poderiam retornar nunca mais”. MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008, p. 271 e 272.

¹⁸ THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa* (3 vs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

dores da região foram a julgamento, treze foram condenados à morte e dois à deportação para as colônias.¹⁹

Thompson assinala que, somente perto das décadas de 1860/1870, as histórias dos envolvidos nas quebras de máquinas começaram a vir à tona. Considerando que os atos mais ousados dos quebradores de máquinas haviam ocorrido por volta de 1811/1812, os envolvidos teriam aproximadamente oitenta ou noventa anos, quando seus relatos foram compilados por historiadores locais com certo grau de simpatia pela sua causa. Ou seja, “como essas obras são a última forma de uma tradição oral secreta, devem ser consideradas como fontes sérias”.²⁰ Em diálogo com essas compilações, ele menciona o romance *Shirley*, de Charlotte Brontë, publicado em 1870, na mesma época em que os depoimentos dos quebradores de máquinas começaram a vir a público. Assim, o romance e os documentos orais comporiam uma tradição interpretativa, com sinais invertidos: os depoimentos expressariam uma profunda simpatia pelos ludditas, enquanto o romance “praticamente todo a favor do outro lado”, problematizava o ponto de vista dos proprietários industriais.

Como era seu costume, o historiador britânico assumiu um lado nessa disputa e essa escolha não foi apenas uma questão historiográfica, mas moral e, sobretudo, política. Contudo, esse posicionamento não o impediu de tratar a literatura com o mesmo cuidado dispensado aos documentos orais. Ao longo de toda sua discussão sobre o luddismo, o romance será uma referência central, discutindo detalhadamente um evento específico, o ataque desfechado por mais de 150 pessoas na fábrica de Mr. Gérard Moore, em Rawfolds, no Spen Valley. No romance de Charlotte Brontë, o episódio ocorre no capítulo XIX, intitulado “Uma noite de verão”: “O ruído tornou-se nítido. As que o escutavam foram dando conta da sua importância. Não eram passos de dois, de uma dúzia, de vinte homens. Eram passos de centenas deles”.²¹ O ataque dos quebradores de máquinas era esperado. Na verdade, investidas menores já haviam sido realizadas antes, e levaram diversos industriais da região a evitarem a utilização das máquinas que causariam desemprego. Alguns meses antes, o próprio Sr. Moore fora vítima de uma ação dos quebradores. Ele adquirira as tais máquinas, mas antes que elas chegassem à sua fábrica, um grupo de homens mascarados interceptou a carga e as jogou no pântano. Mesmo à beira da falência, o industrial não desistiu e fez uma nova compra de máquinas, mobilizando, desta vez, um grande número de homens para escoltá-las até sua fábrica. Mobilizou os juízes do condado, os clérigos e o próprio exército foi posto em prontidão, de modo que todo o condado se dividiu de forma inconciliável.

Em *Shirley* não temos acesso às opiniões dos quebradores de máquinas. Toda a narrativa está centrada nos valores, propósitos e princípios dos industriais, sempre descritos como inovadores e justos, ainda que, na maior parte do livro, a humanidade de suas ações se deva a decisões femininas e caritativas: “Eles avançam [...] Como a marcha deles é forte! Há disciplina em suas fileiras, não diria coragem, não é o marchar de cem contra dez que mostra essa

¹⁹ Ver HOBBSAWM, Eric J. *Os trabalhadores: estudos sobre a história do operariado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, cap. 2.

²⁰ THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*, v. III, A força dos trabalhadores, *op. cit.*, p. 59.

²¹ BRONTË, Charlotte. *Shirley*. 2. ed. Vitória: Pedra Azul, 2016, p. 220.

qualidade [...] há desespero e sofrimento entre eles. São esses agulhões que estão empurrando aquelas pessoas à frente”.²²

Como não há, entre os quebradores de máquinas, nenhum valor moral, nenhum princípio norteador, nenhuma ação com sentido justificável, eles só podem ser impelidos pelo instinto, pela dor ou pelo sofrimento. Mas penúria e miséria não são causadas por nenhuma deliberação humana, são parte da própria natureza e como eles não compreendem isso, sua ação é tomada como irracional. Tiros foram disparados pelos arruaceiros. Os defensores tinham esperado esse sinal. Foi o que lhes pareceu mais provável. O edifício ainda há pouco inerte e passivo despertou e o fogo brilhou através da abertura das janelas. Uma descarga de espingardas retumbou pelo vale de Hollow.²³

Obviamente que o ataque inicial, na descrição de *Shirley*, partiu dos “arruaceiros”. As portas e janelas da fábrica Gerald More foram “despedaçadas”, e eles “atiraram para matar” enquanto o destemido empreendedor “apenas os repeliu”. Não é difícil entender a razão pela qual Thompson sugeriu que “as limitações de *Shirley*, evidentemente, residem no tratamento dispensado aos luddistas e seus simpatizantes. Mas a novela continua a ser uma expressão autêntica do mito da classe média”.²⁴ O tom geral é simultaneamente de desprezo pelos trabalhadores e de incompreensão das suas ações.

Essa batalha entrou para o folclore popular dos dois lados do confronto, porque explicitou a tomada de posição das autoridades, evidenciando as questões políticas reveladas no conflito de classes. Tornou-se, assim, uma espécie de síntese dos conflitos de classe no contexto das guerras napoleônicas. Partindo dos jornais e dos depoimentos dos envolvidos nos atos de quebra das máquinas, Thompson conta uma história bem diferente da narrada em *Shirley*. O líder do ataque foi um aparador de tecidos conhecido como George Mellor. Por vinte minutos, os ludditas trocaram tiros com as defesas estabelecidas na fábrica por William Cartwright. Sob fogo cruzado, um grupo de teceletes, armados com machadinhas, tentou derrubar os portões da entrada. Cinco deles ficaram feridos pelos tiros disparados pelos homens entrincheirados na fábrica e dois, mortalmente feridos, ficaram para trás, quando o grupo recuou. Terminado o tiroteio, mosquetes, porretes de metal, machados e lanças ficaram espalhados pelo terreno da fábrica.

Depois de descrever o ataque, recorrendo sobretudo aos jornais da época, ele acrescenta:

Parte do pano de fundo nos é fielmente apresentada em Shirley de Charlotte Brontë. O dono da fábrica, Gérard Moore (baseado em Cartwright), é corretamente mostrado como elemento pertencente à classe média semi-Whig, semi-radical, cujo órgão era o Leeds Mercury – indiferente ou contrário à guerra, ansioso pela remoção de todas as restrições ao comércio, agudamente crítico contra as políticas ministeriais e, principalmente, do Conselho de Ordens. O capelão do exército, Helstone (intimamente baseado no reverendo Hammond Roberson), é um fanático Tory “Igreja-e-Rei” [...] O Sr. Yorke, o squire jacobino-Whig de Charlotte Bronte, dividido entre sua lealdade de classe e sua simpatia pelas queixas populares, também pode ser a reprodução de mais

²² *Idem, ibidem*, p. 225.

²³ *Idem*.

²⁴ THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*, v. III, *op. cit.*, p. 134.

*de um juiz de paz, que se mantiveram estranhamente inativos durante as revoltas luddistas.*²⁵

O trecho é bastante denso e mostra um profundo conhecimento, não apenas do romance mas, sobretudo, dos acontecimentos do Spen Valley naqueles meses de abril e maio de 1812. Cruzando a narrativa do romance com os depoimentos dos envolvidos e os jornais locais, o historiador não hesita em identificar os personagens do romance com os envolvidos no ataque ao industrial têxtil William Cartwright.

O tiroteio em Rawfolds teria tido como desdobramento uma “reconciliação emocional” entre os grandes donos de fábricas e as autoridades do governo. O interesse econômico trincou e a lealdade entre os industriais e o governo, contra os operários jacobinos, revelou-se nesse incidente dramático. Essa reconciliação emocional, aprofundou ainda mais o antagonismo entre as classes médias, os industriais e as autoridades governamentais contra os operários fabris. *Shirley* é uma referência central para E. P. Thompson tornar mais concretos os conflitos ludditas e as divisões sociais que representam. Por um lado, o romance esclarece as outras fontes usadas pelo autor – sobretudo os jornais locais e as narrativas dos antigos participantes – ao dar nomes aos lados do conflito e inseri-los numa trama coerente. Mas o romance não é uma descrição neutra da realidade, a despeito da palavra “reprodução”, usada por Thompson, para mencionar como Charlotte Brontë havia descrito objetivamente o conflito.²⁶ Ela assumiu um dos lados, e isso fica claro numa observação da narradora do romance, ponderando sobre os sentimentos e os cálculos do industrial Gérard Moore logo após o conflito:

*Ele não queria atacar a massa, talvez um sentimento de justiça lhe dissesse que homens desorientados e mal aconselhados, ainda por cima atirados por privações, não eram dignos de sua vingança. Contudo, não se sabiam quem eram os chefes do bando. Acreditava-se que era gente de fora, vinda das grandes cidades, muitos deles nem eram membros da classe operária. Eram valdevinos, gente falida, homens que nada tinham a perder. Mr. Moore perseguia-os como um cão persegue a caça. O seu cavalo devia odiar aquela época, pois quase não tinha momentos de descanso. Mr. Moore vivia nas estradas, e os magistrados dos distritos deviam temê-lo, pois eram homens lentos e tímidos. Ele, contudo, forçava-os a vencerem certo medo que os acometia: o medo do assassinato.*²⁷

Por quase uma centena de páginas, o historiador recorre ao romance de Charlotte Brontë para preencher as lacunas deixadas pelos jornais e pelos depoimentos e, mais do que isso, a obra literária é uma fonte utilizada para conectar, contrapor e matizar as opiniões e as posições que nem sempre os jornais ou os depoimentos orais esclarecem, atuando, ao mesmo tempo, como elucidação e complemento. Dessa maneira, o romance é profundamente ilustrativo das contradições e dos conflitos que deram forma ao luddismo na região do Rawfolds, no Spen Valley. Sua limitação não é tanto por ter um

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 133 e 134.

²⁶ *An original*, no inglês, talvez mais próximo de retrato. *Idem, The making of the English working class*. New York: Vintage, New York, 1966, p. 561.

²⁷ BRONTË, Charlotte, *op. cit.*, p. 247.

lado no conflito, mas advém do fato de que a trama nunca dá voz aos ludditas; e, quando o faz, nos oferece uma leitura parcial e enviesada dos conflitos descritos.

A maneira como E. P. Thompson se apropria do romance *Shirley* seria um bom exemplo do que ele chama, em outro lugar, de uma “leitura satânica”: o romance ideologicamente comprometido e, por isso, parcial na sua descrição do evento é usado para preencher as lacunas dos jornais e dos depoimentos orais. E os jornais, mas sobretudo os depoimentos orais, são usados para destacar a parcialidade ideológica do romance. Mas nem por isso o romance seria menos importante, já que é possível ler em suas páginas os não ditos, os interditos, as entrelinhas; e, sobretudo é possível ver a história em precipitado, como salienta Raymond Williams:

*Ainda que seja possível, ao estudar o passado, isolar os aspectos específicos da vida como se fossem únicos e independentes, é óbvio que isso é apenas o modo em que podem ser estudados, não como foram vivenciados. Examinamos cada elemento como um precipitado, mas na experiência vivida do tempo, cada elemento estava em solução, era uma parte inseparável de um todo complexo. E parece ser certo, pela natureza da arte, que o artista retrata essa totalidade, que é na arte, principalmente, que o efeito total da experiência vivida é incorporado e expresso.*²⁸

Literatura e política

Para o mais profundo desagrado dos críticos literários, em nenhum momento ao longo das quase novecentas páginas de *A formação da classe operária inglesa*, o autor se preocupou em discutir o modo como pensa a literatura, nem tampouco a sua especificidade como fonte; salvo engano, ele não o fez em nenhum outro momento de sua obra. Não seria difícil conceber a ideia de que ele poderia receber um parecer negativo se pretendesse publicar seu texto em alguma revista acadêmica da área da literatura e, possivelmente, da história. Poderíamos imaginar um parecerista cuidadoso escrevendo algo como: “falta ao estudo uma reflexão metodológica mais acurada sobre a relação entre literatura e história social. Ao atentar somente para o enredo, o autor negligenciou a análise de questões centrais para a estruturação da trama – como a da perspectiva narrativa que adota e dos padrões estéticos com os quais dialoga. Como resultado, o autor deixou de lado o sentido propriamente literário de sua fonte, tomada pela transparência da história nela narrada, e não chega a aprofundar-se na análise do romance – cuja trama reproduz para demonstrar posições afirmadas de antemão. Frente aos limites e problemas que tal falta de esforço analítico gera para o desenvolvimento de uma proposta tão interessante, recomenda-se uma reelaboração da análise que incorpore mais diretamente a reflexão sobre essa dimensão literária da fonte analisada”. Um segundo parecerista, como em geral costumam proceder nossas mais sérias revistas acadêmicas, poderia complementar: “seria importante, em todos esses casos, que o autor se detivesse mais na composição propriamente dita do texto literário do que na paráfrase ou na contextualização histórica, de modo a articular, mais eficazmente, os momentos de análise e interpretação”. Ambas as



²⁸ WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Hogarth, 1987, p. 18.

hipóteses seriam bastante plausíveis. E nosso ilustre autor teria seu texto recusado. Mas talvez ele não desanimasse, sobretudo porque não parecia nem um pouco preocupado com a “literalidade da literatura”. Ou melhor, a literalidade da literatura (seja lá o que isso queira dizer) não está, para ele, na sua formalidade estética ou textual, mas na incontornável imbricação do mundo social transmutado em forma artística. É esse movimento que produz a especificidade da literatura como fonte e documento. Como era do seu caráter tomar uma posição diante de um confronto e assumir um lado em uma contenda moral e política, poderíamos também imaginar uma conclusão, mais ou menos nesses termos: o que parece estar em disputa na relação entre crítica literária e história social é, por um lado, a delimitação de reservas acadêmicas e a consequente preservação de espaços de publicação, consagração, bolsas de estudo e convites para bancas e congressos. Interdisciplinaridade parece ter se tornado uma referência meramente retórica, cada vez mais vazia, quanto maior é especialização nos distintos campos.

Em nenhum momento da sua discussão sobre *Shirley* nosso autor se refere ao narrador, como sendo uma entidade distinta da autora. Ao contrário, ele aponta cada personagem como correspondendo a um ator do ataque à fábrica de William Cartwright, e não parece dar importância às demandas acadêmicas sobre sua apropriação direta. E. P. Thompson tinha clareza dessas dificuldades “acadêmicas” e dos limites que impunham ao seu trabalho; “indubitavelmente essa experiência influenciou meu senso de público ao escrever história”.²⁹ Ele fala aqui especificamente dos anos como professor das escolas noturnas para trabalhadores, a Workers Educational Association, na qual trabalhou por dezessete anos:

*Meus livros William Morris e A formação da classe operária inglesa foram escritos tendo em mente o público das classes de adultos ou de militantes políticos, e um pequeno público universitário ao todo. Daí meu descuido com o protocolo acadêmico (sobre o qual, na verdade, eu sabia muito pouco). Eu tenho notado a diferença em minha escrita desde então. A boa recepção de A formação converteu-me em alvo da crítica acadêmica, de modo que, em minha atividade de escrita das duas últimas décadas, também tive em mente esse público crítico. Isso fez minha obra mais lenta e mais autoconsciente, mais cautelosa no julgamento e mais meticulosa em relação ao aparato acadêmico. Talvez a obra tenha ganhado em experiência profissional, mas também perdeu em outros aspectos.*³⁰

Como bem lembrou John Goode, foi com o objetivo de discutir “o significado da literatura” que Thompson se tornou um historiador, “mas sendo um historiador, ele começou discutindo a biografia de um escritor”, William Morris.³¹ Pode parecer paradoxal, mas não é. Como ressalta Goode, em sua obra, literatura e história não aparecem como dois campos separados. Um exemplo estaria na noção de “revolução industrial”, com sua ênfase excessiva em capitalismo industrial. É exatamente essa vinculação mecânica que foi in-

²⁹ THOMPSON, E. P. Reflexões sobre Jacob e tudo o mais. *História & Perspectivas*, v. 29, n. 55, Uberlândia, jul.-dez. 2016, p. 25.

³⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 25 e 26.

³¹ GOODE, John. E. P. Thompson and ‘the significance of literature’. In: KEAYE, Harvey and MCCLELLAND, Keith. *E. P. Thompson: critical perspectives*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, p. 181.

validada por Thompson, precisamente pelo recurso que ela faz da literatura como resposta ao industrialismo nascente. Resposta que confere coerência e sentido a uma série de valores culturais em disputa, naquele contexto. Outro exemplo estaria nas noções de “agência”, como a capacidade de pensar e agir, por meio da razão, em contextos sociais específicos, e de “consciência de classe”, como a experiência do conflito precedendo a emergência da classe como tal; uma vez que ambos são fundamentais para se compreender como Thompson pensa a política no romantismo literário.

Ainda segundo Goode, E. P. Thompson faz uso das referências teóricas disponíveis aos estudos literários marxistas dos anos 1950/1960. Ele menciona três, em especial: Raymond Williams, Georgy Lukács e Lucien Goldmann, com os quais Thompson teria mantido estreito diálogo, sobretudo apropriando-se de noções essenciais: “estrutura de sentimento”, “realismo” e “consciência possível”, respectivamente. Talvez o seu mais importante ganho teórico tenha sido exatamente no cuidado com a contextualização histórica dos poemas, das aladas e dos romances, aos quais se refere. Porque isso nos força a romper com as explicações simplistas que pensam a literatura como um mero jogo anárquico de linguagem. Em resumo, a literatura seria para ele menos um objeto particular e mais um processo de entendimento do mundo. A história como a poesia precisa ser lida transitivamente, como um diálogo. Suas marcas, seus sinais, como os sinais motivadores no texto literário são encobertos/velados pela obscuridade do tempo, mas também da dominação e da assimilação.³²

No início de uma palestra proferida em Leeds, em 1968, Thompson partiu da constatação de Raymond Williams de que a crise fundamental da cultura, na sociedade Inglesa no século XIX, aparecia de duas maneiras: de um lado, opondo a linguagem da “educação” à linguagem da experiência “ordinária”; de outro, contrapondo a “consciência intelectual” ao “sentimento intenso”. Sugeriu então que se recuasse ainda mais no tempo, pois já no século XVIII seria possível observar a enorme distância entre uma cultura letrada e a cultura plebeia. Acrescentou, também, que no século XVII não se encontraria na literatura inglesa um único camponês virtuoso, sendo continuamente descritos como reminiscências de um passado remoto, portanto fora do tempo e deslocados no espaço. Passo a passo, retornaríamos ao jardim do Éden em busca da origem da separação entre educação e vida ordinária. Sua conclusão foi que, para se compreender a literatura que se produziu entre os séculos XVII e XIX, era preciso considerar os significados sociais, políticos e culturais do espaço social, que separava as classes educadas e as classes populares. E o arcabouço cultural da sociedade inglesa desse período era o paternalismo, que “presumia uma diferença qualitativa essencial entre a validade da experiência educada – cultura refinada – e a cultura dos pobres”.³³

Dito de outro modo, a literatura se revela quando compreendemos as contradições da sociedade na qual ela é produzida, porque a literatura não flutua no espaço etéreo separada dessas contradições; ao contrário, a seu modo, ela as problematiza ao colocá-las em solução. Nessa senda, em “Desencan-

³² *Idem, ibidem*, p. 190.

³³ THOMPSON, E. P. *Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 17.

to ou apostasia? Um sermão leigo”³⁴, Thompson apontou uma insatisfação com os estudos sobre os poetas ingleses da geração de 1790. Sua objeção residia no fato de que havia uma tendência a separar o poeta do homem de ação política, conseqüentemente separando a poesia da vida. Ao rejeitar essa separação como forma de interpretação, ele enfatizava que esse afastamento era a causa de inúmeros mal-entendidos da crítica literária e da conseqüente pouca atenção dada “à verdadeira experiência histórica vivida”. Assim, reafirmava que essa ligação – ou seja, a reconexão entre poesia e política, entre história e literatura, entre a poesia e o mundo material concreto no qual ela era produzida – era central para uma abordagem materialista da literatura. Sem isso, a atenção do crítico se afastava para uma “sucessão de ideias” desarticuladas das condições concretas em que eram produzidas.

Dois aspectos aqui são fundamentais: primeiro, a centralidade da noção de “experiência”, como a maneira pela qual se vincula a ação humana às condições materiais em que essas ações são produzidas; segundo, a importância fundamental atribuída às condições materiais concretas dessa experiência, como determinantes para um entendimento do significado da poesia – bem como, pode-se inferir, da arte em geral. Esse princípio, simultaneamente teórico e metodológico, está contido na fórmula: “quando tentamos definir a natureza romântica, é sempre útil procurar saber a que essa natureza se opõe, o que não é natureza”.³⁵ Foi a experiência concreta – como síntese de múltiplas determinações – que forneceu o conteúdo sócio-histórico à geração de poetas românticos ingleses, libertando-os da rígida estrutura de sensibilidade do paternalismo, na qual a vida interior dos pobres só podia aparecer como o pitoresco e o exótico; e em relação à qual o sentimento generalizado era a condescendência. Foi o arrebatador impulso da liberdade, igualdade e fraternidade jacobina, essa nova “estrutura de sentimentos”, que esgarçou a tessitura do paternalismo. Afinal, esse fora o momento “em que a cultura tradicional foi desafiada, quando todas as convenções foram questionadas e as grandes esperanças humanistas estavam no além-mar, mas também quando a experiência perspicaz mostrava que as posições dos *philosophes* eram inadequadas –, é exatamente no meio desse conflito que o grande impulso romântico alcançou a maturidade”.³⁶

Destarte, o impulso criativo dos poetas românticos emerge da contradição entre a tradição paternalista, por um lado, e as possibilidades anunciadas pela “consciência possível” de liberdade, razão, igualdade e fraternidade, de outro. O impulso criativo foi continuamente alimentado por essa tensão. Quando a tensão diminuiu, o impulso também recuou e deu margem ao desencanto, mas não há nada nele que seja hostil à poesia. Quando a repressão política se intensificou e a perseguição se tornou recorrente a apostasia emergiu como “um fracasso moral e um fracasso imaginativo”.³⁷

Portanto, a chave para se compreender a poesia romântica da geração de 1790, bem como a literatura e a arte em geral, é sempre partir do modo como os homens estão no mundo, como reagem às forças em jogo, como res-

³⁴ *Idem, ibidem*, cap. “Desencanto ou apostasia? Um sermão leigo”.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 53.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 55 e 56.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 56.

pondem às condições econômicas, políticas e sociais com que se deparam, pois suas respostas fundamentam as escolhas formais e estilísticas, que são os modos de organizar e dar sentido literário às suas experiências vividas ou herdadas. Toda sua interpretação do significado da poesia é no sentido de reconectar a educação com as experiências ordinárias da vida, a consciência intelectual e o sentimento. Em resumo, a literatura nos permitiria refazer essa conexão, quando a tomamos como parte intrínseca, como estruturante, do próprio processo histórico.

Refletindo acerca do período entre o verão de 1797 e a primavera de 1798, Thompson sugere que haveria ali a concentração de “um intenso sentimento de cordialidade, uma intensidade de comunicação, uma ausência de reserva”³⁸ entre os poetas românticos William Wordsworth, John Thelwall, Samuel Taylor Coleridge, envolvidos com o jacobinismo. Esse clima é expresso em poemas como um de John Thelwall, transcrito por Thompson e que, conforme sua avaliação, “está entre os três ou quatro melhores já feitos por ele”:

[...] *E seria agradável,
Quando terminasse todo o trabalho, estudar,
E o esforço literário, tivesse sido pago,
Alternadamente, cada um sentar no caramanchão do outro,
Na suave estação estival; ou, quando, triste,
A rajada do inverno tivesse arrancado a sombra das folhas,
Em torno da lareira flamejante, sociáveis e alegres,
Compartilhar nossas refeições frugais, e da taça
Da bebida fervilhante, feita em casa: aos nossos lados
Tia Sara, e minha Susan, e, talvez,
O proprietário pensativo de Alfoxden, e a criada
De olho fozoso, que, com amor fraternal,
Ameniza-lhe a solidão....*³⁹

Mas também teria sido o momento de uma incessante vigilância policial, quando a repressão se abateu ferozmente sobre o que ainda restava do jacobinismo britânico, e o início de um grande recolhimento e conseqüente confusão, que teriam originado um grande desencanto coletivo, chegando, ao que sugere o título de seu estudo, à apostasia. Num primeiro momento, os poetas jacobinos haviam “sido acuados para grupos de sobrevivência, pequenos e pessoais”.⁴⁰ Foram isolados, vigiados e perseguidos, enquanto o governo esvaziava quaisquer tentativas de aproximação entre os radicais ingleses e franceses. É essa condição social e política que esclarece não apenas o conteúdo, mas a forma dos seus escritos: construídos como diálogos pessoais com um amigo íntimo, porém ausente, como no longo poema autobiográfico “Prelude”, escrito por William Wordsworth. Ou como no longo monólogo interior, expressão do homem isolado, vigiado, perseguido, como nos “livros proféticos” de William Blake:

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 62.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 69 e 70.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 72.



*Ah! Deixem que eu, lá longe em algum vale perdido,
 Construa minha cabana baixa; e que ela seja feliz,
 Meu Samuel! Perto da tua, que eu possa muitas vezes
 Compartilhar a tua doce conversa, meu mais amado dos amigos!
 Amado muito antes de conhecido: pois afinidades
 Ligavam, embora a muita distância, nossas almas irmãs...⁴¹*

Conteúdo social e forma literária emergem entrelaçados numa relação de determinação recíproca. Não pode haver uma fatura crítica razoável se contar apenas com uma análise conteudista; nem, muito menos, com uma avaliação puramente formal. Ou seja, na perspectiva do historiador E. P. Thompson apresentada até aqui, a questão central é a relação entre forma literária e o conteúdo social. Dito de outro modo, entre literatura e sociedade, relação que o texto literário explicita. Sob esse prisma, a literatura é tomada essencialmente como uma reorganização “do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra”.⁴²

Texto e contexto, literatura e sociedade se fundem dialeticamente: “o externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado. Mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.⁴³ Problematizar o modo especificamente literário da expressão do contexto sócio-histórico me parece ser a maneira mais produtiva de pensar a difícil relação entre história e literatura. Como aponta Roberto Schwarz,

Que a literatura faça parte da sociedade, ou que se conheça a literatura através da sociedade e a sociedade através da literatura, são teses capitais do século XIX, sem as quais, aliás, a importância especificamente moderna da literatura fica incompreensível. Elas estão na origem de visões geniais e dos piores calhamaços. Em seguida se tornaram lugar-comum que sustenta a historiografia literária convencional. Dentro desse quadro, o traço que distingue a crítica dialética, e que a torna especial, é que ela desbanaliza e tensiona essa inerência recíproca dos polos, sem suprimi-la. O que for óbvio, para ela não vale a pena. Se não for preciso adivinhar, pesquisar, construir, recusar as aparências, consubstanciar intuições difíceis, a crítica não é crítica. Para a crítica dialética o trabalho da figuração literária é um modo substantivo de pensamento, uma via sui generis de pesquisa, que aspira à consistência e tem exigência máxima. O resultado não é a simples reiteração da experiência cotidiana, a cuja prepotência se opõe, cujas contradições explicita, cujas tendências acentua, com decisivo resultado de clarificação. Em suma, em termos de método, o ponto de partida está na configuração da obra, com as luzes que lhe são próprias, e não na sociedade.⁴⁴

Como sugeriu Theodor Adorno, “o conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico”, conteúdo que não se encontra “fora

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 69.

⁴² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 179.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. Na periferia do capitalismo (entrevista). In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 281.

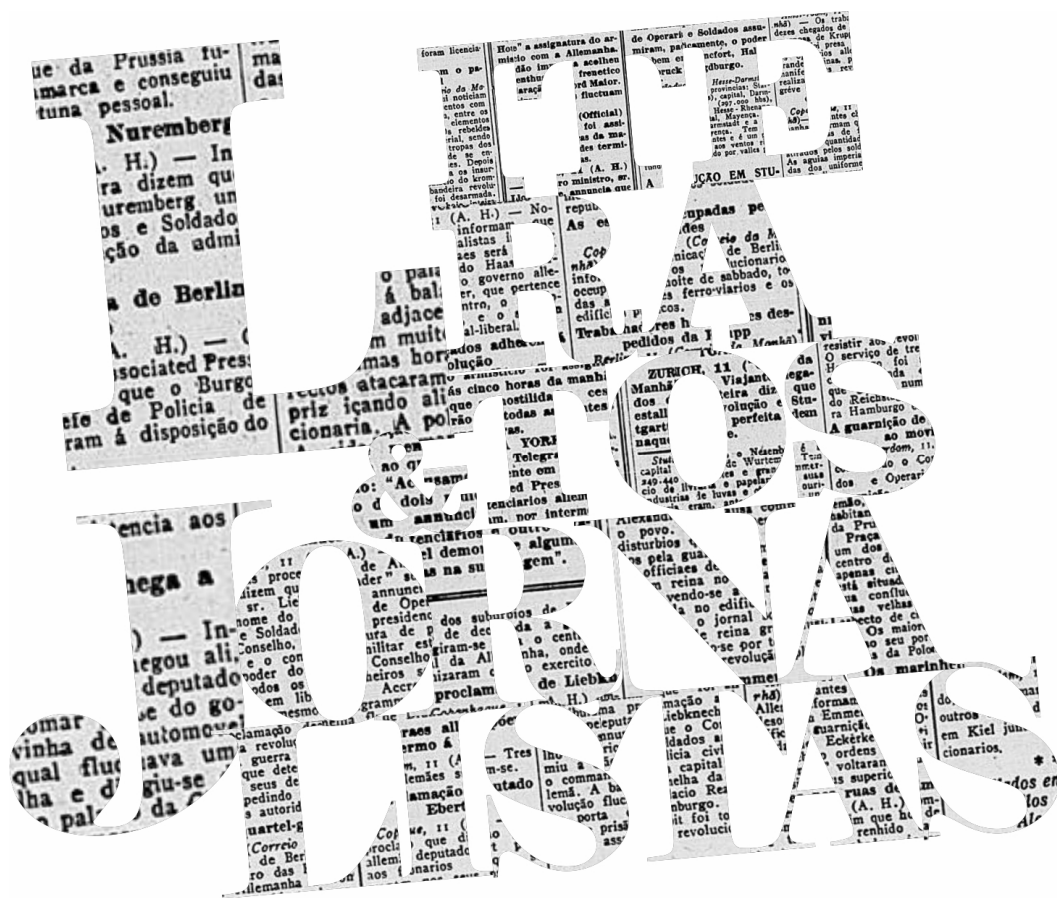
da história, mas constitui a sua cristalização nas obras”.⁴⁵ Assim, “a arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção –, importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no fato de *a forma estética ser conteúdo sedimentado*”.⁴⁶ É esse o procedimento teórico e metodológico de E. P. Thompson na sua apropriação da literatura como fonte e documento, mesmo que não o assuma explicitamente. Essa é a chave de uma leitura materialista e dialética que ele praticou, como parte do que chamava “uma tradição marxista”.

Artigo recebido em 15 de fevereiro de 2021. Aprovado em 10 de março de 2021.

⁴⁵ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 154.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 17.

Literatos em escritórios de jornais: jornalismo, literatura e trabalho (1883-1908)



Tiras de jornais, s./d.,
fotografias, montagem.

Gabriela Nery

Mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Doutoranda em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora da rede municipal de ensino de São Paulo. gabriela_nery@yahoo.com

Literatos em escritórios de jornais: jornalismo, literatura e trabalho (1883-1908)

Writers in newspaper offices: journalism, literature and labour (1883-1908)

Gabriela Nery

RESUMO

Este artigo trata das transformações pelas quais passaram a imprensa e o jornalismo do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1880 e 1900. Centralmente, foi colocada sob investigação a relação dos literatos com as empresas jornalísticas que se consolidaram no período, em especial os jornais diários. Nesse processo, analisaram-se algumas tentativas de definição da profissão dos jornalistas na capital, bem como a importância do trabalho para a produção literária de muitos homens de letras. O poeta, cronista e jornalista Olavo Bilac foi um dos sujeitos acompanhados com atenção, inclusive na criação de projetos literários pessoais como as revistas ilustradas. Foram tomadas como fontes crônicas publicadas na imprensa, registros no *Almanak Laemmert* e entrevistas veiculadas na coluna "O Momento Literário", de João do Rio.

PALAVRAS-CHAVE: jornalismo; literatura; trabalho.

ABSTRACT

*This paper analyses the process of transformation that occurred in the press and journalism from Rio de Janeiro, between the 1880s and 1900s. Mainly, the relationship established between the literati and journalistic companies was under investigation, paying attention to the daily newspapers. Also, the attempts of defining journalism as a profession itself were analyzed in pair with the rising importance of the conception of labor to the literary production from lots of men of letters in the period. The poet, chronicist, and journalist Olavo Bilac was one of the subjects followed with attention, including his literary personal projects as the illustrated magazines. The documents used for this research were chronicles published on the press, registers from *Almanak Laemmert*, and the interviews contained in *O Momento Literário*, from João do Rio.*

KEYWORDS: journalism; literature; labour.



Quando chegou a vez de João Tesourinha ocupar as páginas da *Gazeta de Notícias*, em 9 de fevereiro de 1885, o cronista escolheu trazer em suas linhas não outra coisa senão suas impressões sobre a fundação do Club dos Jornalistas, na cidade do Rio de Janeiro.

Tesourinha, assim como Zig-Zag e Dr. Zig-Zug, eram pseudônimos usados por um dos redatores da *Gazeta*, o taquígrafo e teatrólogo português Henrique Chaves. Ele atuava no jornal ao menos desde 1877 e nem sempre de forma exclusiva, visto que por anos ofereceu seus serviços de taquigrafia para outras folhas, como o sisudo *Jornal do Comércio* e o *Diário Oficial*. Chaves também seria aquele que assumiria a *Gazeta de Notícias* após a morte de José Fer-

reira de Souza Araújo – fundador da folha e condutor absoluto daquela redação por quase 25 anos. De todo modo, o que interessa assinalar por ora é que, exatamente no ano de 1885, Chaves já não dividia seu tempo com outros jornais, dedicando seu trabalho de jornalista à redação da *Gazeta de Notícias*. Ele também ocupava um assento na empreitada coletiva da escrita da série “Balas de Estalo”, que contava com outros autores como Machado de Assis, Capistrano de Abreu, Demerval da Fonseca – seu colega de redação na *Gazeta* –, além do próprio Ferreira de Araújo.¹ João Tesourinha, portanto, era um dos narradores-personagens que conduzia algumas das crônicas de Chaves nessa série, sendo este um artifício que extravasava em muito a ideia de simples ocultação de autoria.

Dito isso, naquele início de fevereiro, Tesourinha declarava pertencer ao grupo daqueles que tinham a maior confiança nos efeitos do Club dos Jornalistas, que viria para criar um laço sobre todos os “publicistas da nossa terra”, a ponto de imprimir à classe “o aspecto pitoresco e ao mesmo tempo apetitoso de uma formidável penca de bananas”.² Claro, umas mais verdes, outras mais maduras, mas de todo modo formidável. O manejo do humor como elemento constitutivo da crônica era patente, uma das características que, aliás, atravessava os demais colaboradores da série, e não é possível ficar alheia aos modos do narrador expor suas impressões. Nesse ritmo ele seguia, e se a um tempo, para além das bananas, tomava o conjunto dos publicistas como “duas dúzias de cavalheiros, de educação esmerada, que tem sobre os ombros o pesado encargo de doutrinar os povos”³, por outro alertava para certa propensão do grupo ao conflito, uma condição encarada como própria e interna à classe daqueles que trabalhavam na imprensa – habituados a contradizerem-se por força do ofício.

Era desse duplo caráter que emergia o nó a ser desatado na trama de fundação do Club dos Jornalistas, de acordo com João Tesourinha. De que maneira seria possível forjar uma unidade dentre os educadíssimos publicistas da terra, que assumiam o fardo civilizacional contido no exercício do jornalismo e se viam, ao mesmo tempo, em constante contenda interna? Ele, então, colocava às claras suas apreensões:

*Não sei se me explico claramente. Aí vai a cousa mais por miúdo:
Eu redijo um jornal; o Escaravelho dá-me uma bicada, no intuito de sacudir a mosca;
eu perco a pouca delicadeza peculiar à nossa classe, e num rapto de penna digo no dia seguinte: O Escaravelho é um alho.
Pergunto eu: qual a atitude do club? Obrigar-me-á a lei social a engolir o alho, sob pena de ser excluído do grêmio e perder os meus títulos de jornalista, ou imporá o estatuto do club a Escaravelho a obrigação de me quebrar a cara, para corrigir minha insolência?*

¹ Cf. RAMOS, Ana Flávia Cernic. *Política e humor nos últimos anos da Monarquia: a série “Balas de Estalo” (1883-1884)*. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 2005, e *idem*, *As máscaras de Lélío: ficção e realidade nas “Balas de Estalo” de Machado de Assis*. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, Campinas, 2010.

² Balas de Estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1885, p. 2.

³ *Idem*.

*Hipóteses como estas que eu acabei de formular, têm aparecido e não de aparecer aos milhares, e portanto afiguram-se-me dignas de ser contempladas na nossa lei social. Espero, pois, que a comissão não as desprezará.*⁴

Para lidar com situações como estas, as atenções e sugestão do narrador encontravam algum remédio na formulação dos estatutos que regeriam o grupo, a cargo de uma comissão de notáveis composta por Quintino Bocaiúva, Ferreira de Araújo, José do Patrocínio, Valentim Magalhães e Manoel Carneiro.⁵ Na visão de Tesourinha, o melhor a fazer no caso da fundação de uma associação de jornalistas seria elaborar suas leis sociais de modo mais casuístico possível, que não se limitasse aos modelos das associações de outros ofícios e se concentrasse nas particularidades daquela classe, o que poderia evitar os problemas como os enunciados acima. “Cada terra com seu uso cada roca com seu fuso”, repisava.⁶

As intenções de fundação do Club, aqui pontualmente apresentadas entre o humor e as preocupações de João Tesourinha, foram assunto que figurou na imprensa do Rio de Janeiro durante alguns anos – em crônicas, comentários e notícias diversas. As linhas do narrador são, portanto, parte desse conjunto e delas saltam elementos valiosos que servem como meio de aproximação ao jornalismo da década de 1880, que passava por mudanças importantes, principalmente no que se refere às folhas diárias. Dentre alguns pontos, dois aspectos da crônica valem a atenção mais detida. O primeiro reside na nada fortuita caracterização daqueles que poderiam tomar parte no Club dos Jornalistas, as duas dúzias de cavalheiros educados e incumbidos de atuar como farol da civilização, identificando os inimigos da sociedade. Para retomar metáfora utilizada na crônica, a penca de bananas poderia comportar jornalistas experientes ou novatos, mas no limite deveria fazer-se entre iguais, sob parâmetros estabelecidos.

O outro aspecto que vale destacar diz respeito à ênfase a uma suposta singularidade da classe dos jornalistas e, portanto, à sugestão de tomar alguma distância de outras experiências associativas que ganhavam fôlego⁷, “de outras sociedades do mesmo gênero”⁸, para criar um estatuto que de algum modo captasse as peculiaridades daqueles que, em sua faceta mais evidente, esquivavam-se de qualquer alusão a serem tomados como trabalhadores.

O contexto no qual se deu a proposta de criação do Club, então, vem a calhar e delinea muitas das intenções contidas no projeto. A iniciativa teria partido de Quintino Bocaiúva, então diretor d’*O País*, para enredar parte da imprensa em um mesmo conjunto de práticas e moralidades que a circunscrevesse, ao passo que deliberadamente deixava de fora uma série de outros sujeitos e seus periódicos, que povoavam as ruas do Rio de Janeiro no início da

⁴ *Idem*.

⁵ Club dos Jornalistas. *O País*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1885, p. 1.

⁶ Balas de Estalo, *op. cit.*

⁷ Para dados precisos sobre o crescimento do associativismo no Segundo Reinado, ver MAROTTA, Marconni Cordeiro. *As sociedades do Império: política, economia e associativismo beneficente no Rio de Janeiro do Segundo Reinado*. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2015.

⁸ Cf. Balas de Estalo, *op. cit.*

década de 1880. Neste último grupo destacavam-se os pasquins, folhas de menor estrutura e circulação que escapavam às condutas dos grandes jornais diários. Eles tinham repercussão principalmente por terem se especializado na polêmica em nível contundente, lançando mão da calúnia e da crítica virulenta como forma de circular e lucrar.⁹ Seu maior representante foi *O Corsário*, do jornalista, tipógrafo e liberto Apulco de Castro, assassinado nas ruas da capital em 1883, após publicar ofensas ao 1º. Regimento de Cavalaria da Corte.¹⁰

É possível considerar, assim, que a preocupação de sujeitos como o diretor d’*O País* em normatizar e determinar, de algum modo, a atividade jornalística naqueles anos é indício da efervescência e da multiplicidade da imprensa do período. Dessa maneira, a iniciativa apontava para as dinâmicas expansivas do espaço público da Corte em seus últimos anos, pautadas pelo crescimento da cidade e pelo alargamento de seus circuitos de comunicação. Eles se materializavam na fundação de inúmeras publicações, muitas vezes bastante efêmeras, na fundação de associações literárias e de instrução, no boca a boca dos cafés, nos panfletos e pasquins passados de mão em mão, ou nos tradicionais jornais diários e revistas semanais. A fundação do Club dos Jornalistas, portanto, buscava dar contornos mais explícitos ao ofício e reivindicar a prerrogativa de dizer quem dele poderia ou não participar. Curiosamente, quem sabe às voltas com as questões enunciadas por João Tesourinha, o Club nunca saiu do papel. De qualquer maneira, a iniciativa não deixou de ser percebida pelos pasquins, e os comentários publicados no *Carbonário*, ainda em 1883, mostram que estavam atentos:

Eu appaudo [sic] a idéia do tal club, contando [sic] que ele antes que tudo seja uma verdade. Ele se deverá compor de todos os jornalistas e panfletistas que a ele queiram pertencer.

Sendo assim há toda a razão que se funde tão útil instituição. Ela é uma necessidade.

A nossa adesão ao club não vai, porém ao extremo da condescendência, e não poderemos suportar, que, por exemplo dele faça parte o Serpa, um sujeito que usurpa o título de jornalista, pelo simples fato de ser qualquer cousa da “Gazeta Preta”.

Entenda-mo-nos [sic] – clube dos jornaleiros, não clube dos jornalistas ou dos pedantes: de todos os que escrevem jornais.

*Sendo assim, conte também conosco.*¹¹

Era explícito que os carbonaristas reconheciam o intuito restritivo do Club e é possível que encarassem a empreitada também em perspectiva ampliada, como uma conjugação dos mais importantes veículos jornalísticos para ditar os rumos de uma imprensa em expansão, investindo contra à proliferação de pequenos periódicos e panfletos, como o próprio *Carbonário*. Os comentários feitos pelo pasquim, inclusive, deixavam ver muitas das indisposições, não passando despercebida a referência virulenta e racista a José do Patrocínio, que não só compunha a comissão para organização dos estatutos do Club

⁹ Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

¹⁰ Cf. ARAÚJO, Rodrigo Cardoso Soares de. *Pasquins: submundo da imprensa na Corte Imperial (1880-1883)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2009. Ver também HOLLOWAY, Thomas H. The defiant life and the forgotten death of Apulco de Castro: race, power, and historical memory. *Estudos Interdisciplinares de América Latina*, v. 19, n. 1, Tel Aviv, 2008.

¹¹ Cavaquinhos. *Carbonário*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1883, p. 2.

como, de fato, comandava a *Gazeta da Tarde* desde a morte de seu fundador, o reconhecido advogado, escritor e jornalista negro Ferreira de Menezes.¹² A publicação também sugeria uma mudança sugestiva no nome da associação, que deveria passar de “dos jornalistas” a “dos jornaleiros”, para incorporar todos aqueles que dela quisessem tomar parte, pondo às claras as percepções de cada um dos grupos. É possível vislumbrar um aceno à questão de classe nessa sugestiva alteração. Por fim, após proporem modificações que colocariam por terra o intuito principal da iniciativa, o pasquim findava, quase gracejando, que acatadas as sugestões, contassem com eles.

Vê-se, a partir desse cenário, que ser jornalista no Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX era engajar-se em um ofício que passava por turbulências e transformações, e por isso engendrava muitas disputas sobre suas prerrogativas. Os próprios usos da categoria começariam a ganhar contornos mais explícitos justamente a partir da década de 1880, atrelado a uma acepção cada vez mais profissionalizada, o que pode ser visto não apenas nas tensões que circundaram o processo fracassado de fundação do Club dos Jornalistas, mas também nas publicações que se detinham sobre a vida mercantil, industrial e administrativa da cidade, notadamente o *Almanak Laemmert*.

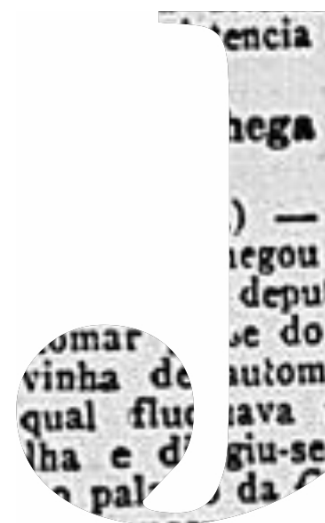
Foi a partir precisamente de 1883, ano do assassinato de Apulco de Castro e quando se aventou a criação do Club pela primeira vez, que a profissão jornalista começou a aparecer de maneira mais corrente e consistente na sessão “Indicador” do *Almanak*, onde se ordenava e se apresentavam os diversos profissionais da Corte pelo nome, profissão e endereços. Assim, homens de letras que há décadas exerciam funções de direção ou ocupavam há tempos os escritórios dos periódicos, finalmente começaram a ter incorporada a categoria jornalista como profissão, ao lado de seus outros títulos: advogados, médicos, engenheiros, funcionários públicos. É importante perceber que o procedimento era uma novidade notável, especialmente pela própria especialização do *Almanak Laemmert* em ordenar e dispor os mais diversos grupos profissionais e atividades econômicas em suas páginas.

Essa emergência do jornalismo como profissão referenciável reafirma os indícios de que uma mudança estava em curso. Seguindo o mesmo fio, a década de 1890 viu esse movimento ganhar corpo, e o caso do renomado Dr. Ferreira de Araújo, médico e fundador da *Gazeta de Notícias*, é emblemático. Ele só seria referenciado pela primeira vez como jornalista, na sessão “Indicador” do *Almanak*, em 1891¹³, 16 anos após atuação constante em seu jornal. O mesmo aconteceu com uma série de outros sujeitos com longa carreira jornalística, como José do Patrocínio, Quintino Bocaiúva, Arthur Azevedo e o então inexperiente Olavo Bilac.

Dessa maneira, é importante dar destaque para a última década do século XIX como anos cruciais da formação de um novo entendimento e exercício do ofício do jornalista no Brasil, ocorrido no rastro do processo de conversão dos principais jornais diários da capital, agora da República, em empresas jornalísticas. O *País*, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio* foram alguns dos

¹² Ver PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil Oitocentista*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

¹³ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 48. ano, 1891, p. 162.



que, nesses anos, se transformaram em sociedade anônima ou de comandita, além de possuírem capital considerável e expandirem-se a passos largos. Um exemplo elucidativo, mais uma vez, está na *Gazeta de Notícias*, que em 1891 foi vendida e passou a constituir uma sociedade anônima. Naquele ano ela foi avaliada em 2.000:000\$000 (dois mil contos de réis)¹⁴, um aumento de mais de 400% em relação a seu valor de dois anos antes, 500:000\$000 (quinhentos contos de réis).¹⁵ Se for tomado como base o valor investido na ocasião da sua fundação, em 1875, a valorização era de 6500%.¹⁶

A *Gazeta* é apenas um dos fios possíveis para se acompanhar dentro de um amplo movimento, que atingiu tanto as folhas diárias já existentes quanto as que seriam fundadas, como o *Jornal do Brasil*, de 1891. Emergia, assim, uma imprensa de caráter cada vez mais empresarial, ligada ao mercado da informação e da publicidade, e que demandaria novas composições dos quadros de trabalho e do regime de colaboração dos literatos. Eram nessas novas folhas que eles continuariam a cavar seus espaços, o que lhes demandaria novas funções.

Permanências nas folhas, novidade nas redações: os literatos e o trabalho na imprensa diária

“O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”. Era com essa pergunta que João do Rio finalizava, ainda nos primeiros anos do século XX, cada uma das entrevistas que fez com alguns dos principais nomes da literatura no Rio de Janeiro, com pretensões de analisar as letras nacionais. Elas foram publicadas, cada uma à sua vez, a partir do ano de 1905, na *Gazeta de Notícias*, numa coluna intitulada “O Momento Literário”. Posteriormente, os inquéritos foram organizados em conjunto e editados em livro, que veio a público pela editora Garnier sob o título de *O momento literário*, em 1909.¹⁷

Entre os muitos sujeitos escolhidos para tomar parte no inquérito, incluindo aqueles que se recusaram terminantemente ou evasivamente a respondê-lo, encontrava-se apenas uma mulher, Julia Lopes de Almeida. Ela recebeu João do Rio em sua casa na companhia de seu marido, o também escritor Filinto de Almeida. Acabou que a entrevista se tornou um misto das respostas dos dois literatos, Filinto e Júlia, e os comentários derradeiros sobre o papel da imprensa na literatura nacional viriam, de modo invertido, logo no começo da conversa. Isso porque João do Rio remetia com antecedência um mesmo conjunto de perguntas aos seus entrevistados e ia colher o que pudesse depois, por carta ou em visita pessoal. Nesse caso, o jornalista foi à residência dos Almeida¹⁸ no bairro de Santa Tereza e, no mosaico das falas dos dois

¹⁴ Cf. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Fundo da Junta Comercial do RJ, “Sociedade Anônima ‘Gazeta de Notícias’”, livro 49, registro 1200, 1891.

¹⁵ Cf. Contratos comerciais. *Diário do Comercio*, Rio de Janeiro, 30 maio 1889, p. 3.

¹⁶ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1917, p. 1 [autor ilegível].

¹⁷ Cf. Binóculo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1909, p. 3.

¹⁸ Julia Lopes de Almeida compunha o grupo que se reunia na sede da *Revista Brasileira* e que idealizou a fundação da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Entretanto, no momento de se definir os estatutos da academia, os literatos preferiram seguir à risca seu exemplo francês e deixaram de fora a presença de

escritores, narradas por João do Rio a seu modo, a resposta sobre os impactos da imprensa na literatura foi dada justamente por Filinto, simbolicamente num momento em que a escritora havia se ausentado para cuidar de um dos filhos. A questão foi brevemente retomada um pouco depois, mas vale nos atermos às considerações de um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras: “Tens no teu questionário uma pergunta a respeito da influência do jornalismo. Nós todos somos um resultado do jornalismo. Antes da geração dominante não havia bem uma literatura. O jornalismo criou a profissão, fez trabalhar, aclarou o espírito da língua, deu ao Brasil os seus melhores prosadores. Não é em geral um fator bom para arte literária, e talvez no Brasil não seja muito em breve, mas já foi e ainda o é”.¹⁹

A posição de Filinto de Almeida não era rara. Muitos dos literatos do início do século XX viam na imprensa um lugar fundamental, senão para elevar as letras nacionais, ao menos como local de trabalho, produção e circulação literária expressivos. Tal relevância não vinha de um reconhecimento recente do jornalismo para o exercício da literatura, tampouco era meramente uma opção secundária, aquilo que sempre restou aos literatos que não conseguiam publicar seus livros, ecoando alguns dos lamentos de uma categoria às voltas com o mercado e a classe editorial. Em sentido mais amplo, o jornalismo que se formava entre as décadas de 1880 e 1900 era resultado direto da configuração e expansão de um mercado das letras e da informação, materializadas de forma concreta nos veículos de imprensa, reestruturando-os gradativamente.²⁰ Esse processo criou novas rotinas, espaços e demandas de trabalho possíveis de serem apropriados pelos literatos: e muitos deles o fizeram, com maior ou menor entusiasmo.

Foi também nesse mundo urbano em emergência, um Rio de Janeiro circunscrito, das impressoras rotativas, dos bondes, dos telégrafos e das agências de notícias, em que a informação circulava em ritmo cada vez mais acelerado e em caráter cada vez mais perecível, que um gênero literário bastante conhecido da imprensa, diária ou semanal, fincou alicerces ainda mais profundos em suas estruturas: a crônica aumentaria seus domínios e prestígio.

Esse tipo de produção literária, que há muito ocupava os jornais, se tingiu sem constrangimentos com as cores da modernidade – ideia tão em voga no final do século XIX e que avançou sobre o novecentos – e se adaptou com tamanha plasticidade ao jornalismo emergente do período republicano que abrigou em suas fileiras escritores dos mais diversos tipos, inclusive renomados poetas. Por outro lado, é preciso ressaltar como esses novos fazeres e temporalidades pesaram de maneira inversa sobre a atividade literária das mulheres nos jornais, e é possível perceber tais restrições através das palavras de Júlia Lopes de Almeida. Ela teve a oportunidade de comentar, ainda no inquérito literário respondido a João do Rio, sobre a impossibilidade de conciliar o trabalho nos jornais, especialmente como cronista, com seus outros afa-

mulheres. Assim, Filinto de Almeida foi convidado para ocupar o lugar da esposa. Ele era inclusive tratado como “acadêmico consorte”, por conta das circunstâncias em que se deu sua indicação.

¹⁹ DO RIO, João. *O momento literário*. Rio de Janeiro-Paris: H. Garnier, 1909, p. 29 e 30.

²⁰ Cf. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República*. *História*, v. 35, n. 99, São Paulo, 2016.

zeres. As ponderações se deram quando, então, respondia sobre a forma como elaborava seus romances:

Aos poucos, devagar, com o tempo. Já não escrevo para os jornais porque é impossível fazer crônicas, trabalhos de começar e acabar. Idealizo o romance, faço o canevas dos primeiros capítulos, tiro uma lista dos personagens principais, e depois, hoje algumas linhas, amanhã outras, sempre consigo acabá-lo. Há uma certa hora do dia em que as coisas ficam mais tranquilas. É a essa hora que escrevo, em geral depois do almoço. Digo às meninas: – Fiquem a brincar com os bonecos que eu vou brincar um pouco com os meus. Fecho-me aqui, nesta sala, escrevo. Mas não há meio de esquecer a casa. Ora entra uma criada a fazer perguntas, ora é uma das crianças que chora. Às vezes não posso absolutamente sentar-me cinco minutos, e é nestes dias que sinto uma im- periosa, uma irresistível vontade de escrever...²¹

Os novos manejos do tempo talvez tenham sido das facetas mais destacadas a emergir no jornalismo do período, junto com sua crescente mercantilização, que imporiam restrições e parâmetros renovados às notícias e à literatura veiculadas nas páginas da imprensa. A esse cenário, permeado pela retórica da urgência das comunicações, misturavam-se outros discursos como o da precisão e da imparcialidade dos fatos, temperados pela inegável importância da publicidade para os dividendos sobretudo dos jornais diários.

As considerações feitas por Júlia Lopes de Almeida, assim, resvalavam em algo que podia ser encontrado sem muito esforço entre jornais e jornalistas daqueles anos. Eram novos tempos que demandavam rapidez na produção, especialmente das crônicas, além da capacidade de acompanhar não apenas as páginas dos jornais, que eram a própria matéria-prima do cronista, mas também a circulação intensa de informações que viajavam entre as redações, reuniões e mesas de cafés – como parte de uma *performance* do mundo das letras. Esse era um conjunto de disponibilidades bastante raro às mulheres do período, ou, melhor dizendo, disponível à uma parcela de indivíduos bastante restrita do período. Júlia Lopes de Almeida declarava, então, ter abandonado a crônica, mas manteve-se como romancista, ainda explorando a possibilidade de aparecer nos folhetins. Na ocasião de seu inquérito literário, ela já havia publicado doze livros.

Em sentido quase oposto, outro ilustre entrevistado por João do Rio compôs carreira mesclando sua produção literária entre livros e periódicos, com destaque crescente para a atuação nesse último campo. Era ele Olavo Bilac. O poeta foi capaz de fiar-se no sucesso de suas poesias, publicadas em 1888 com repercussão largamente positiva na imprensa, e aproveitar o prestígio de ser visto como uma promessa que se cumpria no mundo das letras.²² Na ocasião ele tinha apenas 23 anos e já havia se colocado em ao menos duas grandes empreitadas que não chegaram a ser concluídas: a primeira, a Faculdade de Medicina, no Rio de Janeiro, e posteriormente a Faculdade de Direito, em São Paulo. Após abandonar as duas formações, ele se fixou na capital do

²¹ DO RIO, João, *op. cit.*, p. 31.

²² Ver Notas à margem. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 2 out. 1888, p. 2; Poesias de Olavo Bilac. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 27 set. 1888, p. 2; Contemporâneas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 set. 1888, p. 2.

Império e rapidamente travou relações sólidas com outros homens de letras da cidade, num grupo que ficou conhecido como a “geração boêmia”.²³

A figura do renomado jornalista José do Patrocínio e sua *Cidade do Rio* eram ponto central para o qual convergiam os tais “boêmios”. Pardal Mallet, que no mesmo ano de 1888 era secretário de redação do diário²⁴, Coelho Netto, Valentim Magalhães, Emílio de Menezes, Aluísio de Azevedo e Paula Ney eram alguns dos que frequentavam esse círculo, além do próprio Bilac. Tinham, dessa forma, suas atividades literárias largamente noticiadas nas páginas da *Cidade* – mas não apenas dela –, além de menções sobre participações em eventos diversos, publicações de crônicas e poesias, bem como referendavam-se e atuavam de forma bastante coesa nos círculos literário e jornalístico da cidade. As relações entre esses sujeitos se desdobravam, portanto, por espaços que extrapolavam em muito as folhas do jornal, ocupando outros locais que eram imprescindíveis para o desenvolvimento de suas atividades, como as conferências literárias, associações, *meetings* e cafés.²⁵

Tal perspectiva pode ser evidenciada em um evento de formato bastante recorrente no período, acontecido no Teatro Recreio Dramático, em 19 de agosto de 1888. Nele, buscava-se uma ação beneficente em favor de um violinista e a primeira parte da programação se dava com a participação central de José do Patrocínio, secundada pelos demais literatos:

Theatro Recreio Dramático

HOJE, domingo 19 de agosto.

– Grande festival literário, musical e dramático, organizado por Luiz Murat e Frederico do Nascimento, em benefício do grande violinista português Pereira da Costa, que se acha há dois meses enfermo.

1ª. Parte. – Discurso oficial por José do Patrocínio

PARTE LITERÁRIA. – Preenchida pelos Srs. Luiz Delfino, Olavo Bilac, Osório Duque Estrada, Arthur Azevedo, Coelho Netto, Valentim Magalhães, Pardal Mallet, Oscar Rosas, Guimarães Passos, Luiz Murat e Paula Ney.²⁶

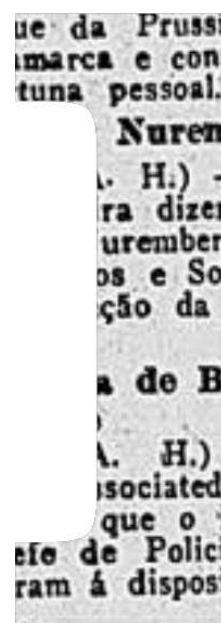
A chegada de Olavo Bilac nos escritórios da *Cidade do Rio* assinalou uma mudança na sua trajetória, em que ele passou da atuação em pequenos periódicos acadêmicos para um jornal substancialmente mais expressivo, sob as vistas de um jornalista tanto mais experimentado quanto destacado. No correr desse caminho inicial, que alcançou a década de 1890, era possível topar com seus sonetos e poesias em folhas diversas como *A Semana*, de Valentim Magalhães, o *Diário de Notícias*, da Carneiro, Senna e Comp., e a *Quinzena*, dirigida por Jorge Pinto e Alfredo Pujol. Também era fácil encontrá-lo ora como orador, ora como recitador de poesias em reuniões das mais diversas e, enfim, ocupando a redação da revista *A Rua*, fundada por Pardal Mallet, em 1889.

²³ Ver RODRIGUES, João Paulo. A geração boêmia: vida literária em romances, memórias e biografias. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, e BALABAM, Marcelo. *Estilo moderno: humor, literatura e publicidade em Bastos Tigre*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017 (e-book), esp. o capítulo Muito talento, posição 212-789.

²⁴ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1888.

²⁵ Cf. BALABAM, Marcelo, *op. cit.*

²⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1888, p. 6.



Entretanto, foi como parte do jornal de Patrocínio que Bilac passou a se profissionalizar como jornalista – ofício o qual abraçou por quase duas décadas e se afastou apenas em momentos de exceção, como em seu exílio na cidade de Ouro Preto durante o governo de Floriano Peixoto.

A trajetória e a produção de Olavo Bilac dão acesso privilegiado a uma parte do cotidiano dos homens de letras, dos fins do oitocentos e início do novecentos. Como jornalista e literato de destaque, teve seus passos e textos e poesias em muito registrados, o que permite uma aproximação à sua produção literária e profissionalização na imprensa. Colocar tais aspectos sob análise, portanto, é um exercício capaz de pôr às vistas a então inédita e gradativa normalização do trabalho dos literatos nos escritórios dos diários, o que merece destaque porque dela emerge uma nova conotação, para a classe dos que escreviam, a do trabalho em uma acepção mais estrita do sustento, do salário, da reprodução das condições de vida. Dessa maneira, colocam-se também lentes mais minuciosas sobre as enunciações da escrita como atividade dileitante, como exercício da ilustração por si ou como pura *performance* de um *ethos* bacharelesco, estampado nas folhas das publicações.

Muitos literatos ocuparam postos de trabalho nos escritórios dos jornais, como eram chamadas as redações, estabelecendo um vínculo diverso do de colaboradores eventuais e atendendo à demanda das nascentes empresas jornalísticas por trabalhadores especializados. Numa dupla acepção, a imprensa mantinha-se, então, como um atrativo aos que almejavam um local para emplacar suas produções literárias, o que não era novidade, mas ela também engendrava essa nova faceta, como um local de trabalho pronunciado, convertendo-se em possibilidade profissional materializada, também, no ofício do jornalista – e isso era uma novidade em relação à imprensa gestada durante grande parte do século XIX. Olavo Bilac versou sobre essa seara em muitas de suas crônicas, numa postura que transicionou gradativa e claramente, como revela seu texto de 1897:

Ninguém escreve unicamente pela satisfação de escrever. Quem assina estas linhas já uma vez disse, num soneto, que não fazia versos

ambicionando

Das néscias turbas os aplausos fúteis;

Mas isso foi uma descaradíssima mentira rimada. Quem escreve, quer os aplausos fúteis das turbas néscias, e quer ainda ver pago o seu trabalho, não só em louvores, mas também em dinheiro. Escrever por escrever é platonismo, que, como todos os platonismos, é inepto e ridículo.²⁷

Na ocasião, Bilac escrevia para o periódico *A Bruxa*, do qual era redator-chefe e proprietário, junto com Julião Machado. A revista semanal teve duração de aproximadamente dois anos e, nela, o jornalista explorou largamente sua atividade literária como cronista, guiado por uma postura livre e incisiva sobre diversos assuntos, entre eles os debates sobre os direitos autorais, o questionamento à atividade das casas editoriais, a defesa do trabalho

²⁷ *A Bruxa*, jan. 1897, apud DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: ensaios*. São Paulo-Campinas: Imprensa Oficial/Edusp/Editora da Unicamp, 2002, p. 54.

dos escritores de maneira ampla, além do apoio à criação de uma associação de caráter previdenciário para os que trabalhavam na imprensa.²⁸

Como o próprio trecho acima evidencia, essa não foi uma postura constante, mas que progrediria como pauta nos escritos de Olavo Bilac, quanto mais imergia nas experiências de seu trabalho. Tal postura, inclusive, não se encerrava nas linhas remetidas para jornais e revistas, sendo ele assíduo em iniciativas que buscavam assegurar direitos ao conjunto dos homens de letras, como a Academia Brasileira de Letras, de 1897 e a Associação Brasileira de Homens de Letras, de 1914, para citar alguns exemplos. Bilac não tomou parte direta na criação, em 1908, da então Associação da Imprensa, alguns anos depois rebatizada Associação Brasileira de Imprensa, e que assim será referenciada aqui. Entretanto, não seria exagero argumentar que o jornalista estava profundamente inteirado das demandas contempladas pela iniciativa.

A ABI foi formalmente fundada em 7 de abril de 1908. Três dias antes, Olavo Bilac havia remetido para o *Correio Paulistano*, no qual escrevia como colaborador, uma crônica sobre a história de um repórter desassistido após sua demissão de um jornal. As tragédias que o acometeram foram diretamente conectadas, pelo cronista, ao fato de o repórter ter se achado desprotegido e caído em situação de profunda vulnerabilidade social, em muito pela falta de uma organização de classe que pudesse lhe prover algum amparo. A crônica foi publicada no dia seis de abril e nela ele argumentava:

O Rio, São Paulo, todas as cidades principais do Brasil possuem sociedades de assistência e beneficência para cada classe de trabalhadores. Não há estivador, nem sapateiro, nem pedreiro, nem alfaiate, nem operário de qualquer especialidade, que não tenham, em caso de moléstia passageira, ou de invalidez irremediável, a sua caixa de pensões, seu hospital, o seu amparo de mutualidade. Só não tem isso o rabiscador de notícias e de artigos. É este proletário mais infeliz, mais privado de socorro na moléstia e na velhice.

[...]

Ainda há pouco tempo, vivia no Rio um desses mártires do jornalismo; adoeceu, ficou imprestável, foi atirado à rua como um trapo, e começou a viver de favores, passou a viver de esmolas, e amanheceu morto, um dia, deitado num banco de jardim público, que era a sua cama, sob o céu amplo que era o teto da sua casa. [...] Ao cabo de cinco, ou dez, ou quinze anos de trabalho, um empregado de casa comercial tem um interesse nos lucros da loja, passa a ser sócio do patrão, prospera, torna-se independente, assegura contra a fome e a cova rasa a sua velhice e o seu cadáver.

[...]

Mas de nós mesmos é que podemos exigir alguma cousa: alguma previdência, algum cuidado, alguma compreensão da virtude das vantagens do sistema da mutualidade.²⁹

O narrador ainda arremataria, na mesma crônica, que caberia então aos jornalistas se mobilizarem, à exemplo mais uma vez dos franceses, para organizar uma mutual. De fato, uma das finalidades centrais da Associação

²⁸ *Idem*. Ver esp. o capítulo Pauta dos jornalistas. Para um estudo sobre *A Bruxa* dedicado com mais vagar ao trabalho de Julião Machado, ver FONSECA, Leticia Pedruzzi. *Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil (1895-1898)*. São Paulo: Blucher, 2016.

²⁹ Diário do Rio. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 abr. 1908, p. 1.

Brasileira de Imprensa³⁰, oficialmente fundada três dias após Bilac escrever essa crônica, seria justamente de caráter mutualista. A partir dela criou-se também o Retiro da Imprensa, posteriormente rebatizado Retiro dos Jornalistas, que abrigaria àqueles que encerrassem suas atividades na profissão e necessitassem de amparo, seja por questões de invalidez ou velhice. Entre outras iniciativas, a ABI ainda pretendia criar algum controle sobre a profissão e declarava querer “habilitar, por meio de título de capacidade intelectual e moral, o pretendente à colocação no jornalismo”.³¹

A origem da associação importa e se revela significativa já na ocasião de sua fundação. Ela foi gestada entre um grupo pequeno de jornalistas, apesar dos seus esforços em engajar mais sujeitos, e efetivamente fundada na sala onde funcionava a caixa de beneficência dos empregados do jornal *O País*, veículo no qual trabalhava seu principal idealizador, o jornalista negro, socialista e profundamente ligado ao movimento de trabalhadores do Rio de Janeiro, Gustavo de Lacerda.³² Talvez isso seja fator a se considerar diante da pouca adesão à iniciativa, no momento da criação da associação. De todo modo, seja quais fossem os critérios ou quais fossem as organizações, relembrando a tentativa circunscrita da criação do Club dos Jornalistas, é possível afirmar que Olavo Bilac estaria apto para tomar parte em qualquer uma delas, como jornalista e trabalhador da imprensa.

A primeira vez que Bilac assumiu um posto na redação de um jornal diário foi em 1893, na *Cidade do Rio*. Foi também apenas nesse momento, de posse de um cargo nos escritórios do jornal de José do Patrocínio, que ele de fato começou a ser referenciado no *Almanak Laemmert* como jornalista³³, mesmo que já se ocupasse da imprensa há alguns anos. Ele havia sido, inclusive, enviado à Europa como correspondente internacional para esse mesmo jornal, em 1891. Nesse período, as indeterminações da profissão do jornalista eram muitas, a um só tempo comportava estruturação e mudança, e muitas das funções nas redações dos diários eram exercidas sem divisão específica. Bilac produziu uma crônica tratando justamente dessas muitas tarefas que cabiam a um jornalista, o que denotava seu conhecimento detalhado sobre as rotinas da imprensa diária. As atribuições iam de cobrir os debates parlamentares a receber as notícias na bancada dos escritórios, para além da produção dos textos e notícias variados que ganhavam as páginas das folhas. Sem meias-palavras, a crônica se intitulava “Sem nervos”.³⁴ Afinal, na opinião do cronista, essa seria a única maneira de um jornalista suportar a rotina extenuante e múltipla da profissão. Vale, portanto, seguir não só a pena, mas também os passos de Olavo Bilac nos veículos de imprensa em que se empregou, com vias de perceber algumas das nuances de seu trabalho.

³⁰ Cf. Associação da Imprensa. *O País*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1908, p. 1; Associação Brasileira de Imprensa. *Estatutos*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1926.

³¹ Associação de Imprensa, *op. cit.*

³² Cf. PINTO, Ana Flávia Magalhães. Vicente de Souza: intersecções e confluências na trajetória de um abolicionista, republicano e socialista negro brasileiro. *Estudos Históricos*, v. 32, n. 66, Rio de Janeiro, jan.-abr. 2019.

³³ Ver *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 50. ano, 1893, p. 316.

³⁴ Sem nervos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1895, p. 1.

Em 1894 os registros do jornalista já não apareciam com seu endereço profissional referenciado na rua do Ouvidor, 74, onde se localizavam os escritórios da *Cidade do Rio*, mas sim no número 70 da mesma rua, dos escritórios da renomada *Gazeta de Notícias*.³⁵ No ano seguinte, seu endereço profissional permaneceria o mesmo, indicando a continuidade na redação da *Gazeta*, acrescido do registro de seu endereço residencial, na rua D. Marciana, número 32. Uma pesquisa detalhada sobre esse endereço no próprio *Almanak Laemmert* revelou ser uma rua residencial prestigiada, habitada por engenheiros, médicos, engenheiros arquitetos e funcionários públicos em altos cargos, no bairro de Botafogo. Na mesma rua também se localizava o colégio Rampi Williams, uma importante escola exclusiva para crianças do sexo feminino, frequentada pelas filhas da elite carioca.

O ano de 1895 seguiu bastante promissor na carreira de Bilac, o que se revela não apenas pela permanência no local em que residia, mas também pelo fato de, para além do cargo na redação da *Gazeta*, ele continuar a produzir como colaborador para muitos veículos, destacando-se entre eles o diário *A Notícia*, do qual se tornaria redator anos mais tarde. Além disso, foi nesse ano que ele iniciou um projeto pessoal de destaque, uma revista ilustrada de bastante repercussão, junto a Julião Machado e sob administração de Manoel Ribeiro Júnior. *A Cigarra*, do qual era redator-chefe, durou apenas aquele ano e causou enorme barulho por conta do humor e sátira agudos que vertiam de suas páginas. O tom custou a Bilac seu cargo e certa indisposição no meio político e literário, de modo que o semanário não se manteve no ano seguinte, quando o experimentalismo de Bilac e Julião Machado se renovaria em outra empreitada.

1896 foi o ano em que a dupla renovou a parceria através da já citada revista *A Bruxa*, uma nova publicação semanal vastamente ilustrada e de acabamento bastante refinado, vendida pelo valor avulso de 1\$000 (mil réis), o que podia indicar alguma pretensão em circular em extratos mais altos da população da capital, para além de seu alto custo de produção.³⁶ Nesse ano, Bilac manteve seu trabalho na redação da *Gazeta de Notícias* e, entre colaborações para periódicos diversos, também emplacou um folhetim na própria *Gazeta*, numa série feita com seu companheiro Julião Machado, intitulada *Revista do ano de 1895*.³⁷ Apesar da prosperidade, mudou-se para uma rua menos prestigiada, ainda no bairro de Botafogo, a Fernandes Guimarães, número 45 A.³⁸

Já o ano de 1897 trouxe mudanças profissionais importantes para Bilac, que deixou de ter em seus registros o endereço profissional da *Gazeta de Notícias*, ainda que tenha assumido nesse ano o lugar de Machado de Assis na crônica dominical “A semana”. É possível afirmar, portanto, que seu próprio regime de trabalho tenha sido alterado, tornando-se um colaborador como tantos outros literatos do período. Também é possível perguntar-se, ainda, se tais mudanças foram fruto de um investimento do jornalista, que agora tinha na

³⁵ Ver *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 51. ano, 1894, p. 345.

³⁶ Cf. FONSECA, Letícia Pedrucci, *op. cit.*, e SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. A crônica de Bilac em “A Bruxa” (1896-1897). *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 38, Campinas, 2015.

³⁷ *Revista do ano de 1895. Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1896, p. 1.

³⁸ Cf. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 53. ano, 1896, p. 387.

rua do Ouvidor, número 118, seu endereço profissional, os escritórios de sua revista ilustrada semanal, *A Bruxa*.³⁹ Eles se localizavam no térreo de um sobrado que tinha, em seu andar superior, os negócios do arquiteto e professor da faculdade de Belas Artes, Henrique Bahiana.

Diante dessas movimentações, também ocorreu uma mudança perceptível no padrão de moradia de Olavo Bilac. Se os escritórios d'*A Bruxa* alcançaram o centro nevrálgico do mundo das letras e da imprensa na capital, agora ele residia na Freguesia de São Cristóvão, na rua Conde do Bomfim, número 225, no então afastado bairro da Tijuca.⁴⁰ Era uma rua bastante comercial, povoada de açougues, lojas de aluguel de carruagens, lojas de ferragens e entre seus vizinhos residenciais encontravam-se de médicos a mestres de obras.

No ano seguinte, contrariando as possíveis apostas do jornalista, sabe-se que *A Bruxa* teve as atividades encerradas e Bilac viveu os meses subsequentes sob o ritmo da frenética rotina da colaboração na imprensa, mantendo-se no endereço da Tijuca, de onde só se mudaria após assumir uma posição na redação d'*A Notícia*. Ali ele começou como redator no ano de 1899 e não tardou para que, de posse do novo trabalho fixo, mudasse de endereço, o que apareceria na edição do *Almanak Laemmert* de 1900.⁴¹ Agora ele moraria no bairro do Catete, próximo à Botafogo, na travessa Guaratiba, número 1, e permaneceria na redação d'*A Notícia* até 1905. Nesse entremeio, pode ser que tenha se cansado de viver entre os sabores e instabilidades da imprensa, cavando, ainda no ano de 1901, o cargo de inspetor de ensino. Essa mudança teve grande impacto na vida profissional de Olavo Bilac, que se dedicaria profundamente ao tema da instrução até a data de sua morte, em 1918.

Mesmo correndo o risco de se tornar enfadonho, esse apanhado, entre residências e redações que povoaram os deslocamentos de Bilac pelo Rio de Janeiro, dão indícios de como regimes distintos de trabalho, principalmente nos jornais diários, impactavam de maneira significativa a vida de um reconhecido literato do período. Enquanto fazia parte da redação dos jornais, as possibilidades de Olavo Bilac pareceram mais promissoras e estáveis, tanto que tornaram possível que ele se aventurasse junto à Julião Machado no projeto de fundação d'*A Cigarra* e d'*A Bruxa*. Os hebdomadários eram o principal formato pelo qual os homens de letras optavam ao aventurarem-se em projetos pessoais, sobretudo a partir da década de 1890. E foi justamente nessas duas revistas ilustradas que Olavo Bilac escreveu com maior liberdade, tomando pelas mãos temas polêmicos que lhe renderam desconfiças e a pecha de militante, mas ali ele era diretor da redação, seu próprio redator-chefe.

Nessas empreitadas pessoais, sempre contando em regime de colaboração com amigos destacados do mundo das letras como Coelho Neto, Valentim Magalhães, Gastão Bousquet ou Eduardo Guimarães, Bilac vestiu-se de personagens múltiplas e fez defesa cerrada dos que escreviam, seja no terreno das casas editoriais, seja nas empresas jornalísticas. As revistas não vingaram e o retorno aos escritórios dos jornais diários sempre se impôs, até o momento em que se estabeleceu no funcionalismo público e em altos cargos relativos à

³⁹ Cf. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 54. ano, 1897, p. 529.

⁴⁰ Cf. *idem*.

⁴¹ Ver *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 57. ano, 1900, p. 540.

instrução pública. Nesse momento, aliado ao desgaste enfrentado na empreitada de fundação de uma agência de notícias nacional, ele deixou a imprensa, em 1908. Entretanto, sua trajetória permite acompanhar os regimes distintos de trabalho que nela operavam e como impactavam o cotidiano dos literatos. Bilac transitou por todos esses modos de produzir jornalismo e literatura na imprensa, com grande fluência.

“O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”

É essencial assinalar que a atividade literária mais disposta ao ambiente dos jornais, entre o fim do século XIX e início do século XX, era a crônica, e sua constante capacidade de adaptação aos novos ritmos da imprensa se deu de tal modo que conquistou prioridade inclusive na pena de um poeta. Por outro lado, esse novo jornalismo, agora organizado também em empresas e pautado por interesses comerciais pronunciados, foi restritivo a muitos literatos, para literatas especialmente, e para aqueles com projetos que confrontassem, quem sabe, tal mercantilização.

Olavo Bilac foi exemplo de quem transitou com desenvoltura por esse mundo e acompanhá-lo é poder entender melhor parte da imprensa republicana em suas primeiras décadas. Foi na redação dos grandes diários do Rio de Janeiro que ele encontrou estabilidade financeira, ao passo que sempre teve espaço, de forma generalizada, para emplacar suas colaborações desde a década de 1890, assumindo inclusive a crônica dominical “A semana”, herdada de Machado de Assis em 1897. Assim, entre o trabalho cotidiano de redator nos escritórios dos jornais, a fundação de periódicos próprios e os regimes de colaboração eventual, para folhas variadas, têm-se um número imenso de textos publicados por Bilac, o que faz jus ao reconhecimento que recebia no mundo literário do início dos novecentos. É justamente por sua profusão como cronista, inclusive, que ele é tomado como jornalista por Antonio Dimas, que produziu trabalho absolutamente central sobre a crônica bilaquiana. Entretanto, é importante enfatizar que havia distância a ser considerada entre o fazer do cronista e do jornalista, que muitas vezes podiam se cruzar, como parte do mundo do trabalho nas redações, mas não como via de regra. O próprio Bilac notou, em crônica, alguma separação de ofício:

Há dias, um jornal, apelando para o espírito de justiça do prefeito, foi pedir a ele que delatasse o prazo concedido aos proprietários para a pintura das fachadas dos seus prédios, – “por não haver na cidade pintores bastantes para tão grande trabalho”.

A razão alegada é interessante. Não convém que isso fique perdido, sem comentário, nas cúrias linhas de uma reclamação escrita às pressas. Os noticiaristas registram; os cronistas comentam. O noticiarista retira da mina a ganga de quartzo, em que o ouro dorme, sem brilho e sem préstimo; o cronista separa o metal precioso da matéria bruta que o abriga, e fazes esplendor ao sol a pepita rutilante. Naquela notícia e naquela razão há um lindo pedaço de ouro que convém aproveitar...⁴²

⁴² Crônica. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1903, p. 1.

Diante da declaração do trabalho de ourivesaria que emergia no fazer do cronista, convém retomar o inquérito de João do Rio: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”.

Olavo Bilac foi entrevistado em sua casa, mas antes de João do Rio revelar precisamente as respostas ao inquérito, ele trazia um longo comentário feito pelo poeta, revelando alguém que compreendia sua relação com o ofício de escrever sob uma perspectiva plenamente conectada com o mundo em que vivia:

*A Arte não é, como ainda querem alguns sonhadores ingênuos, uma aspiração e um trabalho à parte, sem ligação com as preocupações da existência. Todas as preocupações humanas se enfeixam e misturam de modo inseparável. As torres de ouro e marfim, em que os artistas se fechavam, ruíram desmoronadas. A Arte de hoje é aberta e sujeita a todas as influências do meio e do tempo: para ser a mais bela representação da vida, ela tem de ouvir e guardar todos os gritos, todas as queixas, todas as lamentações do rebanho humano.*⁴³

Entre os escombros das torres de ouro e marfim emergia o jornalista e o literato, figuras que não são redundantes, mas capazes de lidar, cada uma a seu modo, com a vida cotidiana, como notícia ou como arte, caminhando ao rés do chão. Diante disso, as considerações sobre os benefícios do jornalismo sobre a literatura tornam-se mais específicos, apesar de seus ares de universalidade e um misto de reconhecimento e melancolia:

O jornalismo é para todo o escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal – porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade. O jornal é um problema complexo. Nós adquirimos a possibilidade de poder falar a um certo número de pessoas que nos desconheciam se não fosse a folha diária; os proprietários de jornal veem limitada, pela falta de instrução, a tiragem das suas empresas. Todos os jornais do Rio não vendem, reunidos, cento e cinquenta mil exemplares, tiragem insignificante para qualquer diário de segunda ordem na Europa. São oito os nossos! Isso demonstra que o público não lê – visto o prestígio representativo gozado pelo jornalista.

[...]

*“Oh! sim, é um bem. Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!”*⁴⁴

Entre lamentos e diagnósticos, Olavo Bilac foi uma figura de destaque em seu tempo, um homem de letras que alcançou grande renome e adentrou à imprensa tanto como literato, quanto como jornalista. Desse trabalho, como a análise estabelecida nesse artigo tenta colocar mais às vistas, dependia a estabilidade financeira de Bilac e dependia em grande medida sua circulação literária, ainda que ele ralhasse, melancolicamente, ter lhe faltado coragem para morrer de fome ao invés de prostituir seu talento. Assim, é possível afirmar

⁴³ DO RIO, João. *O momento literário*, op. cit., p. 8.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 10 e 11.

que o jornalismo, ao menos no Rio de Janeiro de fins do Império e início da República, foi profundamente talhado pela ação de literatos que assumiram esse ofício, que conduziram como trabalhadores qualificados os escritórios da imprensa diária e comercial. É uma perspectiva que permite, passo a passo, deslocar os “rabiscadores de notícias e de artigos”⁴⁵ de um local de elitismo por si, e assim compreender a emergência de um mundo das letras ligado ao trabalho, que também engendrou homens e mulheres diferentes dos padrões de Olavo Bilac e Júlia Lopes de Almeida.

Não é por acaso que a ABI, fundada em 1908 pelo jornalista negro e socialista Gustavo Lacerda, iria abrigar de literatos e cartunistas a repórteres, funcionando como uma verdadeira e ampla mutual daqueles que trabalhavam na imprensa. O que é um importante capítulo desse mundo das letras.

Artigo recebido em 15 de dezembro de 2020. Aprovado em 20 de janeiro de 2021.

⁴⁵ Diário do Rio. *Correio Paulistano*, *op. cit.*

“Restos da escravidão” e violência cotidiana:

conflitos femininos expostos na primeira
página da *Gazeta de Notícias* (1890)



Limpendo metais. Armando Vianna, 1923, fotografia (detalhe).

Daniela Magalhães da Silveira

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde atua na graduação e no Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória). Autora de *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. danielasilveira@hotmail.com

“Restos da escravidão” e violência cotidiana: conflitos femininos expostos na primeira página da *Gazeta de Notícias* (1890)

“Slavery remains” and everyday violence: women's conflicts exposed on the front page of *Gazeta de Notícias* (1890)

Daniela Magalhães da Silveira

RESUMO

Este artigo aborda a forma pela qual a precariedade da vida de mulheres pobres foi utilizada pela imprensa fluminense, produzida nos primeiros anos após a assinatura da Lei Áurea, para apoiar medidas policiais agressivas e divulgar um modelo de mãe e mulher idealizado pela República que se construía. A partir da análise de colunas publicadas no espaço do noticiário da *Gazeta de Notícias* ao longo de 1890, investiga as nuances de abordagem proposta por cada articulista, assim como a utilização de recursos caros aos literatos que pretendiam garantir certa fidelização do público leitor. Mostra como, para defender direitos que acreditavam possuir, aquelas mulheres recorreram a tradições e práticas oriundas da escravidão.

PALAVRAS-CHAVE: imprensa; violência contra mulheres; pós-abolição.

ABSTRACT

This article discusses how the precarious lives of poor women were used by the press in Rio de Janeiro during the first years after the promulgation of the Golden Law (*Lei Áurea*). The Fluminense press, throughout its news production, supported aggressive policing and promoted an ideal model of mother and woman worshiped by the new Republic. Based on the analysis of news articles published in the newspaper *Gazeta de Notícias* during the year 1890, this paper aims to investigate the nuanced approach presented by each journalist/columnist, as well as the valued resources used by the writers/literati in order to assure the reading public's fidelity. It demonstrates how these women resorted to traditions and practices arising from slavery, to protect the rights they believed to have.

KEYWORDS: press; violence against women; post-abolition.



Janeiro de 1890. “O fato culminante da semana foi a passagem do ano velho, a vinda do ano novo”.¹ Assim começava a “Crônica da semana”, espaço de honra da *Gazeta de Notícias*, que, ao longo da existência do jornal, esteve sob a responsabilidade de literatos renomados, como Machado de Assis e Olavo Bilac.² Além de comentar sobre a passagem do ano, a tônica daquela crônica

¹ “Crônica da semana”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1890.

² A crônica de domingo da *Gazeta de Notícias* possuía o objetivo de levar aos leitores e leitoras uma espécie de balanço da semana passada. As várias séries dominicais do jornal conferiram certa tradição ao espaço, ocupado por literatos reconhecidos, mesmo sem levar a assinatura deles. Ver SOUZA, Ana Paula Cardozo de. *Machado de Assis e a República de “A Semana”*: literatura, imprensa e práticas populares (1892-7). Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 2015.

voltava-se para as expectativas em torno do primeiro ano de governo republicano, com a exaltação do fato de que não havia sido derramada uma gota de sangue. Dessa forma, o jornal anunciava o ano e a República, seguindo os princípios de outros cronistas que buscavam reconstruir o passado e projetar um futuro.³ Dentre os nomes de pessoas citadas, estavam o “General Deodoro”, o “Dr. Castro Lopes” e o “bispo D. Lacerda”, representativos de heranças que precisariam ser superadas pelo ano novo.

O *Paiz* também possuía a sua crônica semanal, embora só tenha figurado no número de 13 de janeiro.⁴ Dirigia-se ao leitor com um simpático “bom dia”, referia-se à sua ausência na semana anterior e passava a refletir sobre o novo regime político: a República, que talvez não estivesse se concretizando, conforme esperavam, pois a vida parecia muito semelhante com outrora. Cabia então ao cronista mostrar que naquele momento cada um seria responsável pelos seus próprios atos. O Brasil já não era mais o “Sr. D. Pedro de Alcântara”. Assim, a estratégia de escrita acionada oferecia vida ao “leitor”, sujeito a quem se referia o tempo todo, e elegia o imperador deposto como alguém que ainda precisava ser combatido.

Outro jornal que se mostrava bastante decidido, em sua crônica semanal, a condenar a monarquia, e que para isso lançou de estratégias muito mais incisivas foi o *Diário de Notícias*, chegando a afirmar que “o ano novo devia começar sem peias comprometedoras, eliminando todos os desastres da monarquia, para que não nos lembrássemos dela, nem para falar de seus defeitos e misérias que nos legou”.⁵ Formava-se, assim, entre aqueles que possuíam a tarefa de construir a memória da semana, um lado da trincheira. Elegiam D. Pedro II como símbolo do atraso e responsável por medidas que emperraram a política externa e a transformação do país em uma nação ativa e respeitada.

Comprometidos com a defesa da família imperial, estavam o *Jornal do Commercio* e o *Novidades*. O primeiro usava o folhetim para a publicação de seu balanço da semana, contrariando os outros jornais contemporâneos a ele que haviam alocado a crônica no início da página. O apego às formas passadas não parou no modo de organizar a página. Logo de início, o cronista se referia à triste notícia vinda da Europa: “faleceu D. Thereza Christina Maria, a ex-imperatriz do Brasil”. E não apenas a citava de passagem, mas declarava, depois de levantar as supostas qualidades da regente: “Por isso era amada de todos a generosa princesa, e o seu feliz epíteto de Mãe dos Brasileiros era a consagração unânime da afeição geral”. Passava ainda pelos conflitos entre a polícia e os capoeiras e terminava sugerindo que mantivessem “para hino nacional o mesmo que o foi nos dias da monarquia”.⁶

O cronista do *Novidades* seguiu caminho muito parecido. A ex-imperatriz foi descrita como “a santa que viera a este mundo trazer-nos o perene sorriso da bondade, a lágrima bendita da clemência e a grandeza miseri-

³ Cf. NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas-Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

⁴ Traços e rascunhos – crônica semanal. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1890.

⁵ A semana passada. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1890.

⁶ Aos domingos. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1890.

cordiosa do perdão”.⁷ A escolha de uma figura feminina para a composição da crônica e a conseqüente defesa de uma narrativa específica sobre a importância da família imperial naqueles primeiros meses de República deixa perceber não apenas o posicionamento político dividido da imprensa e tão frisado pela historiografia⁸, como também o que republicanos históricos e aqueles saudosos da monarquia esperavam do comportamento de mulheres, fossem elas pertencentes à classe senhorial, ou pobres trabalhadoras.

Os cinco jornais aqui elencados não especificaram o seu público leitor. Ao contrário, deixaram expressas a amplitude de seu leitorado, como *O Paiz*, que afirmava ser “a folha de maior tiragem e de maior circulação na América do Sul”, e a *Gazeta de Notícias* que indicava ter a tiragem de 35.000 exemplares. É possível aventar, diante disso, que suas crônicas semanais pretendiam alcançar pessoas diversificadas. Preocupado com a “leitora” estava Eloy, o Herói, cronista da revista de moda e literatura *A Estação*.⁹ Em sua primeira edição de 1890, a “Croniqueta” iniciava rendendo reverências à Thereza Christina, “a mãe dos brasileiros”, que permaneceu pura mesmo numa corte impura, enfim aquela que, ao longo de cinquenta anos, havia sido “modelo e exemplo”. Cumprindo a sua missão de falar às leitoras, o cronista não parou no exemplo da ex-imperatriz. Homenageou também a “Exma. Sra. D. Antonieta Dias”, que havia acabado de doutorar-se na Faculdade de Medicina, e lembrou a “Exma. Sra. D. Emerlinda Sá”, outra jovem médica formada no país. Fazia ainda questão de registrar ser “mais uma vitória da mulher brasileira contra os preconceitos estúpidos que se opõe ao seu direito e à sua liberdade”.¹⁰

Finalmente é importante mencionar uma voz feminina reflexiva a respeito desse novo ano. Assim, em 1890, a revista redigida e voltada para as mulheres, intitulada *A família*, trazia a crônica assinada por Emiliana R. de F. Moraes, saudando a “nossa querida pátria” que havia passado por uma “transformação”, sem derramar uma gota de sangue, e também a D. Pedro II, que teria mostrado ser brasileiro, aceitando a vontade nacional. Tudo isso, no entanto, era preâmbulo para deixar o seguinte recado às mulheres:

*A mulher é um dos fatores, dos melhores auxiliares dessas transformações que se operam na civilização, e é raro que em tais acontecimentos que tanto abalam a sociedade não entrem a mãe, a esposa e a filha. O coração da mulher cheio de afeto sempre pelas ideias que despertam a nobreza d’alma e a generosidade, não pode deixar de despertar agora esses sentimentos; ao contrário deve vir como o entusiasmo que despertam as sensações da alegria entoar hinos à Pátria, felicita-la, e fazer votos para nessa comunhão em que vamos viver sejamos todos um povo a quem o destino marque o tempo da sua inteira ventura.*¹¹

⁷ Notas de um simples (fatos da semana). *Novidades*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1890.

⁸ Ver, por exemplo, LOPES, Aristeu Elisandro Machado. Os aniversários da abolição da escravatura e a imprensa ilustrada do Rio de Janeiro (1890-1902). *Topoi*, v. 17, n. 33, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2016.

⁹ Eloy, o Herói, era pseudônimo de Artur Azevedo. Sobre a série “Croniqueta” e as leitoras da revista, ver SILVEIRA, Daniela Magalhães da. Ler, ouvir música, ir ao teatro e discutir política: a educação das leitoras oitocentistas e os homens de letras da Estação. In: ENGEL, Magali, SOUZA, Flávia e GUERELLUS, Natália (orgs.). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

¹⁰ Croniqueta. *A Estação*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1890.

¹¹ MORAES, Emiliana R. de F. Ao estado livre de S. Paulo. *A Família*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1890.

Ao saudar o ano que se iniciava, todos esses cronistas vislumbravam um futuro em que alguns sujeitos haviam saído de cena, enquanto outros deveriam tomar o seu assento. Muita expectativa existia diante do novo sistema de governo, mas também com relação aos espaços que deveriam ser ocupados por mulheres. Ainda assim, alguns jornais de grande circulação, como a *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, não chegaram a mencionar nomes femininos em suas reflexões semanais. Quem o fez adotou o alvitre de recorrer a um passado recente que incomodava, mas, acima de tudo, indicou um perfil feminino desejado e que parecia se sobrepôr às próprias mudanças políticas. Este artigo pretende, portanto, investigar notícias publicadas no ano de 1890, na *Gazeta de Notícias*, em especial as que tiveram como centro alguma mulher.

Embora a *Gazeta de Notícias* não tenha sido o único jornal diário a investir na manutenção de literatos, com crônicas, contos e romances folhetins em suas páginas, essa presença desde o seu primeiro número foi usada como forma de buscar um maior número de leitores. Desse modo, a escolha do periódico serve como pista para refletir acerca das seguintes questões: como a linguagem e os espaços destinados aos literatos podem ter ajudado a inserir sujeitos históricos específicos, em meio a discussões em torno das expectativas da República em formação? A ideia de afetividade atribuída às mulheres, em especial, às mães, que teriam como modelo a ex-imperatriz, pode ter servido para deslegitimar outros arranjos femininos de amizade e solidariedade? As histórias contadas sobre mulheres, muitas delas apresentadas naquelas colunas por meio de seus nomes e sobrenomes, relações familiares e de trabalho, ajudam a iluminar dimensões diferentes da experiência feminina, não apenas diante de um novo regime político, mas também das reformulações nas formas de trabalho, tendo em vista a proximidade com a assinatura da Lei Áurea.

“À caridade de nossas gentis cariocas”

As comemorações em torno do segundo aniversário da Lei Áurea foram anunciadas em coluna assinada por Olavo Bilac, intitulada “Pelos crianças”¹², com a seguinte sugestão: “vamos mostrar que a nossa caridade não serve apenas para sair à rua, em bandos precatórios barulhentos, em grandes passeatas ruidosas”. Sua preocupação voltava-se para a necessidade de amparo às “crianças de cor”.¹³ De modo que a ideia defendida era a de que a causa abolicionista não havia sido encerrada no dia 13 de maio de 1888. Dois dias depois, a *Gazeta de Notícias* informava sobre a composição de comissão encarregada da organização dos festejos comemorativos e confirmava a presença de um carro alegórico com três moças, representando a República, a imprensa e a abolição, que sairia cercado por “crianças de todas as cores”.¹⁴ Naquele ano houve, portanto, a junção de duas questões: a comemoração da data e o destino das crianças, especialmente as desamparadas no pós-abolição, filhas de mulheres que havia pouco tempo tinham conquistado a liberdade.

¹² A coluna “Pelos crianças” apareceu em vários números da *Gazeta de Notícias*, sendo que apenas a primeira delas foi assinada por Olavo Bilac, enquanto as outras vieram sem qualquer assinatura.

¹³ BILAC, Olavo. Pelos crianças. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 maio 1890.

¹⁴ 13 de maio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 maio 1890.

Na referida coluna, Olavo Bilac havia também registrado a preocupação com a possibilidade de as crianças serem levadas para a prostituição. O literato estava informado, provavelmente, por notícias semelhantes àquela que suspeitava de uma mulher chamada Maria, que vivia em companhia de algumas menores de idade a quem “ensinava coisas desonestas, tirando desse torpe procedimento meios para a sua subsistência”.¹⁵ Até porque, pouco tempo depois, o mesmo literato voltaria a comentar sobre esse caso, enfatizando de forma ainda mais direta a situação das mulheres que tantas vezes compunham as páginas dos jornais. Assim, segundo suas palavras, “não há dia em que não espirre de uma coluna uma notícia atroz, em que a mulher aparece, ou como princípio, ou como meio, ou como fim. Ontem um homem que assassina a mulher que o engana, uma mulher que estrangula o próprio filho; amanhã um homem assassinado por outro – ciúme; hoje, uma mulher que rouba crianças para prostituí-las”.¹⁶

Acompanhar as notícias da semana deixa ver um literato envolvido pelos principais debates políticos de seu tempo e também inteirado daquilo que compunha o jornal do qual era colaborador. O movimento do periódico indica a forma como as comemorações do 13 de maio serviram de espaço para a associação entre liberdade e caridade. Ou seja, as crianças abandonadas e vulneráveis a todo tipo de violência tornaram-se alvo daqueles que havia pouco tempo se preocupavam com a abolição da escravidão. Entremeados a essa discussão, percebe-se como algumas mulheres tomaram para si o papel de acolhedoras de crianças desvalidas. É isso o que aparece indicado também em “Pelas crianças”, quando noticiou a atitude da atriz Ismênia dos Santos, empresária do teatro Variedades: “Como se vê, tomando parte do préstito de 13 de maio, a gloriosa artista soube delicada e generosamente aliar a festa da Liberdade, com a caridade, prestando-se a esmolar em prol das crianças desamparadas, e oferecendo 10% do produto do espetáculo dessa noite”.¹⁷

Ana Paula Vosne Martins mostra, por meio da história dos termos “caridade” e “filantropia”, como, a partir do século XVIII, a bondade passa, aos poucos, a ser considerada um atributo da natureza feminina. De modo que a caridade seria uma forma encontrada por muitas mulheres de classes sociais privilegiadas para participar do mundo público.¹⁸ Foi esse o espaço abraçado por algumas mulheres no pós-abolição brasileiro. Ao oferecer amparo e acolhimento a crianças que ainda sofriam as consequências da escravidão, mulheres como Ismênia dos Santos conquistaram um espaço de divulgação de seus nomes dentro de jornais de grande circulação, tendo não apenas suas ações de benevolência comentadas, mas também o trabalho por elas desenvolvido. Ismênia dos Santos aparece sempre como uma prestigiada empresária que iria esmolar em favor de uma nobre causa: a criação de creches.

Da mesma forma que a ex-imperatriz Thereza Christina era lembrada nos primeiros dias do ano como uma mulher que deveria servir de exemplo, independente das disputas políticas, a *Gazeta de Notícia* abria espaço para

¹⁵ Caftina? *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 maio 1890.

¹⁶ BILAC, Olavo. Mulher! *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 maio 1890.

¹⁷ Pelas crianças. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 maio 1890.

¹⁸ Ver MARTINS, Ana Paula Vosne. Bondade, substantivo feminino: esboço para uma história da benevolência e da feminilização da bondade. *História: Questões & Debates*, n. 59, Curitiba, jul.-dez. 2013.



ações de benevolência feminina, quando o destaque ainda se voltava para os abolicionistas do sexo masculino, responsáveis pelas comemorações referentes ao 13 de maio. As duas, Thereza Christina e Ismênia dos Santos, eram mulheres exemplares. Assim, conclamava o cronista de domingo do jornal: “É por elas e para elas que neste período alinhamos um apelo à caridade das nossas gentis cariocas. Sejam VV. EExas., ilustres patricias, as protetoras desses pobres pequenos que por aí vivem ao Deus dará”.¹⁹

A ação da empresária ainda garantiu a ela um espaço importante na crônica “Teatros e...”, com direito à estampa do seu busto e mais alguns adjetivos, como “distinta” e “notável”. Daí a sua exaltação: “O seu coração de mulher e o seu invejável talento de artista, ligados pelo sacrossanto laço do patriotismo, ergueram um brado em favor das míseras crianças de cor. Esse brado há de repercutir de certo em todos os corações, dando-nos em breve tempo esses piedosos templos onde os abandonados filhos dos ex-escravos encontrarão ensino, pão e carinhos”.²⁰

O exemplo da artista rendeu bons frutos, voltando a ser mencionada na “Crônica ligeira” ao lado de quem também aderiu à causa, como “outro empresário, não menos caritativo”, “uma brilhante associação carnavalesca” e “um adorável grupo de jornalistas”.²¹ Até mesmo o governador do estado do Rio de Janeiro havia concedido “uma loteria para patrimônio da primeira creche que se vai fundar na cidade de Niterói”.²² Essa atitude serviu para que a “Sra. D. Luiza Thieupont, professora pública”, endereçasse uma carta a “D. Isabel Portela, digna esposa do Sr. governador”, como se o ato do governador tivesse sido mediado pela benevolência da esposa.²³

Ismênia dos Santos e professoras como a de Niterói, interessadas em tornar visíveis suas ações, são herdeiras de mulheres semelhantes às viajantes Nísia Floresta e Adèle Toussaint-Samson. Publicando seu trabalho ainda em 1853, Nísia Floresta, de acordo com Ludmila de Souza Maia, foi capaz de elaborar opiniões críticas com relação à escravidão, o que lhe possibilitou “reivindicar um lugar no espaço público para as mulheres burguesas”.²⁴ Desse modo, defendiam que a liberdade das senhoras brancas dependia da liberdade das escravas. No pós-abolição, de certa forma, mulheres com algum poderio econômico, direcionaram seus esforços para oferecer “acolhimento” aos filhos daquelas que eram livres, mas que supostamente não possuíam condições de criar suas crianças. A eficácia dessa ação para ser completa precisou ser registrada nos jornais.

Essas ações garantiram às mulheres um espaço no noticiário dos jornais, quando a elas pareciam reservadas apenas colunas destinadas ao crime ou a suspeição. Nesse sentido, a caridade feminina voltou a servir de notícia no jornal, dessa vez em sua primeira e mais nobre coluna. O articulista informava que as irmãs de caridade que realizavam o trabalho interno do Hospício

¹⁹ Crônica ligeira. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 maio 1890.

²⁰ Teatros e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 maio 1890.

²¹ Crônica ligeira. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 maio 1890.

²² Pelas crianças. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 maio 1890.

²³ *Idem, ibidem*, 20 maio 1890.

²⁴ MAIA, Ludmila de Souza. Viajantes de saias: escritoras e ideias antiescravistas numa perspectiva transnacional (Brasil, século XIX). *Revista Brasileira de História*, v. 34, n. 68, São Paulo, 2014, p. 64.

Nacional de Alienados haviam abandonado o serviço, levando com elas “criadas e agregados”. Tal decisão foi classificada como pouco caridosa e indigna de senhoras. E ainda, o serviço delicado e essencial por elas prestado, segundo o jornal, não poderia ter sido deixado de lado, por “senhoras, criaturas sensíveis, que dizem ter renunciado ao mundo para se dedicarem aos que sofrem, que dizem ter-se reunido em nome de Cristo, que era bom até para os maus, e que esposava sempre a causa dos fracos, dos pequenos e dos abandonados”.²⁵ A notícia ainda repercutiu em outros dois números do jornal²⁶, deixando evidentes algumas questões importantes: o papel de religiosas em hospitais, a necessidade de espaços laicos voltados para os cuidados com a saúde da população e, mais uma vez, a ideia de que mulheres eram naturalmente sensíveis e, portanto, próprias para ações de caridade.

Essa abordagem escolhida pela *Gazeta de Notícias* torna evidente um perfil feminino muito específico e que possuía o direito de compor as suas colunas de maneira positiva. Assim, foram elogiadas aquelas que pertenciam à nobreza expulsa do país e as desejosas de participar politicamente ao lado dos homens que se consideravam responsáveis pela abolição da escravidão. Precisavam, diante disso, cumprir um roteiro determinado: deveriam se espelhar na virgem Maria, sendo mães perfeitas, independente de terem concebido as crianças, e caridosas sem qualquer interesse explícito de retorno com relação ao ato praticado. No entanto, o jornal deu espaço mesmo foi para as “Tal Conceição e Conceição de tal”.²⁷

Mães: da delegacia às colunas da *Gazeta de Notícias*

Saber mais sobre as notícias relativas às mulheres em jornais de grande circulação pode nos ajudar a entender como a imprensa elaborou ideias sobre os lugares permitidos a elas depois da abolição e na República desejada por homens de letras. Por outro lado, mostra como a experiência delas não estava subjugada aos interesses comerciais de determinados jornais e de seus colaboradores, na medida em que suas colunas deixam ver histórias de mulheres que enfrentaram diferentes adversidades para refazer ou manter suas famílias, conforme acreditavam que deveria acontecer. Desse modo, em janeiro de 1890, veio à tona a história de Maria Ignez da Conceição e sua família despedaçada.²⁸ Era uma mulher cearense que recorria à delegacia, levando ao colo uma criança de três anos de idade. Qual a história de Maria Ignez que o jornal queria transmitir aos seus leitores e leitoras? Embora tenha sido a mulher quem procurou pelo delegado, ela aparece casada com Antônio Marques de Olivei-

²⁵ Caridade.... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1890.

²⁶ Ver *idem*, *ibidem*, 14 e 20 ago. 1890.

²⁷ Várias histórias publicadas na *Gazeta de Notícias* tinham como personagem central uma mulher que possuía “Conceição” em seu nome. Silvana Santiago mostrou a grande recorrência desse nome em processos criminais, de modo que poderia indicar a tentativa de esconder-se da polícia, adotando um nome comum entre tantas outras mulheres. Por outro lado, é indício também de uma homenagem à Nossa Senhora da Conceição, na medida em que rememora a sua “maternidade divina”. Finalmente a mesma santa encontra correspondência no culto de Oxum, divindade da fecundidade. Ver SANTIAGO, Silvana. *Tal Conceição, Conceição de tal: classe, gênero e raça no cotidiano de mulheres pobres no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 2006, p. 3 e 4.

²⁸ Ver Morrendo à fome. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1890.

ra, com quem possuía cinco filhos menores. Era uma família de retirantes, chegada havia pouco tempo à capital federal, sendo que a mulher trabalhava numa “taverna”, à rua da Conceição, enquanto o marido era um praça do corpo policial destacado em Surui, Rio de Janeiro. Segundo ela contava, um dos filhos deles havia sido deixado sob os cuidados de “um preto de nome Lázaro de tal”, que iria se responsabilizar pela educação da criança. A pobreza em que se encontravam foi a culpada pela decisão de deixar a criança para trás.

Movida pela saudade, Maria Ignez juntou recursos para rever o filho pequeno. Para tristeza dela, acabou encontrando a criança muito maltratada, “em estado cadavérico, morrendo à fome, com uma camisola velha que lhe cobria os ossos, e com os pés cheios de bichos”. Retornou com ele para o Rio de Janeiro, onde procurou pela polícia, sendo a criança submetida a exame de corpo de delito, quando foi verificada a existência de “uma equimose na região frontal e outra na temporal direita, e apresenta a pobre criança sintomas de profunda miséria orgânica”. É interessante observar como a escrita de notícias que possui como fonte o material produzido em delegacias de polícia ajuda a tornar pública a ação feminina, muitas vezes indicando uma maior participação de mães com relação aos pais. Mostra também a importância de ler esse material nos jornais, pois era por meio de suas colunas que a população tomava conhecimento não apenas sobre as discussões relativas à primeira Constituição republicana, como também das agruras de mulheres pobres e trabalhadoras. Dessa forma, ao preparar a notícia para a publicação, os redatores recorriam a estratégias muito parecidas com as usadas por literatos: apresentar o início da história com um título chamativo e retomar o desenrolar da questão nos dias seguintes.

Assim, a história intitulada “Morrendo à fome” voltou a compor o noticiário da *Gazeta de Notícias* dois dias depois, com o seu triste desfecho: a criança não resistiu e teve seu corpo autopsiado pelo Dr. Thomaz Coelho.²⁹ Mais uma vez, quem comunicou o fato à delegacia foi Maria Ignez da Conceição. O modo de estruturar a notícia e os adjetivos escolhidos não desqualificaram a maternidade dessa mulher. A suspeição foi toda jogada para o “preto” Lázaro de tal, aquele que havia se responsabilizado por cuidar da criança, sem requerer qualquer pagamento. O mesmo não ocorreu com Maria da Conceição. Nesse outro caso, o título da notícia já trazia a indicação: “Mãe desumana”. Era a história de mais uma mulher que se mudava para o Rio de Janeiro com os filhos, mas que acabou os abandonando no cais, sendo os mesmos recolhidos pela polícia.

Vemos aparecer, naquelas cobiçadas páginas, histórias de mulheres que, com vários filhos pequenos e dependentes do trabalho delas para a sobrevivência, foram obrigadas a buscar o Rio de Janeiro e deixar parte de suas famílias, arduamente construídas, ao longo do caminho. Essa experiência de maternidade que as fazia confiar em pessoas estranhas ou mesmo abandonar os filhos era julgada e condenada não apenas pela polícia, mas também pelos colaboradores da folha e, muito provavelmente, por leitores que idolatravam a imagem da ex-imperatriz Thereza Cristina e de benfeitoras herdeiras do movimento abolicionista. São histórias publicadas no mesmo momento em que,

²⁹ *Idem, ibidem*, 16 jan. 1890.

ao se discutir a exclusão da participação feminina em eleições, defendia-se a ideia de que às mulheres cabia “uma missão grandiosa e santa – a da direção, e execução mesmo, do serviço do lar doméstico – onde, portanto, a sua ausência importaria numa falta mui sensível para o aconchego da família e prejuízo para a sociedade em comum”.³⁰

Histórias de mães empobrecidas colhidas na delegacia e alocadas nas colunas da *Gazeta de Notícias* indicavam que o projeto que a República possuía para as mulheres não funcionava para muitas trabalhadoras, na medida em que eram obrigadas a escolher entre a sobrevivência delas ou a de um de seus filhos. Essas mulheres pobres e com família para sustentar enfrentavam situações semelhantes às vividas por escravizadas antes da lei Áurea. Por outro lado, talvez, o tal projeto republicano não estivesse tão interessado com o bem-estar das mulheres. Voltava-se muito mais aos filhos por elas gerados. Os sentidos dessa preocupação vinham sendo construídos desde, pelo menos, a assinatura, em 28 de setembro de 1871, da Lei do Ventre Livre, ainda no Império. Àquela época, a criança passou a ser vista como um problema social e retirá-la do desamparo significava oferecer a ela uma educação que servisse para a sua inserção no mundo do trabalho. Dessa forma, como demonstra Luciana de Araújo Pinheiro, salvar a infância não era o mesmo que garantir-lhe melhores condições de vida, mas transformar meninos carentes em trabalhadores.³¹

Com a abolição da escravidão, essa ideia torna-se ainda mais urgente, de modo que, de um lado, sob a pena de literatos, às mulheres era oferecida a grande missão de mães da República, enquanto do outro lado, nos registros dos acontecimentos diários, o noticiário ajudava a divulgar a imagem de mães “desumanas” e crianças maltratadas. Naquele mesmo ano de 1890, além de mães obrigadas a abandonar seus filhos, enquanto se mudavam para o Rio de Janeiro, outras tantas mulheres apareciam como praticantes de alguma violência física contra crianças. Assim, eram narradas histórias como a de Senhorinha Julia da Conceição, moradora de uma estalagem da travessa do Desterro, acusada de “espancar barbaramente uma filha sua de 6 anos de idade”³² e a de Maria Joaquina Dias da Trindade acusada de haver “queimado com um ferro e com água fervendo”³³ a filha dela, na tentativa de livrá-la do vício da embriaguez.

Compor o noticiário de um grande jornal, depois de expor as suas dores numa delegacia de polícia, não fazia parte dos desejos de nenhuma daquelas mulheres. Além de lutar contra a falta de condições de manter uma família com o mínimo necessário, as decisões delas eram questionadas de modos diferentes e transformadas em material para atrair a atenção dos leitores que pagavam pelo jornal. Dessa forma, quando a família residia desde sempre no Rio de Janeiro, a coleta dos depoimentos de todos os envolvidos servia para alongar ainda mais a narrativa, além de despertar a atenção de vários títulos de



³⁰ BRITTO, Augusto. Variedade – A mulher e o direito penal. *A Estação*, Rio de Janeiro, 30 set. 1890.

³¹ Cf. PINHEIRO. Luciana de Araújo. *A civilização do Brasil através da infância: propostas e ações voltadas à criança pobre nos anos finais do Império (1879-1889)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2003, p. 47.

³² Mãe desnaturada. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1890.

³³ Entre mãe e filha. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1890.

jornais. A história de Maria Ignez da Conceição apareceu em dois números da *Gazeta de Notícias*, conforme acompanhamos neste artigo, além de uma nota no *Jornal do Commercio*, informando apenas o falecimento da criança e a abertura do inquérito sobre o fato.³⁴ Com uma experiência bastante semelhante, Maria Joaquina dos Santos, por sua vez, recebeu a atenção de três dos jornais de maior circulação na então capital federal.

Sobre Maria Joaquina, o *Jornal do Commercio* usou o título “Desumanidade e covardia” e, num único dia, informou sobre os maus-tratos recebidos por uma criança de um ano de idade, a “narração feita ao Sr. Dr. Monteiro Manso, 5º delegado de polícia” sobre o ocorrido, a abertura do inquérito e o exame realizado no corpo da mesma criança.³⁵ Por sua vez, *O Paiz* escolheu o título “Perversidade” e, antes de tudo, determinou o seu parecer: “Não sabemos quando será possível pôr cobro a essas manifestações da maior maldade, constantemente cometidas com a maior calma, em crianças inofensivas, por criaturas verdadeiramente mais dignas de uma jaula que de viverem entre seres racionais”.³⁶ Depois dava continuidade ao texto, com conteúdo quase idêntico ao encontrado no *Jornal do Commercio*. A *Gazeta de Notícias* foi o jornal que mais acionou recursos da escrita literária ao organizar as informações para o leitor. Vejamos como isso acontece.

Dividida em 3 números do jornal, sob o título de “Criança martirizada”, vinha a público a história de Maria Joaquina dos Santos. Uma mulher viúva, pobre e mãe de três filhos menores, que, para trabalhar como criada em uma casa de família, foi obrigada a deixar as crianças com parentes. Uma delas ficou sob os cuidados de seus padrinhos, no entanto, ao visitá-la a mãe encontrou-a “muito maltratada, apresentando manchas denegridas em diversas partes do corpo, além de outras equimoses na face esquerda do rosto, nádegas, costas e em ambas as coxas”. Assustada com tal situação, foi aconselhada a retirar a criança da casa e procurar a delegacia. Em interrogatório, “o algoz da inocente Emília, declarou ele que era autor dos castigos infligidos à menor, e que castigava-a com uma *varinha* pelo fato da pobrezinha emporcalhar o chão!”³⁷ Essas informações estavam na *Gazeta de Notícias* e também no *Jornal do Commercio* no mesmo dia.

A *Gazeta de Notícias*, no entanto, finalizava a sua narrativa com a frase de efeito “não se pode ser mais cruel”, e continuava a relatar os depoimentos apenas no dia seguinte. A primeira interrogada foi D. Emília Coimbra de Castro, “mulher do algoz padrinho”, que justificava os castigos como forma de “ensinar” e “corrigir” a criança.³⁸ A segunda depoente foi D. Maria Alexandrina da Costa, mãe de D. Emília, que afirmava serem os castigos, com o intuito de corrigir a criança dos “vícios”. Aquele dia fora assim reservado às mulheres da família acusada de maus-tratos. Mas ainda faltavam alguns depoimentos, e a *Gazeta de Notícias*, com a sua estratégia de acompanhar dia a dia a construção da história, aproveitava-se para levar os mesmos cortes dos romances folhetins para o seu noticiário.

³⁴ Ver Pobre criança! *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1890.

³⁵ Desumanidade e covardia. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 out. 1890.

³⁶ Perversidade. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 out. 1890.

³⁷ Criança martirizada. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 out. 1890.

³⁸ *Idem, ibidem*, 15 out. 1890.

A última parte da história vinha com os depoimentos da mãe e do tio da criança, apenas confirmando tudo o que já havia sido publicado.³⁹ A exploração da história por três dias seguidos, sempre na primeira página, com título chamativo, deve ter estimulado a atenção dos leitores e leitoras que foram levados a se comover com a penúria e os maus tratos sofridos pela criança. O destaque não era dado para a situação da mãe, uma mulher pobre, viúva e obrigada a deixar as crianças sob a confiança de outras famílias para que pudesse trabalhar. Os três jornais fizeram questão de transcrever, com riqueza de detalhes, os ferimentos encontrados no corpo da criança de apenas um ano de idade.

Assim, ao mesmo tempo em que o jornal se aproveitava disso para captivar e fidelizar o seu público, deixava vaziar que o projeto republicano para as mães de família, como cuidadoras dos futuros cidadãos do país, havia falhado, porque as mulheres precisavam sair de casa para trabalhar e sustentar suas famílias arruinadas. Esse mundo do trabalho disponível para mulheres pobres transformava pequenas e inocentes crianças em corpos vulneráveis e expostos nos jornais.

“Restos da escravidão”

Foi a partir de setembro de 1871 que as crianças começaram a aparecer de forma mais explícita na documentação⁴⁰, ganhando espaço nos jornais, conforme viemos acompanhando por meio das ações de suas mães. Algumas vezes, no entanto, a vigilância materna já não existia mais e meninas acabaram passando por todo o tipo de violência. Eram talvez as filhas e netas de mulheres que não contaram com qualquer proteção, por meio do Código Criminal do Império. Essa legislação não protegia mulheres escravizadas de abusos sexuais, por exemplo. Segundo Sidney Chalhoub, “só tortura e homicídio eram crimes imputáveis aos senhores, pois neles se reconheciam atentados contra a integridade física dos escravizados”.⁴¹ Desse modo, acreditava-se que o estupro não diminuía a produtividade e o valor das mulheres escravizadas.⁴²

Com a chegada da República, o controle sexual das famílias passou a ser de obrigação do Estado, sendo direcionado às mulheres de elite, na tentativa de se criar novos papéis e responsabilidades, como a produção de “cidadãos ordeiros e trabalhadores”.⁴³ Desse modo, quando o jornal denunciava agressões praticadas por alguma família receptora de crianças, agia tendo ao menos duas intenções: mostrar o esfacelamento de famílias empobrecidas, quando as mulheres precisavam sustentar a casa, conforme viemos acompanhando; e também as ações violentas dos novos cuidadores que negavam a

³⁹ *Idem, ibidem*, 16 out. 1890.

⁴⁰ Cf. ARIZA, Marília. Crianças/Ventre Livre. In: SCHWARCZ, Lília e GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 169.

⁴¹ CHALHOUB, Sidney. Posfácio. In: BADARÓ, Francisco Coelho Duarte. *Fantina: cenas da escravidão*. São Paulo: Chão, 2019, p. 172.

⁴² Cf. TELLES, Lorena Féres da Silva. *Teresa Benguela e Felipa Crioula estavam grávidas: maternidade e escravidão no Rio de Janeiro (século XIX)*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2018, p. 27.

⁴³ ESTEVES, Martha Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 31.

tão propalada modernidade republicana e mantinham os mesmos vícios do Império, aplicando castigos físicos para a correção de crianças muito pequenas e submetendo meninas a violências sexuais.

Se o Império havia legado o exemplo da ex-imperatriz Thereza Cristina que parecia acima do regime de governo, também deixara a forma de agir da classe senhorial e de submeter famílias pobres e meninas a variadas formas de violência. O caso da criança de apenas um ano de idade torturada por seus padrinhos produziu uma série de três artigos e, certamente, a comoção dos leitores e leitoras da *Gazeta de Notícias*. Talvez o mesmo não tenha acontecido com a menina Adélia Maria dos Remédios. Aos 11 anos de idade, Adélia havia fugido de uma casa em que vivia como “agregada”. Em seu relato à polícia, dizia não “suportar os cruéis castigos que lhe eram infligidos pela dona da casa, sua filha e o chefe da família”. Informava também que, além dela, existia outra menor em condições semelhantes na mesma casa. A menina foi encaminhada para exame médico, mas o jornal não voltou a mencionar os desdobramentos do caso. No entanto, naquela mesma notícia já trazia a defesa da família cuidadora, que afirmava nunca ter maltratado a criança e que a fuga dela havia ocorrido, porque a mesma “não queria ocupar-se com trabalhos caseiros”.⁴⁴

A história que mereceu atenção do jornal foi a de outra menina, chamada Elisa. Essa foi apresentada em vários números da *Gazeta de Notícias*, com a busca pelos culpados do defloramento dela e o relato de sua vida. Sob o título de “História de uma menor”, Elisa é apresentada como uma menina de 16 anos que, “segundo se dizia, havia sido violentada por um indivíduo de nome Manuel”. Morava desde os 9 anos de idade na casa de Antônio José de Araújo, tendo sido levada pela sogra dele, que residia em Barra do Pirai, onde estavam as irmãs de Elisa, órfãs de pai e mãe. Araújo, que era também dono de uma farmácia, relatava à polícia, que Elisa havia sido “violentada por seu empregado, de nome Manuel, retirando-se este da casa, depois de praticado o crime”. Como parte dos procedimentos legais, Elisa passou por exame médico, confirmando que “havia ela sido violentada”.⁴⁵

Naquele mesmo dia, a *Gazeta de Notícias* mostrava ainda como ocorreu o depoimento da menina. A princípio, Elisa confirmou a versão de Araújo, contando que seu ofensor se chamava Manuel Almeida Machado, que “conseguiu seus fins por meio de ameaças”. No entanto, quando o depoimento dela foi lido para Araújo e sua esposa, o homem solicitou que fosse corrigida a identidade do agressor, pois Elisa deveria ter se equivocado, quando ofereceu o nome de um “honrado negociante, estabelecido com taverna na mesma rua”. Tínhamos ali os ingredientes necessários para uma história com desdobramentos inesperados, e o jornal jogava com isso, por meio da escrita de seu redator. Afinal de contas, quem era o culpado pela violência praticada contra Elisa? E ainda: qual o comportamento da menina?

O último ingrediente daquela primeira notícia servia para a exaltação da competência do delegado responsável pelo caso. Isso porque a autoridade policial conseguiu coletar em um novo depoimento da menina a revelação de

⁴⁴ Maus-tratos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 set. 1890.

⁴⁵ História de uma menor. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1890.

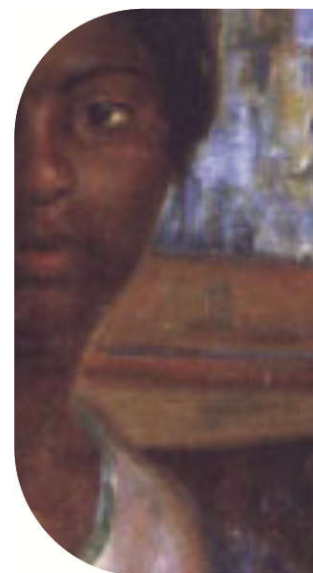
que ela havia sido “vítima do próprio dono da casa, que fora até encontrado em flagrante por sua mulher”. Elisa também confessou que se relacionara com o dito caixeiro da farmácia, mas que não fora ele o autor do crime. Ela havia sido levada a se envolver com o outro homem, depois de ser ameaçada pela esposa de Araújo. A ideia da mulher era fazer com que Elisa se casasse com o caixeiro e livrasse o marido dela de qualquer responsabilidade. Diante dessa revelação, a esposa de Araújo afirmou ter surpreendido o marido, saindo do quarto da menor, mas que “estava convencida de que não fora ele o autor do crime”. Araújo, por sua vez, dizia ter ido ao quarto de Elisa “por desconfiar que havia gente estranha em sua casa”. A notícia era encerrada com a informação de que “o ativo e zeloso delegado de polícia prossegue no inquérito, tendo depositado a menor em casa de uma família”.

Muitas meninas viveram situações parecidas com a enfrentada por Elisa. Por meio do estudo de processos criminais, já foi possível perceber como o cotidiano do amor pode ser reinventado por homens e mulheres da virada do século XIX para o XX, quando médicos e juristas tentavam controlar a sexualidade da família.⁴⁶ A leitura dessas histórias na imprensa por sua vez traz-nos a possibilidade de aprendermos mais sobre a forma pela qual as mesmas chegavam à população, considerando a ampla circulação dos jornais. Conforme viemos acompanhando, a utilização de recursos caros à escrita literária ajudava ainda mais a amplificar o alcance da mensagem enviada. A história de Elisa, de acordo com as escolhas narrativas da *Gazeta de Notícias*, revela como a descrição da sequência de depoimentos confere certo suspense sobre os desdobramentos do fato e dúvidas relativas à veracidade das falas de cada um dos depoentes. De repente, Elisa via-se diante de autoridades policiais estranhas, relatando momentos delicados de sua curta história de vida, colocando-se no campo oposto ao da família que a havia acolhido anos atrás. O casal Araújo, por sua vez, trazia impressa em suas ações o mesmo modo de agir da classe senhorial escravista. O homem acreditava ter livre acesso ao corpo das mulheres que viviam sob a proteção dele, e a esposa, ao defender o seu próprio casamento, agredia e ameaçava aquelas a quem eram vistas como suas rivais em potencial. Isso tudo, no entanto, quando ganhava as páginas dos jornais, passava a contar com o público leitor, não apenas como espectador, mas como juízes da moral e dos bons costumes. Assim, não era apenas a menina Elisa quem seria julgada pelos leitores e leitoras, mas também o casal Araújo.

Três dias depois, a “História de uma menor” voltou a compor a página do jornal, com o depoimento de novos envolvidos.⁴⁷ Dessa vez, o articulista, logo de entrada, já afirmava ter sido José Antônio de Araújo o responsável pela violência praticada contra Elisa. Aparecia, no entanto, a parteira Laurinda que prestava o seu segundo depoimento e confessava ter mentido no primeiro. A questão girava em torno de saber em qual momento a menina havia tido o seu hímen rompido. Por isso, fora examinada tanto por uma parteira, como por um médico. Esses exames no corpo dela começaram a ser realizados havia

⁴⁶ Ver ESTEVES, Martha Abreu, *op. cit.*, e CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

⁴⁷ História de uma menor. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1890.



cerca de quatro anos, demonstrando a constante vigilância e desconfiança sobre Elisa. A notícia era finalizada com a informação de que o inquérito continuaria, deixando os leitores e leitoras de sobreaviso sobre os desdobramentos do caso.

A terceira notícia demorou um pouco mais para aparecer no jornal. Por isso, foi necessária uma espécie de resumo do caso. Com a memória ativada, passamos a acompanhar os vários exames médicos aos quais Elisa foi submetida. Ela foi examinada pelo “Dr. Luiz Antônio da Silva Santos, delegado de higiene da freguesia de S. Cristóvão” e pelo Dr. Thomaz Coelho. Com laudos diferentes, sendo que o primeiro afirmou “não ter sido ela ofendida em sua hora”, enquanto o outro asseverou que ela “havia sido violentada”; Elisa passou por um terceiro exame realizado por dois peritos, concluindo que “a menor fora efetivamente violentada”.⁴⁸

O caso chegou ao fim, com a apresentação do relatório realizado pelo delegado, afirmando que o acusado deveria responder “a sumário de culpa para ser punido com as penas do art. 220 do código criminal”.⁴⁹ A construção dessa narrativa, para além da desconfiança sobre os depoimentos prestados por Elisa e de todo o constrangimento vivido por causa dos repetidos exames médicos, deixa evidente uma diferença sensível, se relacionada ao período que antecedia à lei de 13 de maio de 1888. A família Araújo foi responsabilizada pelo crime e exposta em um dos jornais de maior circulação da capital federal. Isso era suficiente, talvez, para que à época não fosse identificada qualquer semelhança entre aquilo que viveu a menina Elisa e as situações de estupro enfrentadas pelas escravizadas.

A *Gazeta de Notícias*, no entanto, era um jornal aberto a vozes diferentes. Isso permitia que algumas situações de violência vividas por mulheres fossem identificadas como “restos da escravidão”.⁵⁰ Foi esse, aliás, o título dado à história de Liberata Antônia de Souza que procurou o escritório do jornal para denunciar a condição enfrentada por ela e suas três filhas. A acusação era a de que suas filhas viviam escravizadas em uma fazenda. As meninas contavam 11, 10 e 6 anos de idade e encontravam-se na fazenda, onde a mãe também havia sido escravizada. Liberata tornou-se livre no dia 13 de maio de 1888, mas não pode levar as filhas, mesmo depois de procurar à polícia. Diante disso, o único recurso vislumbrado por ela foi o de recorrer ao jornal, o que parece ter surtido algum efeito, considerando que alguns dias depois outra notícia foi publicada, relatando a intervenção policial no caso.⁵¹

Notícias intituladas “Restos da escravidão” apareceram na *Gazeta de Notícias* desde 1888, denunciando a presença de trabalho escravizado e cobrando providências policiais.⁵² O ano de 1890, no entanto, foi encerrado com um caso diferente: referia-se à queima da documentação concernente à esca-

⁴⁸ *Idem, ibidem*, 30 mar. 1890.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, 29 abr. 1890.

⁵⁰ Restos da escravidão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1890.

⁵¹ *Idem, ibidem*, 22 jan. 1890.

⁵² Ver, por exemplo, *idem, ibidem*, 28 set. 1888 e 18 out. 1888.

vidão.⁵³ Vale a pena observar como a escolha feita pelos colaboradores do jornal daquilo que se referia aos supostos “restos da escravidão” orientava-se de acordo com as causas anteriormente defendidas pelo movimento abolicionista. Desse modo, o jornal continuava agindo como intercessor de quem procurasse seu escritório para denunciar os abusos senhoriais, assim como fez boa parte daquela imprensa nos últimos anos da escravidão.

O papel da literatura na confecção da notícia

Em sua tentativa de caracterizar a crônica, os organizadores do livro *História em cousas miúdas* afirmaram: “Outra característica a singularizar a crônica era sua estreita ligação com a imprensa”.⁵⁴ Além dessas razões, a ligação entre a crônica e o jornal acontece, porque o cronista busca em outros textos, naquele mesmo suporte, os temas que serão por ele tratados. Em grande medida, é do noticiário do dia a dia que se faz a crônica. Em especial a crônica semanal, aquela que ocupava o espaço de honra da folha, a primeira coluna de jornais como a *Gazeta de Notícias*.

No entanto, se muitos cronistas usaram o material publicado nos jornais para a construção de seus textos, o responsável pela notícia miúda, e de forma mais específica por aquela oriunda de casos que passavam por uma delegacia, fez do lento processo de coleta de depoimentos seu aliado para a utilização de estratégias caras aos homens de letras, conforme acompanhamos ao longo deste artigo. Apostar nos depoimentos que seriam dados nos dias seguintes era uma forma de manter os leitores e leitoras interessadas na notícia que sempre trazia o mesmo título e, algumas vezes, até o resumo de tudo o que já havia sido escrito, para facilitar a compreensão.

A forma literária extrapolava o seu lugar de origem: o folhetim. Ao adotar essa estratégia, os colaboradores da *Gazeta de Notícias* aderiam a um movimento geral daquela imprensa de usar as notícias policiais como chamariz sem, no entanto, abrir mão de discussões que considerava importantes para a República em construção. Ou seja, ela elegia mulheres que pudessem oferecer algum exemplo, seja de mães ou de atuação política feminina, seja de luta contra a pobreza e em busca de seu direito de sobrevivência após a abolição da escravidão. Para isso, porém, o sujeito da ação recebia o nome feminino. Sendo essas as principais vezes que os nomes de mulheres ganharam espaço no noticiário do jornal ao longo de 1890.

Artigo recebido em 10 de novembro de 2020. Aprovado em 15 de dezembro de 2020.

⁵³ *Idem, ibidem*, 20 dez. 1890. Sobre os sentidos possíveis para a queima dos documentos referentes à escravidão, ver SLENES, Robert. Escravos, cartórios e desburocratização: o que Rui Barbosa não queimou será destruído agora? *Revista Brasileira de História*, v. 5, n. 10, São Paulo, mar.-ago. 1985.

⁵⁴ CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Sousa e PEREIRA, Leonardo Affonso. Apresentação. In: *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 16.

Lima Barreto entre “a parceria do elogio mútuo” e a crítica literária:

história e literatura no Brasil da Primeira República



Lima Barreto, 1920,
fotografia (detalhe).

Denilson Botelho

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de História, do Programa de Pós-graduação em História e do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autor, entre outros livros, de *A pátria que quisera ter era um mito: história, literatura e política em Lima Barreto*. 2. ed. Curitiba: Prismas, 2017.
botelhofdenilson@gmail.com

Lima Barreto entre “a parceria do elogio mútuo” e a crítica literária: história e literatura no Brasil da Primeira República

Lima Barreto between “the partnership of mutual praise” and literary criticism: history and literature in Brazil of the First Republic

Denilson Botelho

RESUMO

O artigo apresenta resultados de pesquisa sobre os usos que o escritor Lima Barreto fazia das suas leituras ao longo de sua trajetória no Rio de Janeiro do início do século XX. A partir do inventário dos livros de sua biblioteca e dos comentários sobre o que ele lia, analiso o modo como desenvolveu sua atividade de crítico literário, conferindo sentido e significados à literatura e à própria crítica, inclusive através do debate. Para isso, examino alguns textos publicados na imprensa carioca do período, correspondências e os próprios livros que foram objeto de crítica. Percebe-se que o escritor oscila entre o peso das relações pessoais e a busca de procedimentos capazes de pautar o exercício cotidiano dessa atividade, na qual sobressaem, em linhas gerais, suas preocupações com os aspectos históricos, sociais e políticos envolvidos na produção literária.

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto; história social da literatura; crítica literária.

ABSTRACT

The article presents results of research on the uses that the writer Lima Barreto made of his readings throughout his trajectory in Rio de Janeiro at the 20th century. Based on the inventory of books in his library and comments made on what he read, I analyze how he developed his activity as a literary critic, giving meaning to literature and criticism itself, including through debate. For that, I examine some texts published in the Rio de Janeiro press of the period, correspondences and the books themselves that were the object of the criticism in question. The writer oscillates between the weight of personal relationships and the search for procedures capable of guiding the daily exercise of this activity, in which, in general, his concerns with the historical, social and political aspects involved in literary production.

KEYWORDS: Lima Barreto; social history of literature; literary criticism.



Corria o ano de 1922 quando veio a público o livro intitulado *Fetiches e fantoches*, de Agripino Grieco (1888-1973).¹ Crítico literário, poeta, tradutor e jornalista, o autor também escrevia naquele período para *O Jornal* – dirigido por Renato de Toledo Lopes, começou a circular no Rio de Janeiro em 1919 –,

¹ Este artigo é resultado de pesquisas desenvolvidas no âmbito do projeto intitulado Livros, leituras e ideias: história e crítica literária em Lima Barreto, financiado pela Fapesp através de Auxílio à Pesquisa – Regular, Processo n. 2018/19023-4.

atendendo a convite de Tristão de Ataíde (1893-1983).² O exercício da crítica literária era então recorrente entre escritores naquele período e aparecia de formas variadas em jornais, revistas e livros, seja em crônicas ou como breves comentários sobre uma obra e seu autor, seja em textos mais longos contendo análise aprofundada e detalhada.

O livro de Grieco foi editado pela Livraria Schettino, situada no número 18 da rua Sachet³, centro da capital federal. Nesta rua ficava também a redação do jornal *Tribuna Liberal*, dirigido por Carlos de Laet e que tinha como chefe de oficina o pai de Lima Barreto, João Henriques. Foi empastelada um ano após a Proclamação da República, ocasião em que foi morto o revisor Romariz. Foi também o endereço da Livraria Briguier, da Schettino, da Zélio Valverde e da editora de Augusto Frederico Schmidt. Aquela que hoje é conhecida como Travessa do Ouvidor, situada no pequeno trecho entre as ruas do Ouvidor e Sete de Setembro, teve grande importância na vida editorial do Rio de Janeiro no início do século XX. A obra de Grieco reúne ao todo 28 textos. A editora havia sido criada no mesmo ano desse lançamento e prosperou de forma modesta sob a direção de Gianlorenzo Schettino, mas encerrou suas atividades poucos anos depois, em 1931, já sob o comando de seu filho, Francisco Schettino – entusiasmado pela literatura, mas imprudente no campo comercial, segundo Hallewell. Além de Grieco, essa casa editorial publicou também *História de João Crispim*, de Eneias Ferraz e dois livros de Lima Barreto (1881-1922): a coletânea de contos *Histórias e sonhos* (1920) e o romance *Numa e a ninfa*, relançado após a primeira edição que saiu pelas Oficinas d’A Noite, em 1915.⁴

Mas o que há de tão interessante em *Fetiches e fantoches*? Um dos elementos que chama a atenção é o fato de que em três dos seus 28 capítulos o mesmo tema se repete: Félix Pacheco. Entre 1909 e 1921, o político que é objeto dos textos de Grieco elegeu-se sucessivamente deputado federal pelo estado do Piauí, até ser eleito senador neste último ano.⁵ Mas Pacheco era também um literato. Admirador da obra de Cruz e Souza, tornou-se poeta simbolista após cursar a Faculdade de Direito no Rio de Janeiro e “frequentar os círculos literários e boêmios da capital da República de fins do século XIX”.⁶ Nessas rodas de convívio, distinguia-se entre jovens escritores por atacar instituições culturais conservadoras como a Academia Brasileira de Letras (ABL). E dedicava-se especialmente à leitura de poetas franceses co-

² Tristão de Ataíde era o pseudônimo literário de Alceu Amoroso Lima. Nascido no Rio de Janeiro, formou-se em Direito e atuou também como jornalista e crítico literário. Após a morte de Jackson de Figueiredo, em 1928, assumiu a direção do Centro Dom Vital e notabilizou-se como liderança do catolicismo e político conservador. Mais tarde, retomou o perfil de atuação liberal e se opôs ao golpe de 1964.

³ Ver GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2013, p. 100.

⁴ Ver HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 461.

⁵ José Félix Alves Pacheco nasceu em Teresina, Piauí, em 2 de agosto de 1879 e faleceu no Rio de Janeiro em 1935. Seu pai, Gabriel Luís Ferreira, foi juiz, governador do Piauí (1895) e deputado federal (1894-1895). O irmão de Félix chamava-se João Luís Ferreira, foi governador do Piauí de 1920 a 1924 e deputado federal de 1925 a 1927. Ver SANDRONI, Cícero. Pacheco, Félix. In: *Dicionário da elite política republicana (1889-1930)*. Disponível em <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PACHECO,%20F%C3%A9lix.pdf>>. Acesso em 17 fev. 2020.

⁶ Sobre a breve descrição da trajetória de Félix Pacheco, ver *idem*.

mo Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, entre outros. Foi também o primeiro tradutor de Baudelaire no país.

Contudo, pouco tempo depois, em 1901, Félix Pacheco começaria a abandonar a postura combativa pela qual fora reconhecido e causaria espanto entre os companheiros de boemia ao encontrar emprego na redação do conservador *Jornal do Commercio*, então dirigido por José Carlos Rodrigues. Atuando inicialmente na seção de polícia, abandonou os arroubos febris da juventude e foi completamente absorvido pelo ambiente onde se introduziu. “Assim, o poeta viu-se enquadrado nas rígidas normas do jornal, cujas Várias e editoriais sobre política, economia e diplomacia muitas vezes derrubavam ministros, e lá permaneceria até a morte”.⁷

Em 14 de agosto de 1913 tomou posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), ocupando a cadeira número 16, sucedendo Araripe Júnior (1848-1911). Foi recebido por Sousa Bandeira (1865-1917), cujo discurso não deixou passar em branco, em tom jocoso, as críticas do jovem Félix Pacheco à instituição na qual ingressava naquele momento. A eleição para a ABL tinha muitos significados, dentre os quais destaca-se o reconhecimento literário entre os pares, posição almejada por vários escritores da época.

Além da trajetória parlamentar, em novembro de 1922 tornou-se também ministro das Relações Exteriores sob a presidência de Artur Bernardes (1875-1955). Ainda no exercício desse cargo, em 1924 comprou o *Jornal do Commercio*⁸, que passou a dirigir ao deixar o ministério, em 1926. Portanto, os textos de Agripino Grieco sobre Félix Pacheco, cuja publicação data de 1922, referem-se ao momento que antecede sua ida para o Itamaraty – nome pelo qual se identifica a sede do Ministério das Relações Exteriores –, e em que era deputado federal e se tornara senador pelo Piauí. *Fetiches e fantoches* serve, entre outras motivações, para desancar o então deputado, inicialmente por conta de uma proposta que apresentava à respeito de Rui Barbosa, nos seguintes termos: “É possível elogiar-se Ruy Barbosa sem a sabujice rastejante do Sr. Félix Pacheco; é possível homenageá-lo de outra forma que não a de oferecer-lhe um irrisório aumento de ordenado. Só um espírito lacaio, uma alma que nasceu votada à libré da subserviência poderia irrogar um tal insulto ao nosso grande mestre de ciências sociais, ao disseminador entre nós das ideias-forças de Fouillé”.⁹

Rui Barbosa (1849-1923) havia sido derrotado por Eptácio Pessoa (1865-1942) na eleição presidencial que se seguiu à morte de Rodrigues Alves em 1919. De qualquer modo, Rui continuará na vida política, se reelegendo senador em 1921. E, pelo que se observa, Félix Pacheco tinha a intenção de agraciar o renomado senador com um aumento de salário ou alguma gratifi-

⁷ *Idem*. Várias é uma referência à seção do *Jornal do Commercio* denominada Várias notícias, que em geral não era assinada e constituía-se de várias notas, sendo muitas delas sobre personalidades públicas. A seção ocupava espaço generoso na diagramação do jornal.

⁸ Sandroni observa que, em 1915, José Carlos Rodrigues vendeu o *Jornal do Commercio* para Antônio Ferreira Botelho, então diretor comercial do órgão. Em 1923, Botelho procurava um comprador para se desfazer do jornal e encontrou um interessado em Assis Chateaubriand. O negócio acabou não se concretizando por intervenção de Félix Pacheco junto ao presidente Bernardes, adversário político de Chateaubriand. No ano seguinte o jornal passaria às mãos de Pacheco, que o dirigiu até 1935, quando faleceu.

⁹ GRIECO, Agripino. Gorgeta ao homem do pires. In: *Fetiches e fantoches*. Rio de Janeiro: Livraria Schettino, 1922, p. 5.

cação extraordinária. Por esta razão, Grieco lhe dirige insultos vários pela “sabujice rastejante”, “espírito lacaio” e “subserviência”, que soam como insulto àquele que o crítico identifica como “mestre das ciências sociais”.

Num artigo bastante laudatório, após vários elogios a Rui Barbosa, as críticas a Pacheco são reiteradas:

É esse o homem nobremente desinteressado, o asceta de um claustro de livros, o beneditino do estudo que o Sr. Félix Pacheco pretende gorgetear à custa da nação. [...] Parece-nos pouco distinto amoeadar o ouro do talento. Só em casos extremos compreendemos os auxílios a intelectuais pobres: como quando, em França, foi preciso salvar com uma pensão o velho Lamartine, arruinado pela sua viagem dissipadora à Terra Santa e por outras fantasias sardanapalescas de poeta romântico... O que o nosso governo, sim, devia fazer, e sem perda de tempo, era mandar publicar as obras completas do mestre. [...] É preciso reunir em série os duzentos volumes esparsos do maior dos nossos autores.¹⁰

Grieco considera que a proposta de Pacheco seria o mesmo que oferecer gorjetas a Rui Barbosa às custas da nação. Como se não bastassem as duras críticas apresentadas até aqui, o crítico volta à carga em outro capítulo intitulado “Destroços de falsas famas...”, no qual, sob o pretexto de criticar a substituição do jurista Pedro Lessa (1859-1921) por Félix Pacheco na Liga da Defesa Nacional, desenvolve uma ácida descrição das dinâmicas envolvidas no exercício da crítica literária.

Após desqualificar o substituto de Lessa, ao afirmar que “de nós para nós, achamos que, dos requisitos apresentados pelo grande jurista, ele Felix só apresenta um: usar óculos...”¹¹, observa que o senador pelo Piauí conseguiu iludir muita gente: “Iludiu os letrados dando-lhes a impressão de ser, à míngua de altos dotes intelectuais, um homem de sólido carácter; e iludiu os ignorantes dando-lhes a impressão de ser, mal grado os seus arranjos de político acomodaticio, um poeta de raro talento...”¹² Acusando-o de ser “um mordomo do diretor do *Jornal do Commercio*, chame-se este José Carlos Rodrigues ou Ferreira Botelho”, ataca-o por sua vocação para áulico, que foi de “caixeiro de vassoura da reportagem” a “interessado da firma, com larga porcentagem nos lucros líquidos”. Ou seja: “É uma velha gaiteira com visagens de beata; um hábil *viveur* travestido de catão; é um fidalgo da camarilha de Versailles querendo fingir de puritano a Cromwell”.¹³

O texto prossegue denegrindo a poesia de Pacheco, afirmando que os maiores elogios que recebe são provenientes de seus auxiliares e têm sido estampados no próprio *Jornal do Commercio*. E Pacheco, por sua vez, elogia os seus elogiadores, num comentário que enseja a denúncia sobre como funciona, em sua opinião, a crítica literária: “É bem a panela literária, o cenáculo de iniciados, a parceria do elogio mútuo, parceria em que os bonzos se incensam

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 10 e 11.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 99.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 100.

uns aos outros, cheios de volúpia, lançando simultaneamente, à narina dos refratários a andar em rebanho, fumigações de piretro".¹⁴

E desenvolve detalhada descrição de como funciona esse tipo de crítica literária e o jornalismo da época:

Dentro do jornalismo propriamente dito, ninguém sabe em que consiste a obra do Sr. Félix Pacheco. Toda a sua glória, nesse terreno, é construída sobre vagas possibilidades, sobre pontos de interrogação. Será ele o autor da "varia" de sensação do Jornal de hoje, da crítica de ontem aos romances do Tolstói, do substancioso estudo de anteontem à propósito da adubagem dos terrenos agrícolas?

*Exibicionista doentio sob a capa de cidadão modestíssimo, mete-se o vate do Mors-Amor (este livro, sim, sabemos que é dele, e antes não o soubéssemos) em tudo quanto é sociedade, comitê ou bando precatório, para ser fotografado, apontado a dedo pela turba admirativa, adjetivado pelos colegas de imprensa. Nem o Sr. Miguel Calmon o desbanca no gênero. Mestre Félix faz parte de todas as ligas contra a seca, contra o alcoolismo, contra a tuberculose, contra o bicho de pé e contra o espirro. Possui instinto gregário. É dos que nasceram para formar multidão.*¹⁵

Grieco questiona neste comentário os méritos literários de Félix Pacheco, sugerindo que o seu reconhecimento entre os pares foi conquistado nas redes de sociabilidade através das quais articulou a sua notoriedade. Sendo irônico e sarcástico, o crítico ressalta sua propensão a meter-se em iniciativas coletivas de todo tipo, revelando um "instinto gregário" ou um empenho desmesurado em amealhar para si algo que se aproxima do que Pierre Bourdieu chamaria de capital social. A abordagem do sociólogo francês nos permite compreender a construção de carreiras literárias para além do pretensio gênio criador dotado de características excepcionais inatas. Para isso, é preciso situar uma obra individual ou a obra de um autor específico "no interior do campo ideológico de que faz parte, bem como estabelecer as relações entre a posição deste *corpus* neste campo e a posição no campo intelectual do grupo de agentes que o produziu".¹⁶ Ou avançando ainda mais na explicação de Bourdieu: "Em outros termos, é necessário determinar previamente as funções de que se reveste este *corpus* no sistema das relações de concorrência e de conflito entre grupos situados em posições diferentes no interior de um campo intelectual que, por sua vez, também ocupa uma dada posição no campo do poder".¹⁷

Portanto, Grieco denuncia as estratégias empregadas nesse caso para viabilizar uma carreira política e literária, desvendando as engrenagens que regem o funcionamento do jornalismo e da crítica literária. Estratégias que consistem basicamente em meter-se "em tudo quanto é sociedade, comitê ou bando precatório, para ser fotografado, apontado a dedo pela turba admirativa, adjetivado pelos colegas de imprensa", ou seja, tornar-se uma celebridade por meio de sua inserção em associações que lhe permitissem adquirir visibilidade junto ao público em geral.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 101.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 101 e 102. *Mors-Amor* foi publicado em 1904.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 186.

¹⁷ *Idem*.



Fetiches e fantoches apresenta ainda um terceiro capítulo de pura troca contra Félix Pacheco. Com o sugestivo título “Há mortos que é preciso matar!...”¹⁸, o texto refere-se a um necrológio que o piauiense teria escrito sobre Paulo Barreto – falecido em 23 de junho de 1921 –, classificado como um exemplo de “psicopatía macabra”. Grieco explica o que motivara o seu artigo:

Mas nós outros, cheios de revolta ante o sacrilégio rimado, resolvemos vingar as cinzas do defunto. E de que modo? Apenas reproduzindo textualmente – vejam bem os leitores: textualmente – muitos dos próprios versos do pachecal criminoso, do croquemort do Parnaso, e acompanhando-os do comentário jocoso que os demais acadêmicos teriam possivelmente bordado em torno às estrofes com que, em metros vários, o chagal da poesia revolveu a terra do túmulo.

*Assim, a arma que serviu ao necrólogo para a autópsia do extinto, serve-nos, a nós, para a autópsia a que sujeitamos o necrólogo em vida.*¹⁹

Em face da insatisfação com o necrológio versificado dedicado a João do Rio – nome pelo qual era conhecido Paulo Barreto –, o artigo prossegue reproduzindo versos de Félix Pacheco e comentários jocosos sobre os mesmos, também em forma de verso, como se vários literatos desancassem os escritos de Pacheco. Definitivamente, Grieco via no objeto desses três textos um personagem da cena literária que, se não estava morto, era preciso matar, nem que fosse pela ridicularização.

Sobre o peso das relações pessoais e amizades na crítica

Houve quem discordasse dessas críticas endereçadas a Félix Pacheco. *Fetiches e fantoches* foi contemplado com breves comentários de Lima Barreto em texto publicado na revista *Careta*.²⁰ Reprendendo o “amigo Grieco” pelo “pequeno defeito, quando faz o exame e crítica de certos vultos da nossa atividade intelectual”²¹, o crítico justifica o seu descontentamento: “Não é do Senhor Félix Pacheco, senador e redator-chefe do Jornal do Comércio, de quem falo. É do Félix, protetor dos escritores desprezíveis ou desprezados a quem me refiro e de quem só tenho recebido homenagens; e, como eu, muitos outros da minha têmpera. Se o Senhor Agripino tivesse mais meditado, havia de ver que um homem como o Félix é uma necessidade na nossa literatura. Ele vê longe e largo”.²²

Independentemente das qualidades estéticas, literárias e intelectuais de Félix Pacheco, que não se pretende discutir neste artigo, convém considerar as relações que Lima Barreto estabeleceu com ele ao longo de sua trajetória de vida. Trata-se de uma amizade com tamanho grau de intimidade e confiança, que lhe permitiu, por exemplo, sentir-se suficientemente à vontade para pedir, através de uma carta, que intercedesse a favor de uma promoção para o seu irmão: “Dito isto eu te pedia muito um grande [favor]. Informa-me meu irmão

¹⁸ GRIECO, Agripino, *op. cit.*

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 179.

²⁰ BARRETO, Lima. *Fetiches e fantoches*. *Careta*, Rio de Janeiro, 2 set. 1922, p. 4.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

Carlindo de Lima Barreto, guarda-civil de segunda classe, que tu és recomendação poderosa para o chefe de polícia. Caso não te constanja de qualquer forma, rogava-te que o recomendasses ao Aurelino, para ser ele promovido à primeira. Garanto-te que ele não é como eu, “em coisa alguma”. É disciplinável, disciplinado, etc. etc.”²³

Apesar das recorrentes e enfáticas defesas que Lima Barreto fez dos princípios republicanos, combatendo as práticas de favorecimento pessoal tão costumeiras naquele período, isto não inibiu o seu empenho em pedir a “recomendação poderosa” de Félix Pacheco junto ao temido chefe de polícia Aurelino Leal, no sentido de obter a promoção de segunda para primeira classe do guarda-civil Carlindo, seu irmão. Certamente as modestas condições de vida da família, que habitava uma casa no subúrbio carioca no bairro de Todos os Santos, tiveram um peso significativo nessa iniciativa, demovendo eventual constrangimento de sua parte para fazer o pedido.

Esse episódio sugere também que, guardasse ou não ressentimentos em relação ao irmão, Lima Barreto não hesitou em apelar pelo seu favorecimento junto ao amigo deputado.²⁴ Afinal, Carlindo foi o responsável pela sua traumática condução forçada ao hospício pelas mãos da polícia por ocasião de sua primeira internação, em 1914. Barbosa descreve o episódio com detalhes, baseado em depoimento de Carlindo e anotações constantes do Livro de Observações do Hospício Nacional de Alienados. Segundo o biógrafo, “o escritor não perdoaria jamais ao irmão por tê-lo recolhido ao hospício pela mão da polícia, como indigente. Nem esqueceria a viagem tenebrosa dentro do carroforte de Guaratiba à Praia Vermelha, dois pontos extremos da cidade”.²⁵

O quadro de seguidas alucinações decorrentes da ingestão excessiva de álcool fez com que a família levasse Lima Barreto para passar uns tempos na casa de um tio em Guaratiba.²⁶ Como seu estado se agravou, Carlindo acionou a polícia para promover a internação forçada do irmão, recriada posteriormente, no plano ficcional, no conto “Como o homem chegou”.²⁷

Aliás, a amizade de Lima Barreto não se restringia a Félix Pacheco, incluía também seu irmão, João Luís Ferreira, a quem conheceu cursando Engenharia na Escola Politécnica. Prova inequívoca da relação entre ambos é o fato de ter dedicado a ele a primeira edição do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado em 1915.²⁸ Além disso, quando estava próximo de completar 40 anos, o escritor carioca encontrava-se de tal modo abatido pela embriaguez frequente, que “nos cafés e nas livrarias, antigos colegas da Escola Politécnica, medíocres inteligências, feitos então personagens importantes, evitavam-lhe o

²³ Carta de Lima Barreto a Félix Pacheco, sem data. Ver BARRETO, Lima. *Correspondência*, tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 198. Pelas referências contidas na carta, deduz-se que foi escrita em 1919. Aurelino Leal (1877-1924) foi chefe de polícia da Capital Federal entre 1914 e 1918.

²⁴ O biógrafo afirma que “Lima Barreto tratava-o afetuosamente Zé Félix”. Ver BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 7. ed. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 245.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 187. Sobre esse episódio, ver também SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 271-277.

²⁶ Cf. BARBOSA, Francisco de Assis, *op. cit.*, p. 186.

²⁷ BARRETO, Lima. Como o homem chegou. In: *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Typografia Revista dos Tribunais, 1915.

²⁸ Na primeira página impressa desse livro consta: “A João Luiz Ferreira (Engenheiro Civil)”.

contato”.²⁹ Foi nessa época que, ao ser eleito governador do Piauí, João Luís Ferreira pretendeu convidar ou teria convidado Lima a ocupar o cargo de diretor da Imprensa Oficial do Estado. Segundo Barbosa, o escritor deu uma desculpa, alegando que o Piauí era muito longe, receoso também de que a iniciativa fosse um gesto de piedade que deveria ser repellido: “de qualquer maneira, não seria capaz de morar em outra cidade senão no Rio de Janeiro, ou de deixar o pai velho e doente, que precisava do seu arrimo”.³⁰

Em busca de “método” para a crítica

Parece fora de questão que não se pode desconsiderar as relações entre o crítico – Lima Barreto – e o objeto da crítica – Félix Pacheco – na análise da reação ao texto de Agripino Grieco. Mas o crítico usa o espaço da conceituada revista *Careta* para defender o amigo e poeta piauiense, invocando também argumentos metodológicos que vai buscar nas leituras francesas tão presentes no seu cotidiano e na sua formação. Defende que é preciso observar um ensinamento de Sainte-Beuve, que sempre procurava saber qual tinha sido a educação primeira de um escritor a ser analisado: “Isto é indispensável para aquilatar um autor. Nunca me despedi dessa lição do mestre das *Causeries du Lundi*. No meu amigo Grieco se manifesta esse pequeno defeito, quando faz o exame e crítica de certos vultos da nossa atividade intelectual. Um exemplo que cito com amargor, é a análise do Senhor Félix Pacheco”.³¹

E qual tinha sido a educação primeira de Félix Pacheco? Teve uma sólida formação escolar, fazendo os estudos primários no Colégio Karnak³², em Teresina, sendo em seguida matriculado no Colégio Militar do Rio de Janeiro, ao completar 12 anos de idade. Mais tarde ingressou na Faculdade de Direito e passou a frequentar os círculos literários da Capital Federal em fins do século XIX. Ou seja, de algum modo Lima Barreto respaldava-se nessa formação educacional como algo relevante a ser considerado na produção literária que o piauiense viria a desenvolver.

Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) foi citado algumas vezes por Lima Barreto ao comentar os livros que recebia. A lição de como fazer crítica literária o escritor carioca foi buscar na extensa atividade desempenhada pelo crítico francês, inicialmente nas páginas do jornal *Constitutionnel*. Desde que chegou a Paris, em setembro de 1849, Sainte-Beuve foi convidado por Véron, diretor desse periódico, a ocupar algumas de suas colunas a cada edi-

²⁹ BARBOSA, Francisco de Assis, *op. cit.*, p. 244. Sobre o assunto, ver também SCHWARCZ, Lilia Moritz, *op. cit.*, p. 431-439.

³⁰ BARBOSA, Francisco de Assis, *op. cit.*, p. 244 e 245. Como a correspondência entre Lima Barreto e João Luís Ferreira não foi localizada, há duas versões sobre esse episódio: a de que o convite foi feito pelo então governador do Piauí, não sendo aceito, e a de que apenas pretendeu fazer o convite, mas desistiu em face da decadência física em que se encontrava o escritor. Ver também SCHWARCZ, Lilia Moritz, *op. cit.*, p. 548.

³¹ BARRETO, Lima. *Fetiches e fantoches*, *op. cit.*, p. 4.

³² Escola particular de propriedade de Gabriel Luís Ferreira, pai de Félix Pacheco e João Luis Ferreira. Funcionava na residência do proprietário, que mais tarde se tornou sede e Palácio de Governo do Piauí. Ver LOPES Raimundo Hélio. Ferreira, Gabriel Luís. In: *Dicionário da elite política republicana (1889-1930)*, *op. cit.* Acesso em 28 maio 2020.

ção de segunda-feira. Diante de um variado público de milhares de leitores, aceitava o desafio de tratar de literatura e crítica.³³

Embora Sainte-Beuve não constasse entre os livros que integravam a biblioteca particular de Lima Barreto, o que nos leva a supor que foi lido por empréstimo em biblioteca pública como a Nacional ou de algum colega, vale observar que a sua coleção de livros, apelidada de Limana, era majoritariamente constituída de obras no idioma francês. Dos seus 707 volumes, 430 eram publicações francesas. São recorrentes as referências que o literato carioca faz a autores franceses que lhe serviram de base para formular uma concepção de literatura, bem como para avaliar e classificar a produção literária que chegava às suas mãos e era objeto de análise crítica e comentários. Dentre essas referências, além de Saite-Beuve, destacam-se Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), Ferdinand Brunetière (1849-1906) e Jean-Marie Guyau (1854-1888), cujos livros constam da referida biblioteca.³⁴

Nota-se, portanto, um esforço de Lima Barreto no sentido de desnaturalizar a literatura, evitando uma visão romântica do seu exercício. Fica evidente seu empenho em abordar o ofício de escritor sob uma perspectiva crítica, fomentada a partir de leituras francesas que realizava habitualmente. Tal como Silvio Romero (1851-1914), que procurou desenvolver um método de análise para sua atividade de crítico literário, Lima Barreto também foi fortemente influenciado por Taine.³⁵

A lista dos livros existentes na biblioteca particular do escritor³⁶ documenta senão a leitura, pelo menos o seu vivo interesse pelo filósofo, historiador e crítico francês. Constavam nas suas estantes pelo menos seis títulos de autoria de Taine: *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, *Philosophie de l'art*, *Histoire de la littérature anglaise*, *Les origenes de la France contemporaine*, *Essais de critique et d'histoire* e *Notes sur Paris*. Algumas dessas obras apontam o procedimento no qual possivelmente Lima Barreto buscava respaldo para examinar muitos dos livros que recebia e procurava comentar: explicar a literatura não só na sua dimensão estética, mas também considerando fatores externos como o meio, o contexto e o tempo histórico em que se verifica a produção literária.

Contudo, é preciso situar a adoção desse tipo de procedimento no contexto histórico da época no Brasil. Herdeiro da geração de 1870³⁷, Lima Barreto não buscou se estabelecer na cena literária carioca como crítico. Tudo indica que foi a força das circunstâncias que o levou a emitir julgamentos e avaliações sobre literatura e livros em geral, que chegavam às suas mãos ofertados

³³ Cf. SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Préface. *Causeries du lundi*, tome premier. Paris: Garnier Frères: s./d., p. 1. São ao todo 15 volumes reunindo as contribuições do autor para a imprensa.

³⁴ Ver BOTELHO, Denilson. Livros, leituras e ideias em torno da biblioteca de um escritor negro do Rio de Janeiro no início do século XX. *XXX Simpósio Nacional de História – História e o futuro da educação no Brasil*. Disponível em <https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1563907880_ARQUIVO_Texto_comunicacao_Denilson.pdf>. Acesso em 15 jan. 2021.

³⁵ Sobre Silvio Romero, Antonio Candido observa: “Nas questões literárias, com efeito, o seu mestre foi Taine, de maneira dominadora”. Ver CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 44.

³⁶ Ver Lima Barreto, *Inventário*. Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1589025/mss1589025.pdf>. Acesso em 5 jan. 2021. O documento transcrito pode ser consultado em BARBOSA, Francisco de Assis, *op. cit.*, p. 283-296.

³⁷ Cf. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 105.



por autores em busca de ter suas obras comentadas nos jornais e revistas nos quais o escritor publicava regularmente. Recebia livros “às pencas, daqui e de acolá. O meu desejo era dar notícias deles, quer fosse nesta ou naquela revista; mas também o meu intuito era noticiá-los honestamente, isto é, depois de tê-los lido e refletido sobre o que dizem. Infelizmente não posso fazer isso com a presteza que a ansiedade dos autores pedem [sic]”. E complementa: “Entretanto os livros chovem sobre mim – cousa que muito me honra, mas com a qual me vejo atrapalhado, devido à falta de método na minha vida”.³⁸ Por isso talvez seja mais apropriado supor que estamos diante de alguém que procurou minimamente articular certo grau de coerência nas análises literárias que empreendia, exercendo uma espécie de esboço de crítica ao invés de apenas improvisar neste ofício. E, ao fazê-lo, não era propriamente original, já que é possível perceber aproximações com a história desta atividade naquele período.

Embora Sílvio Romero tenha sido um marco na formulação de um método para os estudos literários ainda no final do século XIX, segundo Antonio Arnoni Prado, antes mesmo dele, Capistrano de Abreu teria sugerido duas formas possíveis de abordagem de uma obra: uma que contemplasse o produto da criação literária em si; outra voltada para o processo de formação da obra, baseado na definição do estado psíquico e social que a determinava.³⁹ Colocando-se contra uma perspectiva determinista na crítica do seu tempo, Capistrano teria suscitado também uma “repulsa ostensiva à velha retórica do estilo e do bom gosto”.⁴⁰ E como se voltou para o campo dos estudos históricos, “deixou a Sílvio Romero a enorme tarefa de disciplinar o caos que então imperava no pensamento e na crítica”⁴¹, no âmbito do movimento intelectual da Escola de Recife.

José Veríssimo (1857-1916), embora fosse um dos principais desafetos de Sílvio Romero e discordasse de suas ideias,

*foi o primeiro a refletir sobre elas de um modo sereno e objetivo. Foi o primeiro, por exemplo, a atribuir validade aos esforços ordenadores de Sílvio frente à desorganização dos critérios e dos princípios teóricos em discussão [...]. Longe das ‘igrejinhas e dos conventículos’, empenhos metodológicos como os de Sílvio representavam, para Veríssimo, uma forma positiva de fazer frente à limitação teórica dos velhos princípios que, naquele momento, só faziam agravar o nosso atraso no terreno dos estudos literários.*⁴²

Veríssimo inclusive identificou uma certa “hermenêutica romeriana”, que foi legada aos críticos que viriam depois e cujos princípios se pode perceber, por exemplo, nas abordagens de Lima Barreto. E coube a Antonio Candido desenvolver um estudo detalhado sobre o pensamento crítico de Sílvio Romero, no qual a literatura era produto não só do meio físico e da raça, mas também das condições histórico-sociais.⁴³ Sem escamotear a questão da raça e

³⁸ BARRETO, Lima. Livros. *Careta*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1922, p. 41.

³⁹ Cf. PRADO, Antonio Arnoni. O método crítico de Sílvio Romero. In: *Cenário com retratos: esboços e perfis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 35.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 36.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 39.

⁴³ Cf. CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 175.

definindo o fator étnico como elemento-chave na interpretação da cultura, Romero amplia os contornos de seu método para novas direções, acrescentando “ao seu critério científico da história um interesse cada vez maior pela ação combinada da natureza e do homem”.⁴⁴

A maior consequência desse critério para a crítica de Sílvio Romero no estudo da literatura brasileira

*foi a substituição do funcionalismo de Taine por um pragmatismo crítico, ‘que sobrepõe à representatividade do escritor o critério da sua utilidade coletiva. Não que Sílvio Romero tenha deixado de ser tainiano; isso jamais aconteceu; o que ocorre é que, agora, como mostra Antonio Candido, ele amplia as metas do estudo biográfico das personalidades, concebido por Edmond Scherer, para aplicá-las mais concretamente, como nexo causal, ao estudo dos fatos e das considerações gerais.’*⁴⁵

Lima Barreto também foi um tainiano interessado em estabelecer nexos entre a biografia dos autores e os fatos dos respectivos contextos em que viviam. Não foi tão fundo quanto Romero na tentativa de explicar o problema da criação literária, mas é possível estabelecer aproximações entre seus procedimentos de análise, especialmente no que diz respeito ao que Antonio Candido chamou de “materialismo mitigado”⁴⁶ empregado pelo crítico sergipano. Vejamos alguns exemplos.

Exercitando um esboço de “método” na crítica

Ao analisar a obra *Mau olhado*, do autor paulista João Pedro da Veiga Miranda (1881-1936), publicada no Rio de Janeiro, pela editora Leite Ribeiro e Maurillo, em 1919, o crítico literário a classifica como um romance sociológico e embasa essa classificação no filósofo francês Jean-Marie Guyau (1854-1888). Deste autor, consta no inventário da Limana o livro *La morale anglaise contemporaine*, obra que testemunha a influência de Herbert Spencer sobre o filósofo. Embora não conste na Limana, é possível afirmar que Lima Barreto leu também outra obra de Guyau, *L’art au point de vue sociologique*, que orientaria e pautaria sua atividade literária, seja como escritor, seja como crítico.⁴⁷

Nessa crítica, publicada na *Revista Contemporânea*, em 26 de abril de 1919, apesar de elogiar a descrição densa e detalhada de uma fazenda típica do século XIX, que Veiga Miranda faz no romance, Lima Barreto observa que lhe falta algo fundamental para uma trama que se passa nos tempos da escravidão: o escravo. E justifica: “A antiga propriedade agrícola de um tipo geral [...] não poderia existir sem o escravo”.⁴⁸

Nota-se, portanto, que o olhar sociológico do crítico literário advém, em parte, de leituras francesas das quais sua biblioteca e sua crítica literária fornecem evidências. Ao publicar o artigo “O destino da literatura”, na *Revista*

⁴⁴ PRADO, Antonio Arnoni, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Cf. PRADO, Antonio Arnoni, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁷ Ver GUYAU, Jean-Marie. *La morale anglaise contemporaine*. Paris: Félix Alcan, 1885, e *idem*, GUYAU, Jean-Marie. *L’Art au point de vue sociologique*. Paris: Félix Alcan, 1889.

⁴⁸ BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 142.

Sousa Cruz, Lima cita *A arte do ponto de vista sociológico*, de Guyau, como referência para formular seu conceito de literatura, reproduzindo um trecho dessa obra, em que se afirma que a arte “é a expressão da vida refletida e consciente, e evoca em nós, ao mesmo tempo, a consciência mais profunda da existência, os sentimentos mais elevados, os pensamentos mais sublimes. Ela ergue o homem de sua vida pessoal à vida universal, não só pela sua participação nas ideias e crenças gerais, mas também ainda pelos sentimentos profundamente humanos que exprime”.⁴⁹

Provavelmente Lima Barreto inquietou-se com o fato de Veiga Miranda retratar uma fazenda desprovida de escravos, num procedimento que representaria uma espécie de traição à missão que atribuía à arte literária, já que para ele “o destino da literatura e da arte deixou de ser unicamente a beleza, o prazer, o deleite dos sentidos, para ser cousa muito diversa”.⁵⁰ Vale lembrar que, através do texto dessa conferência – jamais pronunciada –, o escritor pretendia responder a uma pergunta chave: para que serve a literatura? Ou, como a literatura pode contribuir para a felicidade de um povo? E, resumidamente, sua resposta foi no sentido de argumentar que “o fenômeno artístico é um fenômeno social e o da Arte é social para não dizer sociológico”.⁵¹

A crítica exercida por Lima Barreto algumas vezes contemplava escritores estreados como Enéas Ferraz (1896-1977), um paulistano nascido em 1896, que muito jovem mudou-se para o Rio de Janeiro e tornou-se seu amigo. Depois de aprovado em concurso para auxiliar de consulado do Ministério das Relações Exteriores, em 1918, Ferraz passaria uma temporada na Inglaterra, de onde escreveu carta para Barreto tratando, entre outros assuntos, do seguinte:

*Eu também, meu querido Lima Barreto, acabo de concluir o meu primeiro romance – digo primeiro porque três já eu deitei ao fogo, o bendito fogo que destrói as belezas e as sandices da humanidade. O meu trabalho intitula-se: História de João Crispim. E, agora, toda a minha dúvida é para conseguir editá-lo. Onde é que vou buscar o dinheiro? Tu sabes, meu velho, que o que eu ganho é apenas suficiente para o pão de cada dia, principalmente hoje que estou casado. Mande-me, pois, a este respeito, alguns conselhos de literato experiente como tu és. E, outra coisa: se antes de voltar ao Brasil (dois ou três anos mais) João Crispim estiver aí em circulação por uma dessas boas saídas do destino, corra-lhe as páginas e escreva para algum pasquim uma de suas brilhantes críticas, e isto, note bem, meu velho, sem sacrificar o teu ponto de vista e opiniões; dentro das batalhas intelectuais, eu aceito tudo: o ataque, a ironia que escacha, os ensinamentos, a condenação – uma vez que haja o espírito de justiça. Como te considero um dos primeiros romancistas cariocas do dia, o que escreveres a respeito de João Crispim ser-me-á de máxima importância. Entretanto, estou muito desanimado com a ideia de conseguir dinheiro para o meu John.*⁵²

Cerca de um mês depois, Lima Barreto respondeu a Enéas Ferraz apresentando solução para a questão da publicação do romance. Na ocasião, o

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 24.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 64.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 56.

⁵² FERRAZ, Enéas. Carta a Lima Barreto, 3 abr. 1921. In: BARRETO, Lima. *Correspondência*, op. cit., p. 237 e 238.

missivista encontrava-se no interior de São Paulo, em Mirassol, numa das raras vezes em que deixou a cidade em que vivia. Estava hospedado na casa de Ranulfo Prata, um jovem médico admirador da sua obra, que “não quer que eu beba. Ora Ferraz! Tu sabes bem a que nós somos levados à bebida. Eu sou só e tímido e bobo e idiota e selvagem e doente de imaginação. É preciso um derivativo e esse derivativo é...”⁵³ A carta evidencia o grau de intimidade entre ambos, dadas as confidências sobre mais um dos seus embates com o alcoolismo, bem como sobre detalhes a respeito da viagem ao interior paulista, onde chegou “depois de uma viagem por três ou quatro estradas de ferro, viagem que dura em suma trinta horas”. Além da demora e da distância, havia também o desconforto: “Imagine tu que essa viagem tão penosa só me aborreceu, porque senti no olhar dos políticos, dos doutores e aventureiros que foram meus companheiros, desprezo e desdém por mim. Talvez seja malquice...”⁵⁴, mas talvez tenha se sentido incomodado com os olhares preconceituosos que eram dirigidos a um homem negro habitualmente maltrapilho como ele. E a carta não se encerra antes de tratar da publicação almejada por Ferraz:

*P.S. – Quanto à edição do teu livro, vamos fazer esse trato. Eu tenho um compadre que é quase dono de uma tipografia. A edição de um milheiro, edição modesta, não pode passar de 1.500\$000. Tu arranjas quinhentos mil-réis, eu entrego-os ao compadre e fico fiador do resto, o qual tu pagarás aos poucos, com a venda do livro e como puderes. Hás de rir-te que eu fique fiador, pois o Rio é tão nobre cidade que eu – tu bem conheces – posso ser fiador de muita coisa. [...] Manda o calhamaço.*⁵⁵

Mesmo convivendo com permanentes dificuldades financeiras, surpreende que tenha se disposto a assumir mais um compromisso dessa ordem para viabilizar a publicação do romance em questão. O livro acabou sendo editado pela Livraria Schettino, que também tinha Lima Barreto entre seus autores, e foi objeto de uma crítica publicada n’*O Paiz*, apontando que, “apesar de umas ousadias fáceis que a sua mocidade desculpa, é obra de mérito que merece ser lida”.⁵⁶ O romance descreve a história de um jornalista negro e alcoólatra, que dá título à publicação. O crítico vê originalidade no romance, afirmando que nunca um romancista teria se dedicado a um temperamento como esse, tão comum no Rio de Janeiro daquele tempo – na sua opinião. Difícil não considerar também o quanto Lima Barreto se identificou com o João Crispim, à despeito dos méritos que a obra tivesse ou não.

E sobre o protagonista, Lima ainda observa: “é um caso de ‘moléstia da cor’, como qualifica Silvio Romero, tratando de Tito Lívio de Castro, no prefácio que escreveu para – *A mulher e a sociogenia* – desse malogrado escritor”.⁵⁷ Vale mencionar que o referido livro de Castro constava da Limana, a sua biblioteca particular. Por fim, comenta ainda que Crispim morre atropelado durante o carnaval e é sepultado como indigente, numa cena “que é, aliás, uma

⁵³ BARRETO, Lima. Carta a Enéas Ferraz, 4 maio 1921. In: BARRETO, Lima. *Correspondência*, op. cit., p. 239.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 239 e 240.

⁵⁶ *Idem*, História de um mulato. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1922, p. 3.

⁵⁷ *Idem*.



das mais belas do livro”.⁵⁸ Para Lima, Enéas não era mais uma promessa, pois tinha comprovado sua vocação e talento.

Na *Gazeta de Notícias* o objeto da crítica de Lima Barreto foi outro romance de estreia, *Exaltação*, de Albertina Bertha.⁵⁹ Na verdade, o texto analisa também *Estudos*, lançado pela autora em 1920, e sua publicação no jornal foi antecedida por uma troca de cartas entre ambos. Em 31 de dezembro de 1916, o crítico agradecia respeitosamente por “receber o exemplar, que tão bondosamente me ofereceu”.⁶⁰ Embora tenha reconhecido a beleza da linguagem empregada e uma grande habilidade nas descrições que apresenta, ponderava que “essa exuberância afoga a análise dos sentimentos quando se trata de explicá-los da mesma forma e dá não sei o que de artificial aos seus diálogos”.⁶¹ E, mesmo em meio aos elogios dirigidos à autora, formula sua principal crítica:

O seu livro é bem um poema em prosa, e um poema de mulher, de senhora, pouco conhecedora da vida total, dos altos e baixos dela, da variedade de suas dores e das suas injustiças. Vivendo à parte, em um mundo muito restrito, a senhora, muito naturalmente, não podia conhecer senão uma espécie de dor, a dor de amar; e, dessa mesma, a senhora faz dela uma Exaltação.

*Nada tenho a condenar o limite do direito de amar que a senhora defende. Se há quem tenha a respeito teorias mais radicais sou eu; mas, minha senhora, a literatura é um perpétuo sacerdócio, diz Carlyle, e desde que li isso, eu não me sento na minha modesta mesa para escrever sem que pense não só em mim, mas também nos outros. O que há de pessoal nos meus pobres livros (vou adiante da objeção) interessa a muita gente e isso, penso eu, me desculpa.*⁶²

Quando publicada no jornal, a crítica torna-se ainda mais enfática e reitera o mesmo aspecto. Embora inicie afirmando que “Albertina Berta é um dos mais perturbadores temperamentos literários que, de uns tempos a esta parte, têm aparecido entre nós”, destacando ainda ser a autora “muito inteligente, muito ilustrada mesmo, pelo seu nascimento e educação”, aponta logo o que considera problemático em sua obra, ao observar que ela desconhece “do edifício da vida muitos dos seus vários andares de misérias, sonhos e angústias”, tendo construído “um castelo de encantos, para seu uso e gozo, movendo-se nele soberanamente, sem ver os criados, as aias, os pajens e os guardas”.⁶³

Fica evidente, na avaliação sobre o romance, o emprego de um certo viés de classe. Para o crítico, Bertha faz uma verdadeira exaltação do amor romântico e de suas dores, que são supervalorizados em detrimento de uma compreensão mais abrangente da complexidade da vida, especialmente dos sofrimentos que a desigualdade social, a miséria e as angústias daí decorrentes ocasionam. O que o incomoda é o fato do enredo ser descolado da realidade da maioria dos possíveis leitores. Os dramas da vida pessoal do autor até po-

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *Idem*, *Estudos*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out. 1920, p. 2.

⁶⁰ *Idem*, Carta a Albertina Bertha, 31 dez. 1916. In: BARRETO, Lima. *Correspondência*, op. cit., p. 283.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*, p. 284.

⁶² *Idem*.

⁶³ *Idem*, *Estudos*, op. cit., p. 2.

dem ser ficcionalizados, segundo o crítico, desde que sejam do interesse geral da sociedade. Nota-se a defesa de um princípio caro ao autor da crítica, que se mostra ao mesmo tempo um critério empregado em suas avaliações dos livros que chegam às suas mãos: de que forma o que é externo torna-se interno no romance, a ponto de conseguir estabelecer uma comunicação eficaz com o leitor, permitindo inclusive que este se identifique com os temas abordados? E para que esse objetivo seja alcançado, o autor de ficção deve estar consciente de que vive numa sociedade de classes, cuja desigualdade precisa ser de algum modo contemplada.

Entre a crítica e a literatura

Ao examinar alguns dos textos em que Lima Barreto exerce o ofício da crítica literária, bem como correspondências e diálogos em torno dessa atividade, descortina-se uma possibilidade de compreensão mais aprofundada e ainda pouco explorada da sua concepção de literatura. Habitualmente reconhecido pela autoria de romances, contos e crônicas, a faceta do crítico não lhe é atribuída. Mas é fato que ele se lançou à crítica em dezenas de textos publicados na imprensa, sendo alguns foram analisados neste artigo. Numa dessas ocasiões, comentava sobre essa atividade específica: "Os que nos cercam, são sempre suspeitos. Ou são amigos e veem em tudo que é nosso, cousa boa; ou são inimigos e dizem que o que nós fazemos, não presta, porque andamos com uma roupa sovada e o colarinho sujo, embora nunca tentássemos namorar uma parenta qualquer deles".⁶⁴

Incomodado com a possibilidade de ver a crítica sucumbir ao plano das relações pessoais, restringindo avaliações à superficialidade das coisas boas e ruins, procurou esboçar critérios para além do juízo estético rasteiro e das amizades ou inimizades do literato. "A poesia, a arte, é uma instituição social; ela surge da sociedade para a sociedade. O poeta, seja rico ou pobre, feliz ou infeliz, o seu primeiro dever é comunicar-se com os outros e dizer-lhes a que vem e para o que vem; e não é possível fazer tal cousa sem publicar-se e não é possível imprimir-se sem transigir".⁶⁵

Tomar a literatura como instituição social, em que a sociedade está refletida, ao mesmo tempo em que se dirige a ela, considerando a condição social de origem do autor, pode até não ser exatamente um "materialismo mitigado"⁶⁶, a exemplo do que Prado enxergou no método de Sílvio Romero, mas não deixa de expressar com clareza a tese de que a literatura guarda certa materialidade⁶⁷, expressa na forma que adquire para se comunicar e chegar ao leitor.

Mesmo oscilando entre o juízo fortemente comprometido pelas relações pessoais, como fica evidente na querela com Agripino Grieco em torno de Félix Pacheco, por exemplo, e a busca de critérios e parâmetros comprometidos com uma análise que levasse em consideração o modo como concebe a

⁶⁴ *Idem*, Poesia e poetas. A.B.C., Rio de Janeiro, 5 mar. 1921, p. 16.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ PRADO, Antonio Arnoni, *op. cit.*, p. 54. Embora o autor atribua o uso dessa expressão a Antonio Candido, não a localizei no livro *O método crítico de Sílvio Romero*, já mencionado.

⁶⁷ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

literatura – dialeticamente situada entre a forma e o conteúdo, o texto e o contexto –, Lima Barreto aventurou-se pela crítica literária. Premido pela farta oferta de exemplares que lhe eram enviados pelos próprios autores e respaldado pela numerosa biblioteca que constituiu, procurou articular alguns procedimentos, esboçar talvez algum método, fazendo desse gênero mais uma modalidade de escrita que exercitou.

Artigo recebido em 5 de fevereiro de 2021. Aprovado em 10 de março de 2021.

Texto, re-texto e contextos: *alteridade de Lispector a Bishop e a interface literatura/política nas Américas em Guerra Fria*



Campanha do Office of War Information. Série World War II Posters, 1942-1945, fotografia (detalhe).

Maria G. Gatti

Mestre em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Literatura e doutoranda em História e Literaturas Neolatinas na Harvard University (EUA).
gatti@g.harvard.edu

Texto, re-texto e contextos: alteridade de Lispector a Bishop e a interface literatura/política nas Américas em Guerra Fria

Text, re-text and contexts: otherness from Lispector to Bishop and the literature/politics interface in Cold War Americas

Maria G. Gatti

RESUMO

Nas relações políticas e culturais do Brasil com o exterior, no período entre a Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, a função da literatura foi pensada tanto como veículo de compreensão mútua entre as nações quanto como potencial carregadora de ideologia subversiva. Este trabalho observa as diferenças entre o conto "A menor mulher do mundo", de Clarice Lispector, e sua tradução por Elizabeth Bishop, explorando as nuances da circulação de ideias entre as Américas através da ficção. Lido ao lado de material de arquivos estatais, o caso revela encruzilhadas da literatura em sua vida global como fonte histórica, permitindo reflexões sobre fato e ficção, literatura e política.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e política externa; Guerra Fria; tradução.

ABSTRACT

In Brazil's political and cultural relations abroad. in the period between World War II and early Cold War, the function of literature was thought as both a vehicle for mutual understanding among nations and as a potential carrier of unwanted ideology. This work draws from the differences between Clarice Lispector's short story "A menor mulher do mundo" and its English translation by Elizabeth Bishop to explore the nuances in the inter-American circulation of ideas through fiction. Juxtaposed to state archive material, the case reveals crossroads of literature and its global after-life as a historical source, allowing for reflections on fact and fiction, literature and politics.

KEYWORDS: literature and foreign policy; Cold War; translation.



Se não saís de ti, não chegas a saber quem és.
José Saramago. *O conto da ilha desconhecida*.

Os gregos antigos não sabiam que eram "gregos antigos", e Shakespeare, do tamanho com que o conhecemos hoje, não caberia no seu século XVI.¹ Partindo do pressuposto de que uma obra cultural é inevitavelmente fruto de seu contexto histórico e deve, portanto, ser estudada como documento², com-

¹ Cf. BAKHTIN, Mikhail. Response to a question from the Novy Mir Editorial Staff. *In: Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.

² Ver CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura*. São Paulo: T.A. Queiroz editor, 2002; CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998; THOMP-

preendê-la também fora do seu espaço e do seu tempo oferece novos caminhos interpretativos na comparação entre as realidades, entre original, adaptação e a respeito do traslado em si. Quando a obra é traduzida ou reeditada muito tempo depois, viajando para um novo contexto, no que acarretam as perdas de tradução, de um tempo, lugar ou idioma? O elemento da exterioridade, na circulação internacional de ficção (e ideias), adquire ainda outra camada de complexidade ao considerarmos os canais por onde a literatura viaja, isto é, sob influência estatal – seja em impostos, acordos interculturais, ou censura internacional por diferenças ideológicas entre um e outro país que está a intercambiar literatura. Na história intelectual internacional do Brasil, a literatura é discutida ora como representativa, ora como subversiva. Quando uma obra circula fora do âmbito literário, como por instituições estatais, policiais, internacionais, as relações entre literatura e política externa também se iluminam. Entender estas relações em meados do século XX, no Brasil entre ditaduras, e nas Américas entre guerras transnacionais, é relevante atualmente, quando fronteiras entre política e ideologia são reavaliadas e questionadas. A produção cultural de circulação internacional tem efeitos importantes para a sociedade nacional e suas visões e influências externas. A estetização da política e a politização da arte, afinal, são temas de um debate crescente, desde Benjamin³ até discussões da atual situação nacional.⁴

Neste ensaio tomamos como estudo de caso o conto “A menor mulher do mundo”⁵, de Clarice Lispector, e sua tradução pela poeta estadunidense Elizabeth Bishop, buscando expandir as diferenças entre a tradução e o original para reflexões mais amplas sobre fato e ficção, literatura e política. Lispector viveu por muito tempo fora do Brasil. Ela viu seu país, em uma perspectiva externa, em um momento em que muito se discutiam influências externas na identidade nacional, tanto na arte quanto na política. Nesse contexto, a função da literatura estava sendo pensada por parte estados e órgãos internacionais tanto como veículo de compreensão mútua entre as nações quanto como potencial carregadora de ideologia subversiva. Do início ao fim do período de escrita de seu *Laços de família* (1960), o Brasil viveu transformações profundas, indo da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo à Guerra Fria e aos prenúncios do conseqüente golpe militar. Tendo recepção monumental⁶, a maioria dos contos desse livro partem de situações cotidianas da classe média brasileira⁷, o que lhe confere uma especial perspectiva entre interior e exterior, sobretudo em contos que lidam com o outro, e indiretamente com o tema da circulação internacional de ideias. Enquanto isso, Bishop fez a trajetória inver-

SON, E. P. *Os românticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, e WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1977.

³ Ver BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁴ Ver FIGUEIREDO, Clara. Sem filtro, sem *make*: bolsonarismo e estetização da política na era do *selfie*. *Le Monde Diplomatique Brasil (on-line)*, 7 dez. 2020.

⁵ LISPECTOR, Clarice. A menor mulher do mundo. In: *Laços de família*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

⁶ *Laços de família* recebeu o Prêmio Jabuti em 1961. Erico Verissimo chamou-o de “a mais importante coleção de histórias publicadas neste país na era pós-machadiana”. VERISSIMO, Erico. In: MONTERO, Teresa (org.). *Clarice na cabeceira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

⁷ O livro de 13 contos está distribuído em 160 páginas: Amor, Uma galinha, Laços de família, O jantar e começos de uma fortuna, Mistério de São Cristóvão, Devaneio e embriaguez duma rapariga, A imitação da Rosa, Feliz aniversário, A menor mulher do mundo, Preciosidade, O crime do professor de matemática e O búfalo.

sa à de Lispector, vivendo no Brasil quando Lispector vivia nos Estados Unidos. A transição, o transnacional e o transatlântico permeiam ambas trajetórias. Temas como a presença da diáspora africana na cultura brasileira transparecem a partir do deslocamento da obra de um país para o outro. Assim, encontramos mais um ângulo para pensarmos os caminhos cruzados da literatura e a vida internacional de uma obra enquanto fonte, desde os meandros da minúcia da tradução até os desdobramentos políticos sobre a função da literatura no contexto do início da Guerra Fria.

Iniciamos este ensaio refletindo sobre o papel da alteridade na literatura, tanto dentro da narrativa como na experiência do escritor. Em seguida, na análise da tradução do conto de Lispector, são examinados tanto os temas do encontro com o outro e da ficcionalidade na imprensa internacional, quanto as motivações indiretamente político-ideológicas para as escolhas de tradução de Bishop. Finalmente, ampliamos a reflexão para o âmbito teórico do debate sobre fato e ficção, o monitoramento político da ficção e a tradução como fonte histórica. A partir dessas três abordagens, revela-se que a obra literária é política, não só em si (por mais fantástica e não referencial que seja) como também nas sutilezas linguísticas de seu deslocamento para diferentes contextos e nas discussões da função da ficção por parte do próprio aparato político internacional.

O problema: olhar de fora

Na escrita de escritores que viajam, são frequentes as reflexões sobre identidade nacional, alteridade e deslocamento. Erico Verissimo dizia que a saudade era uma lente de aumento para o próprio país⁸; Paulo Prado lembrou que foi do alto de um atelier em Paris que Oswald de Andrade concebeu suas teorias sobre o Brasil. Mais tarde Silviano Santiago problematizaria essa questão, dizendo que ela veio a se tornar um *tópos* comum entre os pensadores brasileiros: o de que é preciso deixar a pátria para descobri-la.⁹

Clarice Lispector frequentemente joga com o estranho e magnífico e obscuro outro, um outro que acende mistérios na consciência da voz que narra por dentro do âmago das personagens. O estranhamento alimenta a construção do familiar e vice-versa. Um dos contos que mais evidencia isso é “A menor mulher do mundo”. No conto, quando chega ao Brasil urbano a notícia sobre uma mulher de 45 centímetros encontrada “nas profundezas da África ocidental”, diversas reações humanas são despertadas nos leitores de jornal. A notícia, vinda da profundidade de um lugar absolutamente outro do ponto de vista da classe média brasileira, chega por meio da imprensa através da mediação do explorador europeu. Sair do próprio mundo e encontrar o irreal foi em diferentes campos percebido como um caminho para encontrar a própria realidade. Do ponto de vista eurocêntrico, a África foi, desde a antiguidade, a

⁸ VERISSIMO, Erico. *Gato preto em campo de neve*. Porto Alegre: O Globo, 1953 [1942], p. 281.

⁹ Cf. SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar da América Latina. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 134.

terra estrangeira mística do outro por excelência, tida como um lugar de estados de realidade fantásticos.¹⁰

“A menor mulher do mundo” levanta inúmeros problemas de encontro com o outro e questões raciais no Brasil, sem sair de casa. Gilberto Freyre já ensinara, afinal, como tais questões estão justamente em casa, latentes nas relações familiares (nos “laços de família?”).¹¹ A notícia de jornal que fala da descoberta da “menor mulher do mundo” por um explorador francês é lida por pessoas comuns (no Brasil, supõe-se) que reagem de diferentes formas – sempre com o desconforto da absoluta alteridade. Entre humor e horror, temos um mapa ácido das políticas de representação brasileiras, e da ignorância de um país sobre suas próprias raízes, em conversas sobre selva e civilização na mesa do café da manhã. Uma das passagens mais perversas do conto diz: “A senhora já pensou, mamãe, de que tamanho será o nenezinho dela? – disse ardente a filha mais velha de treze anos. O pai mexeu-se atrás do jornal. – Deve ser o bebê preto menor do mundo – respondeu a mãe, derretendo-se de gosto. – Imagine só ela servindo a mesa aqui de casa!”¹²

Outra alteridade que figura no conto é a social. A reação dos leitores de jornal é praticamente escravocrata: querem que Pequena Flor “trabalhe em casa”, querem brincar como se fosse uma boneca inanimada ou abusar do seu trabalho. O deslocamento geográfico desse outro se faz, por meio da narrativa, num sentido triangular-Atlântico. Começa no explorador, europeu, chega na “menor mulher”, africana, e, por fim, ao Brasil, por meio da notícia. Aquele outro mirabolante afeta, fortemente a família brasileira pelo simples fato de existir. Mexe na dinâmica do café e nas memórias escondidas das pessoas, evidencia fetiches e hipocrisias em claro/escuro. A ficção se torna um espaço seguro – mais ainda quando de cunho fantástico – por onde transparece o racismo de uma sociedade, não em forma de denúncia, mas, sim, revelado intimamente por dentro da experiência do leitor com a guarda baixa, de certa forma traindo o discurso objetivo vigente. Esse efeito, em que o não real fala melhor sobre a realidade, será discutido adiante.

A alteridade na leitura de uma obra, para Bakhtin, se dá no âmbito do espaço e do tempo. Ao mesmo tempo em que é preparada antes do seu tempo de escrita, a obra literária é também melhor compreendida após o seu tempo de escrita. Em termos de espaço, similarmente, “somente nos olhos de outra cultura uma cultura estrangeira se revela completa e profundamente”.¹³ E, ainda assim, a obra é acima de tudo o seu tempo em si. Ver o outro que chega de fora para dentro ou ver a si mesmo a partir de fora é um processo que Lispector conheceu em sua própria trajetória. Se o outro pode fascinar, como na ironia dolorosa de “A menor mulher do mundo”, há nas viagens de Lispector um quê de indiferença, sua correspondência pessoal parece evocar um deslocamento dentro do deslocamento. Entediada em Berna e não se reconhecendo em Paris, ela reflete que o desassossego não se curaria

¹⁰ Agradecemos a Rodrigo Lopes de Barros (Boston University) e Joaquin Terrones (Massachusetts Institute of Technology) pelas observações sobre Lispector a partir das chaves de leitura do transe e do fantástico.

¹¹ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.

¹² LISPECTOR, Clarice, *op. cit.*, p. 111.

¹³ BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 4 (tradução da autora).

se estivesse no Brasil.¹⁴ Bishop, analogamente, escrevia com frequência sobre sua sensação de deslocamento, enquanto imigrante no Brasil, mas também nos Estados Unidos.¹⁵

Assim que foi publicada, a coletânea *Laços de família* recebeu resenhas que focavam no universo ficcional criado por Lispector e na sua abordagem do "perigoso assunto da mulher".¹⁶ Bishop, enquanto isso, tentava convencer (a princípio sem sucesso) seus editores a publicar suas traduções da desconhecida Lispector.¹⁷ No ano em que Bishop descobriu Lispector, Antônio Callado, no *New York Times*, comentou como os estadunidenses ainda precisavam conhecer a obra de Lispector, enquanto franceses e alemães já a haviam traduzido.¹⁸ Alguns anos mais tarde, a própria Clarice Lispector refletiria sobre seu processo de escrita: "Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se desapegam de mim, também eu os estranho" Sobre a escrita de "A menor mulher do mundo", Lispector diz: "me lembra domingo, primavera em Washington, criança adormecendo no colo no meio de um passeio, primeiros calores de maio enquanto a menor mulher do mundo (uma notícia lida no jornal) intensificava tudo isso num lugar que me parece o nascedouro do mundo: África. Creio que também este conto vem de meu amor por bichos...".¹⁹

Há aí tanto o elemento da exterioridade quanto a vida própria de uma obra após o seu tempo, uma vez que, mesmo originalmente partindo de Washington, o conto diz mais, hoje, sobre o Brasil.

Estudo de caso: pistas na tradução Lispector-Bishop

Na tradução de Clarice Lispector para o inglês feita por Elizabeth Bishop, o conto "Uma galinha" (1960) torna-se "A hen" (1964). Muitas das incompatibilidades de sentido entre o original e a tradução têm a ver com simples diferenças entre as próprias línguas. Esse deslocamento da obra de Lispector para outra língua acaba, no entanto, por revelar especificidades do original, revela como sua obra é lida quando transposta para outros planos de realidade. Um exemplo de mudança no sentido é gerado pela impossibilidade de, na língua inglesa, nomear-se um sujeito sem pronome à frente. No portu-

¹⁴ Clarice Lispector escreve da Suíça em 1946: "É engraçado que pensando bem não há um verdadeiro lugar para se viver. Tudo é terra dos outros,...". LISPECTOR, Clarice. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 80. No ano seguinte, em Paris, diz que se sente ela mesma o outro: "Com a vida assim parece que sou 'outra pessoa' em Paris. [...] Quem está se divertindo é uma mulher que eu não conheço". *Idem, ibidem*, p. 115.

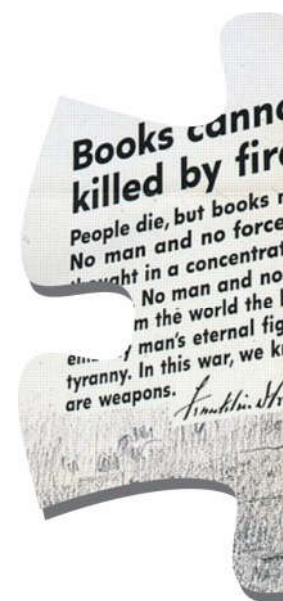
¹⁵ Isso se mostra em correspondência de Bishop. O aspecto da viagem e do deslocamento na poética de Bishop tem sido amplamente estudado, sobretudo na área das Letras. Ver HOLLISTER, Susannah L. Elizabeth Bishop's geographic feeling. *Twentieth Century Literature*, 58, n. 3, Hempstead, 2012.

¹⁶ BRASIL, Assis. *Laços de família*. *Jornal do Brasil*, 24 set. 1960. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Acesso em 13 dez. 2020.

¹⁷ Carta de Elizabeth Bishop a Robert Lowell, 30 out. 1962. In: BISHOP, Elizabeth and LOWELL, Robert. *Words in air: the complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 431.

¹⁸ Cf. CALLADO, Antonio. Literary letter from Brazil. *New York Times*, 27 dez. 1964. Sobre as traduções de Lispector para o mercado anglófono e sua recente "redescoberta", ver COSTA, Cynthia Beatrice e DE FREITAS, Luana Ferreira. A internacionalização de Clarice Lispector: história clariceana em inglês. *Cadernos de Tradução*, v. 37, n. 2, Florianópolis, maio-ago. 2017.

¹⁹ LISPECTOR, Clarice. A explicação que não explica. *Jornal do Brasil*, 11 out. 1969. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Acesso em 13 dez. 2020.



guês, Clarice pode começar seu conto dizendo, simplesmente: “Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã”.²⁰ Já a tradução de Bishop diz: “*She was a Sunday hen. She was still alive only because it was not yet 9 o’clock*”.²¹ Enquanto Lispector diz que “era uma galinha”, qualquer galinha, Bishop teve que escolher entre o pronome para animais e objetos inanimados: *it* e o pronome humano e feminino *she*. Assim, Bishop teve que escolher se essa galinha é mais humana, digna de afeto como um animal doméstico, ou se é simplesmente um animal indiferente, comestível. Bishop escolhe a primeira opção. E esta simples escolha transforma em tragédia a morte arbitrária e sem cerimônia da tal galinha ao final do conto. Em Lispector, é precisamente o “anonimato” da galinha (feita para ser comida desde o início) o que instiga o choque e prazer no leitor diante da surpresa óbvia da famosa linha final: “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos” Outra troca singela que acarreta este mesmo problema é a escolha da palavra para designar o animal/personagem. “Galinha”, dependendo da região do Brasil, pode significar tanto o animal vivo quanto o “prato”, por assim dizer; enquanto “*hen*” (e não “*chicken*”) é em geral apenas o animal vivo. Isso faz com que, na tradução, a morte seja ainda mais “pessoal”, personificada, e menos aleatória e “natural” como matar um ser que tem nome de alimento. Quando Bishop traduz Lispector, ela termina por evidenciar encontros e desencontros da própria transição.

Já a leitura comparada entre o original e a tradução de Bishop de “A menor mulher do mundo” revela discrepâncias, pequenas porém contundentes, no entendimento dos cruzamentos entre as culturas. Para citar alguns breves exemplos: os arredondados “45 centímetros” viram os excessivamente específicos “*seventeen and three-quarter inches*”; “mulherzinha africana”, que denota “africana” como adjetivação intrínseca à pessoa, vira “*little woman from Africa*”²², remetendo à origem geográfica; e “quando um filho nasce a liberdade lhe é dada quase que imediatamente”, onde a liberdade é um substantivo, uma dádiva a ser concedida, é traduzido como “*when a child is born, it is left free almost immediately*”, ou seja, na tradução a criança é “mantida livre”, como condição nata, em vez de “receber” a liberdade, sob controle externo, como um bem adquirido, como aparece no conto original.

Uma das trocas mais carregadas da diferença dos contextos brasileiro e estadunidense é a que diz respeito à raça/cor da própria “menor mulher do mundo”, Pequena Flor. O conto diz que “a fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro”. Na tradução de Elizabeth Bishop, lê-se o mesmo parágrafo da seguinte forma: “*She was rapped in a cloth, her belly already very big. The flat nose, the black face, the splay feet. She looked like a dog*”. E o sentimento da mãe era em Lispector “escuro como um macaco”; e vira em Bishop “*black as a monkey*”. Por outro lado, “Deve ser o bebê preto menor do mundo” vira “*it should be the*

²⁰ *Idem*, Uma galinha. In: *Laços de família*, op. cit.

²¹ BISHOP, Elizabeth. A hen. *The Kenyon Review*, v. 26, n. 3, Gambier, Summer 1964. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/4334462>>. Acesso em 10 jan. 2020.

²² BISHOP, Elizabeth. The smallest woman in the world. *The Kenyon Review*, op. cit.

smallest black baby in the world". Em outro momento, Lispector altera a escolha e "preto" passa a ser "negro": "Enquanto isso, na África, a própria coisa rara tinha no coração – quem sabe se negro também, pois numa Natureza que errou uma vez já não se pode mais confiar...". Bishop segue usando *black*. Novamente Lispector escreve: "amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro", e Bishop: "*the strange color of a man who isn't black*". Assim, vemos em Lispector a variação de termos para denominar cor e etnia: preto, negro, escuro; enquanto Bishop usa sempre "*black*", num processo de "pasteurização".²³ Na obra de Lispector transparece um contexto brasileiro de designações raciais dúbias, em relações contraditórias entre o mito da miscigenação e o grave racismo. Enquanto "preto" e "negro" ainda coexistiam com certa elasticidade política, o contexto em que Bishop traduz é o auge dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, em que o termo *Negro* (em inglês) ainda era usado, antes de ser extinto oficialmente como pejorativo e substituído por *black*, para mais tarde dar espaço ao *African-American* como politicamente correto.²⁴ A escolha de Bishop por neutralizar as descrições como *black* evita problematizar tão agudamente o discurso das personagens racistas, sendo talvez menos ousada que Lispector, usando uma saída pela via da cor concreta e não de denominações politicamente carregadas.

O mapeamento do conto oferece outros problemas no deslocamento de uma língua (e cultura) para a outra. Em cinco momentos Lispector situa geograficamente a história narrada: "Nas profundezas da África Equatorial" ("*in the depths of equatorial Africa*"); perigos da África (*dangers of Africa*); "Bantus" ("Bahundes"); e "Congo Central", duas vezes ("*Eastern Congo, near Lake Kivu*" em um caso, e "*Eastern Congo*" no outro). Ao escrever, nos anos 1960, um conto que se passa na África, ambas as escritoras estão sendo testemunhas (a distância, somente por meio de notícias de jornal) dos processos de descolonização das regiões do continente, que vivem um *boom* no mesmo ano da publicação de *Laços de família*, e são ainda assunto acalorado entre original e tradução.²⁵ Mas as transições conflituosas de fronteiras e nomenclaturas desse período não explicam por que é que, numa tradução que procura ser "fiel" ao longo da obra, Bishop escolhe transladar o "Congo central" para "*Eastern Congo*" e, mais que isso, especificar o local com um acidente geográfico que não estava ali no original: "*near Lake Kivu*" é a única "adição" que ela faz à obra.

²³ As diferenças linguísticas são acompanhadas de diferenças de percepção das relações raciais. Enquanto nos EUA havia a "*one drop rule*," generalizando todos os indivíduos com a mínima ascendência africana, e uma política oficial de segregação racial, no Brasil diferentes matizes eram descritas no ideal da mestiçagem rumo ao "embranquecimento" e ao discurso da democracia racial. Ainda hoje há termos cuja tradução não é autoevidente, como de *African-American* para afro-brasileiro. Ver GRAHAM, Jessica. *Shifting the meaning of democracy: race, politics and culture in the United States and Brazil*. Oakland: University of California Press, 2019.

²⁴ O termo Negro, com maiúsculo, era comum entre 1940 e 1960, como se vê no *Google Books Ngram viewer*. Dubois fala em "*American Negro*" e "*Negro history*" em *Whither now and why*. In: DUBOIS, W. E. B. *The education of black people*. New York and London: Monthly Review Press, 1960. Embora "*black*" seja uma tradução segura para "preto" e "negro", por se tratar simplesmente da "cor" e não da "raça", com ela se perdem as nuances entre as variações do português. Ver ALBERTO, Paulina. *Termos de inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX*. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

²⁵ Só em 1960, houve as independências de Camarões, Togo, Mali, Senegal, Madagascar, Somália, República Democrática do Congo, Benim, Níger, Burkina Faso, Costa do Marfim, Chade, República Centro-Africana, República do Congo, Gabão, Nigéria e Mauritânia.

Quando Lispector situa o conto “nas profundezas da África Equatorial” e novamente “no Congo Central”, ela fala do centro do centro, o mais profundo núcleo primordial. Há ali uma possível alusão a *Coração das trevas*, de Joseph Conrad (1902): um espaço vago africano e ao mesmo tempo profundo, pontual. Esta imagem do continente como um todo e depois do foco no seu recluso centro, profundo, como que escondido dentro, espelha-se na descrição de Pequena Flor: africana, grávida, que, portanto, carrega dentro de si o dentro-do-dentro, no seu núcleo: um filho no centro da mãe “escura”. A narradora chega ainda a criar a dúvida a respeito da cor do coração da “menor mulher do mundo”, se será também negro – como um “coração das trevas”. Bishop escolhe não centralizar a narrativa no “centro do centro da África”, imagem ampla e ao mesmo tempo densa de sentidos e intertextualidade, e desloca o local para a África Oriental. A tradutora adiciona o Lago Kivu ao cenário, definindo assim o local que era vago, imaginário, como uma região mais real, na fronteira com Ruanda.

Esse não é o único esforço de especificação regional da estadunidense. Lispector fala que os inimigos da tribo de Pequena Flor eram “Bantus” (um tronco que abarca cerca de 400 etnias diferentes e espalha-se até a África do Sul, e foi levado ao Brasil durante o tráfico), enquanto Bishop especifica: quem comiam os “likoulas” eram “Bahundes” (grupo menor). Deixando inúmeras questões em aberto, a leitura da tradução fecha o “quadrado atlântico” da obra de transe e trânsito de Lispector. O original faz dentro de si o movimento Europa-África-América do Sul, e em Bishop desloca-o mais uma vez à América do Norte.²⁶ Como fala Santiago, o “entre-lugar” está na essência da cultura latino-americana. A complexidade de misturas e camadas do “entre” contaminado de que Lispector é capaz tem a ver com a colocação de Santiago de que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação de latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz”.²⁷

Esse elemento está presente na obra de Lispector, seja no transe da terra ou da consciência ou mesmo na vida da própria obra que transita, enigmática, entre línguas e mundos. Além disso, há um aspecto meta: trata-se de uma história sobre ver de fora (imprensa, elite, África), vista de fora (Brasil-EUA). Entendendo a literatura como sistema²⁸, e o sistema literário como parte de um panorama global, que era cada vez mais interligado a partir daquele momento, buscamos ler o contexto dentro (e ao redor) de “A menor mulher do mundo”. O caso das diferenças entre os racismos brasileiro e estadunidense é sintomático e, assim como transparece mesmo nas sutilezas de tradução, era um fato relevante na política externa da Guerra Fria entre as Américas.²⁹

²⁶ Sobre literatura e raízes africanas em comum entre EUA e Brasil, como a ideia de entre-lugar, ver GATES, Jr. Henry Louis. *The signifying monkey, a theory of African-American literary criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

²⁷ SANTIAGO, Silvano, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ Cf. CANDIDO, Antonio, *op. cit.*

²⁹ A Unesco estudou o Brasil nos anos 1950 em busca da sua fórmula para a “democracia racial”, concluindo, porém, que se tratava de um mito. Ver MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das Ciências Sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 14, n. 41, São Paulo, 1999. Ainda

Outro ponto a observar é que a presença, no conto, do jornal e da circulação de informação internacional sobre o outro levanta pontos em comum com a própria experiência de Bishop vivendo no exterior. Em cartas, ela avisa amigos nos Estados Unidos a não acreditarem na imprensa sobre o Brasil.³⁰ Os equívocos se deviam em alguns casos a problemas de tradução. Ela diz que o *New York Times* trocou tudo: “‘reactionary’ for ‘liberal’ and so on”. Embora opostos em termos culturais nos Estados Unidos, estes termos podem não ser tão distantes em termos econômicos no Brasil. O uso equivocado do falso cognato “liberal” é comum, e um exemplo de como cultura e política quando em intercâmbio podem trazer consequências concretas.³¹ Se a “exterioridade” de Bakhtin pode ser uma ferramenta poderosa para a compreensão, a experiência de um país por meio de lentes estrangeiras pode também resultar em efeitos inversos.

Em meados do século XX, para além do apoio estatal encorajando viagens e produção de propaganda política indireta, escritores engajados em trazer histórias brasileiras para o inglês e através das Américas, dependiam muitas vezes de esforço individual. L. L. Barrett foi quem insistiu com a editora MacMillan de Nova York para transportar para lá *O tempo e o vento* (Erico Verissimo, 1949), encontrando tantas barreiras editoriais que se ofereceu para traduzir o romance ele mesmo, sem pagamento pela tradução.³² Elizabeth Bishop, por sua vez, trocou larga correspondência para convencer seus editores a publicar “A menor mulher do mundo”. Os editores da revista *The New Yorker* explicaram a Bishop que, para justificar a publicação de uma tradução em vez de obras originais em inglês, o conto tinha de ser de qualidade superior aos disponíveis em inglês.³³ As formas como a literatura brasileira viaja entre as Américas, na Guerra Fria, envolvem olhares tanto editoriais como literários e estatais, e envolvem múltiplas camadas de pensamento sobre a função veicular da literatura, isto é, o que ela carregaria consigo em termos de uma cultura e ideologia.

Generalizando: histórias que viajam; fato e ficção num mundo em expansão

Ao vivenciar o distanciamento do país, em 1843, Gonçalves Dias escreveu seu célebre verso “minha terra tem palmeiras”, que 82 anos depois Oswald de Andrade desconstrói: “minha terra tem palmares onde gorjeia o mar”; e mais 20 anos depois Erico Verissimo complementa com realismo soci-

assim, as comparações entre Brasil e EUA foram motivo de tensão durante o início da Guerra Fria, uma vez que as denúncias ao racismo explícito estadunidense prejudicavam a publicidade internacional para a causa do bloco capitalista. Ver SHEPARD, Todd. Algeria, France, Mexico, Unesco: a transnational history of anti-racism and decolonization, 1932-1962. *Journal of Global History*, v. 6, n. 2, Cambridge, 2011.

³⁰ Ver carta de Elizabeth Bishop a Loren MacIver, 20 nov. 1955. In: BISHOP, Elizabeth. *One art*. Nova York: Farrar, Straus, Giroux, p. 794.

³¹ Neste caso, opiniões polarizadas sobre liberalismo/neoliberalismo econômico num país em desenvolvimento, bem como sobre modos de vida culturalmente “liberais” num país católico, são cruciais.

³² Cf. carta de L. L. Barrett para H. S. Latham (presidente da editora MacMillan de Nova York), 6 jul. 1950. Arquivo Erico Verissimo, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. A tradução de Barrett de *O tempo e o vento* foi objeto de estudo sobre o narrador ambivalente e o antifascismo em GATTI, Maria G. Back to the future: gender, race and progress in the narrator of the continent. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature*, v. 33, n. 63, Porto Alegre-Providence, 2020.

³³ Cf. BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker: the complete correspondence*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.



al, apresentando tal terra para estrangeiros: "My country has palmtrees... but snakes and slaves, too".³⁴ O que é visto como a "essência" nacional de um lugar e seus problemas, visto de fora, ou de dentro, ou de fora para dentro, importa. Tais reflexões do campo da literatura coexistiram, em meados do século XX, com inquéritos análogos por parte dos estados envolvidos na circulação de literatura. Qual versão de um país é escolhida para representá-lo (ou influenciar outros), e qual é reprimida? A tradução revela proximidade, diferença, ambiguidade de uma obra que permite múltiplas interpretações. Conhecer a visão do exterior, da polícia, do outro, revela o descompasso, contradições de um contexto internacional. Nas próximas páginas, abordaremos o problema a partir de três reflexões: 1) o manejo estatal da literatura no âmbito internacional; 2) a fronteira fato/ficção na teoria e no contexto; 3) a função da tradução literária na pesquisa histórica, discutindo o traslado de ideologias e os perigos atuais da interpretação política na cultura.

O manejo da literatura em aparatos políticos e internacionais ajuda a refletir sobre a função da literatura no contexto de política externa, entre Estado Novo e ditadura militar, e entre Segunda Guerra e Guerra Fria. Recentemente, Bishop recebeu crítica brasileira controversa por sua posição política quando vivia no país nos anos 1950 e 1960. A notícia de um livro dos seus escritos sobre o Brasil a sair em 2021 relembra a polêmica gerada em torno da homenagem feita pela Feira Literária de Paraty (Flip) de 2019 à autora, decisão criticada por ela ter "apoiado o golpe de 1964". O anúncio da nova edição, por outro lado, diz que sua obra deve ser ainda assim valorizada "apesar" do seu equívoco político à época. Sua obra é então reapresentada ao leitor brasileiro como sendo rica unicamente por sua forma, esta que, diz o artigo, é melhor compreendida se o leitor ignorar o contexto histórico.³⁵

O que buscamos entender é justamente o contrário. Não só há conteúdo histórico a transparecer por meio de obras inclusive de autores "despolitizados" como Bishop³⁶, mostrando a natureza assimétrica e instável do período entreditaduras, como também em muitos casos é justamente devido ao seu lugar questionável na consciência política brasileira que seu olhar pode ser único – ou mesmo representativo de um ângulo. Mesmo quando isso se revela nas entrelinhas de uma tradução. Aquele período era repleto de contradições sobre os rumos que o Brasil deveria tomar, e muitos autores renomados estiveram por um momento incertos sobre qual lado apoiar.³⁷ Marx já

³⁴ "Minha terra tem palmeiras... mas cobras e escravos, também" (tradução da autora). In: VERISSIMO, Erico. *Brazilian Literature, an outline*. New York: MacMillan, 1945.

³⁵ "São poemas concentrados em remissões internas, de tal modo que as referências históricas menos elucidam que atrapalham a percepção de seu aspecto inovador". PÉCORA, Alcir. Elizabeth Bishop foi deposta da Flip, mas sua poesia ressurgiu firme. *Folha de S. Paulo*, 2 dez. 2020.

³⁶ Bishop se mostrava consciente de suas limitações, dizendo nos anos 1950 que transitava apenas em "círculos anti-Vargas". BISHOP, Elizabeth. *One art, op. cit.*, p. 10. Sobre Bishop e a política, ver ERKKILA, Betsy. Elizabeth Bishop, modernism, and the left. *American Literary History*, v. 8, n. 2, Urbana, 1996; ROMAN, Camille. *Elizabeth Bishop's World War II-Cold War view*. New York: Palgrave Macmillan, 2001, e HICOK, Bethany. Bishop's Brazilian Politics. In: *Elizabeth Bishop in the twenty-first century* (edited by Angus Cleghorn, Bethany Hicok, and Thomas Travisano). Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.

³⁷ Erico Verissimo também levava a crítica a Vargas longe o bastante ao ponto de criticar João Goulart e, portanto, participar do clima que levou ao golpe de 1964. Ver carta de Erico Verissimo a Ralph Dimmick, 1 abr. 1964. Dimmick Collection Personal Papers. Letters to Ralph Edward Ingalls Dimmick 1944-1997. Cambridge: Houghton Library. Correspondence from Verissimo, 1950-1975, folder 1.

dissera que um dos autores que melhor representava a sociedade, por acaso, tinha o posicionamento político mais equivocado.³⁸

O papel atribuído à literatura na política (e vice-versa) muda, naturalmente, com o tempo. Do ponto de vista do Estado e das relações internacionais, se durante a Segunda Guerra Mundial ela foi anunciada como propaganda dos Aliados, no pós-guerra a literatura foi discutida como ferramenta para o sonho internacionalista e panamericano.³⁹ Durante a guerra, a campanha "Books are weapons in the war of ideas"⁴⁰ era parte da propaganda de guerra dos Estados Unidos como resposta à queima de livros na Alemanha nazista. A frase, pensada por editores atuantes no Council of Books in Wartime, tinha relação com projetos globais de produção e venda de livros que apoiassem a "ideologia Aliada".⁴¹ As relações entre escritores e seus estados eram particularmente complexas no Estado Novo⁴²; e em diversos países e épocas as implicações da vigilância da literatura mostram o quanto estados "moldavam" a literatura pelo próprio processo de vigilância.⁴³

Observar as apropriações da literatura numa dinâmica internacional implica considerar essas complexidades em intercâmbio, se contradizendo e/ou somando. A importância dada aos livros na guerra mostra, em seu limite, a função da literatura na política externa.⁴⁴ A guerra abre espaço para a fina vigilância da cultura política de outros países.⁴⁵ No contexto que se formava, os escritores eram frequentemente considerados árbitros do bom senso e da política, mais do que acadêmicos ou políticos.⁴⁶ Já no pós-guerra, assim que a Unesco foi formada, um dos projetos debatidos foi o de tradução de literatura num especial momento de internacionalismo.⁴⁷ Feito em parceria com a Organização dos Estados Americanos (OEA), o conhecimento de uma cultura a

³⁸ Balzac, admirador da aristocracia, é mencionado como o autor que melhor representou a situação da classe. *Apud* LUKÁCS, György. *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 27.

³⁹ Ver MINELLA, Jorge Lucas Simões. Pan-americanismo e Estado Novo: considerações conceituais. *História: Debates e Tendências*, v. 12, n. 1, Passo Fundo, jan.-jun. 2012.

⁴⁰ Este slogan, em forma de carimbo, aparece, em 1945, na folha de rosto livro de Verissimo sobre literatura brasileira *Brazilian Literature, an outline, op. cit.*

⁴¹ Ver HENCH, John. *Books as weapons: propaganda, publishing, and the battle for global markets in the era of World War II*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2010.

⁴² Ver BOMENY, Helena (org.) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, e MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁴³ Ver DARNTON, Robert. *Censors at work: How States Shaped Literature*. New York and London: W. W. Norton, 2014.

⁴⁴ Tivemos acesso à ficha de Erico Verissimo no FBI por meio do Freedom of Information Act (Foia n. 1156463-000), à época da elaboração da dissertação da autora, sob orientação do Prof. Adriano L. Duarte (UFSC).

⁴⁵ Ver SMITH, Jeffrey. *War and press freedom: the problem of prerogative power*. Oxford: Oxford University Press, 1999. No centro das relações Brasil-EUA durante a Segunda Guerra Mundial, é visível o desenvolvimento de mecanismos da Guerra Fria, cf. HUGGINS, Martha K. *Political policing, United States and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1998. A Guerra Fria Cultural estava intimamente ligada a ações políticas e militares violentas, cf. IBER, Patrick. *Neither peace nor freedom: the Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

⁴⁶ Ver FRANCO, Jean. *The decline and fall of the lettered city: Latin America in the Cold War*. Cambridge & London: Harvard University Press, 2002.

⁴⁷ Ver SLUGA, Glenda. *Internationalism in the age of nationalism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013; ROTHCHILD, Emma. The Archives of Universal History. *Journal of World History*, v. 19, n. 3, Honolulu, 2008, e DUEDAHL, Poul. Selling Mankind: Unesco and the invention of global history, 1945-1976. *Journal of World History*, v. 22, n. 1, Honolulu, 2011.

respeito da outra por meio da ficção era visto por muitos como uma forma de prevenir o próximo apocalipse.

Ao mesmo tempo, discussões internas mostram que ela era ao mesmo tempo temida pelo seu potencial veicular, de transporte velado de ideias. O diretor de Unesco, Jaime Torres-Bodet, defendeu o projeto: "a literatura é provavelmente a mais profunda e autêntica expressão do espírito humano".⁴⁸ Enquanto isso, Theodore Bestermann, também da Unesco, constatou que o campo das letras era o mais fraco da organização, devido ao "medo da palavra escrita enquanto potencial veículo de propaganda ideológica".⁴⁹ Em diferentes momentos da história foi discutido o papel da literatura e suas traduções numa potencial "literatura mundial". Já em 1827, no auge do nacionalismo, Goethe pedia o fim da era da literatura nacional, sugerindo a abertura para uma literatura mundial.⁵⁰ No século XX, ambas instâncias foram imaginadas em consonância. No esperançoso momento de internacionalismo do pós-guerra, a Unesco criou uma coleção de tradução de "obras representativas" do mundo, sugerindo foco em obras de cunho nacional e ao mesmo tempo universal.⁵¹ Mais recentemente, alguns pensam no conceito de "glocal", num sistema entre redes globais e locais interconectadas.⁵² Escritores estadunidenses como Bishop, John dos Passos, William Faulkner e Robert Frost foram convidados a ir para o Brasil no fim dos anos 1950 com apoio de ambos os estados, para estimular uma aliança Norte-Sul no continente, frente ao crescente antiamericanismo devido às violências da Guerra Fria, fazendo uso ideológico do intercâmbio cultural.⁵³

Enquanto isso, nas profundezas policiais dos estados envolvidos na formação da ONU, a preocupação com as conexões entre literatura e política também era presente. Na mesma época, por exemplo, a CIA discutia o posicionamento político de certos autores da América do Sul.⁵⁴ Perguntam: "O que aconteceu com a arte de Jorge Amado desde que ele se tornou comunista?" Antes um bom escritor, diz o informante da CIA, ele agora tem sua criatividade reprimida e é mero mensageiro da ideologia.⁵⁵ O documento, se definindo como "controle de intelectuais pelo estado comunista", infere que o gerenciamento da cultura, por parte da esfera política, é intrinsecamente negativo. Misturar política e arte, eles parecem dizer, é sempre errado. Sem questionar, evidentemente, a mesma atitude quando tomada por parte de uma instituição capitalista. Durante a guerra, e famosamente na Guerra Fria, o bloco aliado e anticomunista não media esforços ao influenciar a produção cultural, inclusi-

⁴⁸ Fala de abertura do diretor Jaime Torres-Bodet. Committee of Experts for the Translation of Great Books. Arquivos da Unesco, Paris, 1949.

⁴⁹ BESTERMANN, Theodore. *Unesco: peace in the minds of men*. London: Methuen, 1951, p. 64.

⁵⁰ Ver MORETTI, Franco. Conjectures on world literature. *New Left Review*, n. 1, London, 2000, e DAMROSH, David. *What is world literature?* New Jersey: Princeton University Press, 2003.

⁵¹ Ver Unesco. Committee of Experts for the Translation of Great Books, *op. cit.*

⁵² Cf. COOPPAN, Vilashini. Ghosts in the disciplinary machine: the uncanny life of world literature. *Comparative Literature Studies*, v. 41, n. 1, University Park, 2005.

⁵³ Ver OAKLEY, Helen. *The recontextualization of William Faulkner in Latin American fiction and culture*. Lewiston: E. Mellen Press, 2002. Oakley aponta que não foi coincidência que tais viagens foram apoiadas pelo Departamento de Estado justo na época em que as ofensivas da CIA na Guatemala estavam mais intensas.

⁵⁴ Central Intelligence Agency. CIA-RDP78-02771 R000500500004-5, CIA Records Search Tool (Crest), Prometheus bound - A (Intellectuals in the communist state), 1953. (CIA Digital Reading Room)

⁵⁵ CIA, Prometheus Bound, p. 10 (tradução da autora).

ve com apoio da própria CIA.⁵⁶ O material da CIA discute valor literário/artístico e valor político enquanto interconectados – a obra de Jorge Amado teria reduzida qualidade por ele ser agora comunista. Na documentação policial sobre literatura, há ainda o raciocínio contraditório no qual outras obras têm elevado valor literário por serem "patrióticas", ou por carregarem globalmente a palavra "certa", e literatura vinda de comunistas é inerentemente "ruim" e contra a liberdade de expressão. Vale lembrar que a circulação da ideia escrita era importante para Jorge Amado em sua atuação no governo.⁵⁷ Mas a ameaça presente entre as linhas do controle da literatura é a de que Amado não é mais apenas arte, mas, sim, política.

A separação ou integração entre qualidade artística e visão política é uma questão antiga. No outro lado da questão, toda obra literária é de algum modo "política" e forma literária do seu contexto em determinados ângulos. A maneira como os estados abordam as obras literárias revela também que há casos em que ser apolítico também levantava suspeita. Darnton⁵⁸ percebeu isso a respeito do contexto do *ancient regime* na França, onde os autores que sofriam maior análise de censores não eram aqueles que claramente criticavam o rei, mas, sim, os que sutilmente não o elogiavam o bastante. Observando o tratamento da literatura por parte de contextos nacionais diferentes daquele em que foi produzida, entretanto, novas camadas de história se revelam. Há diversos casos em que o tipo de ambiguidade de que fala Darnton ocorre também no âmbito internacional da Guerra Fria entre as Américas.⁵⁹ Antes de *O resto é silêncio* (Erico Verissimo, 1943) ser traduzido para o inglês, por exemplo, o FBI analisou a obra a partir de sua própria tradução interna. O informante concluiu que Verissimo não deve ser culpado pelo antiamericanismo contido na obra, já que são as opiniões de um personagem fictício, e não do autor. Quando o diretor do FBI J. Edgar Hoover encaminhou o relatório, entretanto, ele faz uma análise para além da relação autor-posicionamento: embora lhe pareça que de fato as palavras antiamericanas são de um personagem, este foi criado em Porto Alegre naquele ano, portanto as discussões que o inspiraram poderiam ser verdadeiras.⁶⁰ Quem está sob suspeita, na investigação do FBI sobre Verissimo, é em última análise o narrador e seu nível de ficcionalidade. Mesmo quando ele é eximido de responsabilidade, entretanto, a ficção ainda carrega riscos à ideologia.⁶¹

⁵⁶ Ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo: Perspectiva, 2002, e SAUNDERS, Frances. *Quem pagou a conta: a CIA na Guerra Fria da cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

⁵⁷ Jorge Amado negociou a Emenda 2.850, propondo a isenção de impostos sobre papel destinado a jornais, periódicos e livros, e a Emenda 3.064, contra a censura prévia sobre publicações.

⁵⁸ DARNTON, Robert, *op. cit.*

⁵⁹ Além de Erico Verissimo, Gabriela Mistral e Jorge de Lima são exemplos de escritores que transitavam na esfera internacional da literatura, não eram comunistas e eram mencionados em documentação policial e da CIA. Ver CIA, *op. cit.*, p. 14, e BRUNO, Haroldo. Contestando difamações. Letras e Artes. *A Manhã*, 10 ago. 1952. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Acesso em 13 dez. 2020.

⁶⁰ Carta de 8 de junho de 1943. Federal Bureau of Investigation. "United States Department of Justice, Subject: Verissimo, Erico Lopes". FOIPA [Freedom of information/privacy acts] n. 1156463-000, 1943.

⁶¹ Sobre a ficha de Verissimo no FBI, ver GATTI, Maria G. *Literatura, de caso de polícia a caso de política externa: construindo redes de inteligência e redes literárias*. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História, Anpuh, Florianópolis, 2015. Um estudo detalhado do caso será publicado pela mesma autora sob o título de *Good neighbor, bad neighbor: fact and fiction in an FBI investigation of Brazilian literature during World War II*.

Por dentro da abordagem de vigilância internacional da literatura, evoca-se o problema da relação fato/ficção. “A menor mulher do mundo” contém realidades sociais através não só da ficção, como da ficção científica, do realismo mágico. É um caso em que a verdade se revela de forma mais forte do que fatos diretamente referenciais. A ideia de que verdade pode às vezes emanar melhor da ficção (“mais verdadeira que a verdade”⁶²) é antiga. A relação entre ficcional e real, literatura e história, tem sido pensada há séculos, e questionada com tensão no último. Desde considerá-los universos completamente independentes até vê-los como a mesma coisa. Na *Poética* de Aristóteles, a literatura era definida simplesmente como a representação das ações humanas pela linguagem. Curiosamente, intérpretes atuais da *Poética* entendem que o conceito aristotélico de *mimesis*, a representação da realidade, é parecido com a noção latina atual de *fictio*. Gallagher diz que, nessa abordagem, a poesia fala do universal e a história, do particular.⁶³ Ginzburg estica o argumento para dentro de sua própria concepção: “Os historiadores, nos diz Aristóteles, falam do que houve (do mundo verdadeiro, real); e os poetas, do que poderia ter havido (do possível)”.⁶⁴ Muitos séculos depois, a complexidade da fronteira entre fato e ficção é questionada quando Dafoe engana o público ao afirmar que seu personagem Robinson Crusoe é real. Cohn vê em Robinson Crusoe a tentativa de fugir da denúncia de falsidade fugindo da denúncia de ficção, ou vice-versa, ou ambos ao mesmo tempo: “à medida em que os leitores aprenderam a aceitar as normas do realismo literário, os romancistas tendiam a lançar alegações de realidade ou ‘factualidade’”.⁶⁵ A descoberta da ficção como um tipo de texto, em vez de uma mentira, estava relacionada ao processo pelo qual leitores começaram a desenvolver a capacidade de distingui-la tanto de fato quanto de fraude.⁶⁶ Levando em conta as minúcias da forma literária (e como esta forma viaja) começamos a destrinchar tal simbiose: “o ofício do historiador (e, de forma diferente, o do poeta) envolve algo que faz parte da vida de todos: desemaranhar os fios do verdadeiro, falso e ficcional que são a substância do nosso estar no mundo”.⁶⁷ Este problema se estende para além da pesquisa histórica, observadas as consequências catastróficas a que levam a não compreensão de tais fios e a falta de treino para a leitura não literal de produtos culturais e seu conteúdo político atualmente.

Quando consideramos a forma como a literatura viaja, portanto, desde o manejo estatal até as entrelinhas do processo de tradução, novas fronteiras de interpretação se abrem. Até na interface entre a política propriamente dita e o ato de traduzir, por exemplo, pode-se perceber a ação da ideologia sobre a prática da escrita. Mesmo quando não há censura objetiva, há autocensura na adaptação de um texto de um contexto para outro. Entender de que maneiras a ponderação da ideologia de um lugar/idioma adentra as escolhas de uma

⁶² COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999, p. 4 (tradução da autora).

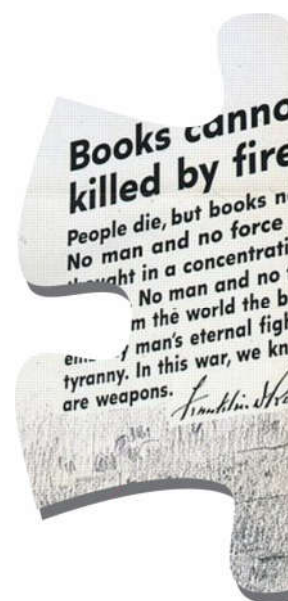
⁶³ Cf. GALLAGHER, Catherine. The rise of fictionality. In: MORETTI, Franco (org.). *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2007, p. 343.

⁶⁴ GINZBURG, Carlo. *Threads and traces: true, false, fictive*. Berkeley: University of California Press, 2012, p. 6 (tradução da autora).

⁶⁵ COHN, Dorrit, *op. cit.*, p. 3 (tradução da autora).

⁶⁶ Cf. GALLAGHER, Catherine, *op. cit.*, p. 338.

⁶⁷ GINZBURG, Carlo, *op. cit.*, p. 6 (tradução da autora).



tradutora que transporta o conto de um outro lugar/idioma pode ser revelador: "por quase meio século, entendeu-se que uma tradução é um texto sobre um texto, ou uma forma de 'metatexto'. Se olharmos para as implicações ideológicas desta observação aparentemente inócua, devemos reconhecer que a ideologia da tradução é algo complexo".⁶⁸ Quando Bishop transfere as múltiplas denominações raciais do original para a visão mais unilateral no inglês, a obra atravessa o filtro da cultura da tradutora, numa época em que os direitos civis não haviam sido conquistados e a miscigenação não havia feito parte do mito fundador do país. Ou quando a tradução situa a história no mapa de forma mais categórica que o original, vago, isso evidencia por contraste o diferencial de mistura e "entre-lugar" presente no discurso brasileiro. Complica-se ainda mais o complexo emaranhado de ficção e realidade, política e invenção, texto e contexto, que envolve uma obra e um autor. O que um conto diz do mundo e o que o mundo faz com o conto são caminhos escolhidos aqui para em última instância compreender o mundo, mais que o conto. Se "A menor mulher do mundo" já contém em si críticas pungentes à forma como a sociedade entende a sociedade e as informações sobre o outro, nas escolhas de tradução, por sua vez, revela-se uma camada adicional de alteridade, desta vez entre as Américas.

Artigo recebido em 15 de dezembro de 2020. Aprovado em 30 de janeiro de 2021.

⁶⁸ TYMOCZKO, Maria. Censorship and self-censorship in translation: ethics and ideology, resistance and collusion. In: CHULLEANÁIN, Eiléan Ní et al. (orgs.). *Translation and censorship: patterns of communication and interference*. Dublin: Four Courts Press, 2009, p. 27 (tradução da autora). Ver também SERUYA, Teresa e MONIZ, Maria Lin. *Translation and censorship in different times and landscapes*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008; INFANTE, Ignacio. *After translation: the transfer and circulation of modern poetics across the Atlantic*. New York: Fordham University Press, 2013, e MACHOVA, Mariana. *Elizabeth Bishop and translation*. London: Lexington, 2017.

O canto de Ulisses:

as (im)possibilidades da narrativa
em Primo Levi



Ulisses e as sirmas. John
William Waterhouse, 1891,
fotografia (detalhe).

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pós-doutorando em História na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde atua nos cursos de graduação, de pós-graduação e no Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória). Autor, entre outros livros, de *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. São Paulo: Paco, 2018. cleber.ufu@gmail.com

O canto de Ulisses: as (im)possibilidades da narrativa em Primo Levi

The song of Ulysses: the (im)possibility of the narrative in Primo Levi

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

RESUMO

Ulisses, herói multifacetado, astuto e industrioso, confrontou figuras mitológicas como herói épico (*Odisseia*), narrou sua própria morte na condição de alma danada (*Divina comédia*) e foi transformado em expediente literário nos escritos de Primo Levi, que o empregou para figurar experiências dramáticas ocorridas nos campos de concentração. Pretende-se aqui investigar o lugar ocupado por Ulisses e, simultaneamente, o papel desempenhado pela cultura nos escritos de Levi. Retomar, analisar e propagar narrativas compromissadas com eventos que, frequentemente, são objeto do negacionismo histórico, como é o caso da *Shoah*, pode nos ajudar a perceber as potencialidades da literatura (de testemunho ou não) e a necessidade de usá-la em favor não apenas da produção de conhecimento, mas também de efeitos persuasórios, na medida em que convida o leitor a refletir sobre prerrogativas do seu presente.

PALAVRAS-CHAVE: Primo Levi; Dante Alighieri; Ulisses.

ABSTRACT

Ulysses, a multifaceted, cunning and industrious hero, confronted mythological figures as an epic hero (Odyssey), narrated his own death in the condition of a damned soul (Divine comedy) and was transformed into a literary expedient in the writings of Primo Levi, who used this character for represent dramatic experiences involving concentration camps. It is intended to investigate the place of Ulysses and, simultaneously, the role performed by literate culture in Levi's writings. Resuming, analyzing and propagating narratives committed to events that are often the object of historical negationism, as is the case with Shoah, can help us to realize the potential of literature (of testimony or not) and the need to use it in favor not only of the production of knowledge, but also of the production of effects, that it invites the reader to reflect on the prerogatives of his present.

KEYWORDS: Primo Levi; Dante Alighieri; Ulysses.



Ulisses é antigo e moderno ao mesmo tempo.

Piero Boitani¹

Como afirma H. G. Wells, em um clássico da ficção científica, “é muito mais fácil não acreditar em um homem invisível”. Mesmo depois que o sr. Griffin se despiu e revelou sua invisibilidade diante de Hall, do policial Jaf-

¹ BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. XIV.

fers, de Teddy Henfrey e de outros que estavam na pensão Coach and Horses, situada na pacata cidade de Iping, a notícia foi recepcionada com incredulidade: “O ceticismo de repente começou a emergir, um ceticismo um tanto nervoso, nada seguro de seu fundamento, mas ainda assim ceticismo”.² Epidemias, segundo Albert Camus, encontram resistência idêntica. O dr. Bernard Rieux, habitante da fictícia cidade de Orã, diante de sinais evidentes da peste, não pode dar-lhe crédito de imediato: “Os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. Houve no mundo igual número de pestes e de guerras. E, contudo, as pestes, como as guerras, encontram sempre as pessoas igualmente desprevenidas”.³ Ainda assim, apesar desse efeito desconcertante, que demanda imprevisto e adaptação, Wells e Camus souberam representar, em suas respectivas obras ficcionais, um homem invisível e uma cidade arruinada pela peste, com seus impactos e desconcertos retratados com a verossimilhança adequada a cada gênero.

Depois da incredulidade, há o doloroso processo de adaptação. Como alegou Primo Levi, no livro *Os afogados e os sobreviventes*, os intelectuais sofreram nos campos porque desperdiçavam suas energias buscando uma razão para o cárcere, além de outros porquês. Indivíduos que seguiam alguma crença, por outro lado, viviam melhor: “Sua fome era diferente da nossa; era uma punição divina, ou uma expiação, ou uma oferta votiva, ou o fruto da podridão capitalista. A dor, neles e ao redor deles, era decifrável e, por isto, não desaguava no desespero”.⁴ O terror, nesse caso, é concebido como parte de um universo mais amplo, com sentido e possibilidade de redenção metafísica. Levi, por outro lado, olhava ao redor e vislumbrava algo fugidio: “O mundo no qual se precipitava era decerto terrível, mas também indecifrável: não era conforme a nenhum modelo”.⁵

Ítalo Calvino, em uma obra de 1979, afirmou:

*Talvez este diário venha à luz anos e anos depois de minha morte, quando nossa língua terá sofrido quem sabe quais transformações e alguns dos vocábulos e expressões usados por mim correntemente parecerão arcaicos e dúbios no significado. De qualquer modo, quem encontrar este meu diário terá uma vantagem segura sobre mim: com base numa língua escrita, é sempre possível deduzir um vocabulário e uma gramática, isolar frases, transcrevê-las ou parafraseá-las em outro idioma, ao passo que eu tento ler na sucessão das coisas que diariamente se apresentam a mim os propósitos do mundo para com minha pessoa, e sigo tateando, pois sei que não pode existir nenhum vocabulário que traduza em palavras o peso das obscuras alusões que pairam sobre as coisas.*⁶

O historiador tende a ocupar esse lugar do analista que isola frases e analisa vocábulos, ao passo que a testemunha deve admitir a inexistência de termos capazes de retratar “o peso das obscuras alusões que pairam sobre as coisas”. Algo similar foi dito por Camus:

² WELLS, H. G. *O homem invisível*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019, p. 81.

³ CAMUS, Albert. *A peste*. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 40.

⁴ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo-Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p. 119.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 28.

⁶ CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 67.

Enfim, nesses extremos da solidão ninguém podia contar com o auxílio do vizinho, e cada um ficava só com sua preocupação. Se alguém, por acaso, tentava fazer confidências ou dizer alguma coisa do seu sentimento, a resposta que recebia, qualquer que fosse, magoava na maior parte das vezes. Compreendia então que ele e o interlocutor não falavam da mesma coisa. Com efeito, ele se exprimia do fundo de longos dias de ruminção e de sofrimentos, e a imagem que queria transmitir ardera muito tempo no fogo da espera e da paixão. O outro, pelo contrário, imaginava uma emoção convencional, a dor que se vende nos mercados, uma melancolia em série. Amável ou hostil, a resposta caía sempre no vazio, era preciso renunciar a ela. Ou, pelo menos, para aqueles a quem o silêncio era insuportável, já que os outros não conseguiam encontrar a verdadeira linguagem do coração, resignavam-se a adotar a língua dos mercados e a falar, também eles, de maneira convencional, a do simples relato e do noticiário, da crônica cotidiana, de certo modo. Ainda nesse caso, as dores mais verdadeiras adquiriram o hábito de se traduzir em fórmulas banais de conversação. Só por esse preço podiam os prisioneiros da peste obter a compaixão dos porteiros ou o interesse dos ouvintes.⁷

A solidão de uma personagem confinada dificilmente seria amenizada pela comunicação da experiência, ruminada ao longo de sofrimentos intermináveis. O ouvinte, por sua vez, imaginava uma “emoção convencional” e “fórmulas banais de conversação”. Seu interesse dependia, necessariamente, desse desajuste: ou o narrador se contenta com a recepção “atenuada” ou renuncia a ela, preferindo o silêncio.

Um autor não é capaz de reproduzir a experiência do vivido por meio de uma narrativa, pois precisa traduzir sentimentos dolorosos com técnicas convencionais de escrita. Mesmo quando busca representar o horror, a recepção constitui novo obstáculo, pois grande parte dos leitores não vivenciaram experiências similares, ou seja, afora a possibilidade de fechar o livro e dar o assunto por encerrado, eles só poderiam se valer da imaginação, abstraindo as informações e buscando equivalências em sua experiência particular. Primo Levi, ciente dessa carência, recorreu a comparações e analogias capazes de produzir um entendimento aproximado, mas receava o estereótipo e a simplificação. Há, portanto, uma tensão entre o narrar e o silenciar, entre a verdade e a verossimilhança, entre as representações e sua recepção.

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi retomou algumas perguntas que foram feitas aos sobreviventes. Sobre a questão “Por que vocês não fugiram?”, por exemplo, Levi afirma que os interlocutores partem de referências conhecidas, muitas vezes proveniente da literatura (como em *O Conde de Monte Cristo*) ou do cinema, que costumam figurar o prisioneiro típico, “homem íntegro, em plena posse de seu vigor físico e moral, que, com a força nascida do desespero e com o engenho estimulado pela necessidade, arremete contra as barreiras, saltando-as ou transgredindo-as”.⁸ Nos campos, por outro lado, os prisioneiros encontravam-se extenuados, desprezados, subalimentados, malcuidados, desmoralizados, enfraquecidos. Segundo Levi, há uma discrepância “que se amplia de ano para ano, entre as coisas como eram ‘lá embaixo’ e as coisas como são representadas pela imaginação corrente, alimenta-

⁷ CAMUS, Albert, *op. cit.*, p. 75.

⁸ LEVI, Primo, *op. cit.*, p. 124.

da por livros, filmes e mitos aproximativos. Essa imaginação, fatalmente, desliza para a simplificação e o estereótipo”.⁹ Levando isso em consideração, como lidar com a “literatura de testemunho” e, particularmente, com a obra de Primo Levi? Seria ingênuo de nossa parte supor que, na condição de desdobramento de uma experiência radical, seus escritos prescindissem de elementos retóricos. Para Franco Baldasso, em trabalho sobre a retórica e o testemunho, Levi empregou uma linguagem tênue, amena, para torná-la credível e transferir ao leitor a responsabilidade pelas interpretações e juízos. Ao invés de retratar a estranheza proveniente da vivência nos campos de concentração, ele priorizou uma linguagem sóbria, talvez calculando a eficácia do discurso. Haveria, portanto, um esforço retórico, uma tentativa de organizar o relato tendo em vista sua audiência.¹⁰

Sabrina Peron, depois de mapear elementos da *Divina comédia* na obra de Levi, chegou a considerá-lo um “naturalista” transportado para um ambiente monstruoso, reforçando a precisão e a sobriedade da linguagem.¹¹ Irena Segula, por sua vez, alegou que a viagem aos campos de extermínio foi tão diversa que, para tornar a narrativa possível, o autor precisou mobilizar um vasto contingente mitológico, ligado especialmente à descida de Dante Alighieri ao Submundo, à jornada do Ulisses dantesco para além das Colunas de Hércules e ao itinerário de Odisseu rumo aos domínios da Hades.¹²

Nosso objetivo é analisar a forma como Primo Levi narrou aspectos da “alma humana” valendo-se da *Divina comédia* e, mais precisamente, da figura de Ulisses. Estudamos a narrativa de Levi não para vislumbrar o que ela oculta em seu bojo, nem para tomá-la como reflexo de sua dor particular. Interessam-nos, especialmente, os elementos mobilizados para atribuir sentido à experiência e a forma como a cultura letrada foi empregada para representar o horror. Como sugeriu Piero Boitani, Ulisses tonou-se um signo longo e sua sombra cobriu as letras ocidentais em diferentes circunstâncias e lugares, mas não de forma harmônica e homogênea. Sendo assim, cada cultura está livre para interpretá-lo “no âmbito de seu próprio sistema de signos, atribuindo-lhe uma dupla valência, ora baseada nas características míticas do personagem, ora nos ideais, nas questões, nos horizontes filosóficos, éticos e políticos daquela civilização”.¹³ O argumento em questão vai de encontro à epígrafe deste artigo e fundamenta nosso propósito ao sugerir os (des)encontros entre a formulação poética/ficcional/testemunhal e o contexto cultural que a ampara.

A alma de Ulisses na *Commedia*

Logo no princípio da *Commedia*, Dante Alighieri achava-se numa selva escura, alegoria da vida pecaminosa. No limite da selva havia uma colina, e

⁹ *Idem, ibidem*, p. 128.

¹⁰ Ver BALDASSO, Franco. The other as the judge: testimony and rhetoric in Primo Levi's *Se questo è un uomo*. *MLN*, v. 128, n. 1, Baltimore, 2013.

¹¹ Cf. PERON, Sabrina. Dante ad Auschwitz: la poetica di Dante nell'opera di Primo Levi. *Itinera*, n. 3, Milano, 2012.

¹² Cf. SEGULA, Prosenc Irena. "In viaggio verso il nulla": elementi mitologici del viaggio in *Se questo è un uomo* e ne *I sommersi e i salvati* di Primo Levi. *Acta Neophilologica*, v. 43, n. 1-2, Liubliana, 2010.

¹³ BOITANI, Piero, *op. cit.*, p. XV.

três feras (uma onça, um leão e uma loba) impediram sua passagem. Prestes a retornar pelo caminho do pecado, notou o avanço de uma sombra: era a alma de Virgílio, poeta que o conduziu pelos círculos infernais e pelas cornijas do Purgatório. Na condição de estado de dor e desesperança eternas, o Inferno seria um abismo profundo, formado por nove círculos. Quanto mais profundo o círculo, mais grave o pecado a ser punido.

A *persona* do poeta e Virgílio encontraram Ulisses e Diomedes vagando como chamas ambulantes no oitavo círculo infernal, na fossa reservada aos conselheiros pérfidos. Pela segunda vez, e em caráter definitivo, o protagonista da *Odisseia* esteve no mundo subterrâneo. Dessa vez, ao invés de consultar os mortos, ele foi consultado e contou sobre o motivo de ali se estar. O poeta relata-nos a principal fraude cometida pelos gregos: a “mentira dolosa do Paládio”, o cavalo de madeira que ocultava no seu bojo os soldados aqueus.¹⁴

Ao ser interrogado por Virgílio, o herói admitiu que Telêmaco, Laerte e Penélope não puderam vencer seu desejo de conhecer novas terras, as virtudes e as faltas dos homens.¹⁵ Ele capitaneou uma nau e dobrou as colunas de Hércules. Em discurso dirigido aos nautas, declarou a sua intenção de conhecer o abismo insondável e sem gente, no qual “à terra o mar domina”. Para convencê-los, Ulisses, com ironia, aludiu à condição humana e nobre de todos: “Relembrai vossa origem, vossa essência: criados não fostes como os animais, mas donos de vontade e consciência”.¹⁶ Cinco meses após ultrapassar o estreito de Gibraltar, avistaram um grande promontório coberto de escuridão. Todos esperavam divisar a salvação, mas um turbilhão adveio dessas paragens e chocou-se com a proa do navio. A tempestade causou seu naufrágio e perdição.¹⁷

No hemisfério austral, depois de meses sulcando os mares, Ulisses se deparou com a morte e foi lançado no Inferno. O próprio herói admitiu tratar-se de uma viagem insensata. Somente Dante conseguiu visitar as terras que lhe foram ocultadas, pois o florentino se deixava guiar pela graça divina. Borges afirmou que a escrita da *Commedia* deve ter sido um trabalho árduo e talvez tão arriscado quanto o de Ulisses, uma vez que o poeta condenou papas simoníacos, equiparou Beatriz à Virgem e salvou um averroísta. Borges sugeriu que ele agiu como a personagem homérica e, de certa maneira, tinha motivo para temer o mesmo castigo.¹⁸

Ao contrário da personagem homérica, que evitou a *hýbris* para assegurar sua condição de mortal e preservar a memória do lar, o Ulisses de Dante agiu de forma desmedida, negligenciando o lar e abandonando a prudência. Nos dois casos, o herói foi figurado como grande orador. Na posição de bardo, ele anunciou aos feácios sua grande façanha envolvendo a construção do cavalo de madeira. Na *Commedia*, ele informou as condições de sua própria morte. Em Homero, visitou os mortos para descobrir como regressar a Ítaca; em Dante Alighieri, negligenciou o retorno e buscou singrar distante, perden-

¹⁴ Ver ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Belo Horizonte: Garnier, 2019, p. 268.

¹⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 271.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 272.

¹⁸ Ver BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 28-33.



do sua vida em um naufrágio. Alocado no oitavo círculo do inferno, condenado pelo artifício que lhe conferia distinção heroica na Antiguidade, Ulisses, como as outras sombras consultadas, não passa de um tipo pecador que desengana com a própria experiência, relatando a soberba que ocasionou sua morte.

Primo Levi e o canto de Ulisses

Em 1947, Primo Levi publicou o livro *Se questo è un uomo?* De acordo com o autor, faltavam palavras capazes de retratar o tratamento desumano que receberam os prisioneiros.¹⁹ À dificuldade de dizer o ocorrido juntava-se o receio de não ser ouvido. O temor era tamanho que ganhou projeção onírica.²⁰ O sonho em questão tornou-se um lugar-comum porque o tormento diário, segundo o autor, manifestou-se na cena “sempre repetida da narração que os outros não escutam”.²¹

No capítulo “O canto de Ulisses”, Levi trava conversa com o jovem Jean Samuel, encarregado de limpar o barraco, distribuir ferramentas, lavar as gamelas e contabilizar as horas de trabalho no *Kommando* de sua unidade. Jean falava alemão, francês e demonstrou grande interesse pelo italiano. Levi encarregou-se de apresentar-lhe a língua e reproduziu parcela do canto XXVI da *Commedia*. Durante uma longa caminhada em busca de provisões, tiveram a oportunidade para a primeira (e última) lição. Levi discorreu sobre a audácia de Ulisses ao penetrar o mar aberto e se deteve, em particular, no fragmento de um discurso que o herói grego teria proferido diante de sua tripulação, recomendando que todos se recordassem de suas origens e não vivessem como brutos que negligenciavam a virtude e o conhecimento. O trecho remete às origens, ao passado, mas, para os prisioneiros “a história tinha parado”.²²

O absurdo do relato da própria morte, feito pelo rei de Ítaca, parece remeter aos horrores do campo: “O que vimos não se parece com outro espetáculo que eu tenha visto ou ouvido relatar”.²³ “Ao redor de nós, tudo era destruição e morte”. Dentro do campo de extermínio, como no Inferno, o comum seria perder “o hábito da esperança”²⁴, como recomendava a mensagem estampada no umbral do portal dos inferos: “abandonai a esperança vós que entraís”. Na conclusão do livro, quando os alemães já haviam dispersado, frente à investida e avanço de seus inimigos, Levi não poderia ter sido mais explícito: “Jazíamos num mundo de mortos e fantasmas. O último vestígio de civilização desaparecera ao redor e dentro de nós. A obra de embrutecimento

¹⁹ “Pela primeira vez, então, nos demos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos”. LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 32.

²⁰ Ver *idem, ibidem*, p. 85.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 86.

²² *Idem, ibidem*, p. 173.

²³ *Idem, ibidem*, p. 232.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 251.

empreendida pelos alemães triunfantes tinha sido levada ao seu término pelos alemães derrotados”.²⁵

De acordo com Márcio Seligmann-Silva, a literatura de testemunho se ampara em dois elementos fundamentais: a necessidade de narrar a experiência e a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos quanto do caráter inimaginável e inverossímil dos mesmos. O sobrevivente precisa lidar com a carência e, também, com a impossibilidade do narrar, pois o “dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem”.²⁶ Apenas por meio da arte essa intraduzibilidade poderia ser desafiada, mas nunca submetida. Como lembra o autor, o conceito de mártir remete ao termo grego *mártur*, que significa testemunha e sobrevivente. Se o sobrevivente poderia assumir a posição de “mártir”, a literatura, por sua vez, poderia ser utilizada como veículo propagador do testemunho.²⁷

Seligmann-Silva afirmou que o relato da experiência, em Levi, adquiriu o papel de atitude elementar, já que os sobreviventes dependiam dele para sobreviver. A carência absoluta de narrar, portanto, tornar-se-ia uma condição sem a qual a reintegração do prisioneiro à sociedade se mostraria impossível. A grande dificuldade enfrentada, segundo Seligmann-Silva, era conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do “nosso mundo”, algo que parece estar implicado no sonho de Levi, que já previa a sensação de “inverossimilhança gerada pelos fatos que narraria e a consequente acusação de mentiroso que o esperava”.²⁸

Ao imaginar que não disporia de ouvintes interessados do outro lado do arame farpado, Primo Levi não estaria também manifestando terror frente ao esquecimento dos mortos sem nome e sem túmulo que sucumbiram nos campos de extermínio? Se Ulisses narrou a própria morte, não estaria Levi preocupado com as mortes que não seriam narradas devido ao descompasso entre a experiência concentracionária e a linguagem comum? A literatura de testemunho, além de um trabalho de memória, não seria também um acerto de contas com o passado ou, ainda, uma forma de compreender as circunstâncias e as motivações da máquina de morte nazista?

Além de relatar fatos, o testemunho também era o ato de “tornar a se perguntar pelo ser humano”. Segundo Pedro Caldas, é importante “criar alguns acordos conosco, com os leitores, acordos que tornem audível a experiência inaudita, mas jamais sem deixar de obrigá-lo a um esforço de imaginação que o impeça de fugir da pergunta sobre o que é o homem”.²⁹ Baseado nas conversas entre Levi e Ferdinando Camon, ocorridas na década de 1980, Caldas retomou a associação entre o *Lager* e um “espelho deformante”: se “o espelho permite o reconhecimento daquilo que se projeta sobre ele, no caso de *É isto um homem?* esse reconhecimento não pode gerar uma identidade, isto é, o

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 252.

²⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 46.

²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 48.

²⁸ *Idem*, Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*, n. 24, Niterói, 2008, p. 105 e 106.

²⁹ CALDAS, Pedro Spinola Pereira. O espelho deformante: um estudo sobre “É isto um homem?”, de Primo Levi. In: CHARBEL, Felipe, GUSMÃO, Henrique Buarque de e MELLO, Luiza Lorangeira da Silva (orgs.). *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016, p. 181.

conforto que sentimos quando entramos em um ambiente conhecido, povoado por rostos familiares”.³⁰ Levi, voltando o olhar para esse espelho, discerniu três traumas que vitimavam os prisioneiros: (1) ausência de solidariedade, (2) isolamento linguístico (ocasionado pela multiplicidade de idiomas e pela consequente falta de comunicação) e (3) a maneira como vítimas e algozes se comunicavam (aos gritos e com vasto uso da violência). Se os prisioneiros que sobreviveram aos campos de concentração saíram emudecidos ou com dificuldade para converter em palavras a experiência vivenciada no cativeiro, durante a prisão, o grande problema era não poder ouvir os algozes e não se fazer ouvir perante os companheiros de cárcere.³¹

Para além da necessidade de narrar, de relatar a experiência, é preciso considerar a importância do ouvir. Isso fica patente quando Primo Levi fala sobre seu esforço para recordar os versos de Dante Alighieri e convertê-los para o francês (“tradução pobre”, ele diz, acompanhada de “comentário banal e apressado”). Nesse episódio há algo de importante acontecendo: Levi afirmou que renunciaria à sua ração de sopa para suprir as lacunas, para recordar os versos da *Commedia* que escapavam. Abrir mão da sopa, naquelas circunstâncias, significava muito, talvez a morte. Morrer para lembrar os versos do poeta florentino.

Pikolo não entendia o italiano da mesma forma como Dante Alighieri não dominava o grego. Quando o poeta florentino ouvia a alma dos heróis homéricos, Virgílio, representante da razão, atuava como intérprete. Levi assumiu posição análoga: entre o italiano e o francês, ele destrinchou alguns versos da *Divina comédia* (assim como recordações e valores). Tradução envolve empatia, implica trazer o outro para um entendimento que é comum. Ora, o episódio é central porque segue na contramão da lógica dos campos de concentração, onde o desconhecimento do alemão, muitas vezes, proporcionava a morte do prisioneiro. Traduzir significa assumir uma postura solidária, inclusiva, que assume a diversidade de idiomas e, simultaneamente, a possibilidade do diálogo. A narrativa só se completa quando é ouvida, quando o ouvinte recebe e traduz as palavras de seu interlocutor, criando condições para superar o silêncio.

Entreato: a trégua

O livro *A trégua*, publicado em 1963, relata o retorno babélico de Levi. Na contramão de todas as expectativas nutridas no interior do *Lager*, a liberdade irrompeu, ainda que “sob a forma de uma impiedosa planície deserta. Esperavam por nós outras provas, outras fadigas, outras fomes, outros gelos, outros medos”.³² O autor admite ter experienciado um regresso difícil, repleto de percalços, desvios e incertezas. A errância, fundamento nuclear da *Odisseia*, também orienta o itinerário de Primo Levi durante os quase dez meses que separavam a saída de Auschwitz e a chegada a Turim.

³⁰ *Idem*.

³¹ Ver *idem, ibidem*, p. 178.

³² LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, p. 35.

Além de enfrentar situações envolvendo fome, frio, abandono, descaso e doenças, Levi observou e interagiu com várias pessoas de diferentes nacionalidades. É o caso de Velletrano, por exemplo, um judeu com cerca de trinta anos que resolveu deixar seus companheiros para morar na floresta, descalço, seminu e solitário. A situação poderia soar estranha para alguém que não acabara de sair de uma experiência concentracionária, mas a atitude pareceu razoável a Levi. Aquele homem, “pertencendo à espécie humana, perseguia, à sua maneira, as virtudes e o conhecimento, e aperfeiçoava dia após dia suas artes e seus instrumentos”.³³ O canto de Ulisses, mais precisamente o discurso do herói frente à marinhagem, foi evocado outra vez, para diferenciar homens e animais. No entanto, como fica evidente no episódio envolvendo Hurbinek, “filho de Auschwitz”, os dois aspectos não são excludentes. *A trégua*, conforme Pedro Caldas, é “um livro que pode ser lido como uma narrativa das origens, como uma cosmogonia muito específica, uma cosmogonia pós-apocalíptica”.³⁴ O pesadelo relatado no seu desfecho – quando circunstâncias cômodas e familiares relativas ao retorno se desvanecem frente à dura realidade do cárcere, que ressurge na condição de um “nada turvo e cinzento” – demonstra que o sobrevivente carregava consigo o experimento alemão, o “veneno de Auschwitz”.

Primo Levi superou inúmeras fronteiras geográficas e linguísticas para completar seu regresso. Depois de ser lançado aos “vedados términos”, subjulgado pelos nazistas, acabou se tornando um homem-fronteira, que justapunha um passado apocalíptico e um presente no qual a liberdade era parcial e a redenção, impossível. Ainda assim, como deixou claro em *A trégua*, o retorno prolongado e a oportunidade de sentir esperança, ainda que temperada pela dura realidade do exílio, conferiu condições para que pudesse se reatar com o humano. A própria ideia de trégua remete à suspensão temporária das hostilidades. A vida seria, então, uma agitação com intervalos mais ou menos duradouros de paz? Ou a paz sofreria interrupções de intermitentes episódios bélicos?

Após “dois anos de paralisia”, o tempo, durante o retorno, “readquiriria vigor e valor, trabalhava novamente para nós”.³⁵ O mal fabricado pelo fascismo parece uma suspensão do tempo na medida em que imobiliza a vida. Analogias como “Inferno”, “limbo”, “caos”, recorrentemente empregadas em sua narrativa, parecem corroborar a metáfora do apocalipse; a cosmogonia, ou seja, um renascer para o humano, lança luz e dissipa, temporariamente, as trevas de outrora. “Guerra é sempre”, como afirmou Mordo Nahum, o grego poliglota e pragmático que acompanhou Levi durante parte do trajeto. Ainda assim, e talvez seja este o ponto, há espaço para a esperança, para um cessar-fogo, tão duradouro quanto maior for a reconquista do humano. A trégua, nesse sentido, é um momento de convalescença, assim como a literatura de testemunho.

³³ *Idem, ibidem*, p. 149.

³⁴ CALDAS, Pedro Spinola Pereira. Variações experimentais: um estudo sobre a narrativa em *A trégua*, de Primo Levi. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. IX, n. 17, Niterói, 2015, p. 142.

³⁵ LEVI, Primo. *A trégua*, *op. cit.*, p. 184.



Entre afogados e sobreviventes

Em seu último livro, Primo Levi afirmou existir “um quadro estereotipado, proposto infinitas vezes, consagrado pela literatura e pela poesia, registrado pelo cinema: ao fim da tempestade, quando sobrevém a “quietude após a tormenta”, todo coração se alegra. “Sair da aflição nos traz prazer”. Após a doença retorna a saúde; para romper as cadeias chegam os nossos, os libertadores, com as bandeiras desfraldadas; o soldado volta a reencontrar a família e a paz”.³⁶

La quiete dopo la tempesta (A quietude após a tormenta) é um poema que Giacomo Leopardi publicou em 1831.³⁷ Foi dele que Levi extraiu o verso “Sair da aflição nos traz prazer”, argumento que reforça um lugar-comum ao supor que livrar-se do tormento é algo deletoso; que a calma sucede a tempestade; que o prazer acompanha o cessar da dor. Quando Primo Levi citou o poema em questão, foi para contradizer a ideia de que o prazer é filho da dor, pois, na maioria das vezes, a libertação de prisioneiros dos campos de concentração “não foi nem alegre nem despreocupada: soava em geral num contexto trágico de destruição, massacre e sofrimento”.³⁸ Sair do tormento, portanto, “foi um prazer somente para uns poucos afortunados, ou somente por poucos instantes, ou para almas simples; quase sempre coincidiu com uma fase de angústia”.³⁹ A dor persistiu, seja por meio da vergonha implicada no próprio ato de sobrevivência, seja pela incapacidade de relatar o horror em sua plenitude, uma vez que os sobreviventes não “tocaram o fundo”: “quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo”.⁴⁰

Posteriormente, Levi afirma, por meio de um provérbio ídiche: “é bom narrar as desgraças passadas”.⁴¹ Em seguida, reforça o argumento: “Francesca diz a Dante não haver nenhuma dor maior do que lembrar na miséria o tempo feliz, mas é verdade também o inverso, como sabe qualquer sobrevivente: é bom sentar-se no aconchego, diante do alimento e do vinho, e recordar para si e os outros o cansaço, o frio e a fome: é assim que Ulisses, na corte do rei dos feácios, logo cede à urgência de narrar diante da mesa posta”.⁴² Trata-se de um lugar-comum longo, que circulou pelo mundo helênico⁴³, ecoou nas letras latinas⁴⁴ e, ao que parece, alcançou os relatos de testemunho.

³⁶ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 55.

³⁷ Ver LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Introdução e note di Franco Brioschi. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1974.

³⁸ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 55.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 65.

⁴¹ *Idem*, *ibidem*, p. 121.

⁴² *Idem*.

⁴³ O estagirita afirmou que o “prazerosamente memorável não é apenas o que, quando efetivamente presente, era prazeroso, mas também algumas coisas que não eram, desde que seus resultados posteriores se revelaram nobres e bons». Seria prazeroso, afirma, «o simples estar livre do mal”. ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2011, p. 94.

⁴⁴ Cícero escreveu a seu amigo, o historiador Lucéio, dizendo que as desventuras do seu consulado forneceriam “uma grande variedade, cheia de um certo prazer que pode, veementemente, reter os espíritos na leitura”. Na sequência, o orador romano afirmou: “a recordação livre da dor passada tem efetivamente seu prazer; com certeza, para os que não passaram por nenhum dissabor e contemplam os males alheios sem nenhuma dor, a própria piedade é agradável”. CÍCERO. *As familiares* 5, 12, *apud* HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 157.

Em um primeiro momento, Levi afirma que poucos obtiveram prazer com o fim do cativeiro, pois o fim do exílio não resultou no cessar dos tormentos. Em seguida, diz que é bom sentar-se e narrar o cansaço, o frio e a fome. Haveria um desajuste entre os dois momentos? Parece-nos que há, talvez, alguma imprecisão, que recai sobre a necessidade de recorrer às convenções e, simultaneamente, de evitar estereótipos, simplificações e uma estilização demasiada da narrativa. Outra pista seria reconhecer certa ambivalência, que reside na vergonha/angústia que acompanha os sobreviventes e na necessidade de fazer desta angústia um objeto de reflexão por meio do testemunho. Sendo assim, quando a testemunha afirma não dispor de palavras capazes de precisar a experiência horrenda e, em seguida, procede à narração, ela intensifica/amplifica a imagem e, portanto, o próprio terror que ela suscita.

Ainda em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi retomou o conteúdo de seu primeiro livro:

*A mim a cultura foi útil; nem sempre, às vezes por vias subterrâneas e imprevistas, mas me serviu e talvez me haja salvo. Releio, após quarenta anos, em É isto um homem?, o capítulo “O canto de Ulisses”: é um dos poucos episódios cuja autenticidade pude verificar (trata-se de uma operação reconfortante; a distância, como disse no primeiro capítulo, pode-se duvidar da própria memória), porque meu interlocutor de então, Jean Samuel, figura entre os pouquíssimos personagens do livro que sobreviveram.*⁴⁵

Para Levi, a retomada de Dante Alighieri permitiu-lhe “restabelecer uma ligação com o passado, salvando-o do esquecimento”, além de fortalecer sua identidade: “Para mim o *Lager* foi isto também: antes e após “Ulisses”, lembro-me de ter assediado, obsessivamente, meus companheiros italianos para que me ajudassem a recuperar este ou aquele farrapo de meu mundo anterior, não obtendo muita coisa e lendo em seus olhos, ao contrário, cansaço e suspeita”.⁴⁶

A cultura “podia servir, embora apenas em alguns casos marginais e por curtos períodos; podia embelezar algumas horas, estabelecer uma lição fugaz com um companheiro, manter a mente viva e sadia”.⁴⁷ Se Primo Levi pôde manter consigo rastros evanescentes de cultura, quando se viu livre da experiência concentracionária, incorporou vestígios do horror: “arrasta-se no tempo, e as Erínias, em quem é preciso também crer, não atribulam só o atormentador (se é que o atribulam, ajudadas ou não pela punição humana), mas perpetuam a obra deste, negando a paz ao atormentado”.⁴⁸ Como afirma Seligmann-Silva,

o autor de testemunhos é um ser embebido de “cultura”, de símbolos. Se no seu discurso podemos vislumbrar erupções metonímicas das ruínas da catástrofe, isso não quer dizer que ele está além ou aquém dos artificios “poetológicos”. Nesse sentido, podemos falar de uma necessária passagem para o poético na busca da apresentação dos

⁴⁵ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 112.

⁴⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 113.

⁴⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 115.

⁴⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 18.

*eventos-limite. A poética das ruínas também é uma poética, e não um grau zero da linguagem-coisa. Sendo assim, a “completude” exigida por Aristóteles – e por todas as poéticas até o século XIX – é revertida em uma encenação da incompletude; da impossibilidade de dizer que é mimetizada pelos silêncios.*⁴⁹

A conjunção entre horror e cultura se desdobra em uma poética da incompletude. Por que motivo Levi sentiu necessidade de assinalar, quarenta anos depois, que a aula de italiano aconteceu? Por que salientar que outra testemunha sobreviveu e pôde comprová-la? Possivelmente, uma das razões foi confirmar que, a despeito da condição desumana experienciada, algo de verdadeiro sobreviveu e pôde ser transmitido. Depois de quatro décadas, Levi teve oportunidade de perceber e experienciar o prolongamento do suplício iniciado em Auschwitz, “erupções metonímicas das ruínas da catástrofe”, que remete àquilo que o autor não pôde formular ou disse de forma pouco consistente no seu primeiro livro: “O mar de dor, passado e presente, nos circundava, e seu nível subia de ano em ano até quase nos fazer submergir. Era inútil fechar os olhos ou virar-lhe as costas, porque estava inteiramente em torno de nós, em toda direção até o horizonte”.⁵⁰ A falta de prazer frente à memória da dor, portanto, nos coloca em contato com uma modalidade decadente do sublime.

*[As] descrições da impossibilidade da descrição remetem-nos à tradição da teologia negativa e da estética do sublime. Aliás, toda discussão de uma estética do irrepresentável, do indizível ou do sublime, está muito presente nas pesquisas atuais sobre a literatura dos campos de concentração. Mas o sublime não designa mais o élan para o inefável que ultrapassa nossa compreensão humana. Ele aponta para cinzas, cabelos, cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora, ele não mora só num além do homem, mas também habita um território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhes impuseram, mas que, simultaneamente, delineia uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem elevo nem gozo.*⁵¹

Elevado ou arruinado, o indescritível do sublime impede a caricatura do evento histórico ou sua transformação/simplificação em mercadoria cultural. Com o extermínio nazista, estar livre do mal deixou de ser simples e, para muitos, deixou de ser possível. Nem mesmo encontrar-se, momentaneamente, livre da morte se mostrou prazeroso; entretanto, não fosse esta dolorosa sobrevivência, não teríamos como tatear o sublime da experiência concentracionária.

A literatura de testemunho como um “entre”

Seria válido, mas insuficiente, associar o indescritível da experiência radical à potencialidade do mal que habita em ou entre nós. Como lembra

⁴⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 94.

⁵⁰ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 68.

⁵¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 105 e 106.

Maria Rita Kehl, o mal “não é o irrepresentável. Ao contrário, é aquilo para o qual as culturas precisam inventar um lugar simbólico. Ritualizações; formas coletivas de invocar e dominar o Mal [...]. Mas as formas rituais de organizar este espaço pulsional extremo, onde Eros e Thanatos se tocam, estão em desuso nas culturas laicas, modernas”.⁵² Banido das representações coletivas, o mal foi acolhido pela literatura do século XIX, tornando-se uma experiência isolada, individual.

De acordo com Kehl, o nazismo potencializa, propaga o “sonho estético” de Hitler, ao se apropriar da arte clássica para, em seguida, silenciar as representações artísticas “heterodoxas”. O passo seguinte, como se sabe, foi o de eliminar também doentes, loucos, “impuros”. Para edificar esse ideal estético, o nazismo teria encarnado o “mal absoluto, aquele que não se reconhece enquanto tal, que fala em nome de um ‘bem’ igualmente absoluto”.⁵³ Isso porque, diante de uma pretensão ao absoluto, “não há diferença nenhuma entre o mal e o bem: ambos se tornam igualmente irrepresentáveis e igualmente terríveis. O uso dizer que o ato que se pretende como absoluto irá sempre, sem exceções, produzir morte. A vida é indissociável da incompletude, da confusão do vir-a-ser constante que a incompletude promove”.⁵⁴

Como afirma Seligmann-Silva, o sublime “constitui um dos canais de migração de conceitos antes pensados em termos da teologia para o novo campo do estudo das artes fundado por Baumgarten, em 1750, e por ele batizado de Estética”.⁵⁵ Ele também se caracteriza pelo excesso, por um ofuscamento que torna os conceitos convencionais inoperantes. Assim como o trauma, há algo que transborda, que ultrapassa limites e que (re)constitui o informe. A “retórica analógica do como”, lembra o autor, “não funciona para a descrição da Shoah porque o seu registro, como todo registro da cena traumática, é o do absolutamente literal”. A “realidade em excesso” que se experimenta ali perfura “o próprio campo (geográfico, simbólico e semântico) da morte: esta, devido à sua onipresença, deixa de ocupar o seu papel fundamental na organização simbólica; ela não orienta mais a distinção entre o aqui e o além”.⁵⁶

Ao ultrapassar os umbrais de Hércules e confrontar os limites de uma ética pautada em forças centrípetas, Ulisses iniciou um itinerário sem retorno. O ímpeto nazista, movido, ao contrário, por forças centrífugas, ultrapassou vários limites ao demonstrar que seria possível, nas palavras de Agamben, eliminar “a dignidade e a decência para além de qualquer imaginação”. O muçulmano seria o “guardião do umbral de uma ética, de uma forma de vida, que começa onde acaba a dignidade”.⁵⁷ Levi, por sua vez, seria o cartógrafo dessa “nova terra ethica”, pois sulcou, assim como Ulisses, mares tempestuosos.

⁵² KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaio*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 142.

⁵³ *Idem*, *ibidem*, p. 144.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Auschwitz: história e memória. *Pro-Posições*, v. 1, n. 5, Campinas, 2000, p. 80.

⁵⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.), *op. cit.*, p. 93.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 76.

As testemunhas “não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles”.⁵⁸ O “resto” de Auschwitz, portanto, reside nesse “entre”. É nele que a poética pode significar a experiência, afirmar o não dito, trabalhar o recalcado e reforçar o dito que, por pouco, não foi vitimado pelo memoricídio. O lugar do testemunho situa-se entre o humano e o inumano, cujas fronteiras são tênues e estão sempre em (des)construção. A literatura de testemunho, portanto, é um *locus* de encontro entre passado e presente, entre a destruição e a criação, entre a testemunha e o leitor. Ela é um “entre”, um hiato, um intervalo, uma descontinuidade, o “outro” do negacionismo, a (re)formulação da dor, o choque entre a enunciação e o irrepresentável, entre o particular e o absoluto, entre o sublime e o ordinário.

A cultura, em Levi, é o produto de uma relação dialógica, de um (entre)cruzamento no qual pessoas, ideias, tempos e lugares se (des)encontram. No entanto, convém lembrar que é também na encruzilhada que o homem costuma pactuar com o mal. É no (não-)lugar onde os caminhos se bifurcam que o sublime e o abjeto se encontram, mas é, também, onde se separam. Se a “estética” nazista mobilizou o mito para retratar a unicidade absoluta da raça ariana, o herói homérico compareceu na obra de Levi para confrontar o absoluto do regime totalitário com a diversidade/pluralidade do “entre” e com o excesso transbordante (e, portanto, irrepresentável em sua totalidade) de experiência concentracionária. Se Levi não descreveu a própria morte, como fez Ulisses, ele narrou uma máquina de produzir mortos capaz de tornar indistinta a fronteira entre o aqui e o além. Outro “entre”, indistinto e horrendo, que fabrica aquele que ninguém quer ver (o muçulmano) e um local onde até a morte é negada.

Entretanto, é preciso reconhecer que, sem analogias, não é possível formular, discursivamente, as experiências dramáticas. De acordo com Ruth Klüger, sobrevivente dos campos de concentração, pessoas

*que sentiram o pavor da morte em espaços estreitos possuem, por isso, uma ponte para compreender um transporte como o que descrevo aqui. Da mesma forma que, a partir da experiência daquele vagão, tenho algum tipo de entendimento da morte nas câmaras de gás. Ou penso ter tal entendimento. Seria a reflexão sobre circunstâncias humanas sempre algo diferente do que uma derivação daquilo que se conhece para aquilo que se reconhece, que se reconhece como uma afinidade. Sem comparações não se chega a lugar algum.*⁵⁹

A comparação, segundo a autora, seria um caminho para o despertar da empatia, mas mencionar o confinamento no vagão de gado, o ar irrespirável, a temperatura insuportável e a sensação de abandono poderia, também, constranger o ouvinte, abafar a conversa e suscitar o silêncio. Provavelmente, Primo Levi teria concordado com a autora. Há uma passagem, por exemplo, em que o autor recorre à mitologia para contrapor a fome insaciável, experimentada durante a vigília, e os banquetes oníricos:

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 162.

⁵⁹ KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 101 e 102.

Os companheiros dormem. Respiram, roncam, alguns se queixam e falam. Muitos estalam os lábios e mexem os maxilares. Sonham que comem; esse também é um sonho de todos, um sonho cruel; quem criou o mito de Tântalo devia conhecê-la. Não apenas se vê a comida; sente-se na mão, clara, concreta; percebe-se seu cheiro, gordo e penetrante; aproximam-na de nós, até tocar nossos lábios; logo sobrevém algum fato, cada vez diferente, e o ato se interrompe. Então o sonho se dissolve, cinde-se em seus elementos, mas recompõe-se logo, recomeça, semelhante e diverso; e isso sem descanso, para cada um de nós, a cada noite enquanto a alvorada não vem.⁶⁰

Para amplificar os tormentos provenientes da fome, Levi recorreu a uma figura mitológica que, depois de confrontar os deuses, foi confinada no Hades e condenada a sentir fome e sede pela eternidade. Embora houvesse, ao seu redor, alimentos e água em fartura, as provisões deslocavam-se, incessantemente, quando Tântalo buscava tomá-las para si. O pesadelo relatado por Primo Levi projeta as mesmas carências ao assinalar o caráter fugidivo dos víveres. A diferença é que, diferente da personagem homérica, o prisioneiro dos campos de concentração não cometeu *hýbris* para merecer destino tão fatídico.

Em outra passagem, Levi diz que as verdadeiras testemunhas do *Lager* são aquelas que fitaram a Górgona e que, por causa disso, não voltaram ou ficaram mudos.⁶¹ Mas qual é a função desempenhada por esse monstro mitológico? Jean-Pierre Vernant afirmou que ele “exprime e preserva a alteridade radical do mundo dos mortos, do qual nenhum vivo pode aproximar-se”.⁶² Encará-lo significa testemunhar o terror, ver-se face a face com o além, encarnar a condição do morto, “transformar-se em pedra, cega e opaca”.⁶³ Mais uma vez, o uso da mitologia busca manifestar uma carência: nesse caso, carência do humano. Tal ocorrência, no entanto, não decorreu de uma punição divina ou de forças metafísicas, mas da própria indústria humana. É daí que provém seu aspecto inaudito, indecifrável. Como escreveu Levi, em seu famoso capítulo sobre a zona cinzenta, o mundo dos campos de concentração era “decerto terrível, mas também indecifrável: não era conforme a nenhum modelo, o inimigo estava ao redor, mas também dentro, o ‘nós’ perdia seus limites, os contedores não eram dois, não se distinguia uma fronteira, mas muitas e confusas, talvez inúmeras, separando cada um do outro”.⁶⁴

Tântalo e a Górgona foram escalados para, metaforicamente, representar o terrível, mas algo continua em suspenso, afrontando limites, categorias, linguagens. Este confronto, no entanto, parece desdobrar-se de uma lógica mais antiga. Em um texto voltado para a arte renascentista, Luiz Marques propôs o século XVI como momento em que houve a superação do *nec plus ultra* (não mais além) pelo *plus ultra* (mais além). O autor sugeriu, haver, até então, um comedimento ou uma tendência, ao menos no mundo ocidental, de respeitar certos limites para não incorrer em *hýbris*, ação descomedida que ofenderia os deuses e, por isso mesmo, seria passível de punição. As colunas que Hércules havia erigido sobre os rochedos de Gibraltar e Ceuta simboli-

⁶⁰ LEVI, Primo. *É isto um homem?*, op. cit., p. 61.

⁶¹ *Idem*, *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 66.

⁶² VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos – figurações do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 61.

⁶³ *Idem*, *ibidem*, p. 103.

⁶⁴ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 28.

zam, ao menos no caso grego, essa limitação, que é de natureza geográfica, filosófica e moral. A partir da expansão marítima, no entanto, tal lógica teria sido subvertida, de modo que ultrapassar os mesmos limites configuraria uma ação virtuosa. O *plus ultra*, inclusive, é a expressão constatada na empresa que Luigi Marliano forjou, em 1516, para o futuro Carlos V, que também continha a imagem das colunas de Hércules. De acordo com Luiz Marques, tratava-se de uma nova concepção de *virtù*, que consistia no predomínio do ímpeto (forças centrífugas) sobre a autocontenção (forças centrípetas). A combinação entre as colunas e a expressão “mais além” poderia reforçar a iniciativa imperial, legitimada pela ambição de universalizar o cristianismo.⁶⁵

Entre a postura soberba do Ulisses dantesco – que confrontou a ética aristotélico-tomista ao avançar pelo oceano Atlântico – e o genocídio patrocinado pelo nazismo na primeira metade do século XX, há uma escalada sistemática das forças centrífugas, do *plus ultra*: depois de cartografar mares e ilhas, buscou-se confrontar os limites do humano. O sobrevivente tenta reunir, com as mãos nuas (processo doloroso), os cacos provenientes dessa empreitada. A literatura de testemunho cataloga os ataques, expõe os cacos e as feridas. Ao historiador, resta refletir sobre a motivação das agressões, sobre a qualidade, disposição e fundamento dos rastros, sobre a extensão dos traumas, convertendo palavras em conceitos. Se a sombra de Ulisses, como sugeriu Boitani, cobriu a literatura ocidental, o nazismo velou a história com trevas. O (des)encontro entre o herói homérico e os campos de concentração só poderia acontecer, portanto, na penumbra, o que torna (in)distintos os caminhos que conduzem às ilhas da salvação/perdição. Os relatos promovem uma relação dialética entre a morte-em-vida⁶⁶ dos “muçulmanos” inventados no *Lager* e a vida-pela-morte dos sobreviventes que carregam consigo um peso que vergaria os ombros do próprio Hércules.

O Lager como *locus horrendus*

Em 1985, Primo Levi escreveu que, por dois motivos, a utilidade das palavras seria pequena para relatar as experiências vivenciadas nos campos de concentração: por uma questão de “má recepção”, uma vez que “vivemos na civilização da imagem gravada, multiplicada e teletransmitida”, com um público pouco “propenso a fruir a informação escrita”; e também por “má transmissão”, decorrente da falta de palavras para descrever um mundo tão radicalmente outro.⁶⁷ Segundo o autor, outros gêneros artísticos talvez pudessem apresentar, de forma mais fidedigna, os dramas do *Lager*, como é o caso do teatro, capaz de “contar de maneira mais imediata, fazer reviver, infligir a um público diferente e maior nossa experiência, a nossa e a dos companheiros desaparecidos”.⁶⁸ Também em 1985 Levi organizou uma exposição de fotogra-

⁶⁵ Cf. MARQUES, Luiz Vasari e a superação da Antiguidade: do *Nec Plus Ultra* ao *Plus Ultra*. In: RAGAZZI, Alexandre et al. (orgs.). *Interdisciplinaridade sobre o Renascimento italiano*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017, p. 42.

⁶⁶ “Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal”. LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 67.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 137.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 43.



fias que retratavam Auschwitz, Birkenau e outros campos de extermínio. Para ele, uma imagem pode contar “cem vezes mais do que a página escrita”, sendo mais acessível e, portanto, o “melhor esperanto”.⁶⁹

A despeito dos juízos supracitados e de sua participação, direta ou indireta, em trabalhos radiofônicos, apresentações teatrais e exposições, Primo Levi escreveu muito e soube utilizar um antigo expediente retórico denominado *écfrase*, destinado à produção de afetos por meio de uma descrição verbal detalhada e impactante. Seus artifícios tendem a exercer sobre o auditório um “efeito de realidade”, pois estabelece uma relação intrínseca entre descrição (*descriptio*) e a vivacidade do que é descrito (*euidentia*), o que leva o leitor a agir como “testemunha ocular”. Uma descrição vívida poderia, por exemplo, configurar um *locus horrendus*, um lugar horrendo, como é o caso dos edifícios no interior dos campos: “a fábrica é, desesperadamente, essencialmente, cizenta e opaca. Este emaranhado sem fim de ferro, cimento, fumaça e lama é a negação da beleza. Suas ruas, seus edifícios chamam-se como nós, com letras e números, ou com nomes inumanos e sinistros. Dentro da sua cerca não cresce um fio de grama, a terra está saturada dos resíduos tóxicos de carvão e petróleo, não há nada vivo, a não ser as máquinas e os escravos; mais vivas aquelas do que estes”.⁷⁰

O local miserável amplifica o padecimento dos prisioneiros. O mesmo acontece no livro *A trégua*, quando Levi descreve a ala da enfermaria destinada aos disentericos, “reino do horror”:

*Era uma centena de beliches, a metade, pelo menos, ocupada pelos cadáveres hirtos de frio. Apenas duas ou três velas rompiam a escuridão. As paredes e o teto perdiam-se nas trevas, de tal modo que me parecia adentrar uma enorme caverna. Não havia nenhum tipo de aquecimento, com exceção dos hálitos infectados dos cinquenta doentes que viviam ainda. Apesar do gelo, o mau cheiro das fezes e da morte eram tão intensos que impediam a respiração, sendo preciso forçar os próprios pulmões para obrigá-los a receber aquele ar viciado. Mesmo assim, cinquenta viviam ainda. Estavam aninhados debaixo das cobertas; alguns gemiam ou gritavam, outros desciam com dificuldade dos beliches para evacuar no pavimento. Gritavam nomes, rezavam, imploravam ajuda em todas as línguas da Europa. Arrastei-me Tateando ao longo de um dos corredores, por entre os beliches de três andares, tropeçando e cambaleando, às escuras, no estrato de excrementos gelados. Ouvindo os meus passos, os gritos redobram. Mãos aduncas saíam de sob as cobertas, seguravam-me pelas roupas, tocavam-me, frias, o rosto, tentavam impedir-me o caminho.*⁷¹

Pensando na “poética da incompletude”, no sublime “sem elevo nem gozo”, talvez o estatuto do sofrimento fique sempre aquém de sua dimensão experienciada.⁷² As palavras desfilam imagens e episódios cênicos com eficácia, tornando o leitor uma “testemunha ocular” do horror, mas é provável que não atinjam a vivacidade dos pesadelos, como aquele relatado no desfecho de *A trégua*:

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 138.

⁷⁰ *Idem, É isto um homem?, op. cit.*, p. 104.

⁷¹ *Idem, A trégua, op. cit.*, p. 68.

⁷² Cf. FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 13-24.

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no Lager, e nada era verdadeiro fora do Lager. De resto, eram férias breves, o engano dos sentidos, um sonho: a família, a natureza em flor, a casa. Agora esse sonho interno, o sonho de paz, terminou, e no sonho externo, que prossegue gélido, ouço ressoar uma voz, bastante conhecida; uma única palavra, não imperiosa, aliás breve e obediente. É o comando do amanhecer em Auschwitz, uma palavra estrangeira, temida e esperada: levantem, "Wstavach".⁷³

De acordo com Levi, aqueles que sobreviveram a acontecimentos traumáticos podem ser distribuídos em duas categorias: "os que recalcam o passado em bloco e aqueles nos quais a memória do trauma resiste, como que esculpida em pedra, prevalecendo sobre todas as outras experiências anteriores ou posteriores".⁷⁴ Como participante da segunda categoria, ele afirmou que sua memória, sem esforço deliberado, "continua restituindo fatos, fisionomias, palavras, sensações".⁷⁵ Ele também admitiu que "a distância no tempo" poderia acentuar "a tendência a arredondar os fatos, a carregar nas cores". Arredondar e carregar nas cores, nesse caso, não significa falsear, mentir, mas atribuir forma inteligível a um horror pretérito que continua a irromper, recalcado, latente, intermitente. Como afirmou Primo Levi, os revisionistas "dedicam páginas e páginas de acrobacias polêmicas para demonstrar que não vimos o que vimos, não vivemos o que vivemos".⁷⁶ Eles, sim, buscam maquiagem o passado ao deturpar os testemunhos. É necessário admitir a indispensabilidade de "uma certa dose de retórica para que dure a memória"⁷⁷, mas a retórica deve ser entendida não como maquiagem que falseia, e sim como expediente que elabora os contornos do testemunho visando propagar uma (cons)ciência do passado.

A literatura de testemunho, segundo Seligmann-Silva, abandona a concepção linear de tempo para recorrer a uma concepção topográfica, em que "a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto".⁷⁸ Há um anacronismo incontornável, mas também imprescindível, pois "o presente de enunciação é a própria condição de rememoração".⁷⁹ Os elementos ecfrásicos dos

⁷³ LEVI, Primo. *A trégua*, op. cit., p. 212 e 213.

⁷⁴ *Idem*, *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 152 e 153.

⁷⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 153.

⁷⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 160.

⁷⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 14.

⁷⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*, op. cit., 79.

⁷⁹ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo-Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora da UFMG, 2007, p. 58.

testemunhos não apenas encenam e transmitem o horror e a dor, mas também reforçam o inacabado da tarefa ao reverberar sua ineficácia e incompletude.

O historiador e a testemunha

Se aqueles que pereceram permanecem enclausurados nos inferos do passado, o historiador, que se esforça para seguir suas pegadas e compreender seus rastros, nunca volta o mesmo. A prática do ofício não deixa de ser, em certa medida, uma penosa catábase. Embora não consiga alimentar os espectros, como afirmou Marc Bloch⁸⁰, ele persegue suas pegadas recorrendo, simultaneamente, à documentação e à imaginação. O sobrevivente, por sua vez, é perseguido pelas sombras de seus antigos companheiros de cárcere, que irrompem no seu presente. Em um poema de 1984, Levi busca repelir rostos conhecidos e espectrais:

*Para trás, fora daqui, gente perdida,
Adiante. Não suplantei ninguém,
Ninguém morreu em meu lugar. Ninguém.
Retornem ao seu nevoeiro.
Não tenho culpa se vivo e respiro
E como e bebo e durmo e visto roupas.*⁸¹

Dizer que o autor se limitou a difundir suas memórias seria um equívoco. O epíteto “testemunha” também não parece suficiente. Ele fez mais, foi além. Fabio Levi e Domenico Scarpa afirmaram que Primo Levi empregara um método implícito e, por isso, “sabia trabalhar” como historiador.⁸² Não há exagero nessa proposição: é possível encontrar, inclusive, vestígios da longa história exemplar (*magistra vitae*), quando Levi diz escrever para demonstrar “as reservas de perversidade que jazem no fundo do espírito humano e os perigos que ameaçam, tanto hoje como ontem, nossa civilização”.⁸³ Há, em sua obra, um trabalho sobre memórias, uma análise voltada para o lugar da testemunha, um pacto fiduciário pautado em preceitos éticos, um compromisso com os mortos, com seus contemporâneos e com os homens vindouros. Realçar a pluralidade de sua conduta acaba demonstrando a insuficiência de categorias convencionais cujo emprego, de tão recorrente, diz pouco ou nada.

Número de matrícula 174517, sobrevivente de Monowitz-Buna, Primo Levi escolheu o momento de sua morte. Dante Alighieri teria condenado seu gesto final e encaminhado sua alma para o sétimo círculo do Inferno. Para um prisioneiro (e Levi nunca deixou de sê-lo por completo), no entanto, a morte poderia ser pensada como a superação das penas. Isso não compromete as mais de quatro décadas que o autor empregou para narrar, advertir, compre-

⁸⁰ “Qual historiador não sonhou poder, como Ulisses, alimentar as sombras com sangue para interrogá-las? Mas os milagres da *Nekuia* não estão mais em voga e não existe outra máquina de voltar no tempo senão a que funciona em nosso cérebro, com materiais fornecidos por gerações passadas”. BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 74.

⁸¹ LEVI, Primo. *Mil sóis*: poemas escolhidos. São Paulo: Todavia, 2019, p. 111.

⁸² LEVI, Fabio e SCARPA, Domenico. Uma testemunha e a verdade. In: LEVI, Primo. *Assim foi Auschwitz*: testemunhos 1945-1986. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 221.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 75.

ender melhor a condição humana e, quem sabe, contribuir com (e, portanto, esperar) um recomeço. Depois de oferecer seus testemunhos e concretizar seu *corpus* literário, para suspender os intermináveis suplícios que o afligia, ele julgou necessário um último holocausto.

A relação, demasiado estreita e intensa em nosso presente, entre a aceleração do tempo, a depreciação do conhecimento e o desinteresse pela história, amplifica a dificuldade de tornar a palavra testemunhal objeto de fruição. A despeito da boa intenção de quem testemunha, escreve e/ou formula o passado, a cultura necessita do comprometimento porque não pode ser alheia ao diálogo. Embora seja uma atitude que parte do campo individual, o testemunho se completa no outro e deve encontrar, nele, um eco e uma nova formulação. A escrita da história não deixa de ser um caminho possível de (re)formulação. Isso não resolve o problema da fruição, mas permite a propagação de outras vozes, o que amplifica as possibilidades de “dar ouvidos”.

Catástrofe (*kata* + *strophé*) significa “virada para baixo”, “desastre”. O termo pode ser utilizado para designar cataclismos como o terramoto de Lisboa, mas também para referir episódios históricos dramáticos promovidos pelo homem, como a *Shoah*. A tarefa desempenhada pelo testemunho e pela historiografia implica um ato de reconstrução, de reinscrição do passado por meio da narrativa. Na medida em que o negacionista histórico abdica da ética para corroborar a catástrofe, resta ao sobrevivente e ao historiador sepultar o morto ao invés de ressuscitá-lo, conceder a oportunidade do luto no lugar de negar a morte; cada um à sua maneira, mas sem negligenciar o diálogo necessário, o compromisso ético assumido para com os mortos e o pacto fiduciário estabelecido com o leitor. No final das contas, como Ulisses (testemunha [*superstes*] entre os feácios, na *Odisseia*, mas arquétipo do historiador em Políbio), devemos perseguir a virtude e o conhecimento.

Artigo recebido em 10 de fevereiro de 2021. Aprovado em 13 de março de 2021.

A escrita como experiência
de luta e resistência:

Maria Archer



Maria Archer. *Correio Paulistano*,
1956, fotografia (detalhe).

Maria Izilda Santos de Matos

Doutora em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP) e livre-docente pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP. Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Portugueses: deslocamentos, experiências e cotidiano – São Paulo, séculos XIX e XX*. Bauru: Edusc, 2013. mismatos@pucsp.br

A escrita como experiência de luta e resistência: Maria Archer

Writing as an experience of struggle and resistance: Maria Archer

Maria Izilda Santos de Matos

RESUMO

Este artigo focaliza o protagonismo feminino nas ações e lutas de oposição ao salazarismo, destacando a trajetória e obra de Maria Archer. Para tanto, recupera o contexto, trajetória de vida e produção de Archer em Portugal, em particular as ações de censura às suas obras; na sequência, analisa a atuação e obras produzidas nos anos de exílio em São Paulo (1955-1979). A pesquisa realizada valorizou uma diversidade de fontes e referências: a documentação da Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), o acervo da Torre do Tombo e da Fundação Mário Soares (em Portugal), do Deops/SP (Departamento Estadual de Ordem Política e Social), textos literários, cartas, fotografias, entrevistas, crônicas, imprensa, priorizando os escritos de Maria Archer no exílio.

PALAVRAS-CHAVE: exílio; antissalazarismo; Maria Archer.

ABSTRACT

This article focuses on female protagonism in the actions and struggles of opposition to Salazarism, highlighting the trajectory and work of Maria Archer. For this, the context, life trajectory and production of Archer in Portugal is recovered, particularizing the actions of censorship of her works; next, it analyzes the performance and works produced in the years of exile in São Paulo (1955-1979). The research carried out valued a diversity of sources and references: the documentation of Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), the collection of Torre do Tombo and the Fundação Mário Soares (Portugal), Deops/SP (Departamento Estadual de Ordem Política e Social), literary texts, letters, photographs, interviews, chronicles, press, giving priority to the writings of Maria Archer in exile.

KEYWORDS: exile, anti-salazarism, Maria Archer.



Vim para o Brasil, tendo chegado dia 15-07-1955, porque já não podia viver em Portugal. A ação da censura asfixiou-me e tirou-me os meios de vida. Aprenderam-me dois livros publicados, assaltaram-me com policiais a casa e levaram-me um original que ainda estava escrevendo, violência inédita em países de civilização europeia.¹

Em entrevista ao *Diário de Notícias*, em 1956, ao se reportar à sua chegada ao exílio, no ano anterior, Maria Archer, escritora e intelectual portuguesa, denunciou as perseguições a que foi submetida em Portugal, considerando-se “amordaçada pela censura”. Assim, como outros portugueses exilados

¹ ARCHER, Maria (entrevista). *Diário de Notícias*, São Paulo, 15 jan. 1956.

em São Paulo, ela levou à frente ações de oposição ao regime salazarista, tendo como arma de luta a escrita.

O exílio² é uma situação impactante, que provoca reações e necessidade de desabafos, desencadeando desejos de preservar a memória dessa experiência através da escrita, analisando e registrando contextos, ideias e práticas políticas, redes e conexões estabelecidas, além de dilemas afetivos.³ Nesse sentido, esta investigação pretende ser uma contribuição para o estudo do protagonismo feminino nas ações e lutas de oposição ao salazarismo, pondo em destaque a trajetória e obra de Maria Archer. Para tanto, inicialmente, busca recuperar o contexto vivenciado pela escritora (o Estado Novo português e seus aparelhos repressivos); na sequência retoma a trajetória de vida e a produção de Archer em Portugal, em especial as ações de censura às suas obras. Finaliza com a análise de sua atuação e obras produzidas nos anos de exílio em São Paulo (1955-1979).

Para enfrentar tal desafio, a pesquisa lançou mão de uma diversidade de fontes e referências: a documentação da Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), o acervo da Torre do Tombo e da Fundação Mário Soares (em Portugal), do Deops/SP (Departamento Estadual de Ordem Política e Social); textos literários, cartas, fotografias, entrevistas, crônicas, imprensa, conferindo prioridade aos escritos de Archer no exílio.

Estado Novo português: autoritarismo, censura e propaganda

Em Portugal, as tensões que levaram ao final da monarquia (1910) se agravaram no pós-Primeira Guerra (1914-18), estando marcadas por dificuldades econômicas e sociais (carestia, miséria, falta de emprego), embates políticos, manifestações populares, ampliação das ações sindicais e a fundação (1921) do Partido Comunista Português). Essa conjuntura de tensões possibilitou o acesso dos militares ao poder estatal (1926).

Com a ascensão ao governo do general Fragoso Carmona, foi indicado para o Ministério das Finanças Antonio de Oliveira Salazar (1928), que, após assumir a presidência do Conselho de Ministros, norteou a estruturação do Estado Novo, implantado em 1933/34. Este se caracterizou como um “regime autoritário católico” (marcado por ações políticas corporativas, intervencionistas e alianças com a Igreja Católica), que adotou uma política econômica de manutenção de padrões tradicionais, com resistência às mudanças e à industrialização, considerada a causa dos conflitos de classe.⁴

² A delimitação dos significados semânticos de exílio é complexa. O termo é polissêmico, podendo significar a experiência de ser expatriado forçado ou voluntário, envolvendo o ser expulso da pátria e também o apartar, arredar, afastar-se do convívio social. Embora toda pessoa impedida de voltar para casa seja um exilado, há distinções entre exilados, asilados, refugiados, expatriados e emigrados.

³ Ver SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; HOCHMAN, Nicolás. Conflictos y posibilidades de los escritores en el exilio: la discusión entre Émile Cioran y Witold Gombrowicz. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación*, v. 10, n. 19, Medellín, 2011; SARLO, Beatriz. *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, e ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁴ Ver MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004; PAULO, Heloisa. *Aqui também é Portugal: a colônia portuguesa do Brasil e o salazarismo*. Coimbra: Quarteto, 2000; SILVA, Douglas M. *A oposição ao Estado Novo no exílio brasileiro, 1956-1974*. Lisboa:

Durante todo o Estado Novo, movimentos e manifestações de oposição foram reprimidos, sendo instituídos mecanismos de controle de expressão e de propaganda política do regime.⁵ Em 1933, foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), órgão ligado diretamente ao Conselho de Ministros (portanto, a Salazar). Este secretariado assumiu as funções de controlar e censurar os meios de difusão cultural, encarregando-se de fiscalizar a programação de rádio e televisão, a imprensa escrita e a produção artística (literatura, teatro, cinema, música, artes plásticas). Em paralelo, o SPN incentivava e apoiava expressões artísticas ufanistas através de apoio cultural e premiação a escritores e artistas, patrocínio às exposições, produções teatrais e cinematográficas, bem como da promoção de iniciativas de preservação do patrimônio e museus.⁶

O escritor e jornalista Antônio Ferro presidiu o SPN de 1933 a 1950, tornando-se um dos mais influentes protagonistas políticos da nação. Em 1944, o tal órgão tornou-se o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), incumbindo-se do controle/censura do setor artístico e cultural em Portugal e da imagem do país no estrangeiro.⁷

*Salazar encontrou em António Ferro o homem ideal para a dinamização do seu projecto cultural [...]. A rádio, o teatro e o cinema nacionais foram especialmente favorecidos pela sua acção, tendo sido também ele o criador do grupo de danças Verde Gaio. Tentou aliciar e controlar a imprensa estrangeira, instalando-a num gabinete do Palácio Foz. O significado ideológico das diversas manifestações culturais do seu tempo não lhe escapava. Reflectindo, por exemplo, sobre os defeitos e qualidades do cinema português, Ferro pretendeu incentivar o “filme histórico”, ao mesmo tempo que desencorajou os chamados “filmes cómicos”, não apenas talvez por uma questão de gosto pessoal, mas porventura pelo incómodo do retrato social que registavam.*⁸

Imprensa de Ciências Sociais, 2006; RAMOS, Ubirajara Bernini. *Portugal Democrático: um jornal de resistência ao salazarismo publicado no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC/SP, São Paulo, 2004; OLIVEIRA, Fábio Ruela de. *Trajetórias intelectuais no exílio: Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e Vítor Ramos (1954-1974)*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2010, e MATOS, Maria Izilda Santos de. *Portugueses: deslocamentos, experiências e cotidiano – São Paulo, séculos XIX e XX*. Bauru: Edusc, 2013.

⁵ Movimentos de oposição e resistência ao salazarismo foram sufocados, merecendo menção o Levante Operário (1934), a Revolta dos Marinheiros ou Motim dos Barcos do Tejo (1936) e o Movimento de Unidade Democrática (1945-48). Ver PINTO, Antonio Costa. *Os camisas azuis: ideologia, elites e movimentos fascistas em Portugal – 1914-45*. Lisboa: Estampa, 1994; TORRAL, Luís Reis. *Estados novos, Estado Novo*. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009; SECCO, Lincoln, *op. cit.*, e MATTOSO, José e ROSAS, Fernando. *História de Portugal, v. 7: o Estado Novo*. Lisboa: Estampa, 1998.

⁶ Ver COELHO, José Dias. *A resistência em Portugal*. Porto: Inova, 1974; CABRERA, Ana. A memória e o esquecimento: a censura do Estado Novo em Portugal perante três peças de autores espanhóis. *Media & Jornalismo*, n. 12, Coimbra, 2008; FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Assis, 2006; RAMOS, Vitor. *Breve análise da repressão à vida intelectual em Portugal*. São Paulo: Paz e Terra, 1969; BAIÓIA, Manuel. Censura como factor de formação e consolidação do salazarismo: o caso do noticiário sobre política internacional na imprensa (1933-1935). In: MARTINS, Fernando (org.). *A formação e a consolidação política do salazarismo e do franquismo*. Lisboa: Colibri, 2012, e PAULO, Heloisa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.

⁷ Ver TORRAL, Luís Reis. O modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar: Antônio Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo. In: RIBEIRO, Jorge Martins, SILVA, Francisco Ribeiro da e OSWALD, Helena (orgs.). *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

⁸ TORRAL, Luís Reis e HOMEM, Amadeu de Carvalho. Ideologia salazarista e “cultura popular”: análise da biblioteca de uma casa do povo. *Análise Social*, v. XVIII, Lisboa, 1982.

A divulgação do ideário e das ações governamentais ocorria através de vários veículos de comunicação, com destaque para o rádio. Na década de 1930, foi inaugurada a Emissora Nacional, com uma programação centrada na difusão da “verdadeira cultura popular”, segundo o entendimento do governo. Com a mesma intenção de enaltecimento do regime, patrocinavam-se espetáculos de teatro, produções cinematográficas e musicais. Também foram criadas as Casas do Povo, Casas dos Pescadores, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) e a Junta de Ação Nacional, que promoviam ações culturais e de lazer.⁹

A propaganda política salazarista coordenou igualmente ações dirigidas para a comunidade de portugueses que moravam em outros países. No Brasil, essas ações foram centradas nos centros de maior presença lusitana; em São Paulo, destacou-se nessa mediação a Casa de Portugal. As estratégias de propaganda incluíam a divulgação de publicações como a *Revista Portuguesa*, o patrocínio de palestras, programas de rádio, projeção de filmes, e espetáculos teatrais e musicais de cunho apologético ao salazarismo.¹⁰

*As obrigações que, no campo da propaganda no estrangeiro, cabiam ao Secretariado, bem como as ações que levou a cabo, incluíam a colaboração com todos os organismos portugueses de propaganda existentes no estrangeiro, tais como embaixadas, consulados e Casas de Portugal; supervisão de todos os serviços de imprensa oficiais fora do país; a realização de conferências e encorajamento do intercâmbio com intelectuais e jornalistas estrangeiros, com vista a moldar a opinião internacional, entre outros assuntos, sobre a política colonial; promoção cultural e artística de Portugal bem como do seu turismo.*¹¹

Após a Segunda Guerra, ampliaram-se as manifestações de oposição ao governo, como na ocasião das eleições à presidência (1957-58), com o sucesso da candidatura do general Humberto Delgado, que unificou as oposições e adquiriu popularidade. Contudo, as artimanhas eleitorais deram a vitória ao candidato da situação, Américo Tomás. Os conflitos se agudizavam e o regime desencadeou novas medidas de repressão através da PIDE, com a prisão de vários oposicionistas, enquanto outros, inviabilizados de manter suas atividades profissionais e políticas, optavam pelo exílio.¹²

Já nas décadas de 1960/70, observou-se o agravamento da situação socioeconômica com o declínio da produção agrícola e o aumento da emigração

⁹ Ver TORGAL, Luís Reis, HOMEM, Amadeu de Carvalho e SANTOS, Graça. Política do espírito: o bom gosto obrigatório para embelezar a realidade. *Media & Jornalismo*, n. 12, *op. cit.*

¹⁰ Ver PAULO, Heloisa, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil*, *op. cit.*, e *idem*, *Aqui também é Portugal*. *op. cit.*

¹¹ COTRIM, João Pedro. *Tradutores e propagandistas: da tradução como ferramenta de propaganda do Estado Novo no estrangeiro e da indústria que se desenvolveu em torno desta no Secretariado da Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação*. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

¹² Em diferentes ocasiões, levantes e ações de oposição ao salazarismo geraram repressões e exílios. Os levantes de 1927-28 e 1931 marcaram um primeiro fluxo de exilados para o Brasil, majoritariamente de republicanos e democratas. Entre 1940-56, manteve-se a saída de intelectuais e políticos. O endurecimento da repressão (1957/58) gerou novas ondas de exilados, tendo o Brasil como meta. Entre 1965-74, a ampliação das saídas estava associada às guerras coloniais, ao movimento estudantil e ao surgimento de novos grupos políticos. Nesse momento, além do Brasil, outros destinos foram Marrocos, Argélia, França, Alemanha, Bélgica, Suécia e Itália. Ver MARTINS, Susana, *Socialistas na oposição ao Estado Novo: um estudo sobre o movimento socialista português de 1926 a 1974*. Cruz Quebrada: Casa das Letras/Editorial Notícias, 2005.

(as remessas de dinheiro amenizavam as carências), generalizando-se os descontentamentos e o crescimento das oposições, inclusive devido à indiferença do regime quanto às tensões coloniais na África. Nesse contexto, as articulações das oposições com os oficiais intermediários do Movimento das Forças Armadas (MFA) culminaram na “Revolução dos Cravos”, em 25 de abril de 1974. O programa político do novo governo propunha a criação de um regime democrático e pluralista e o fim das guerras na África.¹³

Maria Archer: escrituras, resistências e lutas

*Minha obra tem sido norteadada pelo princípio vital de rebater o preconceito arcaico da inferioridade das mulheres.*¹⁴

*A chamada oposição pode contar com as mais nobres energias da minha pena de escritora, da minha voz de conferencista, e mesmo com o meu voto de cidadã.*¹⁵

Romancista e dramaturga, autora de uma ampla obra literária e jornalística, Maria Emília Archer Eyrolles Baltazar Moreira nasceu em Lisboa (1899), filha de João Baltazar Moreira Junior (funcionário do governo/Banco Nacional Ultramarino) e de Cipriana Archer Eyrolles Baltazar. Foi casada com Alberto Teixeira Passos (1921-1926); buscando independência econômica e profissional, divorciou-se em 1931. A escritora viveu em Angola, Guiné-Bissau, Niassa, Moçambique e no Brasil (1955-1979).

Maria Archer cursou apenas a escola primária e como autodidata adquiriu ampla cultura, se tornando escritora profissional, atuando como jornalista e publicando várias obras, que transitavam por diferentes campos do conhecimento, como história, geografia, etnografia, sociologia e antropologia. Sua escritura tinha um estilo agradável e envolvente, buscando, além de entreter, instruir, debater, informar, defender ideias e instigar o debate.¹⁶ Nas décadas de 1930 a 1950, Archer produziu uma ampla gama de escritos (livros, crônicas, peças de teatro, literatura infantil), proferiu palestras, conferências, participou de programas radiofônicos, trabalhou para vários jornais em Portugal e África.

¹³ Ver MAXWELL, Kenneth, *op. cit.*, SECCO, Lincoln, *op. cit.*, e MATTOSO, José e ROSAS, Fernando, *op. cit.*

¹⁴ ARCHER, Maria. Revisão de conceitos antiquados. *Ler*, n. 7, Lisboa, out. 1952, p. 5.

¹⁵ *Idem*, Eu... e mais eu. *O Sol*, n. 184, Lisboa, 11 set. 1948. Direção Geral do Livro dos Arquivos e das Bibliotecas-PIDE/DGS. Processo 131/48, SR, fls. 324.

¹⁶ Considerada uma escritora esquecida, recentemente suas obras têm sido parcialmente reeditadas, despertando o interesse de vários pesquisadores. Merece menção BATISTA, Elisabeth, *Entre a literatura e a imprensa: percursos de Maria Archer no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) – USP, São Paulo, 2007; BORDEIRA Guilherme. *Acerca de Maria Archer*. Lisboa: Lantia, 2014; BOTELHO, Dina Maria dos Santos. “Ela é apenas mulher”: Maria Archer, obra e autora. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-portugueses) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994; BOUZY, Armanda Manguito. *Mémoires d’exil: Maria Archer, une femme anti-salazariste au Brésil. Cahiers d’études des cultures ibériques et latino-américaines*, n. 1, Montpellier, mar. 2015. Disponível em <http://cecil-univ.eu/c1_5/>. Acesso em 10 nov. 2020; HORTA, Maria Teresa. Prefácio. In: ARCHER, Maria. *Ela é apenas mulher*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001; MARTINS, Leonor Pires. Menina e moça em África: Maria Archer e a literatura colonial portuguesa”. *Lusotopie*, v. 12, n. 1-2, Aix-en-Provence, 2005. Disponível em <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/somma.2005.htm>>. Acesso em 10 no. 2020; PEDROSA, Ana Bárbara Martins. *Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – UFSC, Florianópolis, 2017, e PEREIRA, Maria La Salette Coelho de. *Maria Archer entre o feminismo e o neorealismo: uma leitura dos romances Ela é apenas mulher e Aristocrata*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Universidade do Minho, Braga, 2008.

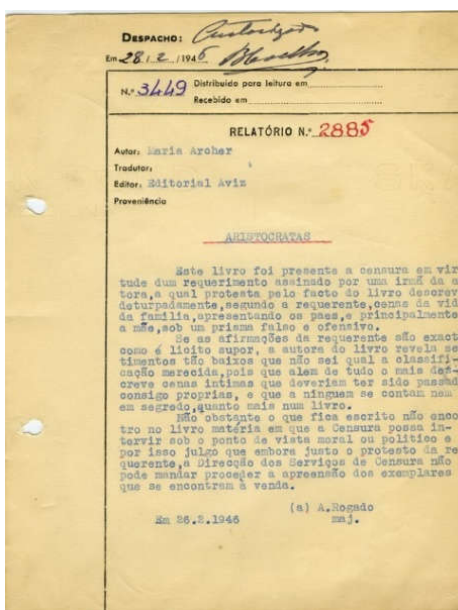
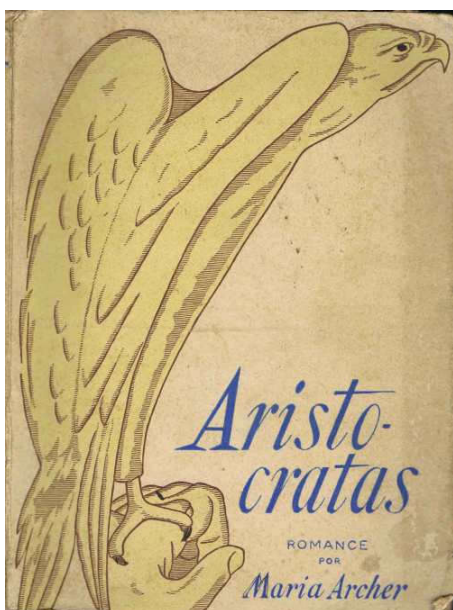
Ela iniciou a sua carreira literária com a obra *Três mulheres*, em coautoria com Graça Pinto Quartim (Luanda, 1935). Já estabelecida em Lisboa, sua escritura foi intensificada. Nessa fase, priorizou temáticas sobre África, merecendo destaque o livro *Viagem à roda de África* (1938), com o qual recebeu o prêmio Maria Amália Vaz de Carvalho, seguido de outras obras na Coleção Cadernos Coloniais (1936 e 1938).¹⁷ A partir de 1938, com a obra *Ida e volta numa caixa de cigarros*, Maria Archer iniciou uma nova etapa ou pelo menos a incorporação de inovações temáticas, priorizando as questões da condição feminina, abordando assuntos polêmicos e tabus como violência doméstica, sexualidade feminina, virgindade, honra, aborto, separação, trabalho e prostituição, entre outros.¹⁸

Seus livros tiveram várias edições com boa recepção e aceitação do público. Eram inovadores e provocadores, retratavam a condição e o cotidiano femininos, criticavam práticas vigentes, perversidade das relações conjugais e falsas moralidades. Sua narrativa contemplava personagens femininas combativas, independentes e sedutoras, posicionadas entre o consentido e o proibido. Em 1938, *Ida e volta numa caixa de cigarros* foi “qualificado” pelos periódicos *Voz* e *Novidades* como “pornográfico”. O Serviço de Censura apreendeu e proibiu a obra sob a alegação de que, com seu “caracter acentuadamente erótico, a autora compraz-se na volúpia do promenor sensual, que parece ser o único objectivo”. Apesar dos recursos impetrados (1939 e 1944), a censura manteve a decisão afirmando “que se julga de conveniência pública fundada principalmente na intenção de preservar leitores de formação incorrupta ou imperfeita de leituras que seriam perniciosas”.¹⁹

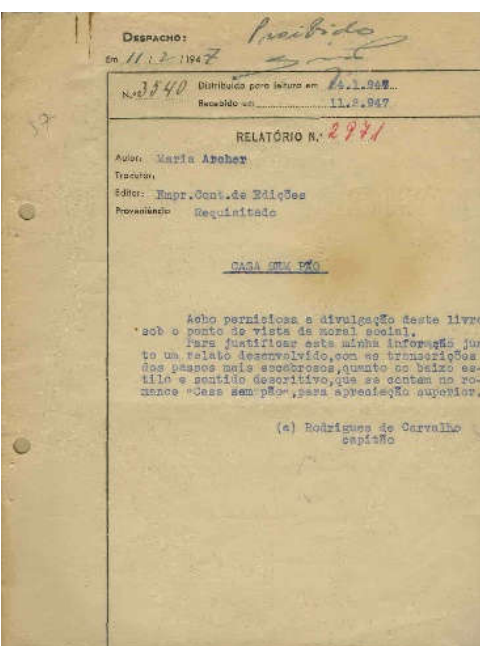
¹⁷ *África selvagem* (1935, pela qual foi considerada uma escritora revelação), *Sertanejos*, *Singularidades dum país distante*, *Folclore dos negros do grupo Bantu e Ninho de bárbaros* (1936), *Angola filme* (1937), *Colônias piscatórias em Angola e Caleidoscópio africano* (1938), *Roteiro do mundo português* (1940). Dentro dessa temática, merece menção a obra *Herança lusíada* (s./d.), com o prefácio de Gilberto Freyre, que destaca o “talento literário” da escritora. Nessas obras demonstrava conhecimentos etnográficos e fazia críticas eventuais à administração portuguesa na África.

¹⁸ Cabe destacar, na produção da autora, as seguintes obras: *Ida e volta de uma caixa de cigarros* (1938), *Há dois ladrões sem cadastro* (1940), *Fauno sovina* (1941), *Memórias da linha de Cascais* (1943), *Os parques infantis* (1943), *Ela é apenas mulher* (1944, considerado seu melhor romance), *Aristocratas* (1945), *Eu e elas*, *Apontamentos de romancista* (1945), *A morte veio de madrugada* (1946), *Casa sem pão* (1947), *O mal não está em nós* e *Filosofia numa mulher moderna* (1950), *Bato às portas da vida* (1951), *Nada lhe será perdoado* (1952), *A primeira vítima do Diabo* (1954), *Herança lusíada* (s./d.), e as peças de teatro *Alfacinha*, *Isso que chamam amor*, *Numa casa abandonada*, *O poder do dinheiro* e *O leilão*.

¹⁹ Os relatórios da Direção dos Serviços de Censura da Pide anteriores a 1942 não estão disponibilizados nos arquivos da Torre do Tombo. No processo da obra *Casa sem pão* (1947) foram encontradas menções a *Ida e volta numa caixa de cigarros*. Direção Geral do Livro dos Arquivos e das Bibliotecas-PIDE/DGS. Processo 3540/1947 e Relatório da Censura 2971/1947.



Figuras 1 e 2. Capa de *Aristocratas* de Maria Archer, 1945, e Relatório da Censura 2885/1946, fotografias (detalhes).



Figuras 3 e 4. Capa de *Casa sem pão* de Maria Archer, 1947, e Relatório da Censura 2971/1947, fotografias (detalhes).

No caso do romance autobiográfico *Aristocratas* (1945), a autora se indisputa com a família, que se viu representada no texto. Em 1946, a irmã da escritora encaminhou à Direção dos Serviços de Censura o pedido de apreensão da obra. O parecer do órgão relatava: “Se as afirmações da requerente são exactas, como é licito supor, a autora do livro revela sentimentos tão baixos que não sei qual a classificação merecida, pois além de tudo o mais descreve cenas íntimas que deveriam ter sido passadas consigo próprias, e que a nin-

guém se contam nem em segredo, quanto mais num livro”.²⁰ Apesar dessas ponderações críticas à autora, a decisão final da Direção dos Serviços de Censura foi pela não apreensão dos exemplares.

Com o recrudescimento político e moral do regime, a obra de Archer foi considerada “inadequada” e ela passou a ser “cautelosamente acompanhada” pela Pide. Em 1947, a autora caiu novamente nas garras da censura com o livro *Casa sem pão*, que foi apreendido. Os despachos da Direção dos Serviços de Censura, assinados pelo capitão Rodrigues de Carvalho, indicavam que ele foi considerado como um “grave inconveniente moral”:

Lisboa, fevereiro de 1947.

Acho pernicioso a divulgação deste livro sob o ponto de vista moral e social.

Para justificar esta minha informação, junto um relato desenvolvido, com as transcrições dos passos mais escabrosos, quanto ao baixo estilo e sentido descrito que contém o romance Casa sem Pão para a apreciação superior.

Este, como não podia deixar de ser, em face de texto imoral do livro, é de aberta oposição a divulgação do romance “CASA SEM PAO”, que melhor lhe ficaria o título - “Livro sem moral”

*A BEM DA MORAL SOCIAL, Desfecho Proibido.*²¹

Archer reafirmava que seus escritos eram norteados pelo questionamento à condição de discriminação e submissão das mulheres.²² Sua abordagem, temáticas e a descrição narrativa enfrentavam as concepções vigentes dos papéis atribuídos aos gêneros, marcados pelos padrões apregoados pelo conservadorismo moralista do Estado Novo. Por isso, seus livros foram identificados como ousados e acintosos, sendo a escritora considerada pelos mecanismos censórios como “incômoda”:

*tudo o que Maria Archer dizia era proibido. Tudo o que ela escrevia, portanto, era assustador por esse motivo. A desvirginização, o aborto, o prazer sexual das mulheres, a violência masculina. O trabalho escravo que as mulheres então executavam nas suas próprias casas. A violação diária na cama do casal. A passividade ou revolta contra tudo isto. A prostituição a que tantas raparigas eram obrigadas ou apenas empurradas, por uma sociedade hipócrita, que em seguida a condenava.*²³

A partir de 1945, Archer se destacou pela presença em círculos literários, culturais e pela militância política, com críticas ao Estado Novo e filiação ao Movimento de Unidade Democrática (MUD), organização de oposição ao regime salazarista. Em 1949, apoiou o candidato de oposição à presidência, Norton de Matos:

²⁰ Direção Geral do Livro dos Arquivos e das Bibliotecas-PIDE/DGS Processo 3549/1946 e Relatório da Censura 2885/1946.

²¹ Direção Geral do Livro dos Arquivos e das Bibliotecas-PIDE/DGS. Processo 3540/1947 e Relatório da Censura 2971/1947. A autora apresentou novo recurso à Direção dos Serviços de Censura em 1969, o processo foi revisto e a obra liberada com vários cortes, contendo o seguinte despacho: “Julgo, pois, que, com a condição expressa dos “cortes” apontados, possa ser autorizada a reedição do romance em causa”.

²² ARCHER, Maria. Revisão de conceitos antiquados, *op. cit.*, p. 5.

²³ HORTA, Maria Teresa, *op. cit.*, p. 15.

*A minha modesta obra de escritora ia-se também realizando e a sua crítica pertinaz aos quadros duma sociedade decadente e descrente de si mesma situou-me, a mim, sua autora, antes mesmo de eu ter escolhido refletidamente o meu caminho, acentuou-me no campo espiritual da oposição. Eu era tida e considerada como escritora oposicionista antes mesmo de ter dito, a mim própria, que era esse, definitivamente, o meu rumo, que eu esposava, conscientemente, grande parte dos seus ideais.*²⁴

Como credenciada pelo jornal *República* (1953), assistiu ao julgamento do opositor ao regime Henrique Galvão (1953), fez anotações dos depoimentos, entrevistou o réu, advogados e o próprio o juiz, sinalizando com a proposta de escrever um livro sobre a questão. Devido a essa participação, passou a ser vigiada, foi interrogada pela Pide, sua casa foi invadida por agentes da polícia e suas anotações sobre o julgamento foram apreendidas.²⁵ Denunciou o ocorrido no artigo “Um caso inédito de perseguição do pensamento”, publicado na *República*, em 20 de outubro de 1953.

As pressões se ampliaram, ela se queixava das hostilidades de uma sociedade conservadora, do endurecimento do regime, da perseguição da Pide e da censura com a interdição dos seus livros. Com medo de uma possível prisão e sem condições de continuar suas atividades, em julho de 1955 exilou-se no Brasil.²⁶

Resistências antissalazaristas em São Paulo: por um *Portugal Democrático*

Desde os inícios do século XX, São Paulo concentrava um elevado número de imigrantes portugueses. Muitos vieram em busca de oportunidades devido às novas perspectivas geradas pela expansão econômica e industrial, outros escapando das dificuldades da vida no campo, do serviço militar obrigatório e fugindo das tensões/perseguições políticas.²⁷

Em Portugal, os percalços políticos produziram ondas de exílios desde 1926/7, que se acentuaram depois da implantação do Estado Novo (1933). Destacavam-se entre os motivos das saídas os questionamentos ao regime, os vínculos a partidos de oposição, a falta de perspectivas profissionais, as exclusões (muito comuns nas carreiras universitárias e públicas), a censura (de artistas, jornalistas e escritores), as situações de medo e insegurança. Assim sendo, São Paulo se tornou uma possibilidade de acolhimento aos opositores do salazarismo, constituindo-se redes de apoio e recepção que envolviam partidos (PCP e PCB), associações, grupos profissionais e políticos, jornalistas, intelectuais e acadêmicos brasileiros.

Os exilados das décadas de 1950/60 se diferenciavam dos que chegaram anteriormente (1927/33, em sua maioria, de orientação republicana). A nova leva incorporava comunistas, socialistas, anarquistas, liberais republica-

²⁴ ARCHER, Maria. Eu...e mais eu, *op. cit.*

²⁵ Uma cópia dessas anotações foi enviada a Tomás Ribeiro Colaço, amigo exilado no Brasil, o que possibilitou a produção do livro *Os últimos dias do fascismo português*, publicado no Brasil em 1959.

²⁶ Ver ARCHER, Maria (entrevista). *Diário de Notícias*, *op. cit.*

²⁷ A historiografia sobre o Estado Novo português tem sido enriquecida por vários estudos e diferentes perspectivas, contudo as ações da oposição dos que se encontravam fora do país (muitos deles exilados) ainda carecem de novas investigações. Ver PAULO, Heloisa. *Aqui também é Portugal*, *op. cit.*, e MARTINS, Susana, *op. cit.*

nos e até dissidentes do próprio regime (após as eleições de 1957/58).²⁸ Não obstante a diversidade de tendências políticas, esses exilados convergiam numa plataforma unificadora de contestação ao regime salazarista e se uniram em ações de oposição, inclusive, atuando pela imprensa. Foi o caso do grupo que fundou o jornal *Portugal Democrático* (inicialmente instalado na sede do Centro Republicano Português), editado entre 1956 e 1977.²⁹

Coube a Vítor de Almeida Ramos e Manuel Ferreira Moura, ambos membros do Partido Comunista Português, a iniciativa de articulação para a criação do periódico, que no primeiro número explicitava sua proposta:

*A política que pretendemos realizar e a missão que temos a cumprir são, pura e simplesmente, servir o Portugal Democrático com verdade e independência. [...] mostrar aos portugueses que se interessam por Portugal a real situação do país, destacando a cultura portuguesa; mudar a imagem do país, vencer as barreiras da censura, da falta de dinheiro e de apoio; estamos voltados para o futuro, consciente das realidades do presente e orgulhoso das grandezas do passado; aqui têm, pois, os portugueses do Brasil o seu jornal: o Portugal Democrático.*³⁰

O periódico contava com a colaboração de intelectuais, escritores, jornalistas e todo um conjunto de militantes e voluntários. Entre os editores se destacaram Adolfo Casais Monteiro, Carlos Maria de Araújo, Fernando Lemos, Jorge de Sena, João Alves das Neves, Fernando Correia da Silva, Paulo de Castro e Maria Archer³¹, que escreveu várias matérias de críticas ao salazarismo. O jornal teve a participação de figuras de destaque cultural e político do Brasil, bem como de autores das colônias portuguesas em África.

Pelo meio de todo um sistema de redes de contatos e apoios, o *Portugal Democrático* circulava em várias regiões do Brasil e em outros países como USA, Canadá, Inglaterra, França e na América Latina (Venezuela, Uruguai, Argentina), sendo o jornal de oposição, editado no exterior, de maior circulação. Apesar de censurado pela Pide, o periódico chegava clandestinamente a Portugal.³²

Os editores do *Portugal Democrático* buscavam enfrentar a propaganda política do salazarismo conscientizando seus leitores sobre as ações e práticas do regime. Nesse sentido, várias foram as temáticas abordadas denunciando a situação política e econômica de Portugal, os horrores praticados nos campos de concentração de prisioneiros, as ações da censura, a violência, as condições da educação e das universidades, a repressão aos movimentos de estudantes e de luta pela anistia e revelando as tensões coloniais na África e Ásia, entre outras adversidades. Lavrava-se, assim, um

²⁸ Cf. PAULO, Heloisa. O exílio português no Brasil: os "budas" e a oposição antissalazarista". *Portuguese Studies Review*, v. 14, n. 2, Ontario, 2006-2007; SILVA, Douglas M., *op. cit.*, e OLIVEIRA, Fábio Ruela de, *op. cit.*

²⁹ Ver RODRIGUES, Miguel Urbano. *Portugal Democrático: um jornal revolucionário*. In: LEMOS, Fernando e LEITE, Rui Moreira (orgs.). *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas*. São Paulo-Bauru: Editora Unesp/Edusc, 2003.

³⁰ *Portugal Democrático*, n. 1, São Paulo, jul. 1956.

³¹ Entre os membros atuantes do *Portugal Democrático* identificou-se a presença de apenas quatro mulheres Maria Archer, Maria Irolinda, Manuela de Gouveia e Maria Antônia Fiadeiro, mas participantes declararam que outras se faziam presentes.

³² Cf. RODRIGUES, Miguel Urbano, *op. cit.*

*Protesto contra todas as mentiras, violências, injustiças, crueldades, extorsões – política política, campos de concentração, presos políticos, eleições roubadas, desprezo pela liberdade, indiferença pelos direitos do povo e suas gloriosas tradições de independência – que, por todos os modos, num conto do vigário colossal, tem sido apresentado ao mundo inteiro como uma era de progresso, de fraternidade, de paz e prosperidade em Portugal. De esperança, de certeza mesmo, que tudo quanto infelicitou durante trinta anos a nossa pátria, sem liberdade, sem teto, sem pão para o mísero paisano e seus filhos, está no fim.*³³

A convergência na oposição ao salazarismo não minimizou a existência de divergências e disputas internas, com momentos de tensões e cisões que levaram ao afastamento de colaboradores. Cabe rememorar que, em março de 1963, membros do conselho de redação do periódico vinculados ao PCP vetaram um artigo de Adolfo Casais Monteiro. Em resposta, o autor, seguido por Fernando Lemos, Jorge de Sena, Paulo de Castro, Fernando Correia da Silva e Maria Archer se afastaram do conselho do *Portugal Democrático*.

Após o golpe civil-militar de 1964, ocorreram pressões sobre os envolvidos com o jornal, o grupo cogitou o encerramento das atividades, mas a publicação se manteve firme. Em abril de 1974, o jornal assumiu entusiasticamente a cobertura da “Revolução dos Cravos”; porém, com o retorno de muitos colaboradores, após dezenove anos de ação (totalizando 205 números impressos), o *Portugal Democrático* finalizou sua publicação, em 1977.

Maria Archer: exílio e resistência antissalazarista

*O exílio é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. [...] a vida de um exilado, não é mais do que esforços para superar a mutiladora da separação.*³⁴

Em Portugal, Maria Archer sofreu pressões políticas, teve obras censuradas, perdeu suas condições de subsistência, foi silenciada e condicionada ao exílio, mantendo-se afastada do seu país durante mais de duas décadas.



Figura 5. Entrevista de Maria Archer à *Folha de S. Paulo*, 1955, fotografia (detalhe).

³³ *Portugal Democrático*, n. 4, São Paulo, nov. 1956.

³⁴ SAID, Edward, *op. cit.*, p. 46 e 60.

No exílio em São Paulo, participou ativamente de ações políticas em várias frentes e manteve sua produção constituída por livros, crônicas, artigos, ensaios, palestras, conferências e participações radiofônicas. Seus escritos e atuações se centravam na denúncia/oposição ao regime salazarista e nas questões femininas. Também buscou divulgar a cultura dos países onde viveu, apregoando a confluência histórico-cultural entre os dois lados do Atlântico (Brasil e África portuguesa).



Figura 6. Entrevista de Maria Archer ao *Correio Paulistano*, 1956, fotografia (detalhe).

A escritora esteve sob a investigação do Deops (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, de São Paulo)³⁵, sendo elaborados relatórios de “observação preventiva”, que permitem rastrear sua intensa militância política, como num comunicado de 1957:

Levamos ao conhecimento dessa chefia que, ainda em serviço de observação proveniente nos meios estudantis à volta da próxima visita a São Paulo do Gal. Francisco Craveiro Lopes, fomos encontrar, agindo neste mesmo setor e sobre os mesmos motivos, a comunista portuguesa Maria Archer, que, inclusive, acaba de mandar editar um livro de sua autoria sobre as gentes lusas, em diversos países do mundo.

Segundo estamos informados, na tarde do dia 8 último, Maria Archer telefonou para um dos diretores da UESP, de nome Sérgio Lessa, e em cuja presidência, à Rua Sorocabá, 48, se verificava a primeira reunião ordinária daquela entidade estudantil, solicitando-lhe que lh’a convidasse para assistir tal “meeting” estudantino, o que foi feito.

Em meio ao debates naquela reunião, Maria Archer, dizendo-se visceralmente adversária do atual Presidente de sua pátria, Gal. Francisco Hígino Craveiro Lopes, sob a alegação de ter sido uma das vítimas do regime então reinante no país; e, depois de dizer que até sua residência particular houvera sido vasculhada pela polícia portuguesa, a mando do Governo luso, quando lhe furtaram vários originais de sua lavra, pediu que naquela reunião de estudantes se fizesse uma moção de protesto contra a visita do Gal. Francisco Craveiro Lopes a São Paulo, e em repúdio aos gastos excessivos feitos pelo Governo Brasileiro no acolhimento a um ditador estrangeiro. Esta moção, que ali fora redigida pelo estudante Sérgio Lessa, fora aprovada por Gilberto

³⁵ Serviço de Informações, SSP/SP, doc. 50 C-24-321, 321^a, 323, 1957-63. Fundo DEOPS/SP, Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apesp).

Rogê Ferreira, Elpídio Reali Júnior, Norma Jarnol, João Carlos Aguiar e Luiz Fernando Ribeiro da Silva, contra Joaquim Lima Neto, Firmino de tal, Henrique Bamer e João Gonçalves e uma abstenção. Satisfeita com o resultado da votação, Maria Archer prometeu escrever um livro, dentro em breve, contando a unidade, a combatividade e coragem na luta dos estudantes.³⁶

As ações de Archer visavam atrair apoio à causa antissalazarista. Nesse sentido, em janeiro de 1959, discursou no ato organizado pela União Estadual dos Estudantes (UEE) em solidariedade ao povo cubano:

Heróis anônimos tombam dia após dia, nos porões das cadeias políticas de Salazar, enquanto uma centena de fantoches do governo vive no luxo e no conforto. A colônia portuguesa que se encontra no Brasil, talvez por ser formada na sua maior parte de indivíduos apolíticos, que para cá se dirigem e tenho a impressão que aqui se influenciam pela máquina de propaganda orientada pelo governo português, começa ultimamente a tomar consciência, e felizmente, da real situação; o mesmo não se deu quando há dois ou três anos passados para aqui se dirigiu o caixeiro viajante da ditadura general Craveiro Lopes.³⁷

A escritora participou de várias ações e movimentos políticos, alguns de ampla audiência, como o Comitê dos Intelectuais e Artistas Portugueses Pró-Liberdade de Expressão (1958), Conferência Sul-Americana Pró-Anistia para os Presos e Exilados Políticos da Espanha e Portugal (janeiro/1960, quando aborda a temática da censura em Portugal), manifestações pró candidatura Lott-Jango (1960), II Conferência Sul-Americana Pró-Anistia para os Presos e Exilados Políticos da Espanha e Portugal (Montevideu/1961)³⁸, Encontro Estadual de Solidariedade a Cuba (compondo a mesa com Caio Prado Jr., Helena Silveira, José Serra e Jamil Haddad, março/1963), Debate “42 anos de fascismo em Portugal” (PUC-SP, finais de 1968). No Ato Público em Solidariedade dos Povos de Portugal e Espanha, no Cine Paramount, em 27 de maio de 1962, fez parte da mesa de discussões:

Levamos ao conhecimento dessa chefia que, segundo nossos observadores, realizou-se na manhã de ontem, dia 27, das 9:10 às 12:50 horas, no Cine-Teatro Paramount, à Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, o anunciado ato público de solidariedade aos trabalhadores e aos povos de Espanha e Portugal.

Os trabalhos, que contaram com presença de cerca de 900 pessoas (lotando a plateia e os camarotes), foram presididos pelo Deputado Cid Franco, tendo ainda tomado assento à mesa os seguintes elementos: Dep. José Rocha Mendes Filho; Dep. Germinal Feijó; Dep. Paulo de Tarso; Dep. Jéthero de Faria Cardoso; João Louzada; Gen. Humberto Delgado; Luiz Carlos Prestes; Dr. Walter Dias (advogado da Associação dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Jales); Eng. Tito de Moraes (líder do Movimento Português); Antonio Guardiôla (líder do Movimento Espanhol); José Vendral (líder do

³⁶ Assunto sobre a escritora portuguesa, em São Paulo, Maria Archer. Comunicado do Serviço Secreto do Deops, 11 jun. 1957. Doc. 50-C-25-321. Fundo DEOPS/SP, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³⁷ ARCHER, Maria. Em Ato de Solidariedade ao Povo Cubano, promovido pela UEE (União Estadual dos Estudantes) em 24 jan. 1959. Cf. Relatório-documento 50C-24-321,321A e 323. Fundo DEOPS-SP. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³⁸ Cf. Relatório-documento 52-Z-0-14.284. Fundo DEOPS-SP. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

*Movimento Espanhol); Prof. Ênio Sandoval Peixoto; Helena Silveira (presidente da UBE); Maurício Vasconcellos Pinheiro (presidente da UEE); Dolores Mello Vassão (secretária da Comissão Paulista Pró-Anistia aos Presos e Exilados Políticos de Espanha e Portugal); Ítala Schwartzmann (presidente da Federação das Mulheres do Estado de São Paulo); Maria de Lourdes Prestes Maia; Maria Archer (União Brasileira de Escritores); Edgar Leuenroth; Prof. Florestan Fernandes; os líderes sindicais Pedro Francisco Iovine, Gentil Neves Correia, Floriano Francisco Dezen, José Molenídio, Thimóteo Spínola e José Xavier dos Santos.*³⁹

As questões que envolviam as mulheres portuguesas se fizeram presentes nas lutas de Maria Archer. Em abril de 1960, no Centro Republicano Português de São Paulo, a escritora proferiu a conferência “Presença da mulher na paisagem social portuguesa”. Já em 1963, juntamente com Maria Fernandes, Maria Ermelinda, Janette A. Pereira e Maria Aldina, Maria Archer fundou a “sucursal” da União das Mulheres Portuguesas (UMP), da qual foi eleita presidente, sendo a iniciativa noticiada no *Portugal Democrático*: “Filiado ao Movimento das Mulheres Democratas Portuguesas, e com ligações estabelecidas no Uruguai, Buenos Aires, Mar del Plata, Rio, Recife, fundou-se recentemente em São Paulo uma sucursal da União das Mulheres Portuguesas. [...] Saudamos calorosamente o novo elemento de combate ao fascismo e cumprimentamos as senhoras portuguesas que o iniciaram”.⁴⁰

No Ato Público de Solidariedade às Presas Políticas Portuguesas, concorrido evento patrocinado pela UMP, em 4 de março de 1964, no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, Archer expôs a situação das mulheres encarceradas na fortaleza subterrânea de Caxias:

*A situação trágica, desesperadora dessas presas, há longos anos sequestradas do mundo nos cárceres salazaristas, está atraindo a atenção internacional. São mulheres das mais diversas camadas sociais, desde a intelectual, em que há escritoras, engenheiras, artistas, professoras, médicas, etc., às operárias e camponesas. Nenhuma foi condenada por atos mais graves que pichar paredes, espalhar jornais e panfletos, aliciar elementos para tentativas de greve, tomar parte de agrupamentos clandestinos, seja de intelectuais, escolares ou operários assinar manifestos e cartas mimeografadas, viajar para o exterior para os congressos de juventude ou femininos. Nenhuma foi condenada por sabotagem, terrorismo, assaltos ou atos semelhantes. Contudo, estão há anos trancadas numa fortaleza subterrânea, sem ver a luz do sol, e pior ainda, sem esperança! Para elas, uma única esperança fulgura – somos nós, senhoras e senhores, sois vós, sobretudo vós, brasileiros. É para os brasileiros que se estendem as mãos súplicas emanadas nas sombras da fortaleza de Caxias.*⁴¹

Entre os artigos e crônicas produzidos pela autora se destacam os publicados em *O Estado de S. Paulo*⁴², no qual contribuiu no Suplemento Literatu-

³⁹ Relatório Deops, 28 maio 1962. Documento 50-E-29-50. Fundo DEOPS-SP. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁴⁰ União das mulheres portuguesas. *Portugal Democrático*, n. 75, São Paulo, ago. 1963, p. 5.

⁴¹ ARCHER, Maria. *Portugal Democrático*, n. 82, São Paulo, abr. 1964, p. 4. Na mesma página o jornal colocava em destaque uma coluna intitulada Heroínas e mártires na luta contra o fascismo português, na qual listava mulheres mortas e presas políticas, assunto pouco abordado no periódico.

⁴² O *Estado de S. Paulo* foi o único dos grandes jornais brasileiros que manteve uma plataforma de oposição ao salazarismo, tendo acolhido nos seus quadros vários jornalistas e intelectuais exilados; além de Archer, destacaram-se Miguel Urbano Rodrigues, João Alves das Neves, Vitor da Cunha Rego, Carlos Maria de

ra e Arte (6 ensaios em 1956, que discutem comparativamente a formação histórica e cultural de Angola e Brasil); de forma mais expressiva e constante destaca-se sua participação no Suplemento Feminino, totalizando cerca de 120 colunas (de 1955 a 1957), que, entre assuntos variados, priorizaram as crônicas de memória e as referentes à África.⁴³

Maria Archer também escreveu em outros periódicos como *A Gazeta*, *Semana Portuguesa* e *Portugal Democrático* (1955 a 1963), do qual foi uma das articuladoras. Seus artigos demonstravam erudição, cultura e eram marcados pela atuação política visavam mobilizar, convencer e envolver a opinião pública na luta antissalazarista.

No *Portugal Democrático*, Archer publicou 12 crônicas (1956-1963)⁴⁴ abordando temáticas políticas, com destaque para as denúncias sobre a censura e falta de liberdade de expressão. Apontava o desconhecimento e ocultamento da censura vigente nos países ibéricos, particularmente, em Portugal – deixando seu testemunho de ter dois dos seus livros de ficção apreendidos pela polícia política –, bem como as consequências da censura ao processo criativo e seus malefícios à literatura portuguesa. No artigo “A censura à imprensa e ao livro”, em outubro de 1956, rememorava: “meus livros foram apreendidos sem a mínima justificação do acto e sem sequer me ser dada resposta aos pedidos que fiz para que essa explicação me fosse fornecida. [...] a simples existência da censura destrói uma geração literária. [...] A nossa situação é tão dura e dolorosa que o livro chega a ser apreendido em casa, ainda em original inacabado, em cima da secretaria, como me aconteceu”.⁴⁵

Araújo, Santana Mota e, durante certo período, Henrique Galvão (que se dedicava a uma exótica coluna sobre os safáris na África). Alguns escreviam artigos e/ou crônicas no Suplemento Literário.

⁴³ Nessas crônicas se observam alguns eixos temáticos: crônicas de memória, sobre a África e assuntos variados. Nas crônicas de memória, a autora criticava a condição feminina, os mecanismos e abusos do poder masculino, os acordos matrimoniais movidos por interesses, os códigos de posturas restritivos às viúvas, a ditadura da estética e o culto à beleza e à juventude; retratava o cotidiano feminino, as mulheres das aldeias e as cruéis relações entre patroas e criadas. As crônicas sobre a temática africanista visavam ampliar o conhecimento sobre África, apresentado aspectos sociais, étnicos, políticos, culturais e históricos, focalizando as diversas experiências das mulheres africanas. Por fim, abordando temáticas variadas, demonstrava preocupações sociais, discutia questões como desigualdades, pobreza, desamparo dos trabalhadores na doença e na velhice, apresentava a comunidade portuguesa (associações, clubes, círculos literários, hospitais, asilos), iniciativas humanitárias/caritativas (com destaque para a Cruz Vermelha) e questões culturais (teatro, documentários, literatura e língua portuguesa), entre outros assuntos. Ver BATISTA, Elisabeth, *op. cit.*

⁴⁴ ARCHER, Maria. A censura à imprensa e ao livro (out. 1956), Um vencido (jan. 1957), Carta aberta a Sua Majestade Britânica Isabel II (fev. 1957), Eu e “A Voz” (abr. 1957), Eleição de candidato único (maio 1957), Cai sobre nós esta vergonha, mulheres – I (dez. 1958) e II (jan. 1959), Somoza, Salazar e CIA (jul. 1959), A revolução áurea (out. 1960), Avacalhar e portugalizar (set. 1961), Brasil, fronteira da África (set. 1963) e Símbolo e mito do 5 de Outubro (out. 1963). *Portugal Democrático, op. cit.*, 1956-1963.

⁴⁵ *Idem*, A censura à imprensa e ao livro. *Portugal Democrático, op. cit.*, p. 5 e 6



Figuras 7 e 8. Artigos de Maria Archer publicados em *Portugal Democrático*, n. 4, out.1956, e n. 8, fev. 1957, fotografias (detalhes).

Em seus escritos, Maria Archer assumia um discurso de acusação, buscando conscientizar os leitores sobre a real situação e as atrocidades cometidas pelo governo salazarista. No artigo “Carta aberta a Sua Majestade Britânica Isabel II”, de fevereiro de 1957, utilizou a estratégia narrativa de uma carta dirigida à soberana inglesa em visita a Portugal. Nele descrevia a situação de miséria vivenciada pelo povo, as ações de opressão e censura vigentes; também denunciava a conivência do governo britânico com as atrocidades da ditadura salazarista:

São 30 anos de ditadura em que as forças e os fuzilamentos não se fizeram sentir, mas a dominação se processou pela opressão do exército, espionagem e torturas da polícia, cerceio das liberdades políticas e civis e jurídicas, exílios e internamentos em campos de concentração africanos, com ou sem julgamento, e mesmo a prisão perpétua, “como medida de segurança”, para acusados absolvidos nos tribunais. A censura postal, a censura à imprensa, o saque de livros e manuscritos de cassados autores, a proibição de greves, de reunião, de associação, de eleições livres, de pluralidade partidária na política, o condicionamento econômico, fecharam o circuito opressor. São 30 anos em que as forças e fuzilamentos não se fizeram sentir, mas em que se trituraram adversários sob pressões econômicas. Comissões e perseguições, exílios, torturas policiais, julgamentos, assassinatos nas prisões, vexames contínuos, ameaças e intimidações, instalando-se a espionagem política no lar e despedaçando-se nessa engrenagem os afetos familiares sob suspeitas e delações.⁴⁶

⁴⁶ *Idem*, Carta aberta a Sua Majestade Britânica Isabel II”. *Portugal Democrático*, n. 8, *op. cit.*, p. 1, 2 e 4.

Apesar da censura do governo salazarista ao *Portugal Democrático*, o artigo teve repercussões em Portugal. No jornal *A Voz* foi publicado o texto “Coisas ignóbeis” (26 fev. 1957), identificando como “ignóbeis” o periódico e a própria Maria Archer, que respondeu em “Eu e “A Voz””.⁴⁷ Tendo como mote a visita do presidente português Craveiro Lopes ao Brasil, no artigo “Eleição de candidato único”⁴⁸, de maio de 1957, Archer denunciou as falcaturas das eleições em Portugal que ocorriam “sem fiscalização, sem disputa, verdadeira comédia eleitoral”, o que tornava “Craveiro Lopes um usurpador, ilegalmente nomeado e empossado pelo ditador Salazar num posto a que o elevaram através das manigâncias duma eleição de candidato único”. Apontava, ainda que Craveiro vinha em missão propagandista do regime salazarista, ditadura vigente havia mais de 30 anos.

Nos artigos “Cai sobre nós esta vergonha, mulheres – I e II”⁴⁹, de dezembro de 1958 e janeiro de 1959, ela comentava a falta de apoio feminino nas lutas de oposição ao regime, apesar de apontar a existência de exceções, e clamava por maior adesão de esposas, filhas e mães na resistência ao salazarismo. Em “Somoza, Salazar e CIA”, de julho de 1959, construindo paralelos entre as arbitrariedades das ditaduras de Somoza e Salazar, denunciava a situação de miséria, a ausência da liberdade de expressão, a opressão e as torturas impetradas pelo salazarismo:

*Dou testemunho do que vi. Mas sei mais do que o pouco que vi, sei de certeza que há milhares de mulheres e homens torturados, deformados, humilhados, envelhecidos, assassinados, sumidos em ignotos cemitérios pela polícia salazarista. [...] Quantos presos desapareceram, na PIDE, no Porto, como se tivessem ido para o campo de concentração do Tarrafal? Nunca mais há notícias deles. Desapareceram... que a terra lhes seja leve e o seu nome perdure em nossa memória!*⁵⁰

Em “A revolução áurea”, de outubro de 1960⁵¹, elaborou uma retrospectiva histórica sobre as lutas pela República em Portugal; a temática retornou em “Símbolo e mito do 5 de outubro”, de outubro de 1963.⁵² Já em “Avacalhar e portugalizar”, de setembro de 1961, comentava a obra *Segredos de Estado*, de J. R. Tournoux, sobre a vida de Charles de Gaulle e os comentários do governante sobre as desilusões nacionais com a perda de prestígio internacional, como aconteceu anteriormente com Portugal. Citando Roger Vailland, no premiado livro *A lei*, explicava o uso do termo “portugalizar”:

AO LEITOR: Ainda há quem se recorde de que o termo “portugalizar” significava, há anos, efervescência revolucionária, convulsão política, paixão e anarquia, patriotismo exaltado, mas de nenhum modo avacalhamento, desinteresse ou renúncia. Esses são os trunfos de Salazar, os seus frutos opimos. Ele conquistou mais essa glória no seu palmarés. Hoje, “portugalizar”, e é o general De Gaulle quem o diz, significa o desinter-

⁴⁷ *Idem*, Eu e “A Voz”. *Portugal Democrático*, n. 10, *op. cit.*, p. 1 e 6.

⁴⁸ *Idem*, Eleição de candidato único. *Portugal Democrático*, n. 11, *op. cit.*, p. 1 e 4.

⁴⁹ *Idem*, Cai sobre nós esta vergonha, mulheres – I e II. *Portugal Democrático*, n. 19 e 20, *op. cit.*, p. 8 e 5, respectivamente.

⁵⁰ *Idem*, Somoza, Salazar e CIA. *Portugal Democrático*, n. 26, *op. cit.*, p. 6.

⁵¹ *Idem*, A revolução áurea. *Portugal Democrático*, n. 35, *op. cit.*, p. 6 e 7.

⁵² *Idem*, Símbolo e mito do 5 de outubro. *Portugal Democrático*, n. 76, *op. cit.*, p. 8.

esse dum povo que se “avacalha”. Por isso é que muitos separam a ALMA DE SUA PRÓPRIA PÁTRIA PARA A ENTREGA A OUTRA. São portugueses que não se deixam “portugalizar”.⁵³

Além dos artigos e crônicas, no exílio Maria Archer publicou os livros *Terras onde se fala português* (1957), *África sem luz* (1962), *Brasil, fronteira da África* (1963). Nessas obras priorizou temáticas africanas e as relações Brasil-África. O livro *Os últimos dias do fascismo português* veio a público em 1959. Nele, ela focalizava o julgamento do capitão Henrique Galvão (em dezembro de 1952 e março de 1953), acusado de conspiração contra o governo de Salazar. Como já dito, Maria Archer acompanhou as sessões no tribunal, fez anotações e entrevistas (com o réu, advogados, testemunhas e o próprio o juiz), coletando informações. Contudo, a escritora foi convocada pela Pide e teve suas anotações apreendidas, sendo esse um dos motes do seu autoexílio (1955). Porém, como parte dos seus escritos tinham sido enviados para Tomás Ribeiro Colaço, no Brasil, Archer se empenhou na escrita e publicação do livro.

Nele, a escrita contundente objetivava envolver os leitores, sensibilizando-os sobre as arbitrariedades judiciais e crueldades do sistema salazarista. Para tanto, a estratégia narrativa se centrou na metáfora teatral, identificando o julgamento como um espetáculo, um simulacro: “estamos em pleno teatro, e do dramático, direi mesmo da tragédia”.⁵⁴ O tribunal era o cenário, no qual os participantes desempenhavam papéis com roteiros pré-definidos e marcados pelas metáforas da guerra e da luta. O protagonista central era o capitão Henrique Galvão: “É ainda um animal lutador. Encara os juízes como adversários a quem não pede misericórdia. Está desarmado em frente de inimigos que têm por si a força da Nação, está condenado e vencido antes da batalha, mas é evidente, e clamante, que, em medida humana, é superior aos seus contrários”.⁵⁵



Figuras 9 e 10. Capa de *Os últimos dias do fascismo português* de Maria Archer, 1959, e contracapa da Pide, fotografias (detalhes).

⁵³ *Idem*, Avacalhar e portugalizar. *Portugal Democrático*, n. 46, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴ *Idem*, *Os últimos dias do fascismo português*. São Paulo: Liberdade e Cultura, 1959, p. 89.

⁵⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 77.

Os sentidos políticos da obra presentes no discurso de denúncia se encontram marcados por referências emocionais e afetivas. A própria capa foi ilustrada com a contrafé da Comissão de Censura da Pide, convocando autora a prestar declarações. Objetivando desmascarar as tramas de poder, a narrativa denunciava as injustiças, a falta de liberdade de expressão centrada num sistema estruturado na repressão política, na violência e na censura, da qual a própria autora foi vítima.

Uma precursora da participação da mulher na oposição ao salazarismo

Na participação feminina nas ações de resistência ao salazarismo, cabe destacar a atuação de Maria Archer, que através de seus escritos e palestras denunciou o regime.⁵⁶ Na sua trajetória, no exílio em São Paulo, pode-se atentar para duas etapas: entre 1955-1963, período marcado pela militância e ampla produção intelectual; já entre 1964-1979, observa-se a diminuição de produtividade e afastamento. Essas mudanças podem estar relacionadas ao contexto político repressivo pós-golpe de 1964, às tensões internas na equipe do *Portugal Democrático*, com o afastamento de vários colaboradores (entre eles, Maria Archer), e também a doença e avanço da idade.

No seu exílio, Archer buscou viver do seu ofício, mas, na década de 1970, seus ganhos eram insuficientes para custear os tratamentos de saúde. Em 1973, queixava-se ao sobrinho (Fernando de Pádua) das dificuldades enfrentadas e pedia que ele solicitasse uma autorização para o seu retorno à Portugal. Ela só conseguiu voltar em abril de 1979, já com 80 anos e saúde muito abalada; em Lisboa ficou asilada no Lar Santa Maria de Marvila, vindo a falecer em janeiro de 1982.

A posição do exilado aviva desejos de partilhar experiências marcadas por sentimentos e memórias, podendo desencadear ações e registros através de textos, ainda mais quando o ofício praticado é o da escritura, gerando narrativas de luta, denúncia e ativismo político.⁵⁷ Dessa forma, Maria Archer atuou, assumiu a causa antissalazarista, escreveu e denunciou as atrocidades deste regime. Sua produção literária de Archer visava inspirar questionamentos aos papéis tradicionais das mulheres, além de denunciar e criticar o regime salazarista. As ações da censura sobre a trajetória da escritora foram basilares. Ela foi estigmatizada pelos mecanismos censórios, considerada como “disonante”, “incômoda” e “inconveniente”. Dessa forma, o regime, além de censurá-la, tirou-lhe os meios de subsistência e levou-a ao exílio de mais de vinte anos; mais ainda, cortou seus vínculos com os leitores e a empurrou para o “esquecimento”.

⁵⁶ A historiografia sobre a oposição ao regime salazarista não tem atentado ao protagonismo feminino, invisibilizando as atuações e lutas das mulheres. Camponesas e operárias participaram de protestos e greves, denunciaram a carestia, altos custos, racionamentos e falta de gêneros. Mulheres profissionais, intelectuais e artistas se manifestaram, outras participaram de partidos políticos, associações, organizações e comissões, integraram oposições de diferentes vertentes e, ainda outras, se assumiram como feministas e pacifistas. Assim sendo, frente ao estatuto de desigualdade de gênero que caracterizou o regime salazarista, cabe observar as especificidades nas formas das ações, reivindicações e lutas femininas, sendo um desafio reverter o estatuto de invisibilidade dessas experiências de luta. Ver GORJÃO, Vanda. *Mulheres em tempos sombrios: oposição feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

⁵⁷ Cf. SARLO, Beatriz, *op. cit.*, p. 189.

Esta investigação enfrentou o desafio de focalizar a trajetória combatente de Maria Archer. Contudo, apesar das tentativas de recuperação da sua obra e vida, ainda resta muito para que seja conhecida e reconhecida. Também se mantém a percepção de que muito ainda precisa ser pesquisado no sentido de dar luzes às lutas de resistência ao salazarismo dos que foram exiliados e que de longe se articularam na causa oposicionista, e, entre esses, dar vozes às mulheres que atuaram, escreveram e denunciaram as atrocidades do regime.

Artigo recebido em 10 de fevereiro de 2021. Aprovado em 20 de março de 2021.

Narrar o Alzheimer brasileiro: o alerta de **Bernardo Kucinski** no romance *K*.



Capa do livro *K*, de
Bernardo Kucinski. 2011,
fotografia (detalhe).

Graziele Frederico

Mestra em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Doutoranda em Studi Linguistici, Letterari e Interculturali na Università degli Studi di Milano. Coorganizadora, entre outros livros, de *Literatura brasileira contemporânea: resistências, escritas, leituras*. Araraquara: Letraria, 2020.
graziele.frederico@gmail.com

Narrar o Alzheimer brasileiro: o alerta de Bernardo Kucinski no romance *K*.

Narrating Brazilian Alzheimer's: the alert sent by Bernardo Kucinski in the novel *K*.

Graziele Frederico

RESUMO

No romance *K*. (2011), Bernardo Kucinski nomeia a ausência de políticas de memória coletiva sobre a ditadura militar brasileira como o “mal de Alzheimer nacional”. As cartas que continuavam a chegar para a irmã/filha após anos de seu desaparecimento eram a materialidade desse corpo-nação doente. Este artigo procura diagnosticar os sintomas e o combate à “doença”, com base na experiência do protagonista na busca pela filha. Quais os alertas e quais as propostas de terapias possíveis apresentadas pela obra? Qual futuro pode ser lido a partir dessas memórias não compartilhadas?

PALAVRAS-CHAVE: ditadura; Alzheimer; literatura.

ABSTRACT

In the novel K. (2011), Bernardo Kucinski names the absence of collective memory policies about the Brazilian military dictatorship as the “national Alzheimer’s disease”. The letters that continued to arrive for Ana Rosa Kucinski (sister/daughter) after years of her disappearance were the materiality of this sick body-nation. This essay aims to “diagnose” the symptoms and the possibilities to resist, based on the protagonist’s experience in the search for his daughter. What are the alerts and the possible therapies proposals? What future can be prospect in this no-sharing memories?

KEYWORDS: dictatorship; Alzheimer; literature.



A ditadura militar brasileira não teve todos seus arquivos abertos e analisados. A Comissão Nacional da Verdade¹ foi vista por parte das Forças Armadas como uma afronta, conforme mais de um militar (da ativa e da reserva) declarou na época – inclusive em alguns depoimentos para a comissão – e ainda o faz.² Mesmo assim, cinquenta anos após o golpe de 1964, o relatório final da Comissão apontou 434 vítimas identificadas em crimes urbanos, mais de 8 mil vítimas indígenas e pelo menos 20 mil torturados. Foram documentadas as graves violações de direitos humanos contra os trabalhadores urbanos, os camponeses, as igrejas, os movimentos sociais, os povos indígenas, os homossexuais, as universidades e no meio militar. Foram notificadas as inúmeras colaborações civis e econômicas com o projeto re-

¹ BRASIL, Comissão Nacional da Verdade, *Relatório*. Brasília: CNV, 2014.

² Como afirmou Eurídice Figueiredo, “o país ainda está aguardando que as Forças Armadas liberem os arquivos secretos em seu poder e façam um pedido formal de desculpas pela tortura e morte de pessoas, realizadas em dependências militares, oficiais ou clandestinas”. FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017, p. 20.

pressor e também as resistências a uma política sistemática de violência do Estado brasileiro.

Algumas ausências pesaram. O historiador Lucas Pedretti³, que atuou na Comissão da Verdade do estado do Rio de Janeiro, conta que os dados da violência policial nas favelas, por exemplo, não entraram na contabilização final. Os mortos executados pelos esquadrões da morte também não constam nas listagens oficiais de vítimas da ditadura. Uma estimativa divulgada pela agência de inteligência dos Estados Unidos indica que pelo menos 800 pessoas teriam sido assassinadas por esses grupos somente entre os anos de 1968 a 1971.⁴ Isso significa que os números que temos, mesmo que impressionantes, não podem dar conta do patrimônio traumático adquirido devido à ditadura militar.

Patrizia Violi, na obra *Paesaggi della memoria*⁵, questiona justamente como se dá o entrelaçamento de estratégias simbólicas e culturais para a construção desse patrimônio memorial e traumático: “De quem e do que somos lembrados? Por quem e por que devemos manter a memória desse passado?”, são algumas das perguntas feitas por Violi⁶, uma vez que as escolhas determinarão tanto o conteúdo como a forma das memórias coletivas e culturais que serão construídas a partir desse patrimônio traumático. E ela complementa: “Certamente, a partir da representação mais ou menos verdadeira que damos do nosso passado, nós construímos a nossa identidade presente e sobretudo futura. A partir dessa base contamos sobre nós, nos relacionamos com os outros, produzimos, assim, cultura”.⁷

Pensando nisso, é importante destacar que em 2020, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística divulgou dados de que 54,2% da população brasileira nasceram após o ano de 1985, quando o regime militar foi oficialmente encerrado. Somando os que tinham até dez anos nesta data, o percentual sobe para 69%. Isso significa que 7 em cada 10 brasileiros não viveram a ditadura ou eram muito jovens quando ela vigorava a pleno vapor.⁸ Voltando à Violi, para quem desejamos manter a memória das vítimas da ditadura e das opressões do regime?: “Para os seus familiares, para os sobreviventes, para as comunidades locais, para as futuras gerações, para os turistas?”⁹

Diante destas perguntas, recorro a algumas reflexões de Eurídice Figueiredo¹⁰ na obra *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Figueiredo defende o dever coletivo de memória “em relação às vítimas, a seus familiares e à sociedade em geral”¹¹ e afirma que para ela, porém, o Estado parece se

³ Ver PEDRETTI, Lucas (entrevista para Mariana Filgueiras). Contra os novos esquecimentos. In: LAUB, Michel (org.). *Anuário Todavia 2018/2019*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 109.

⁴ Cf. REINA, Eduardo e PEDRETTI, Lucas. Esquadrões mataram em 3 anos o dobro da ditadura em 21. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 24 out. de 2020.

⁵ VIOLI, Patrizia. *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani, 2014, p. 18.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 12.

⁷ *Idem, ibidem*, p.18. Tradução minha do original: “Di certo, a partire dalla rappresentazione più o meno veritiera che diamo del nostro passato, noi costruiamo la nostra identità presente e soprattutto futura e su questa base ci raccontiamo, ci relazioniamo agli altri da noi, produciamo insomma cultura”.

⁸ Cf. Redação. Inspirada nas Diretas Já, *Folha* lança campanha em defesa da democracia. *Folha de S. Paulo*, 24 jun. 2020.

⁹ VIOLI, Patrizia, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Ver FIGUEIREDO, Eurídice, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ *Idem ibidem*, p. 13.

recusar a “passar seu passado a limpo” e “encarar seus fantasmas”. A contínua rejeição das autoridades sobre a revisão da Lei da Anistia em 1979 é uma dessas negações: “Evitar o dissenso em nome de uma unidade nacional imaginária só faz reforçar a ocultação da verdade, o que acarreta mais sofrimento para as vítimas e suas famílias, que veem a continuação da impunidade. Essa atitude apaga da memória oficial os crimes cometidos no passado e tende a ignorar as memórias divergentes que ficam assim condenadas a uma realidade marginal, clandestina”.¹²

Recuperando Paul Ricoeur, que aproxima anistia de amnésia diante de um esquecimento que busca apagar o passado, Figueiredo afirma que no Brasil, onde “não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia”, “enquanto vigorar essa lei iníqua que perdoou os torturadores e os assassinos”, o país “não ousará olhar para seu passado, continuará sendo um país desmemoriado, ou, como diz B. Kucinski, um país que sofre de Alzheimer”.¹³

É justamente sob essa perspectiva de um país doente de Alzheimer que irei analisar o romance-ensaio *K*.¹⁴, de Bernardo Kucinski. Nas palavras de Figueiredo, com essa obra o autor “encerra seu luto e transmite ao mesmo tempo, a imagem viva da irmã morta, uma ausente que estará presente no espírito dos leitores”.¹⁵ Kucinski foi um dos primeiros autores da fase mais recente da produção literária sobre a ditadura militar brasileira (a partir de 2010). Ele publicou seu primeiro romance, *K*, em 2011, pela editora Expressão Popular, com enorme sucesso de crítica, sendo traduzido em treze línguas e se convertido em tema de inúmeros trabalhos acadêmicos. O romance foi também utilizado como documento na Comissão Nacional da Verdade, citado como exemplo de restituição da memória, no caso dos desaparecidos Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva.

Bernardo Kucinski é um jornalista, intelectual e escritor que desde 1970 busca denunciar os crimes da ditadura e do autoritarismo brasileiro. Em outubro de 2018, ganhou o prêmio Especial Vladimir Herzog na 40ª premiação do Instituto Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos. Exilado político em Londres, ao sair do país em 1970 levou consigo um dos primeiros dossiês de denúncia das torturas do regime para ser publicado na imprensa inglesa. Trabalhou nos jornais alternativos de esquerda que combatiam a ditadura e introduziu a disciplina de jornalismo econômico anos mais tarde na Universidade de São Paulo, onde atuou como professor. Trabalhou na Secretaria de Imprensa do primeiro governo Lula (2003-2006) e, neste período, defendeu dentro do governo uma posição mais incisiva do Executivo para a abertura dos arquivos das Forças Armadas e uma reforma institucional que abolisse a Doutrina de Segurança Nacional que sustentava ainda os ideais do golpe de 1964.¹⁶

A obra de não ficção de Kucinski aborda questões específicas da ditadura militar, como a denúncia das torturas nas prisões brasileiras: *Pau de arara*:

¹² *Idem, ibidem*, p. 32.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 25 e 26.

¹⁴ KUCINSKI, Bernardo. *K*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

¹⁵ FIGUEIREDO, Eurídice, *op. cit.*, p. 138.

¹⁶ Sobre as posições de Kucinski no governo Lula, ver *Cartas a Lula: o jornal particular do presidente e sua influência no governo do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

la violence militaire au Brésil, publicado na França em 1971, *Abertura: a história de uma crise* (1982), e *Brazil state and struggle*, publicado em Londres também em 1982, assim como a análise de aspectos econômicos ligados ao regime e as suas consequências nos anos seguintes: *A ditadura da dívida* (1987), *Fome de lucros* (1987), *O que são as multinacionais* (1991) e *Brazil carnival of the oppressed* (1995). Por fim, outro campo das suas publicações foi o jornalismo: duas obras exemplares são *Jornalistas e revolucionários* (1991) e *Jornalismo econômico* (1996). Sobre sua militância política e colaboração com o Partido dos Trabalhadores, Kucinski escreveu a história do partido em *Lula and the workers party in Brazil*, que foi publicado em Londres no ano de 2003, além dos boletins analíticos que enviava ao candidato Luís Inácio Lula da Silva durante a campanha presidencial de 1998 – *Cartas ácidas da campanha de Lula de 1998*, publicado no ano 2000 – e, posteriormente, as análises feitas durante o primeiro governo do ex-metalúrgico: *Cartas a Lula: o jornal particular do presidente e sua influência no governo do Brasil* (2014).

Na literatura, ingressou aos 74 anos, após sua aposentadoria compulsória da Universidade de São Paulo. O primeiro livro que escreveu foi uma novela policial sobre o assassinato de uma jovem professora do Instituto de Física da Universidade de São Paulo, *Alice: não mais que de repente*, mas que seria publicado somente em 2014. Antes disso, Kucinski lançou sua obra-símbolo e de maior sucesso, *K.*, com primeira edição em 2011. O romance conta a busca incessante de um pai pela filha desaparecida. Com inúmeras vezes narrativas, os relatos se referem ao drama que a família do autor viveu com o sequestro e desaparecimento forçado da irmã, Ana Rosa Kucinski Silva, e o cunhado Wilson Silva em 1973, numa ação dos torturadores da ditadura militar brasileira.

Sobre a memória da repressão, Kucinski declarou em 2014 que

*parece que a alma brasileira não se interessa por esse tema. O tema não lhe diz nada. Os escritores das novas gerações são portadores desse desinteresse. Ou porque se impõem problemas novos, numa era de profundas mudanças de comportamento. Na raiz disso, creio que está o fato de que a ditadura brasileira não deixou no todo da nossa sociedade um trauma para ser resolvido. A memória da ditadura é ambígua e vaga. Seu registro mais e mais vai se tornando uma imagem difusa e desimportante da nossa memória histórica.*¹⁷

De acordo com Figueiredo, a literatura produzida sobre o regime realmente não envolveu substancialmente autores jovens. O tema ainda faz parte da produção daqueles que de alguma maneira foram afetados pela opressão militar, com algumas exceções: “Na maioria dos casos, os autores que escrevem nos dias de hoje foram afetados de maneira direta ou indireta, pela ditadura, sendo, em sua maioria pessoas nascidas nos anos 1940-1950. Nota-se, mesmo nos livros publicados entre 2010 e 2016, que poucos autores jovens abordaram a ditadura, como se ela estivesse longe demais, não fizesse parte do seu passado e não os afetasse”.¹⁸

¹⁷ Apud PEREIRA, Rogério. A libertação de Kucinski. *Rascunho*, n. 168, abr. 2014, edição 168. Disponível em <<http://rascunho.com.br/a-libertacao-de-kucinski/>>. Acesso em 9 fev. 2021.

¹⁸ FIGUEIREDO, Eurídice, *op. cit.*, p. 42.

Um país com Alzheimer

No romance *K.*, Bernardo Kucinski lança a hipótese de que o Brasil está doente, vive um mal de Alzheimer que não permite que o país compartilhe a memória do patrimônio traumático que afetou o país a partir da violência sistêmica ditatorial. No livro há apenas dois capítulos nos quais o narrador é capturado pelo autor e dá voz a Bernardo. O primeiro – “As cartas à destinatária inexistente” é justamente o texto no qual ele exemplifica a doença da nação:

*O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignorarão, antes dele, o separador das cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado, como a atestar a autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos.*¹⁹

Ao final do capítulo, o autor-narrador sinaliza o local e data de quando enviou o livro para publicação (“São Paulo, 31 de dezembro de 2010”), demarcando no tempo e espaço a ausência/presença da irmã que desapareceu graças à ação do Estado, mas que, passadas décadas, não teve o crime completamente reconhecido pelas autoridades do país. A mensagem que o autor parece lançar é a de que não houve justiça de transição. Apesar de alguns depoimentos apurados desde a investigação da Comissão de Mortos e Desaparecidos em 1995 e, depois, na Comissão Nacional da Verdade, a família Kucinski – a exemplo de muitas outras – não teve acesso a todos os arquivos sobre a prisão, tortura e assassinato da irmã e do cunhado. Não houve julgamento dos assassinos. A memória coletiva e pública é ainda esse “mal de Alzheimer nacional”.

No “*Post-scriptum*”, texto final da obra, também na voz do autor, Bernardo Kucinski conta sobre um telefonema anônimo que o filho recebera de uma brasileira que estivera há pouco no Canadá e teria sido apresentada a uma senhora com o nome de Ana Rosa Kucinski. Para o autor-narrador, era um sinal de que os aparelhos repressivos continuam ativos, mais um dos sintomas claros da doença do país.

*Não retornei o telefonema. Lembrei-me dos primeiros meses após a desaparecimento; sempre que chegávamos a um ponto sensível do sistema, surgiam as pistas falsas do seu paradeiro para nos cansar e desmoralizar. Esse telefonema – concluí – é uma reação à mensagem inserida nas televisões há alguns meses pela Secretaria de Direitos Humanos do governo federal, na qual uma artista de teatro personificou o seu desaparecimento. O telefonema da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado.*²⁰

A doença de Alzheimer é diagnosticada especialmente como uma decadência cognitiva, a perda da lucidez de maneira patológica. Em 1901, Alois Alzheimer recebeu a primeira paciente daquela que seria anos depois, a doen-

¹⁹ KUCINSKI, Bernardo, *op. cit.*, p. 16.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 177.



ça batizada com seu nome. Auguste Deter tinha 51 anos quando foi internada na clínica para dementes e epiléticos de Frankfurt. Cinco anos depois, após ter perdido a capacidade de comunicação e mobilidade, Auguste Deter faleceria na clínica no dia 8 de abril de 1906.

Durante o tratamento, o marido informou aos médicos que sua esposa tinha sido sempre uma mulher ativa, que não bebia nada alcoólico e nem fazia uso de medicamentos. Segundo ele, ambos viviam uma união harmoniosa e feliz. A primeira mudança constatada foi o desenvolvimento de um comportamento obsessivo em cenas de ciúmes com o marido e a acusação de que ele teria saído para passear com uma vizinha. Em seguida, Auguste começou a apresentar problemas de memória de curto e longo prazo e dois meses depois já apresentava uma atitude completamente atípica para os que a conheciam. Girava pela casa com olhar perdido, sempre irrequieta e distraída, praticava enganos bobos nas suas tarefas diárias, e com o passar do tempo começou a mostrar graves problemas de decomposição cognitiva associados a afasia, apraxia, alucinações e paranoia. O marido levou-a a clínica oito meses após o início das mudanças comportamentais. Depois de alguns exames, Alzheimer descobriu que o cérebro de Auguste Deter apresentava regiões atrofiadas, mudanças arterioscleróticas, emaranhados neurofibrilares e placas neuríticas.²¹

O termo “doença de Alzheimer” foi cunhado por Emil Kraepelin na oitava edição do seu influente manual *Psychiatric: Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, de 1910 como uma patologia que indicava “grave demência, profunda afasia, espasmos e crises apopléticas.

Alzheimer descreveu um singular grupo de casos com gravíssimas alterações das células. No decorrer de alguns anos, os doentes regridem mentalmente, tem uma memória fraca, são pobres de ideias, confusos, vagos, não se orientam, não reconhecem as pessoas e distribuem os próprios bens. Mais tarde, desenvolvem uma inquietude. Tornam-se frequentes os distúrbios nas atividades simbólicas e práticas; os doentes não compreendem ordens, gestos, não reconhecem objetos e imagens, não realizam ações de maneira organizada. No final, não conseguem comer sozinhos ou cuidar de si próprio. O estado final pode durar muitos anos, com uma degeneração muito lenta ou aparentemente sem grandes mudanças.²²

Seguindo a metáfora proposta por Kucinski, o Brasil seria uma nação em processo de regressão, com memória fraca, escassez de ideias, confusa, vaga, desorientada, que não reconhece as pessoas e distribui seus bens. Viveríamos nesse território inquieto, onde não há uma compreensão prática, nem simbólica das ações, dos objetos e das imagens. Essa desorientação e ausência

²¹ Cf. PASQUARELLI, Elisa. *Antropologia dell'Alzheimer: neurologia e politiche della normalità*. Roma: Alpes Italia, 2018, p. 27.

²² *Apud idem, ibidem*, p. 32. Tradução minha do original: “Alzheimer ha descritto un singolare gruppo di casi con gravissime alterazioni delle cellule. Nel corso di alcuni anni i malatti regrediscono mentalmente, hanno la memoria debole, sono poveri di idee, confusi, vaghi, non si orientano, non riconoscono le persone, regalano le loro cose. Più tardi si sviluppa una certa agitazione. Sono frequenti disturbi dell'attività simbolica e pratica; i malati non comprendono ordini, gesti, non riconoscono oggetti e immagini, non compiono azioni ordinate. Molto profonde sono le logopatie. Alla fine i malati non sono in grado di mangiare da soli o di prendersi cura di sé. Lo stato finale può durare molti anni, con un deterioramento molto lento o apparentemente senza cambiamenti”.

de sentido permeiam todo o romance. Não há sentido em uma filha que desaparece.

No capítulo “Sorvedouro de pessoas”, o narrador conta os primeiros passos desorientados do pai quando a filha não dá notícias depois de dez dias. Angustiado ele se questiona e se culpa, mudando dali em diante sua abordagem diante das atividades quotidianas, dos lugares que frequenta, dos amigos, da própria mulher. Depois que a filha desaparece, a culpa e a dúvida sobre se ele pudesse ter feito alguma coisa o consomem, enquanto a nação doente vai transportando-o para uma série de caminhos insanos, sem sentido: “Pronto, estava instalada a tragédia. O que fazer? Os dois filhos, longe, no exterior. A segunda esposa, uma inútil. As amigas da universidade em pânico. O velho sentiu-se esmagado. O corpo fraco, vazio, como se fosse desabar. A mente em estupor. De repente, tudo perdia sentido. Um fato único impunha-se, cancelando o que dele não fosse parte; fazendo tudo o mais obsoleto”.²³

O desaparecimento de Ana Rosa, muda o comportamento de K. Ele começou a acusar sua segunda mulher por tê-lo distanciado da filha, pensou mal dos amigos pela sua alienação: “ele que nunca blasfemava, que tolerante aceitava as pessoas como eram, viu-se descontrolado, praguejando”. Conversou com um advogado conhecido que o advertiu que se a filha tivesse sido presa por motivos políticos não havia nada que pudesse ser feito em termos legais. Mesmo assim, era prudente dar queixa do desaparecimento. Na delegacia, novamente o país doente mostrava suas instituições com distúrbios de compreensão: não iriam procurar a filha, “a polícia tinha mais o que fazer”, o pai deveria esperar e, se depois de cinco dias não tivesse notícias, o delegado recomendou uma visita ao Instituto Médico Legal.

*Não, os funcionários não associavam aquele rosto a nenhum dos poucos cadáveres femininos recentes, todos negros ou pardos. Quase todos, indigentes. Para dizer a verdade, deve fazer mais de um ano que não chega aqui um corpo não identificado de mulher branca. K. saiu do IML aliviado; mantinha-se a esperança de encontrá-la viva. Mas as fotografias do álbum dos indigentes e desconhecidos o deprimiram. Nem na época da guerra na Polônia deparara com rostos tão maltratados e olhos tão arregalados de pavor.*²⁴

No país que enche o instituto de corpos negros indigentes, dando cor aos rostos maltratados e olhos apavorados, outras instituições também têm suas funções capturadas. São esvaziadas de qualquer possibilidade de resposta ou proteção. O pai resolve ir até a universidade; afinal sua filha era uma professora do Instituto de Química, algum de seus superiores deveria ter notícias ou poderia fazer alguma coisa. Mas, longe dessa racionalidade lúcida, os olhos temerosos das colegas desaconselharam K. a tentar qualquer pedido na reitoria ou no departamento. Meses mais tarde, a filha seria demitida de seu cargo por abandono do emprego, em uma votação em que o narrador joga com a imaginação do que cada membro da comissão pensava para justificar o voto pela mentira do abandono quando todos sabiam que Ana Rosa “fora desaparecida”.

²³ KUCINSKI, Bernardo, *op. cit.*, p. 21 e 22.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 24.

Uma resistência ao silêncio

Outro dos sintomas que levam a um diagnóstico de Alzheimer, conforme a chave de leitura proposta, é a afasia, a perda do uso da linguagem, da comunicação. O protagonista do romance desde o início enfrentará essa saga contra a possibilidade de se expressar, de contar essa história, de não ser silenciado. É interessante o movimento proposto pelo narrador que nos mostra esse conflito tanto na comunicação com as pessoas, que nem sempre querem ouvi-lo, como em alguns casos, quando acham perigoso escutá-lo, ou, por outro lado, em uma luta interna de K. diante da impossibilidade de narrar o trauma.

Após o sequestro da filha, um dos seus primeiros tormentos é pensar que passou tempo demais estudando e trabalhando a sua língua literária, o iídiche, e, por culpa dela, acabou isolado dos problemas do país e da vida da filha: “E como não perceber o tumulto dos novos tempos, ele, escolado em política? Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do iídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento? Quem sabe? Que importa o iídiche? Nada. Uma língua-cadáver, isso sim, que eles pranteavam nessas reuniões semanais, em vez de cuidar dos vivos”.²⁵

O pai “obcecado” tenta contar a todos a história da filha. Alguém poderia ter alguma pista. Ele passa a abordar clientes, vizinhos e até desconhecidos. Alguns o escutam e no final dizem sentir muito, outros o interrompem assim que conseguem, demonstrando que também o gesto de ouvir aquele homem que procurava por uma filha desaparecida poderia colocá-los em perigo.²⁶ Somente um mês depois do desaparecimento é que ele fica sabendo de um grupo criado por um arcebispo católico para reunir familiares de pessoas que tinham sido sequestradas pela ditadura. Eles estavam ali em resistência à opressão do Estado que insistia em negar, em tentar silenciá-los. Buscavam alguma saída, inclusive para encontrar os corpos dos familiares que já sabiam estarem mortos: “Todos queriam falar. E queriam ouvir. Queriam entender. Talvez do conjunto de casos surgisse uma explicação, uma lógica, principalmente uma solução, uma maneira pôr fim ao pesadelo”.²⁷

Em um segundo momento, narrar essa história passa a ser uma possibilidade de impedir o segundo desaparecimento imposto à filha, o apagar da sua memória. Então, quando completa um ano das buscas, o pai começa a perseguir a possibilidade de uma lápide. A primeira tentativa foi colocar uma inscrição com o nome da filha ao lado do túmulo da esposa, no cemitério israelita. O rabino não só recusa como acha um absurdo o pedido de um sepultamento simbólico. K. argumenta que há um precedente importante: na entrada do cemitério há uma grande lápide em recordação dos mortos da Shoah. O religioso fica enfurecido pela hipótese de que a perda da filha pudesse sequer ser comparada ao genocídio judeu. Para K., não havia nenhum ataque ao mal absoluto representado pelos campos de concentração. O desaparecimento de

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 19.

²⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 24.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 26.

Ana Rosa era sim, para ele, a continuação do holocausto, pois “a falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não é verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento frente ao que estava acontecendo com a filha bem debaixo dos seus olhos”.²⁸

Depois do rabino acusar K. de querer homenagear uma filha terrorista e recusar-lhe a lápide, o pai imagina uma segunda hipótese: construiria um pequeno livro com fotos e a história da filha e do genro e distribuiria essa lembrança entre amigos e parentes. Já tinha visto gestos assim na sua Polônia natal e poderia de alguma forma impedir que apagassem a história de Ana Rosa e Wilson Silva. Para impressão, ele escolheu uma gráfica do bairro. Antigamente era dirigida por Ítalo, um italiano anarquista com quem algumas vezes K. tinha trocado ironias políticas. Quando voltou para saber os custos da impressão, o velho polonês foi recebido aos gritos pelo novo dono da gráfica, o filho de Ítalo. Ofendido pelo material “subversivo” que K. tinha trazido, o jovem expulsou o antigo vizinho e ainda indignado perguntou se o pai não sabia que a filha era uma comunista.²⁹

Outra possibilidade aventada por K. foi resistir à afasia infringida pela nação, “sorvedouro de pessoas”, através da literatura. Desde que participou do primeiro encontro com o grupo formado pelo arcebispo, tinha pensado em criar um diário de seus passos. Em seguida recorreu a técnica que usava desde sempre: começou escrevendo em pedaços de papelão das caixas de camisas vazias, depois reuniria esse material e poderia datilografar em iídiche. Conseguiu elaborar vários cartões, mas não o finalizava. Havia uma insuficiência da qual a literatura parecia não dar conta: “Seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado”.³⁰ Ele destruiu os cartões e desistiu do iídiche. Ofendeu a língua que até ali era a expressão da sua arte, porque por ela teria se afastado da filha. Jurou que não queria mais essa língua de “fracos”, referindo-se de maneira cruel à acusação de que os judeus teriam se deixado matar.

Giorgio Agamben, na obra *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*³¹, recupera o horror dos campos de concentração nazista para analisar a dificuldade do testemunho, a sua talvez impossibilidade ética e ao mesmo tempo o exemplo dos que o fizeram. Ele recupera as análises e a narrativa de Primo Levi para discutir a figura da testemunha. De acordo com as considerações de Agamben, a aporia de Auschwitz é justamente um excesso de realidade: “O que aconteceu nos campos aparece aos sobreviventes como a única coisa verdadeira e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro lado, tal verdade é, exatamente na mesma medida inimaginável, ou seja, irreduzível aos elementos reais que a constituem. Trata-se de fatos tão reais que,

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 80.

²⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 84.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 133.

³¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.



comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais”.³²

Ainda assim, os testemunhos continuaram sendo feitos e havia algo “essencial” nos relatos, que eram o que Agamben chama de lacunas. Não era uma questão de ouvir os detalhes das experiências dos campos, mas abrir-se a escuta dessas ausências, dos hiatos. Patrícia Violi é bastante crítica às discussões que se seguiram sobre a impossibilidade ou não dos testemunhos após a Shoah. Segundo ela, muitos se excederam em questões abstratas e acabavam por reforçar um silenciamento dos sobreviventes que, lembremos, são também vítimas.

*Não está em jogo somente uma impossibilidade psicológica da vítima, mas um bem mais radical interdito existencial. De Adorno (1966) a Lyotard (1979), até Agamben (1995,1998), a filosofia questionou muito sobre este tema, refletindo sobre uma estética de impossibilidade da representação e do testemunho. É legítimo, todavia, interrogar sobre o porquê, depois de tudo, as vítimas não poderiam, ou não deveriam, narrar o trauma. Olhando de perto, uma posição como essa parece pressupor quase uma sanção implícita para com os sobreviventes, quase uma responsabilização pelo próprio fato de terem sobrevivido. Permanece uma hipótese de que algumas reflexões filosóficas sobre este tema sejam do mesmo excesso de abstração que caracteriza a ideia de crise de representação. Apesar de todas as dificuldades que o ato de testemunhar comporta, as vítimas continuaram a fazê-lo.*³³

Confrontando-se com as dificuldades desse testemunho, mas sem desistir de fazê-lo, K. recupera uma outra língua, também parte de suas raízes, o hebraico, e decide, então, escrever às netas que moravam em Israel para contar a elas o que tinha acontecido. Apropria-se de um novo meio, outros destinatários e uma nova língua, mas não abdica dessa possibilidade de diálogo. O protagonista do romance, nesse país doente, resiste e busca uma re-existência em possibilidades outras de memória e história para a filha desaparecida: “Naquela mesma noite, K. escreveu sua primeira carta à neta em Eretz Israel, em hebraico impecável, como ele aprendera de criança no heder. Assim, não era mais o escritor renomado a fazer literatura com a desgraça da filha; era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar”.³⁴

Por outro lado, quando as autoridades decidem falar, o protagonista deseja que elas não tivessem se pronunciado. O emaranhado de mentiras dos gestos oficiais distorce a perspectiva de uma sociedade lúcida, em que o normal seria exatamente que os cidadãos pudessem confiar nas informações que lhes seriam dadas. Por isso, ao se pronunciar, o regime parece ferir tanto ou mais do que em silêncio. Um dos episódios citados é quando o ministro

³² *Idem, ibidem*, p. 20.

³³ VIOLI, Patrícia, *op. cit.*, p. 52. Tradução minha do original: “Non è qui in gioco soltanto un’impossibilità psicologica della vittima, ma un ben più radicale interdito esistenziale. Da Adorno (1966) a Lyotard (1979), fino ad Agamben (1995,1998), la filosofia si è molto interrogata su questo tema, riflettendo su un’estetica dell’irrapresentabile e sull’impossibilità della testimonianza. È legittimo tuttavia interrogarsi sul perché, dopotutto, le vittime non potrebbero, o non dovrebbero, raccontare. Rimane il sospetto che alcune riflessioni filosofiche su questa tema pecchino della medesima eccessiva astrattezza che caratterizza l’idea di crisi della rappresentazione: nonostante tutte le difficoltà che l’atto di testimonianza comporta, di fatto le vittime hanno continuato a testimoniare”.

³⁴ KUCINSKI, Bernardo, *op. cit.*, p. 134.

da Justiça prometera uma resposta à lista dos desaparecidos divulgada na imprensa pelo arcebispo. Naquele dia, K. teve a impressão de que a Terra pararia de girar por alguns segundos. Mas já no início do pronunciamento dá-se conta de que tinha sido enganado. O nome da filha deveria estar no início da lista (Ana), mas é citada mais tarde, junto com o marido, dizendo que sobre eles o governo não possui nenhum registro. “Em vez de 22 explicações, 27 mentiras”.³⁵

Em outro momento, K. foi chamado ao Tribunal de Justiça Militar para depor contra um sargento que teria recebido dinheiro em troca da possibilidade de informações sobre Ana Rosa. Meses atrás ele tinha sido abordado pelo militar que lhe ofereceu a possibilidade de receber uma carta escrita pela filha. K. nem sabia explicar por que tinha aceitado a oferta, mas sentia que não conseguia deixar de fazê-lo. De qualquer forma, logo no início do julgamento, o protagonista percebe que a situação fora montada como reprimenda ao sargento que teria envergonhado a instituição, uma vez que a história da extorsão apareceu nos jornais. K. tinha alertado outros familiares sobre a armadilha, e um jornalista que participava das reuniões fez a denúncia na imprensa. Efetivamente, “K. não está interessado no destino do impostor. Ele veio para perguntar sobre a filha nesse contato formal com a Justiça, o primeiro e único. Afinal, seu sumiço era a razão de tudo. Por isso insistira com o jovem advogado para acompanhá-lo ao tribunal militar. Ele saberia como pedir, no momento próprio, um esclarecimento sobre o sumiço da filha. Mas o estagiário falhou de novo. Não veio”.³⁶

A sessão termina com a condenação do sargento que ficará preso um ano e perderá a patente militar por ter mentido ofendendo as Forças Armadas. Quando questionados sobre Ana Rosa, os juízes militares pedem então que conste nos autos que nenhum civil esteve detido nas instalações militares, conforme confissão do réu. Durante o julgamento, K. se lembra das palavras de um advogado conhecido que seguia tentando lutar por direitos humanos no país: “Vivemos um paradoxo – ele lembra o grande advogado dizer – admitem que têm motivos políticos para prender, mas não reconhecem que prenderam”.³⁷

Ainda nesse capítulo – “Os extorsionários” – o protagonista faz uma reflexão sobre a potência e a articulação do regime, uma vez que ele já tinha sido abordado outras vezes por diferentes informantes que prometiam notícias da filha, o que depois não resultava em nada. Ele questiona a própria ingenuidade porque sabe de pessoas muito mais ricas e influentes que também não conseguiram reaver os familiares, nem seus corpos. Por outro lado, ele imagina o quão poderoso era esse sistema de apagamento das existências. Nesse trecho, o narrador interfere e acrescenta às reflexões de K.: “Ele não podia saber que quarenta anos depois esse muro ainda estaria em pé, intocado”.³⁸ O livro então, dedicará os três últimos capítulos a contar a saga desse pai, já em um momento posterior à queda oficial do regime militar.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 70.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 143.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 144.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 142.

O primeiro deles, “As ruas e os nomes”, aborda de maneira exemplar a marginalidade da memória das vítimas da ditadura no patrimônio coletivo brasileiro. Segundo Violi, “o patrimônio traumático é o resultado de um processo não apenas de reconstrução cultural no sentido de um determinado evento, mas também da atribuição de valor que se dá aquele evento”.³⁹ No romance, o protagonista é convidado por um vereador “da esquerda” para uma cerimônia de nomeação de 47 ruas de um bairro novo da cidade com os nomes dos desaparecidos políticos. Apesar do discurso sobre uma “nova ordem de valores” que o político tentou enfatizar, K. se sentiu ofendido pelo nome de Vila Redentora que deram ao bairro. Era desse jeito que os militares chamavam o golpe. Depois, tentou se conformar, porque, de alguma forma, um reconhecimento aos mortos e desaparecidos estava sendo feito pelas autoridades. Essa satisfação, porém, dura menos que o tempo da viagem de volta para casa. No caminho, ele se depara com avenidas, pontes e viadutos em homenagem a ditadores e torturadores:

*Ao se aproximar de São Paulo, o ônibus passou debaixo de uma ponte que trazia a placa Viaduto General Milton Tavares. De novo esse criminoso, K. passara muitas vezes debaixo daquela ponte sem prestar atenção ao nome. Centenas de pessoas passam por aqui todos os dias, jovens, crianças e leem esse nome na placa, e podem pensar que é um herói. Devem pensar isso. Agora ele entendia por que as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim do mundo.*⁴⁰

O reconhecimento periférico, quase escondido no fim do mundo, conforme nos conta o narrador, apresenta as diferenças de valorização dos traumas que cita Violi. Para a estudiosa, quando o trauma não obtém um reconhecimento e um valor compartilhado na sociedade, as vítimas acabam tendo suas memórias marginalizadas, na maioria das vezes empurradas para uma dimensão individual, solitária. Tal qual os graves sintomas da doença de Alzheimer que vai corroendo as possibilidades de integração social do paciente, os sobreviventes de um trauma que é a todo tempo apagado ou silenciado acabam por se ver desvinculados da sociedade a qual pertencem. No capítulo seguinte, “Sobreviventes, uma reflexão”, o narrador tenta justamente pensar sobre esse confinamento para o qual as vítimas e os familiares se veem impedidos.

A primeira consideração proposta é que, apesar das particularidades de cada experiência, no geral, nenhum sobrevivente se sente confortável para elencar as perdas que sofreu. A culpa é um fardo que todos carregam, de maneiras e intensidades diferentes. O sentimento de dúvida sobre se poderia ou não ter feito algo ou reagido de outro jeito vai e volta como fantasmas. Essa culpa pela sobrevivência é comparada a uma análise que Milan Kundera faz da obra *O processo*, de Kafka, quando Joseph K. vasculha os detalhes de seu passado em busca do erro que teria cometido e pelo qual estava sendo julgado. Na análise, Kundera fala em totalitarismo familiar porque lê na obra de

³⁹ VIOLI, Patrizia, *op. cit.*, p. 62. Tradução minha do original: “Il patrimonio traumatico è l’esito di un processo non solo di ricostruzione culturale del senso di un dato evento, ma anche dell’attribuzione di un valore a quell’evento”.

⁴⁰ KUCINSKI, Bernardo, *op. cit.*, p. 159.

Kafka a opressão que o filho sente diante do julgamento do pai. O narrador de K., porém, apropria-se do termo e o transforma em “totalitarismo institucional”, porque para ele as autoridades institucionais brasileiras é que continuam a infringir essa violência aos sobreviventes da ditadura militar. Porque sem verdade, sem justiça e sem memória, não há como compartilhar o patrimônio traumático dessa experiência e conectar-se novamente com a sociedade da qual faz parte: “O ‘totalitarismo individual’ exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar, e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois”.⁴¹

A última cena narrada sobre a saga de K. é o capítulo “No Barro Branco”. Um dos antigos fregueses da loja avisou que presos políticos foram enviados ao quartel do Barro Branco. Alguns deles poderiam ter visto a filha ou o genro, ou ter notícia sobre eles. O narrador descreve as primeiras lembranças de K. sobre o quartel. Ele conhecia bem o lugar, passou muitas vezes em frente àquela fachada com a charrete, quando ainda trabalhava como mascate. No mesmo trecho, a memória de K. viaja até a Polônia, sua terra natal, que também o levou para a cadeia. Na época, ele aprendeu o quanto chocolates e cigarros eram de suma importância, e foi isso que decidiu levar aos prisioneiros que aceitassem vê-lo. Ao entrar no quartel, o pai de Ana Rosa estava tonto, fraco e suave muito. Ele consegue chegar no pavilhão somente pela ajuda de um sargento. Está ali para uma “prestação de contas; um ciclo de vida que se completava, o fim tocando o início e no meio nada”.⁴²

As descrições do narrador nos mostram a imagem desse velho pai cansado da busca. Ao mesmo tempo, esse retorno ao início citado se dá, especialmente, pela voz e a linguagem. K. se senta entre os presos e conta a história do desaparecimento da filha, como já tinha feito inúmeras vezes. Mas agora, em alguns momentos, ele recuperava o iídiche, a língua contra a qual praguejou, a qual ele culpou pela distração, mas que ao fim é sua língua literária, afetiva, e com ela também recuperava um pouco do sotaque que tinha nos primeiros dias de imigrante no Brasil. Parecia fazer um acordo de paz consigo mesmo. Quando os presos confirmaram a morte de Ana Rosa, o velho pai se curvou para frente, chorou muito e caiu. Por fim, na última descrição de K., ele se encontra deitado, olhando os presos a seu redor, e por trás dele a janela que mostrava um sol e prometia liberdade, mas que parecia não mais pertencer a esse pai. Ele agora estava “muito cansado, mas em paz”.⁴³

Um manifesto para o país

O romance de Bernardo Kucinski apresenta várias vozes narrativas que permeiam a obra (os militantes, os militares, funcionários da casa de tortura, a amante do torturador, os professores universitários e outros), mas neste artigo escolhi fazer uma leitura focada na saga do protagonista em busca da filha desaparecida. Na análise, a partir da metáfora proposta pelo próprio au-

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 163.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 168.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 169.

tor de um país que sofre de mal de Alzheimer, propus um recorte que pudesse diagnosticar no romance alguns dos sintomas dessa nação e sociedade doentes. Além disso, procurei acentuar o próprio gesto literário de Kucinski e a insistente resistência de seu protagonista como respostas a esses mecanismos patológicos.

Se, como nos propõe Violi, refletir sobre a memória do passado é prefigurar uma imagem do futuro, entendo o romance de Bernardo Kucinski como um alerta sobre os graves sintomas e as consequências problemáticas em insistir nesse cruel aparato de não memória, de ignorar a possibilidade de uma justiça de transição e tentar conceber a ditadura militar como uma página virada quando o “totalitarismo institucional” ainda se faz preponderante. Se a primeira paciente de Alois Alzheimer morreu isolada e apática, como nos conta o prontuário histórico, imagino o gesto literário de Bernardo Kucinski como um movimento não só para completar seu luto, homenagear a história da irmã ou construir uma possibilidade de restituição de sua memória, mas como um manifesto para o país. É uma reflexão sobre a degeneração cognitiva de nossa sociedade que, por renegar a memória, está deixando para trás a capacidade de permanecer lúcida.

Artigo recebido em 25 de fevereiro de 2021. Aprovado em 20 de março de 2021.

Altos e baixos da crítica literária dialética



Livro, 5 fev. 2020,
fotografia, montagem.

Rogério Cordeiro

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atua na graduação e no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Coorganizador, entre outros livros, de *A crítica literária brasileira em perspectiva*. São Paulo: Ateliê, 2013. cordeiro.ufmg@gmail.com.br

Altos e baixos da crítica literária dialética

Ups and downs of dialectical criticism

Rogério Cordeiro

RESUMO

O objetivo deste artigo é sistematizar e divulgar ideias-chave da crítica literária de esquerda, notadamente de extração marxista, chamando atenção para conceitos e modos de reflexão. A questão central recai sobre o problema do método de abordagem histórica da literatura, colocando em resumo e em perspectiva a contribuição de Marx, Engels, Lukács, Bakhtin, Adorno, Benjamin e os nossos Antonio Candido e Roberto Schwarz. Estes autores partiram da condição prévia para elaborarem de maneira particular um ângulo de visão que revelasse a forma de representação artística como uma espécie de depoimento crítico e armado da sociedade correspondente. Por isso a diversidade de tendências analíticas dentro da mesma tradição.

PALAVRAS-CHAVE: marxismo; crítica literária; processo histórico.

ABSTRACT

The aim of this paper is to sistematize and to publicize milestone ideas of left-wing literary criticism, notably of Marxist lineage, insofar as it pays attention to concepts and pondering modes. The crux of the matter is the issue of historical approach as an analytical method of literature, by summing up and putting into perspective the hallmark contributions of Marx, Engels, Lukács, Bakhtin, Adorno, and Benjamin, as well as our Brazilian thinkers Antonio Candido and Roberto Schwarz. These authors started from the precondition to elaborate in a particular way an angle of vision that would reveal a form of artistic representation as a kind of critical and armed testimony of the corresponding society. It follows then that the diversity of analytic trends within the same tradition.

KEYWORDS: marxism; literary criticism; historical process.



Reconhecer as implicações mútuas entre literatura e sociedade é uma das providências mais progressistas da teoria crítica. Do ponto de vista histórico, é uma das conquistas da modernidade, pelo menos em sua dimensão questionadora e combativa. Ao observar seu percurso desde o surgimento, um olhar desprovido de preconceitos reconhece logo que tais implicações se desenvolveram e apuraram, e também diversificaram, gerando um número expressivo de subformações com características marcantes e muito variegadas. Entre as opções à escolha, eu gostaria de chamar atenção para uma tradição específica: a crítica literária dialética. Como outras correntes desse campo, essa teoria crítica literária possui um concerto instrumental sócio-histórico subjacente, cujas linhas de força são interessantes discutir. Não vou empreender discussão conceitual sobre elas, mas expor em linha sumária sua constituição e seu desenvolvimento, atentando para as variações e as mudanças da obra e do pensamento dos principais autores que envigoraram esse campo de análise.

Eles serão analisados adiante a partir de seu encadeamento conceitual e teórico, mas não é por isso apenas que formam uma tradição e sim, e mais importante, pela conduta intelectual que atravessa e norteia os seus respectivos trabalhos, a saber, incorporaram à massa crítica da literatura as múltiplas determinações sociais de seu próprio tempo como sendo estruturas abrangentes e autotransformadoras. Em outras palavras, esses autores partiram da condição prévia para elaborarem de maneira particular um ângulo de visão que revelasse a forma de representação artística como uma espécie de depoimento crítico e armado da sociedade correspondente. Daí a diversidade de tendências analíticas dentro da mesma tradição. A intuição para o concreto moldou um procedimento intelectual, levou à necessidade de apreensão da lógica histórica contemporânea como premissa de um método de análise e interpelação da literatura. Portanto o método consiste apreender fatores não metodológicos, método cuja força de penetração resta indicar.

Tentando fazer desta exposição algo mais claro e planejado, optei por situar os autores individualmente, de maneira esquemática e sumária, com informações básicas para se perceber a linha evolutiva.

* * *

Vou começar pelo começo: Marx e Engels. Eles nunca escreveram um estudo sistemático sobre literatura, mas era comum que fizessem referências literárias em seus estudos de filosofia, economia ou história. Usavam passagens literárias com muito discernimento como imagens de representação na formulação desses campos, a rigor não literários. Por exemplo, em uma passagem de *O capital*, quando explica de maneira conceitual a “forma dinheiro”, Marx remete à tragédia *Antígona*, de Sófocles: “Nunca entre os homens floresceu uma invenção assim/ Ela arrasa até cidades/ Afasta os homens/ Impele almas honestas ao aviltamento”.¹ Reparem que o texto está se referindo ao aspecto desagregador do dinheiro em seu contexto original, isto é, na sociedade antiga, mas Marx o desloca para o mundo moderno, identificando a partir dele o caráter do mundo burguês. Assim o coloca em rede num conjunto de ações reais de Estados e empresas: a guerra, a competição, a alienação e a coisificação são componentes de um sistema geral de sociabilidade no qual o dinheiro é o centro de medida. A liberdade dessa ressignificação é fruto da experiência de leitor e ao mesmo tempo da sensibilidade para a experiência histórica contemporânea. O golpe de vista é um método. Mais ainda, o deslocamento faz com que analogias singulares encontradas no detalhe possam fazer compreender a totalidade de um processo. A título de nota, totalidade aqui, na tradição dialética, não representa o todo infinito, extenso e amontoado – o “todo homogêneo e vazio” de que fala Benjamin² –, mas um conjunto estruturado e intensivo, historicamente específico, com sua gênese e desenvolvimento articulados.

¹ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I – o processo de produção do capital*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 206, n. 92.

² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 229.

Lembre-se que antes de decidir pela história e pela filosofia, pela política e pela economia, o primeiro grande interesse intelectual de Marx era pela literatura (ele desejava ser poeta), e esse gosto nunca o abandonou, como revela o seu genro, Paul Lafargue:

Marx conhecia Heine e Goethe de cor e costuma citá-los nas conversas. Lia sempre obras de toda a literatura europeia. Relia Ésquilo todos os anos no texto original grego; venerava esse autor e Shakespeare como os maiores gênios dramáticos que a humanidade conhecia. Dante e Burns eram seus poetas prediletos. Era um grande leitor de romances. Tinha preferência pelos do século XVIII particularmente Fielding. Os romancistas modernos que mais o divertiam eram Paul de Kock, Charles Leveel, Alexandre Dumas pai e Walter Scott. Para ele, acima de todos estavam Cervantes e Balzac. Dizia que Dom Quixote era a epopeia da cavalaria moribunda, cujas virtudes tornavam-se ridículas e malucas no mundo burguês nascente. Sua admiração por Balzac era tão profunda que planejava escrever uma crítica de sua grande obra, A comédia humana. Marx sabia todas as línguas europeias. Quando se dedicou ao estudo da língua russa, em seis meses já dominava o idioma, a ponto de usufruir da leitura dos autores russos que mais estimava: Púchkin, Gógol e Shchedrin.³

A citação é longa, porém útil para dar ideia do lugar da literatura no pensamento de Marx. Para completar o quadro, lembre-se ainda que Marx foi aluno de August Schlegel (um dos proeminentes idealizadores da escola romântica de Jena) no curso sobre Homero na Universidade de Bonn. Schlegel descreve Marx como um aluno “dedicado e atento”.⁴

Feita essa digressão, gostaria de mostrar o outro lado da equação literatura e história para ele. Como vimos, Marx pontuou suas análises históricas e econômicas com passagens da literatura. Por outro lado, também fez análise literária a partir de uma compreensão histórica rigorosa. Repetindo, nem ele nem Engels escreveram obras de crítica literária, mas eram instados por escritores que pediam com frequência alguma opinião sobre obras em andamento. Um caso exemplar é o da escritora feminista e socialista inglesa Margareth Harkness, que solicitou apontamentos a Engels sobre seu livro. Na carta de Engels se encontra a clássica definição de realismo e de forma objetiva como noções ou conceitos correspondentes que irão marcar a inflexão dessa tradição crítica: “Estou longe de censurá-la por não haver escrito um relato puramente socialista, um ‘romance de tendência’ – como dizemos nós, os alemães, para sublinhar os conceitos sociais e políticos do autor. Não é a isto que me refiro. Quanto mais dissimulados estejam os pontos de vista do autor, melhor será para a obra artística”.⁵

Duas coisas merecem comentário: primeiro, reparem que Engels vai contra a ideia de literatura como ideologia (uma distorção e uma simplificação de que acusam o marxismo em geral); segundo, que para ele as convicções do

³ LAFARGUE, Paul. Recordações pessoais sobre Karl Marx (1890). In: ALBERT, André (org.). *Marx pelos marxistas*. São Paulo: Boitempo, 2019.

⁴ HEINRICH, Michael. *Karl Marx e o nascimento da sociedade moderna*: biografia e desenvolvimento de sua obra. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 151.

⁵ ENGELS, Friedrich. Carta a Margareth Harkness – abril de 1888. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura*: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

escritor não são parâmetros artísticos e podem mesmo desestetizar a literatura. Sua atenção se dirige então para a fatura artística da literatura:

*O realismo a que me refiro se manifesta, inclusive, independentemente dos pontos de vista do autor. [...] Um dos traços mais valiosos do velho Balzac, é que ele se viu forçado a escrever contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que tenha visto o caráter inevitável da ruína de seus aristocratas prediletos e os tenha descrito como homens que não mereciam sorte melhor e que visse os verdadeiros homens do futuro precisamente onde eles se encontravam.*⁶

A forma literária aqui é objetiva porque ela reflete o andamento histórico e não as preferências pessoais do escritor. Seu poder de clarificação reside na capacidade de expor a fatura artística em sua plenitude. O autor e as condições subjetivas de criação não são riscados do mapa, mas aparecem em situação, ou seja, entram como resultados objetivos por sua vez. As categorias estéticas se historicizam também e o constructo adquire massa crítica em razão da configuração de uma realidade múltipla e multiforme. Vejam, por exemplo, o debate estabelecido por Marx e Engels com Ferdinand Lassalle, um escritor socialista que envia aos renomados líderes comunistas os originais de uma tragédia que estava escrevendo e espera opinião. Lassalle se encontra em exílio na Alemanha, Marx, também exilado, estava em Londres e Engels em Manchester, tocando os negócios da família. Interessa aqui mostrar as observações estéticas que estavam em discussão.

Em uma de suas cartas, Marx pondera sobre as incongruências do método de composição que afetava de maneira peculiar as personagens, as quais não conseguiam reunir na própria personalidade os centros de forças subjetivas necessárias para se constituírem com integralidade e verossimilhança: experiência social, consciência do mundo e reflexão crítica objetiva. Ainda segundo Marx, a partir dessas categorias as personagens adquiririam forma de expressão, enquanto a ausência ou o rebaixamento delas implicaria em perda de energia no campo artístico. Dizendo isso, Marx justifica suas conclusões com um exemplo concreto, referindo-se à maneira de composição de Shakespeare, a quem considerava um realista exemplar: “Deverias ter shakespeareizado mais [as personagens], ao passo que ponho na tua conta, como teu equívoco mais significativo, o schillerizar, ou seja, a transformação de indivíduos em meros alto-falantes do espírito da época”.⁷

Entendendo a poética desses autores, tem-se uma ideia mais clara a respeito das observações de Marx: Shakespeare construía as personagens de modo que elas encarnassem as determinações históricas, pois as contradições subjetivas, não eram só subjetivas, mas figuração dos conflitos sociais que eram internalizados pelas personagens até sedimentá-las na própria personalidade, enquanto Schiller, por outro lado, não conseguiu o mesmo êxito em seus dramas históricos, com personagens esquemáticas, dotadas de excesso de pensamento, voluntariosas, sem conseguir reunir em si a totalidade da vida e

⁶ *Idem, ibidem*, p. 67-69.

⁷ Carta de Karl Marx a Ferdinand Lassalle. 19 de abril de 1959. Ver Apêndice: correspondência entre Lassalle, Marx e Engels sobre *Sickingen*. In: LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2014.

expressá-la na forma. Vemos que Marx não apenas possuía critérios estéticos bem formados, mas também que meditava sobre eles e os usava com discernimento crítico quando fazia análise literária.

Engels também faz apontamentos usando categorias estéticas a partir de princípios que a historicizavam, isto é, que as faziam traduzir uma concepção de história. É o que transparece num trecho de sua carta para Lassalle, onde comenta sobre a intensidade trágica da peça dizendo que ela se mostra anacrônica, uma vez que os tempos modernos rebaixaram qualquer possibilidade de intensidade vivida e com ela os sentimentos trágicos, tornando-os inexpressivos. Em outras palavras, havia desalinhamento entre a concepção literária de Lassalle e o universo representado, desalinhamento que punha à prova a eficácia artística da obra. No fim dessa carta, Engels explica seu método de análise: “O senhor percebe que estou medindo seu *opus* por um critério muito elevado, o mais elevado possível, tanto em termos estéticos quanto em termos históricos”.⁸ Nota-se uma exigência conceitual: o ponto em que o artístico e o social se integralizam como produtor de forma.

* * *

Passando agora ao primeiro grande crítico literário dessa tradição, o percurso de György Lukács mostra particularidades definidoras da teoria dialética no contexto das teorias literárias em geral. Seu primeiro grande estudo foi *A teoria do romance*, no qual se analisa pela primeira vez a forma do gênero em face à sociedade que o produziu, ou seja, da sociedade burguesa. Assim, valores históricos em formação, como razão, individualismo, autoconsciência de existência e de vida social, passam a integrar a estrutura literária, especificando a forma-romance. O livro é publicado em 1914 e logo depois ocorrem eventos históricos que irão mudar a configuração do mundo bem como as convicções estéticas de Lukács. É preciso ver esses fatores relacionados entre si e ainda como uma teoria crítica internaliza as forças sociais de sua época e as metabolizam em conceitos.

Lukács modifica suas convicções e as reformula a partir de sua experiência histórica vivida, marcada pela primeira guerra mundial (1914-1918) e pela revolução russa (1917). Estes eventos revelaram a ele as contradições históricas da sociedade capitalista: a guerra mostrou que a própria lógica de desenvolvimento desse sistema econômico iria levar à autodestruição social e a revolução russa apresentou uma via de superação das contradições criadas por esse sistema e seu subproduto, o imperialismo. Esses acontecimentos levaram Lukács a se aprofundar nos estudos de Marx e Engels e criaram as condições de confrontação teórica com as bases de sua *Teoria do romance*, livro de concepções idealistas, inspiradas em Hegel, Kant, Simmel e Kierkegaard. Inicia então uma leitura cerrada das obras fundamentais de concepção dialética, como *Manuscritos econômico-filosóficos* e os *Grundrisse*, que se encontravam ainda inéditos nos arquivos pessoais de Marx depositados na União Soviética. Como resultado ele começa a publicar nos anos 1930 uma série de artigos nos quais vai apurando o léxico e o método marxistas, incorporando-os à sua pró-

⁸ Carta de Friedrich Engels a Ferdinand Lassalle. 18 de maio de 1859. Ver Apêndice, *op. cit.*



pria escrita. Pela primeira vez a noção de forma objetiva é usada de maneira sistemática na tradição crítica literária, criando as bases de um método de interpretação que desnaturaliza a relação literatura e sociedade. Lukács se apoia nos pressupostos marxistas segundo os quais a realidade social é algo estruturado e dinâmico, que produz sua própria transformação em razão da composição de forças entre classes sociais, ou seja, a objetividade social é uma forma. A partir disso, elabora que a literatura – enquanto unidade artística organizada – é ela mesma uma forma e que a homologia entre ela e a sociedade se dá nesse nível, no nível da mediação. Por isso a literatura jamais deverá ser entendida como cópia da realidade. Segundo esse ponto de vista, a literatura sedimenta a forma do processo histórico sem que seja uma cópia dela. Para Lukács,

O conteúdo completo da obra de arte há de se converter em forma para que seu verdadeiro conteúdo alcance eficácia artística. A forma é a suprema abstração, a modalidade da condensação do conteúdo e a agudização extrema de suas determinações; é o estabelecimento das proporções justas entre as diversas determinações e o estabelecimento da hierarquia da importância entre as diversas contradições da vida refletidas pela obra de arte. [...] Isto não significa que toda obra de arte deve refletir a totalidade objetiva e extensiva da vida. Ao contrário [...] a totalidade da obra de arte é uma totalidade intensiva: é a coerência completa e unitária daquelas determinações que revestem importância decisiva – objetivamente – para a porção de vida que se plasma.⁹

No decorrer dos anos 1930 Lukács escreve ainda alguns outros ensaios sobre o romance – “O romance” (1934), “Informe sobre o romance” (1935) e “O romance como epopeia burguesa” (1935) –, depurando sua apreensão inicial a respeito da forma sócio-histórica daquele gênero. As conclusões especulativas ou abstratas que aparecem na *Teoria do romance* são extirpadas aos poucos e com segurança até que o autor sistematiza uma crítica severa com respeito a elas.¹⁰ Mas antes disso, em 1937, Lukács publica *O romance histórico* (primeiro em russo e vertido por ele mesmo para o alemão em 1954). É este livro e não o de 1914 que se notabiliza como o seu grande estudo sobre o romance. Aqui ele supera os resíduos metafísicos e apreende a materialidade histórica na forma daquele gênero e a necessidade artística que corresponde a ela, o que leva a uma reviravolta muito representativa no campo dos estudos literários: superar o historicismo vulgar, que só reconhece o social em uma obra literária quando aparece como matéria da ficção, e compreender como o social penetra tão profundamente as estruturas internas da obra, passando a ser seu fator de organização.

* * *

Assim como os autores acima, Mikhail Bakhtin é um caso de deformação da recepção crítica. Sua adoção no ocidente foi muito impactante, mas

⁹ LUKÁCS, Georg. Arte y verdad objetiva. In: *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 35 e 36 e 23, respectivamente.

¹⁰ Ver Prefácio de 1962. *Idem, A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

enviesada. Primeiro ele foi apropriado pelos estudos do discurso de base idealista que minimizou até fazer desaparecer a concepção materialista que fundamenta os problemas de linguagem; segundo, perdeu-se o significado de sua inserção no contexto cultural e ideológico da Rússia do período entre guerras que condiciona e explica as suas descobertas; por fim, as traduções foram influenciadas pela interpretação pós-estruturalista francesa, acarretando sérias distorções conceituais.

Para comentar o seu principal estudo de literatura, *Problemas da poética de Dostoiévski*, é bom situá-lo no contexto. Ele foi elaborado dentro do círculo de estudos formado por intelectuais ligados entre si a partir de questões comuns, autores que compunham entre as décadas de 1920 e de 1930 um grupo de estudos que fazia uma interpretação mais livre de Marx, à margem do dogma ideológico do Partido Comunista Soviético. Desse modo, o livro de Bakhtin fica ladeado por *O método formal nos estudos literários* (1928), de Pavel Medvedev, e *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), de Valentin Volochinov.

Bakhtin publicou seu estudo em 1929, portanto simultâneo aos demais. Nele se apresenta o conceito de polifonia como um procedimento técnico importante não somente na definição do estilo de Dostoiévski, mas ainda para pensar o romance moderno de maneira geral. Seu uso se mostrou versátil e, com o tempo, inespecífico, mas nem por isso podemos dizer que seu poder de discernimento não perdeu força, porque na origem existia um lastro materialista que foi sendo apagado paulatinamente e no seu lugar ficou a tendência em ver a linguagem como jogo arbitrário de signos, no qual tudo pode se representar por qualquer coisa. O caráter social desse jogo é fator essencial da crítica literária bakhtiniana, sem o qual se perde seu caráter específico de compreensão mútua de literatura e sociedade. Nas palavras do autor,

*De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançava de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais que não afrouxaram, como no ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. [...] Criavam-se, com isto, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico.*¹¹

Vejam que Bakhtin está condicionando a descoberta de uma forma estilizada de narração ao processo histórico objetivo particular de uma sociedade particular. O desenvolvimento imperfeito do capitalismo na Rússia, que Trotsky definiu como um “desenvolvimento desigual e combinado”¹², foi captado pela imaginação criadora de Dostoiévsky, que, por sua vez, soube imaginar as virtualidades artístico-formais que essa realidade lhe dispunha. Por isso, Bakhtin definiu Dostoiévski como um “realista no mais alto sentido”¹³, porque é a realidade social e histórica que aciona os mecanismos de formalização literária desse escritor. Não o realismo espelhista, preso ao factual ou à

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 19.

¹² TROTSKY, Léon. *A história da revolução russa*, v. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 24 e 25.

¹³ BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 60.

imediatez de seu significado, mas um realismo que reelabora o fluxo proces-
sual do desenvolvimento histórico, que capta e estiliza as linhas de força invi-
síveis que estruturam a formação social mundial contemporânea a ele.

Em outras palavras, o que Bakhtin está elaborando aqui é o mesmo sobre o que eu mencionei antes: o dispositivo histórico da obra literária não se define por causa da referência aos fatos ocorridos, modos de vida, hábitos, valores, ideias etc., que são representados nela, mas pela capacidade que essa obra tem de internalizar as estruturas que condicionam esses fatores em toda sua complexidade e as depurar artisticamente, metabolizando a realidade social em chave estética.

* * *

Retomando essa última ideia, encontramos em Theodor Adorno a condensação conceitual necessária que irá decantar uma postura ao mesmo tempo filosófica e analítica. Em sua obra tardia e inacabada, *Teoria estética* (1969), ele desenvolve reflexões curtas em grande número sobre a questão da figuração artística da realidade histórica: “Os processos e as funções históricas encontram-se [nas obras] já sedimentados e exprimem-se”.¹⁴ Isso aqui é muito importante e talvez passe despercebido: ele diz que a história, enquanto processo, uma vez internalizada, se exprime como tal. A expressão, como se sabe, é um movimento de dentro para fora, um movimento imanente, não induzido, o que quer dizer que a sociedade uma vez transfigurada pela criação artística é ela mesma força de transfiguração, pois penetra as estruturas internas da obra muito profundamente, até que, sem deixar de ser processo social, se constitui como forma artística, como estilo de linguagem. Em outra passagem, coloca a premissa de outro modo, tornando a ideia mais clara: “A forma [artística] é conteúdo [histórico] sedimentado”.¹⁵ O estilo, portanto, não é forçosamente individual; como vimos a respeito de Dostoiévsky, o estilo é uma formalização do processo social. Adorno realça, como Lukács antes dele, a linha-gem hegeliana que sobreviveu no marxismo, segundo a qual o estilo é manifestação abstrata de um eã histórico em sentido estrito.

Essa formulação orientou muitos dos seus estudos sobre literatura. No ensaio sobre Balzac, por exemplo, Adorno reconhece a energia estruturadora não evidente que atravessa a arte e a vida social: “Balzac está livre da ilusão burguesa de que o indivíduo é essencialmente para si. Seus romances não representam somente a supremacia dos interesses sociais, especialmente econômicos, sobre a psicologia privada, mas também as gêneses sociais dessa psicologia”.¹⁶

Reparem no alcance desse tipo de análise: ela identifica um problema artístico (a composição do caráter da personagem, sua essência humana, sua psicologia – para usar um termo moderno, que não era corrente no tempo de Balzac) e procura ver através dele (o problema artístico) a estrutura da sociedade correspondente. Esse método põe em prática a teoria que estamos discu-

¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Editora 70, 1970, p. 131.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 16.

¹⁶ *Idem*, Reading Balzac. In: *Notes to literature*, v. 1. New York: Columbia University Press, 1993, p. 126.

tindo, pois parte do princípio de que a estrutura da sociedade foi incorporada ao conteúdo do romance e se sedimentou, tornando-se um princípio artístico de organização.

E o que dizer de sua análise de *Fim de partida* de Samuel Beckett? Para Adorno é uma peça dramaturgica que prima por rarefazer ao extremo a materialidade da vida, que cria um cenário pós-tudo, personagens pós-humanas, linguagem pós-representativa. Existencialismo francês, fenomenologia alemã, anti-historicismo e estética do absurdo se juntam para moldar uma forma tão abstrata que parece desaparecer. No entanto, ele gira a plataforma de análise e vê o contrário: o que parecia perda de sentido se mostra o sentido do mundo social contemporâneo, isto é, um mundo sob a hegemonia do capitalismo e suas anomalias: “Não se suprime o temporal da existência, a qual contudo só seria tal temporalmente, pois extrai dela o que o tempo – a tendência histórica – está a ponto de carregar. [...] Da história meramente aparece seu resultado como sedimento”.¹⁷

Vemos aqui uma leitura alinhada com os pressupostos metodológicos que estamos discutindo, acrescida de uma reflexão mais abstratizante, digamos assim, mas sem perder de vista – aliás, enfatizando – a conformação estética da realidade em um nível artístico que por princípio parece negar essa mesma conformação.

* * *

Trocando em miúdos e observando as peculiaridades de cada um, esse é o procedimento de análise de Walter Benjamin. Para usar de brevidade e tentar uma explicação sistematizada, vou me ater a um problema que atravessa a produção intelectual de Benjamin e mostra, nesse desenvolvimento, seu percurso de aquisição e amadurecimento da verve dialética. Trata-se do problema da modernidade, o qual mudou de forma e perspectiva ao longo dos anos. Também aqui é notável a inflexão do momento histórico sobre a formação intelectual do crítico e sua concepção teórico-crítica: ascensão do nazismo, totalitarismo oligopólico do capital e massificação ideológica levaram Benjamin a uma postura radical de contestação dos rumos do desenvolvimento histórico.

Voltando à questão da modernidade, tomem a evolução do ponto de vista em três estudos desse autor. O primeiro trabalho no qual desenvolve uma discussão sobre esse conceito é sua tese de doutorado, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de 1919. Aqui, a noção de modernidade é abstrata, estritamente formal, referindo-se a um método de reflexão a partir do idealismo alemão e depois incorporado pela primeira geração do romantismo, que o converteu numa concepção de arte. Benjamin insiste, por exemplo, no ato do pensar infinito, isto é, “o pensar que pensa o pensamento que se pensa”, um método de circunvolução reflexiva desenvolvido por Kant e Fichte.¹⁸ A modernidade é assim associada a uma postura ruminativa do pensamento, restrita ao mundo intelectual, à reflexão pura, sendo, portanto, desistoricizada. A

¹⁷ *Idem*, Trying to understand endgame. In: *Notes to literature*, op. cit., p. 246 e 247.

¹⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.



dialética específica neste caso corre no vazio, na especulação puramente linguageira e conceitual, desracionada dos condicionamentos sociais que a determinam no interior de um processo específico. Essa é a postura que Benjamin procura superar no seu próximo trabalho de fôlego, *Origem do drama trágico alemão*, tese de livre-docência de 1925. Aqui a história é incorporada à reflexão e à forma artística, enquanto obra acabada. Benjamin nota, por exemplo, que a linguagem barroca com seu jogo estilístico dos contrários seria a forma sedimentada das forças sociais que atuam no seu contexto histórico, marcado pelo declínio dos universais abstratos, e que a melancolia dominante do estado de espírito trágico-barroco seria resultado da vacuidade de projetos concretos em meio de uma guerra religiosa que estava em curso. A história está presente enquanto pressuposto efetivo do momento artístico, mas ela não aparece como força motriz essencial desse processo, isto é, não aparece como transfiguração da luta de classes.

Foi nessa época que Benjamin começou a se dedicar de fato ao marxismo: primeiro pelo aspecto político e depois o teórico. Nos anos 1930 ele escreve uma série de artigos a respeito dos efeitos do desenvolvimento capitalista sobre a cultura, e dedica-se especialmente à obra de Baudelaire. Na coletânea *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin utiliza pela primeira vez uma noção materialista para tratar do problema da modernidade, e faz isso com base em Marx e no próprio Baudelaire. Sua intuição o leva por caminhos surpreendentes, desentranhando significado social naquilo que parecia escapar a ele. Por exemplo, a transmutação do desejo de revolta presente em *As flores do mal*, algo que para o crítico transcende a biografia do poeta e alcança representar o mundo em convulsão. No entanto, a correlação dessa disposição com as convicções políticas de Baudelaire (que participou das lutas de 1848 em Paris com armas na mão) ficam em segundo plano e Benjamin se volta para figurações mais indiretas. Esse trabalho com os extremos da figuração é golpe de vista dialético.

Vejam um exemplo. A prostituta, personagem que adquire certo protagonismo no livro, foi explicada de diferentes maneiras: numa leitura sexista, ela foi interpretada como representação da liberdade, dispondo do próprio corpo ao arrepio dos padrões morais vigentes; numa leitura simbólica, é a representação do Diabo, com quem divide o papel da rebeldia; e, numa leitura imanente, representa o *alter ego* do poeta. Tudo isso aparece na interpretação de Benjamin, mas ele ajusta o foco histórico e acaba se opondo às demais interpretações. Para ele, a prostituta representa o aviltamento do ser humano histórico (não a mulher em particular, e menos ainda o mito ou o poeta, embora estes sejam também levados de roldão), ou seja, o sujeito fruto de uma dada realidade histórica particular, inscrito no momento do “auge do capitalismo”, como diz o título do livro. Em outros termos, a prostituta representa o sujeito social, cultural e economicamente assujeitado, isto é, processado como coisa, como objeto.

Vale aqui uma digressão. Como se sabe, Marx se refere a esse fenômeno como algo próprio do sistema capitalista, a que se deu o nome de reificação. É um fenômeno produzido pela economia mercantil, na qual o sujeito perde valor humano e adquire valor de uso e de troca. Nas palavras de Marx,

“a produção [capitalista] produz não somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto”.¹⁹ Para Baudelaire, que compartilhava inúmeras e surpreendentes analogias com Marx, o assujeitamento às forças de pressão assume diferentes formas, mostrando se tratar de um sistema completo de vida. Voltando ao Benjamin e à questão da prostituição, ele coloca o problema tal como aparece no poeta francês, isto é, no centro das transformações capitalistas: “Se a mercadoria tivesse uma alma – com a qual Marx ocasionalmente faz graça – esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas pois deveria procurar em cada um o seu comprador. [...] E a ‘santa prostituição da alma’ não pode ser outra coisa que a prostituição da alma da mercadoria”.²⁰

* * *

Vou torcer um pouco o debate e dar um salto largo para me referir à situação brasileira. Para isso vou comentar a projeção crítica de Antonio Candido e Roberto Schwarz, mas antes gostaria de chamar atenção para algo que eu acho fundamental para compreender corretamente a ligação deles com a tradição marxista: eles não são “teóricos do marxismo”, como é comum identificar um marxista no Brasil, ou seja, eles não analisam os conceitos, os princípios ou o método marxista. O que eles fazem é o uso específico do marxismo, uma vez que as matérias de reflexão deles (literatura e sociedade) são específicas, pertencentes a outra latitude do sistema já globalizado. No que se refere à questão do método (que aqui interessa em particular), essa diferenciação é um pressuposto do próprio marxismo, uma vez que o vínculo entre os fenômenos particulares e o movimento geral que os determina deve ser observado e trazido à reflexão como condição prévia. Assim, ao tratar de uma formação histórica específica (no caso, a brasileira), o crítico dialético precisa configurá-la em teoria, caso contrário a teoria irá falsificar a análise que se propõe.

* * *

Antonio Candido entrou em contato com o marxismo quando ainda era adolescente, mas, como ele mesmo disse, “não calou muito fundo”. Mais tarde, quando cursava sociologia na Universidade de São Paulo e com estímulo do professor Jean Mauguê, faz um estudo mais detido sobre o Livro I de *O Capital*. A partir daí, a construção de uma chave de interpretação do Brasil (especialmente sua literatura) e a militância política no campo da esquerda realimentaram o papel da dialética no pensamento e na vida dele. A recepção da dialética marxista por ele é inequívoca, mas não é óbvia. Vou citar duas declarações que mostram uma recepção ao mesmo tempo enfática e seletiva. Na primeira ocasião, ele afirma: “O materialismo dialético me revelou a importância das obras de juventude de Marx, como *A ideologia alemã*, que li e foi

¹⁹ MARX, Karl. *Grundrisse*: Manuscritos econômicos de 1857-1858/Esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 47.

²⁰ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 53.

o texto marxista do qual recebi maior influência”.²¹ Logo mais, ajusta o foco sobre essa filiação: “Portanto, repito: sofri a influência do marxismo e basta ler o que escrevo para ver isso; mas nunca fui marxista propriamente dito e nunca quis me dizer marxista, para guardar essa liberdade, sobretudo no campo da arte”.²²

Vemos ainda que ele mantém uma atitude modalizadora no referente à teoria literária. Quando se refere a Lukács, por exemplo, manifesta uma opinião aparentemente contraditória. Numa entrevista a um grupo de professores interessados em suas fontes teóricas, afirma: “Nunca adotei a crítica marxista, acho a crítica do Lukács, como crítica, lamentável”. Pouco adiante ele refaz a fórmula: “Minha ambição foi sempre fazer uma certa coisa e depois eu a vi bem formulada no Lukács”.²³ Penso que estas declarações, a despeito da dupla fidelidade que pode sugerir, se devem ao modo como o marxismo e a crítica dialética junto se aclimataram no Brasil nos anos 1940 e 1950: muita política e pouca reflexão teórica, o que acabava rebaixando a própria política até o ponto de ela se confundir com voluntarismo, sem atenção para as especificidades da luta de classes no país.

Comentando os estudos de Antonio Candido, é preciso fazer a ressalva de que neles o crítico não comenta muito sua base teórica, não abre polêmica com ela. No seu caso, o mais comum é desenvolver análise literária propriamente dita, estudar as obras pelo que elas apresentam. Também nisso aparece o método objetivo, que ele chamou de “paixão pelo concreto”, e complementa: “Na literatura, o texto, na sociologia, os fatos sociais”.²⁴ Uma das poucas vezes em que anuncia o seu método se encontra no “Prefácio” de *O discurso e a cidade*, onde declara: “O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar (e não apenas enunciar teoricamente) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis”.²⁵ Notem que se trata daquela formulação que vimos em citações anteriores: as linhas de força que atuam no plano da realidade histórica são internalizadas e adquirem uma lógica própria (não diferente, mas própria), que é estética. Nas palavras do próprio Candido, agora citado no ensaio de 1961, “Crítica e sociologia”: “O externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.²⁶ Em outras palavras, ele está reiterando a máxima de Adorno segundo a qual “a forma artística é conteúdo social sedimentado”. Essa referência possui implicações mais propositadas do que pode parecer à primeira vista, como fica registrado no ensaio “A passagem do dois ao três”, primeira versão de “De cortiço a cortiço”, quando afirma

²¹ CANDIDO, Antonio. A militância por dever de consciência. *Teoria & Debate*, n. 2, São Paulo, mar. 1988, p. 4.

²² *Idem*, Marxismo e militância: Entrevista. *Praça: Revista de Estudos Marxistas*, n. 1, São Paulo, 1996, p. 9.

²³ *Idem*, Entrevista com Antonio Candido. *Investigações: Linguística e Teoria Literária*, v. 7, Recife, 1997, p. 21.

²⁴ *Idem*, Entrevista em 6 jun. 1996. In: JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 126.

²⁵ *Idem*, Prefácio. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 9.

²⁶ *Idem*, Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento). In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985, p. 4.

que Adorno possuía uma “concepção da forma como verdadeira manifestação do social na obra”.²⁷

Antonio Candido se encaixa no perfil do intelectual eclético, mas conseguiu, pela via do método dialético, integrar áreas bem diferentes entre si, como a estilística, a filologia, a história, a sociologia, a filosofia, a estética etc., manipuladas com exigente juízo de gosto. Ele teve a capacidade de realizar a síntese ajustada das diferentes linhas de força da obra literária, um resultado de sua paixão pelo concreto do texto. Em sua análise de *L'assommoir*, por exemplo, romance contundente de Emile Zola sobre o aviltamento imposto à humanidade decorrente da proletarização e da precariedade de vida no moderno ambiente urbano, ele vai do retórico-estilístico à sociologia das classes:

*Incorporando o ritmo, a sintaxe e o vocabulário do povo para chegar a uma linguagem inovadora, Zola aumenta a taxa de gíria, acentua no discurso indireto a energia coloquial. [...] No capítulo XII vemos Gervaise sozinha no aposento vazio e imundo onde resta um monte de palha que foi do colchão. Deitada nele, sem comer havia um dia e meio, espera em vão que o marido traga algum dinheiro. Num longo trecho, onde personagem e narrador se fundem na subjetividade objetiva do indireto livre, vemos uma espécie de monólogo interior de Gervaise, num tom que discrepa do que era o seu, pois ela cuidava relativamente da fala, como um elemento a mais do esforço de respeitabilidade. Agora, é a gíria agressiva do bairro, que se tornara o dialeto único do marido e acabou por contágio pegando na mulher com o vício da bebida.*²⁸

Vejam como ele identificou no estilo a configuração da sociedade francesa em combustão, com as lutas sociais determinando a vida íntima das pessoas, redesenhando o perfil psicológico delas. É um golpe de vista bastante desenvolvido: partir do social para chegar à subjetividade analisando o estilo, uma mostra do que pode a crítica dialética em sua melhor forma. O quesito propriamente de linguagem estabelece o sistema de mediações entre o concreto e o figurado, pondo em prática aquelas questões de método que eu apontei no início.

Por fim, para falar um pouco mais sobre esse autor, vale a pena discutir sua obra máxima que é a *Formação da literatura brasileira*. Em nenhum outro livro de fôlego sobre história da literatura a matéria é apresentada com tamanho rigor dialético: cada autor – poeta, romancista, publicista ou historiador da literatura – é analisado a partir do conhecimento profundo da obra deles, estabelecendo conexões pouco evidentes, comparando semelhanças e diferenças de modo que possam formar uma rede integrada de significados, e, desse modo, colocados em perspectiva, vai-se desenhando a substância da evolução ocorrendo simultaneamente no campo social, ideológico, cultural e estético, revelando a tessitura das multideterminações de um processo em curso, processo concreto. É desse modo que um recurso estilístico, um tema ou uma concepção de arte são analisados como repasses transformados de um autor para outro numa sequência contraditória e complementar que vai se estabelecendo objetivamente.

²⁷ *Idem*, Duas vezes “A passagem do dois ao três”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002, p. 54.

²⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 91 e 92.



O campo de visão é abrangente e não se restringe aos autores brasileiros, abrindo uma perspectiva internacionalista compatível com a mundialização a que o país, na condição de ex-colônia, estava sujeito, sempre, no entanto, privilegiando a formalização no âmbito da forma estética. Alguns exemplos: a cisão espiritual do poeta italiano Metastasio, depois de identificada e avaliada, é analisada como sendo aproveitada por Claudio Manuel da Costa, que atribuiu outro sentido a ela, que, por sua vez, foi por assim dizer abrasileirada, mas ainda vinculada à tradição ocidental, a partir do que reaparece em Fagundes Varela, poeta romântico que antagonizava com o classicismo de Metastasio e Claudio. Essa postura desenvolve para uma figuração subjetiva, realimentada também em parâmetros universais, como nos românticos franceses e alemães, e depois passam nova transformação e tornando-se matéria de reflexão e ironia em Álvares de Azevedo, além de outros poetas e romancistas do período, até serem aproveitadas por Machado de Assis que integrou tudo numa fatura de análise e efabulação de alto nível. Outro exemplo significativo é o da natureza enquanto imagem: aparece primeiro nos árcades italianos e portugueses, muito convencional, depois é ressignificada pelos mineiros e depois transformada pelos românticos (via idealização francesa), seja na poesia de Gonçalves Dias ou no romance de José de Alencar.

Dizendo de outra maneira, Antonio Candido conseguiu descobrir e racionalizar uma disciplina dialética efetiva a partir da configuração formal das obras literárias, colocando a literatura brasileira e a europeia em perspectiva histórica de um só golpe, sabendo especificá-las. Desse modo, analisa a tradição portuguesa, espanhola, francesa, italiana, alemã e inglesa em ritmos de aproximação e diferenciação com relação à nossa. Ora, essa visão global da literatura articulada em função da forma que ela adquire no Brasil – incomum em outros trabalhos do gênero – é resultado de uma determinada força de estruturação. Sem querer forçar a nota, desconsiderar essa particularidade pode ser efeito da falta de costume com as leis dinâmicas da análise dialética, com as quais o crítico lida de maneira bastante consciente e independente. Aos seus críticos, que não são poucos, parece faltar essa mesma consciência e independência – parece que no campo dos estudos literários, mais do que nos historiográficos, a refração aos poderes de clarificação da dialética é bem mais forte, talvez devido à sobreposição de diferentes gerações de teorias de base idealista.

* * *

Falando agora de Roberto Schwarz, a teoria marxista nele é bem incorporada e bem resolvida – não é à toa que o historiador Perry Anderson o definiu como “o melhor crítico dialético em qualquer lugar do mundo”.²⁹ No “Prefácio” ao seu livro *Um mestre na periferia do capitalismo* ele assume a filiação: “Meu trabalho seria impensável sem a tradição – contraditória – de Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno e sem a inspiração de Marx”.³⁰ Antes de

²⁹ ANDERSON, Perry. Lula's Brazil. In: *London Review of Books*, v. 33, n. 7, London, 2001.

³⁰ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 13.

falar sobre a especificidade de seu método de análise e teoria crítica, vale a pena fazer algum comentário sobre seu percurso intelectual.

No fim dos anos 1950, quando ainda era graduando do curso de Ciências Sociais, Schwarz participou de um grupo de estudos sobre *O capital*. O grupo contava com alguns alunos e uma maioria de professores pertencentes a diferentes áreas, como filosofia, sociologia, história e economia, cada um contribuindo para o debate à sua maneira. É importante retomar o sentido das conquistas teóricas desse grupo, aproveitando da visão do próprio crítico:

A ideia básica era estudar as peculiaridades sociais, políticas e econômicas do Brasil – em especial formas de exploração e dominação – e colocá-las, como mediadoras, no contexto do capitalismo mundial. Isso não era corrente entre nós. De modo geral, os estudos sobre as peculiaridades brasileiras eram voltados para o Brasil, e os estudos do mundo contemporâneo eram voltados para o mundo contemporâneo. O seminário [de Marx] desenvolveu a ideia de que é preciso articular a estrutura de classes interna com o movimento geral da atualidade e enxergar nessa articulação um problema, seja histórico, seja político, seja teórico.³¹

Abrindo parênteses, se vocês repararam, o que ele expõe aqui tem a ver com o que eu acabo de falar sobre *Formação da literatura brasileira*, e, de fato, eles estavam fazendo mais ou menos a mesma coisa ao mesmo tempo, final da década de 1950. Estamos sob o governo JK, particularmente significativo no processo de modernização no Brasil, que colocou a obrigação de se repensar o processo brasileiro diante dessa etapa do capitalismo mundial. Nesse contexto, a dialética se mostrou uma ferramenta essencial, mas era preciso realinhá-la com a realidade brasileira àquela altura da história. Isso quer dizer que o salto teórico a que estou me referindo possui também um teor objetivo. Ele é produto do processo histórico, pois foram as transformações pelas quais passou o país que levaram às conquistas teóricas de Antonio Candido e do grupo de seminário, incluindo aí Roberto Schwarz.

Voltando à questão do método crítico, alguns exemplos colhidos aqui e ali serão suficientes para mostrar a inflexão que o autor realiza. Na polêmica apreciação sobre a autobiografia de Caetano Veloso – que Schwarz se dispôs a ler como romance, procurando o equilíbrio do narrador –, comenta nos seguintes termos quando o compositor diz haver contribuição exitosa da parte do capitalismo: “É como se por um momento o progresso e a internacionalização se fizessem para o bem de todos e não às custas dos fracos e atrasados”.³² Reparem que a leitura faz interpretação enviesada, mostrando que por trás da modernidade subsiste uma força regressiva. O fato de que o biografado não se dê por ela fica em segundo plano, o interessante é ver como um discurso de contestação acaba justificando o inaceitável. Em outra ocasião, na análise da poesia ultramodernista de Oswald de Andrade (minimalista, fragmentada, alegórica e montada), reconhece a disposição de um dado estrutural da realidade histórica: “A modernidade no caso não consiste em romper com o pas-

³¹ *Idem*, Entrevista. In: MONTEIRO, Paula e MOURA, Flávio (orgs.). *Retrato de grupo: 40 anos do Cebrap*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 232.

³² *Idem*, *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 75.

sado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país”.³³

Diferente de Antonio Candido, Roberto Schwarz faz análise da análise, com interesse em elucidar os meandros da teoria crítica por trás da interpretação, e comenta demoradamente a questão do método. Não o faz, porém, de maneira pura, mas, dialeticamente, circunstanciado pela história social, medindo, portanto, o modo como a crítica dialética se instalou e se modificou no Brasil. Assim procede na análise de “Dialética da malandragem”, estudo seminal de Antonio Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias*: “A junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta é entendida como princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos. [...] Noutras palavras, antes de intuída pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela”.³⁴

Vale a pena destacar este final: a matéria objetiva da literatura não foi o escritor quem criou e podemos mesmo dizer que, ao contrário, o escritor é que é uma criação dela. É uma concepção antiabstrata e antiarbitrária do processo de criação e que se encontra enraizada na tradição crítica marxista: ela foi defendida por todos os autores que eu comentei aqui.

Quanto aos estudos machadianos, vou me referir a um deles, talvez o mais modesto, pelo menos no tamanho, que é “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”.³⁵ O ensaio parte das leituras mais adiantadas sobre o romance, mas as supera (dialeticamente falando), na busca de relações com a formação social brasileira: de um lado, o estudo de Helen Caldwell (*O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, 1960), que desloca a atenção do eixo problematizador do livro, não mais em Capitu, mas no narrador, que manipula a sequência narrativa, reinterpreta os fatos e esconde intenções inconfessáveis por traz de uma prosa persuasiva; de outro, o trabalho de Silviano Santiago (“Retórica da verossimilhança”, em *Uma literatura nos trópicos* 1978), que desconstrói a lógica de argumentação bem armada pelo advogado Bentinho e a volta contra ele. Pois bem, levando essas interpretações em conta, Schwarz vai para outro lado e pega um problema quente (ainda atual) que foi negligenciado (e ainda é): o ponto de vista de um membro da classe dominante colocado em um pedestal de autoridade insuspeita que nem os contemporâneos de Machado nem os críticos posteriores identificaram, como se simplesmente a opinião dos ricos não tivesse contestação à altura. Assim, amor, ciúme, linguagem, cristianismo, saudades, memória etc. são vistos como parte da luta de classes e não a despeito delas. Sem querer “puxar sardinha”, esse golpe de vista é fina intuição dialética, que o crítico marxista tem a prerrogativa de ver melhor.

* * *

³³ *Idem*, A carroça, o bonde e o poeta futurista. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 22.

³⁴ *Idem*, Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?*, op. cit., p. 141.

³⁵ *Idem*, *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Diante de um quadro tão heterogêneo, reunindo autores tão diferentes entre si, fica difícil estabelecer uma síntese segura. Por isso, as conclusões possíveis assumem caráter provisório e sujeito a correções e ajustes, pois cada um desses críticos apresentam uma independência não-comum com relação aos demais – individualmente apresentam grande capacidade intelectual para armar em teoria um compósito de fatores irreduzíveis que, uma vez integralizados, clarificam-se reciprocamente.

Lukács alertou para o dado de que, em matéria de teoria crítica, juntar diferentes áreas de conhecimento não é garantia de teses coesas e penetrantes.³⁶ O “ecletismo” pode servir de diversionismo interno se não for pautado por um incoercível senso de proporção ou se se sobrepõe à própria disciplina de seu objeto. Pensando em estudos de literatura, convenhamos que o objeto é dos mais fluidos e multiformes, e que a tal disciplina pode se manifestar de diferentes maneiras. Daí que cada um dos autores aqui apresentados e discutidos apresenta um modo completamente particular de análise, cada um engendrou um sistema teórico para si a partir de sua prática de interpretação, através do qual, entretanto, podemos identificar um estilo de pensamento em linha de evolução. De Marx até Schwarz, passando pelos demais (sem esquecer que a transmissão não se esgota no resumo que fiz aqui), a teoria dialética aprimorou as armas de análise para o momento contemporâneo, acrescidas do nada desprezível reconhecimento da especificidade da situação brasileira, que da periferia onde está se modernizou também, embora diferentemente do resto do mundo desenvolvido do grande sistema econômico e cultural globalizado.

Não obstante a individualidade, eles apresentam distintos pontos de confluência que podem ser mais ou menos provocados segundo a circunstância. Para começar, esses autores leram uns aos outros (observando, é claro, as leis de Cronos), e não raro confrontaram opiniões. Não é um clube de pensamento único e homogêneo, mas um núcleo de reflexão que se realimenta a partir da depuração conceitual. Segundo que combinando diferentes campos do conhecimento e da vida (história, psicologia, sociologia, economia, filosofia, estética etc.) e diferentes práticas de análise (leitura cerrada, estilística, comparatismo, teoria narrativa, poética e outras) com intensidades desiguais e combinadas, cultivaram como característica essencial o chamado primado do estético. Terceiro que mantém como lastro da análise e mesmo como postura intelectual o interesse contínuo e sempre alimentado pelo concreto social e suas múltiplas determinações.

Sendo assim, a teoria crítica dialética da literatura não é uma teoria crítica entre outras, dotada de recursos para elucidar um sentido entre tantos que a obra literária pode formalizar. Até onde eu possa enxergar – e é sempre possível objetar questões dessa ordem, o que seria bom para testar as suas possibilidades –, essa teoria possui suficiente elasticidade conceitual para incorporar as demais tendências teóricas sem deturpá-las, mas usando-as para um determinado fim. Não quero dizer com isso que a teoria crítica dialética pode compor com outras sem prejuízo para ninguém; ela pode, mas não é essa a

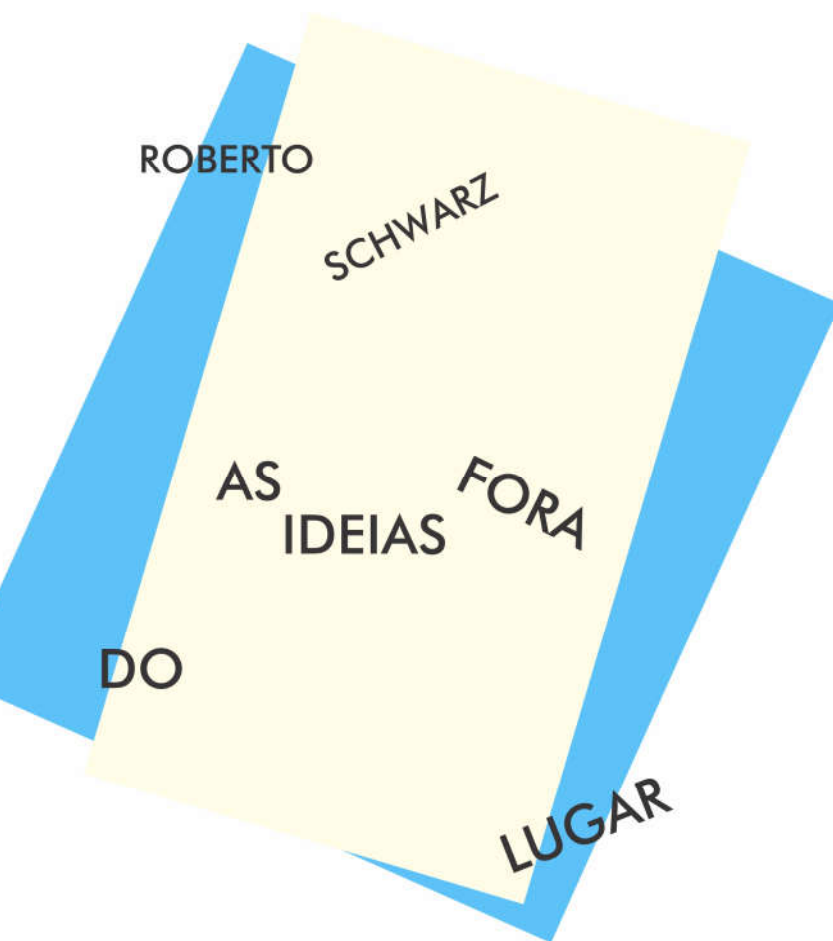
³⁶ Cf. LUKÁCS, György. Marx e o problema da decadência ideológica. In: *Marx e Engels como historiadores da literatura*, op. cit.

questão, porque poderíamos justificar isso relativizando tudo e dizer que qualquer teoria crítica possui resiliência bastante para cumprir esse papel. Por outros caminhos seria uma nova forma de ecletismo. A questão aqui é: a teoria dialética especifica o seu objeto (a obra literária) e os métodos de análise (outras teorias críticas) historicizando ambos, isto é, colocando tudo sob a perspectiva reveladora das relações sociais que, no seu for, sempre constituem a base das obras como também das teorias, porque também essas são históricas por sua vez. Seria um modo de interpor senso de historicidade a qualquer postura abstratizante, mostrando que aquilo que se vê como autônomo não tem autonomia. Essa não é uma fórmula geral que diz respeito à história como um todo e que poderia planificar e igualar erroneamente os diferentes estilos e procedimentos artísticos (pensando na literatura) bem como os conceitos e métodos (pensando nas teorias críticas). Mas não é o caso, pelo contrário: historicizar significa especificar momentos, individualizar as forças sociais, em outros termos é ver o complexo de maneira complexa.

Artigo recebido em 15 de dezembro de 2020. Aprovado em 25 de janeiro de 2021.

Ideias fora de qual lugar?

Estudos sobre algumas possibilidades de extrapolação da tese de Roberto Schwarz para outros tempos e espaços



Capa do livro *As ideias fora do lugar*, de Roberto Schwarz, 2014, fotografia, montagem.

Luís Augusto Fischer

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Instituto de Letras da UFRGS, onde atua nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras. Autor, entre outros livros, de *Machado e Borges* – e outros ensaios sobre Machado de Assis Porto Alegre: Arquipélago, 2008. fischerl@uol.com.br

Ideias fora de qual lugar? Estudos sobre algumas possibilidades de extrapolação da tese de Roberto Schwarz para outros tempos e espaços¹

Misplaced ideas? Studies about some possibilities of extrapolating Roberto Schwarz's thesis to other times and spaces

Luís Augusto Fischer

RESUMO

O artigo historia a trajetória inicial da tese das “ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, com vistas a discutir duas questões que dela são derivadas – primeiro, se a tese teria forças para ser tomada como um paradigma historiográfico, capaz de informar uma história da literatura (no Brasil, mas não só nele); segundo, que limites tem ela, considerando o debate mais recente da historiografia brasileira, que se afasta muito das visões de história do Brasil que animaram a criação schwarziana, em particular a de Caio Prado Júnior. Ao final, procura expor uma síntese da tese original, de um ângulo novo, e outra dos limites que este artigo detecta na tese, os quais contradizem a sua vocação generalizante (“universalizante”) e estão no centro das dificuldades da generalizabilidade das “ideias fora do lugar” para além do século 19 brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: história; literatura; crítica dialética.

ABSTRACT

The article reviews the initial trajectory of Roberto Schwarz' “misplaced ideas” thesis, with the purpose of addressing two issues that are derived from it – first, whether the thesis can be regarded as a historiographic paradigm, capable of informing a history of literature (in Brazil but also elsewhere); second, to identify the thesis limits, considering the current debate in Brazilian historiography, which departs from the views of Brazilian history that animated the Schwarzian creation, especially the view of Caio Prado Júnior. The article finishes with a synthesis of the original thesis, from a new angle, and a synthesis of the limits that were detected in the thesis, which contradict the generalizing (“universalizing”) vocation of the thesis and are center of the difficulties of the generalizability of the “misplaced ideas” thesis beyond the Brazilian 19th century.

KEYWORDS: history; literature; dialectical criticism.



“Ideias fora do lugar”: uma das mais duradouras e penetrantes fórmulas críticas produzidas no Brasil desde sempre – muito mais do que “instinto de nacionalidade”, “os dois Brasis” e “Belíndia” –, com paralelo possível, em

¹ Este texto faz parte de um estudo sobre história da literatura brasileira que vai se chamar *Duas formações, uma história*, a ser publicado em 2021 pela editora Arquipélago, de Porto Alegre. Nota da editoria: por tal razão, admitiu-se, excepcionalmente, que as normas de publicação da *ArtCultura* não fossem seguidas por inteiro.

outro plano, apenas em imagens como “geleia geral”, “óbvio ululante” ou “complexo de vira-latas”. Também a mais retumbante no plano intelectual requintado: logo que foi publicado pela primeira vez no Brasil, em 1973, passando por incontáveis estudos, no Brasil e fora dele, até recentemente, como se lê em várias observações de Eduardo Viveiros de Castro ou em *A diplomacia na construção do Brasil*, de Rubens Ricupero (2017)², não há debate forte sobre o Brasil que prescindia de alguma referência à expressão, para afirmá-la ou para negá-la. Roberto Schwarz a cunhou na virada dos anos 1960 para os 70, no momento em que começava sua dedicação forte a Machado de Assis, escritor que viria a ser o centro das atenções do crítico. Desse processo resultaram livros incontornáveis para o debate brasileiro desde então; quando menos, três: *Ao vencedor as batatas*, de 1977; *Um mestre na periferia do capitalismo*, de 1990; e *Duas meninas*, de 1997.³

O interesse do presente ensaio, parte de um estudo em busca de nova proposta de história da literatura no Brasil⁴, é alvejar a fórmula schwarziana com perguntas elementares, que talvez nunca tenham sido feitas de modo direto e podem ajudar a deslindar alguns de seus aspectos. O fenômeno nomeado como “ideias fora do lugar”, que parece ter nascido mais ou menos com a independência brasileira, dura até hoje? Ou em algum momento o fenômeno perdeu força e deixou de existir? A mais importante delas se encontra já difusamente em muitas discussões e foi vocalizada de modo claro por Alfredo Bosi: se “ideias fora do lugar” é um fenômeno derivado da convivência entre escravidão e liberalismo, como está assinalado desde sempre nas exposições do autor, por que ela não é (ou não tem sido) encontrável em outras partes, fora do Brasil, por exemplo nos EUA, onde também aconteceu essa vizinhança?⁵

Devo considerável parte de minha formação como crítico e professor a Schwarz, cujos livros e cujo método analítico são um exemplo superior de muitas virtudes: visada inteligente da dialética entre literatura e sociedade, cosmopolitismo e antiprovincianismo, inteligência sutil e pertinácia crítica, amplitude de horizontes e foco preciso. Ocorre que, dadas as profundas mudanças ocorridas no campo da história do Brasil – como é o caso da virada interpretativa ocorrida nos estudos sobre o passado colonial e o Império (Fragoso, Florentino), sobre escravidão (Florentino, Chalhoub, Hebe Matos), sobre ameríndios (Manuela Carneiro da Cunha, Eduardo Viveiros de Castro) –, assim como nos estudos empiristas quantitativos – de que temos exemplos em

² RICUPERO, Rubens. *A diplomacia na construção do Brasil (1750-2016)*. Rio de Janeiro: Versal, 2017; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, e *idem*, *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

³ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; *idem*, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, e *idem*, *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴ O trabalho foi apresentado no concurso para a titularidade de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da UFRGS, em maio de 2017, com o título *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio – um modelo para uma nova história da literatura brasileira*. Deve ser editado em livro em 2021.

⁵ Ver BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Moretti e Piketty –, creio que é uma boa hora de testar os limites da tese das ideias fora do lugar.⁶

Alguma história

Em 1973, na revista *Estudos Cebrap*, n. 3, saía pela primeira vez em português o texto “As ideias fora do lugar”, publicado antes, em 1972, como artigo na revista parisiense *L’Homme et la société*⁷, mesmo texto que em livro viria a público em 1977 como primeiro capítulo de *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, este o primeiro livro solo do crítico dedicado ao estudo de Machado de Assis. Estava no título a manchete, em forma de disparate e provocação, de toda uma concepção sobre o Brasil, sobre seu lugar no Ocidente, a partir de uma intuição acerca do funcionamento do grande romance de Machado, numa armação sintático-semântica de grande impacto, que justapõe categorias apartadas na prática crítica, um termo com carga filosófica e abstrata, ideias, e outro com carga geográfica e concreta, lugar, mediadas por um advérbio inesperado, fora.⁸

O contexto imediato impunha uma série de conteúdos, atitudes e limites para o pensamento crítico, que de sua parte não podia alegar inocência. Sem entrar em maior detalhe, lembremos a força de movimentos de contestação ao *status quo*, simbolizada no Maio de 68 europeu e norte-americano, algumas vezes em aliança com o movimento operário, como na França, e noutras incorporando todo um sentido anti-imperialista, como nos EUA; no Brasil, a mesma energia revolucionária explodiu contra a muralha da pior fase da ditadura militar já no poder desde 64, choque que foi acompanhado por uma forma altamente inflamável de arte pública, a canção, protagonizada então por talentos como Caetano Veloso e Chico Buarque. No campo universitário latino-americano, que nos interessa de perto, foi o tempo da brotação da chamada “teoria da dependência”, em que jovens economistas, sociólogos e historiadores atacaram posições reformistas como as da Cepal de então: enquanto na visão dessa instituição havia espaço para desenvolver as nações da periferia de modo relativamente autônomo, para constituírem-se elas como novos atores principais da economia mundial, para os dependentistas não havia nada disso, porque era uma ilusão imaginar que desenvolvidos e subdesenvolvidos (termos de larga circulação na época) corressem a mesma carreira, com a única

⁶ Ver FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; FRAGOSO, João e FLORENTINO, Manolo. *O arcaísmo como projeto: mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia – Rio de Janeiro, 1790-1840*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001; CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; *idem*, *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009; *idem*, *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; PIKETTY, Thomas. *Le capital au XXI^e siècle*. Paris: Seuil, 2013; MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. In: SADER, Emir (org.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001; MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil século XIX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

⁷ O ensaio saiu primeiro com o título *Dépendance nationale, déplacement d’idéologies, littérature*, em *L’Homme et la Société*, n. 26, Paris, 1972.

⁸ A fórmula breve e eloquente, “ideias fora do lugar”, guarda nítido parentesco com a tradição germânica do quiasma, que Adorno, entre outros, apreciava.

diferença de uns estarem à frente de outros. Aliás, era quase ao contrário: os subdesenvolvidos só tinham essa condição porque esse era o espaço que lhes cabia numa ordem internacional dominada pelos desenvolvidos.⁹

Dito de outro modo: para aqueles intelectuais não havia dois estágios sucessivos chamados subdesenvolvimento e desenvolvimento, ou que bastaria os “sub” capricharem no serviço que logo passariam ao grupo dos desenvolvidos – não, o subdesenvolvimento era uma condição para que os desenvolvidos fossem desenvolvidos. Quer dizer: estava na berlinda o desvelamento da condição periférica mas num tom político novo, crítico e anticonformista, alinhando o pensamento crítico não mais pelas orientações do grande partido de esquerda então, o PC, com sua visão etapista que reforçava a ideia ingênua, agora inaceitável, dos estágios sucessivos, e sim pela inspiração dos socialistas internacionalistas, como Trotsky e Rosa Luxemburgo. Com as devidas escusas pela ultrabreve evocação do complexo fenômeno, dá para avaliar quanto e como o trabalho de Schwarz entra em circuito com a melhor parte do pensamento crítico do tempo: acabava a conversa sobre atraso cultural, influência literária e outros termos assim conformistas, e entrava em cena uma visão dinâmica e dialética, que via a literatura como parte de um fenômeno ocidental complexo, desigual e combinado.

Ideias fora do lugar: a expressão ficou vibrando no ar, capturando a atenção de todos os leitores sensíveis (eu a conheci aluno de graduação em Letras, em 1978, e logo a adotei, entendendo muito pouco do largo espectro de significação que ela trazia), e logo apareceram comentários, apoios e contestações. Talvez o primeiro relevante tenha sido o de Maria Sylvia de Carvalho Franco, em entrevista publicada em 1976, com um título brigão, “As ideias estão em seu lugar”¹⁰ – na qual, por sinal, ela aponta desde logo a ligação entre a teoria da dependência e a proposta de Schwarz, que ela rejeita como sendo dualista, porque a tese isolaria centro e periferia de modo equivocado, uma vez que as ideias brotariam das relações sociais tanto lá como cá. Alfredo Bosi tentou mais de uma vez impugnar o valor da tese em caminho semelhante.¹¹ Para provar a força do texto, porém, em sua versão inglesa a tese foi reconhe-

⁹ Sem aprofundar aqui o tema, indico apenas a figura de Ruy Mauro Marini, que ao lado de Teotônio dos Santos e outros foi formulador central dessa posição, anticapitalista em sentido amplo. Ver o perfil Ruy Mauro Marini, de ALMEYRA, Guillermo. Ruy Mauro Marini. In: PERICÁS, Luiz Bernardo e SECCO, Lincoln (orgs.). *Intérpretes do Brasil: clássicos, rebeldes e renegados*. São Paulo: Boitempo, 2014.

¹⁰ Ver, como súpula da recepção, Da formação à forma. Ainda as “ideias fora do lugar”, de Bernardo Ricupero. Em nota a este texto, Ricupero lembra uma declaração de Schwarz: “Na verdade, o que possibilitou fazer ‘As ideias fora do lugar’ foi a combinação de Fernando Henrique e Maria Sylvia”. RICUPERO, Bernardo. O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, nov. 2013, p. 525 e 526. Por isso mesmo, causa certa surpresa que uma das mais fortes inspirações de Schwarz na formulação de sua tese tenha reagido contra ela, de forma clara e dura. A declaração de Schwarz foi feita em uma entrevista, com a seguinte indicação: Ao vencedor as batatas 30 anos: crítica da cultura e processo social. Entrevista concedida a BOTELHO, André e SCHWARZ, Lilia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 23, n. 67, São Paulo, 2008. Segundo outro trilha, Carlos Nelson Coutinho também reagiu, em 1980, à tese de Schwarz argumentando que o liberalismo era sim expressão dos interesses da classe dominante brasileira, e portanto estava no lugar, ou o tinha encontrado. Quem reporta o caso é JOHNSON, Randal. Brazilian modernism: an idea out of place? In: GEIST, Anthony and MONLEÓN, José B. (ed.). *Modernism and its margins: reinscribing cultural modernity from Spain and Latin America*. New York: Garland, 1999.

¹¹ A mais recente crítica em livro apareceu em BOSI, Alfredo, *op. cit.*, que Schwarz comenta com certo detalhe no artigo Por que “ideias fora do lugar”? In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

cida como decisiva para o trabalho do criativo crítico e historiador da literatura Franco Moretti, como se vê em artigo de 2000, “Conjeturas sobre a literatura mundial”.

No texto de 1973, há momentos obrigatórios a repassar aqui, para dar a ver os principais aspectos da fórmula breve, atrás da qual está armada uma complexa análise e uma criativa interpretação do país. O autor diz: “Sumariamente está montada uma comédia ideológica, *diferente da europeia*”. “Impugnada a todo instante pela escravidão a ideologia liberal, que era a das jovens nações emancipadas da América, descarrilava”. Constatando que a escravidão era o nexos fundamental no mundo da produção no Brasil, Schwarz volta sua atenção para os homens livres, “nem proprietários nem proletários”, que viviam dependentes do favor de um grande, e este favor é dado então como “*a nossa mediação quase universal*”, isso num mundo social organizado pela brutalidade da escravidão e num mundo discursivo marcado pela hegemonia do liberalismo. Em outro momento, o ensaio acrescenta outra boa imagem: “Para as artes, no caso, a solução parece mais fácil, pois sempre houve modo de adotar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar estas maneiras e modas todas [as ditas escolas literárias, etc.], de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos”. E então uma síntese: “Neste contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria – por isso as chamamos de segundo grau. Sua regra é outra; é de ordem do relevo social, em detrimento de sua intenção cognitiva e de sistema”.

Nesta passagem do raciocínio, os autores citados para amparar a interpretação, ousada e original, são Emília Viotti da Costa, Sérgio Buarque de Holanda, Fernando Henrique Cardoso, todos de gerações anteriores à de Schwarz, e Luiz Felipe de Alencastro, mais jovem. Embora reproduza o principal das teses de Caio Prado Jr. quanto ao passado brasileiro (a ideia de que o Brasil era “um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo”, termos que explicitam o que Prado Jr. chama de “sentido da colonização”), Schwarz não o cita. Por quê? Hipótese: porque a visão de Caio Prado era moeda corrente, tinha ganhado ares de verdade óbvia e indiscutível e, portanto, era como que invisível.¹² A relação entre a tese das ideias fora do lugar essa interpretação de Prado cobra preço alto, vendo as coisas pelo ângulo atual – como vamos tentar demonstrar.

¹² Um raro elogio aberto de Schwarz a Caio Prado se lê num texto de 1979, Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”: o trabalho de Candido praticava “uma dialética desdogmatizada e produtiva [...], de uma qualidade e propriedade que esta orientação [a dialética] não havia conhecido antes no Brasil, salvo na obra notável de Caio Prado Jr.”, diz SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 130. Uma crítica minuciosa ao alegado marxismo das análises de Caio Prado se encontra em *História do Brasil com empreendedores*, de Jorge Caldeira, que demonstra a escassa, para não dizer nula, relação entre a interpretação do historiador acerca da história brasileira e a rede conceitual marxista (notadamente quanto à categoria “latifúndio”), e, por outro lado, a forte afinidade de sua visão com a da historiografia tradicional luso-brasileira, corporativista e aristotélica. Ver CALDEIRA, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009; *idem*, *O banqueiro do sertão*. São Paulo: Mameluco, 2006, e *idem*, CALDEIRA, Jorge O processo econômico. In: COSTA E SILVA, Alberto (coord.). *Crise colonial e Independência – 1808-1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. A mais profunda arguição da validade das teses de Caio Prado talvez se encontre em FRAGOSO, João e FLORENTINO, Manolo O *arcaísmo como projeto*, *op. cit.*



Schwarz, inteligente e pertinaz leitor de Marx, Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno¹³, destacado aluno de Antonio Candido, estava sempre pisando em terra concreta, nas análises que fazia. Naturalmente sabia que ideias sempre estão no lugar, operando, ali onde são enunciadas, com alguma funcionalidade relevante; e partia do pressuposto marxista da ideologia como falsa consciência, isto é, uma consciência que obscurece os nexos efetivos entre vida econômica, social e mental, nexos derivados da opressão de classe; o obscurecimento se faz mediante enunciados políticos de aspecto democrático, referidos às instâncias de organização do estado moderno. Brechtiano de fé, Schwarz quis com a nova e chamativa expressão desvelar a peculiaridade brasileira que, ele intuía, de algum modo explicava Machado de Assis, livrando-o da condição de “clássico nacional anódino”.¹⁴

O fenômeno que a expressão “ideias fora do lugar” designa, diz Schwarz, se encontra com facilidade no século 19 brasileiro, era “um fato social de existência incontestável”¹⁵, era algo bastante conhecido e diagnosticado: está nas memórias e discursos de políticos, assim como em outras realizações mais sutis, literárias e artísticas. Para designar a experiência concreta que o termo enuncia, Schwarz emprega vários termos da mesma família – desencontro, discrepância, incongruência, disparidade, despropósito – e aponta sempre para duas dimensões em conflito histórico, a escravidão de um lado, o liberalismo de outro. Este liberalismo é a “ideia” da expressão cunhada, e o “fora do lugar” vale para lembrar que o liberalismo nasceu para descrever (e atuar sobre) outra realidade, a da Europa industrializante, que assalariava a mão de obra, sendo portanto outra forma de relação social que a escravidão, a qual, aliás, no longo prazo se incompatibiliza com o mercado, uma vez que o escravo não é remunerado e por isso não consome, portanto não contribui para completar-se o círculo perfeito para a mercadoria, de cuja venda depende a realização do lucro e a extração da mais-valia. Este é o nervo da incongruência que, mostra ele, se encontra de maneira irrefletida em vários enunciados políticos e artísticos, e depois vai se encontrar, pensada criticamente e internalizada como estrutura, na obra madura de Machado de Assis.

Schwarz conta que a ideia lhe veio ainda antes de 1964, numa conjuntura decisiva, para ele e para o país, no tempo de seus estudos iniciais de pós-graduação. Apresentada em 72 (e em livro cinco anos depois), a fórmula “ideias fora do lugar” se tornou imediatamente uma referência geral para as Humanidades e Letras; ao longo dos anos até agora, o autor voltou ao tema várias vezes, das quais algumas merecem menção. Em 1993, publicou exten-

¹³ Além de estarem presentes de forma constante nos escritos do autor, os cinco são mencionados explicitamente no Prefácio a *Um mestre na periferia do capitalismo*. Chama a atenção a ausência de Erich Auerbach, crítico que para Leopoldo Waizbort compõe o centro dos interesses de Schwarz. Cf. WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 62, em que reproduz trecho do memorial para concurso de professor titular em Campinas, na Unicamp: ali, Schwarz argumenta que *Ao vencedor as batatas* se inspira, quanto a ideias e técnicas, na “visão do romance brasileiro desenvolvida” por Candido, nos “estudos marxistas” do famoso seminário Marx de que participou em S. Paulo, na “interpretação histórica das formas” de Lukács, Benjamin e Adorno e, finalmente, no “procedimento expositivo de Erich Auerbach, combinando análise de texto e explanação histórica”. Devo esta lembrança a Homero Araújo.

¹⁴ A expressão está no ensaio *Leituras em competição*. SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*, op. cit., p. 12.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 168.

sa resenha sobre *Dialética da colonização*, de Alfredo Bosi (agrupada, depois, no livro *Sequências brasileiras*), em que analisa e rechaça a hipótese bosiana de que, se uma ideia tem função em dado contexto (como aquele em que liberalismo e escravidão conviveram, no Brasil), ela deixa de significar qualquer incômodo ou desconcerto, havendo apenas uma “filtragem” local de um problema geral, mas nada parecido com um complexo como aquele sugerido por Schwarz na tese. Em 2012, reuniu no livro *Martinha versus Lucrecia* um conjunto de textos em que o tema tem centralidade: uma entrevista, publicada em 2007, intitulada “Agregados antigos e modernos”; “Por que ‘ideias fora do lugar’”, texto de 2009, uma conferência específica sobre o tema, com um PS que volta a debater com Bosi, a propósito de outra intervenção pública deste sobre o tema; e “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, de 2011, em que debate o tropicalismo em boa parte à luz das “ideias fora do lugar”. Não é nada, não é nada, estamos falando de mais de meio século de elaboração, entre 1963 e o presente.

Um modelo?

Teria a tese das “ideias fora do lugar” vocação e fôlego para ser o eixo de um modelo abstrato, alçando voo desde sua condição de uma específica interpretação de Machado de Assis e da vida mental brasileira do tempo, para compor algo maior, de maior abrangência, alcançando outros tempos e outros espaços? Schwarz nunca apresentou tal extrapolação abertamente, mas não parece descabida a especulação. Como poderia ser tal modelo? Ele tentaria detectar e analisar outros casos nos quais o diagnóstico cifrado na famosa expressão ajudasse na tarefa analítica; em hipótese nada absurda, o resultado dessa busca e dessa análise poderia vir a desenhar um esquema histórico amplo, quem sabe mesmo abrangendo parte grande, talvez o conjunto da literatura brasileira (americana?).

Pretensão dessa ordem está sugerida em depoimento de Schwarz ao “grupo da revista *Praga*”, em 1998, depois no livro *Sequências brasileiras*. Dividido em seis pontos, o texto traz, sob o título “Um programa para a crítica literária brasileira”, o que pode ser considerado um esboço de tal modelo: “A especificação das relações sociais e sobretudo da posição social envolvida no trato da linguagem, na experimentação artística, é um trabalho que está praticamente todo por ser feito”. E completa sugerindo pautas: “Se você perguntar qual a posição social da prosa de Graciliano Ramos, ninguém sabe. Afirmar que o autor é comunista não quer dizer quase nada. Qual a posição social da prosa de Guimarães Rosa?” O próprio Schwarz levou a cabo alguns testes, por exemplo em seu artigo sobre Oswald de Andrade, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”.¹⁶ Eis aí, creio, um embrião de projeto de alcance geral, um esboço de modelo, de algum modo ligado à tese geral das “ideias fora do lu-

¹⁶ *Idem*, A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Em Que horas são?*, op. cit. Desculpado o teor pessoal e impreciso da evocação, em 1992, quando conheci pessoalmente o autor, indaguei a ele com que trabalharia de então em diante, tendo em vista a publicação de *Um mestre na periferia do capitalismo*, que me parecia quase esgotar o comentário sobre Machado de Assis. Ele respondeu que estava pensando em testar suas ideias na obra de Mário de Andrade. Se esse trabalho chegou ou não a se realizar, não sei (se existe, ainda não foi publicado), mas vale apontar que na parte final do estudo sobre Helena Morley, em *Duas meninas*, Schwarz dedica mais de dez páginas a Mário.

gar” – mas por outro lado é preciso ver que se trata da diretriz principal da tradição marxista, lukacsiana e adorniana, em que a tese das “ideias fora do lugar” se inscreve.

O hipotético modelo tem muita força e qualidade, e por esse motivo, que se soma a afinidades epistemológicas e ideológicas, é para mim uma perspectiva forte para pensar literatura, a de Machado, a do Brasil, a da periferia novo-mundista do capitalismo. A base desse modelo tem as vantagens de provir dos muitos méritos do trabalho do Schwarz: a qualidade específica da exposição escrita das análises, sempre clara e bem humorada, nunca artificiosa ou pernóstica, em diálogo aberto com o leitor, que é tratado como adulto e capaz de articulações sofisticadas, numa excelente concatenação discursiva de patamares diversos, vida social, luta política, quadro mental, Europa, Brasil, ficção brasileira e francesa. Isso sem contar ainda a disposição universalizante, que vai ao cinema (Fellini, Ruy Guerra), a autores seminais de tradição crítica europeia (Kafka, Brecht), ao panorama cultural e mental do país (a conjuntura 64-68), a livros tidos como problemáticos em seu lançamento (Chico Buarque em *Estorvo*, Paulo Lins em *Cidade de Deus*), assim como a materiais inesperados para a crítica literária tradicional (*Verdade tropical*, de Caetano Veloso, lido com a intensidade com que se lia um grande romance; a arte de Sérgio Ferro; a comparação ousada entre *Dom Casmurro* e *Minha vida de menina*, de Helena Morley).¹⁷

Outro mérito: com o trabalho de Schwarz se altera o patamar do debate crítico no país. Não há, antes dele, algum crítico que tenha ido tão fundo e tão longe na decifração de um objeto específico, em seu caso a obra de Machado de Assis, isso sem prejuízo de ter frequentado outros temas, muitos dos quais em conexão forte com o autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Não é que não tenha havido outros críticos com obra considerável, até mesmo com alguma capacidade de impactar a opinião pública letrada – para não ir longe, Antonio Candido. Houve e há: Augusto e Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Benedito Nunes, Alfredo Bosi, Marisa Lajolo, cada qual em seu campo, alcance e interesse, são figuras cuja obra repercute para além dos muros acadêmicos. Mas neles não se encontra a pertinácia, a dedicação prolongada a um objeto, nem resultados de tamanho alcance, em trajetória que evoluiu de modo sólido, como se pode ver em *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*¹⁸, reunião de análises, ensaios e depoimentos sobre a obra do Schwarz. Obras críticas de grande valor, como as de John Gledson sobre Machado de Assis e de Franco Moretti sobre a história mundial do romance, ou as de Ismail Xavier sobre cinema brasileiro e de Rodrigo Naves sobre pintura, tributárias diretas do debate sobre as ideias fora do lugar, atestam a força de seu trabalho.¹⁹

¹⁷ Um levantamento detalhado das incursões de Schwarz ao campo das artes para além da literatura está em SOUZA, Marcelo Silva. *O lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz*. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, São Paulo, 2009.

¹⁸ CEVASCO, Maria Elisa e OHATA, Milton (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁹ Ver NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (edição revista e ampliada), e XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

No campo particular da crítica literária dedicada a Machado de Assis, nem se pode enunciar com facilidade a contribuição do trabalho schwarziano. Ele próprio, educadamente, tende a colocar seu trabalho como parte de um momento em que outros críticos (como Silviano Santiago) também descobriram coisas importantes sobre a forma em Machado. Mas ele é que soube repassar a tradição da crítica machadiana – especialmente Augusto Meyer e Helen Caldwell, mas também Raymundo Faoro, além de Antonio Candido – de forma a localizar e especificar analiticamente algumas boas intuições e descrições (o narrador machadiano esquivo e semelhante ao de Dostoiévski em Meyer, a posição socialmente interessada do narrador de *Dom Casmurro* em Caldwell, a demonstração do empenho de Machado na incorporação da empiria do Rio de seu tempo em Faoro) e avançar, em escopo e escala novos.

Em sentido mais sutil, todo o debate deflagrado pelas “ideias fora do lugar” e alimentado por uma fórmula como “torcicolo cultural” ou pela pergunta, familiar mas deslocada quando em título de livro, *Que horas são?*, teve forte papel na superação de um paradigma bastante limitado intelectualmente, mas de clara vigência universitária e crítica – me refiro ao paradigma que falava no “atraso brasileiro”, categoria que parecia dotada de bom poder crítico mas era na verdade assinalada por uma frágil leitura de história, desvendada quando Schwarz demonstrou que “a colonização é um feito do capital comercial”, alinhando a periferia brasileira com o centro europeu e mostrando que as coisas eram conectadas, que uma não existiria sem a outra. Aliás, uma das tópicas retóricas mais reiteradas na prosa do autor tem justamente a ver com isso: é aquela que, ao apreciar o trabalho de Machado ou de outro artista e crítico, combina, em tensão quiasmática, uma referência de espaço e outra de tempo – como, por exemplo, vida nacional e sociedade contemporânea, “experiência cultural e elaboração intelectual do país fazem parte da cena mundial contemporânea”²⁰, “nossa explicação partiu de uma peculiaridade corrente do país e em seguida buscou chegar ao movimento contemporâneo”.²¹ Já ao final do famoso artigo primeiro, de 72, está um resumo de programa e de horizonte crítico: “embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia a dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente”.

O hipotético modelo tem aqui alguns eixos, que parecem ter capacidade de alcançar muitos outros objetos literários (e mesmo não literários), exigindo leitura atenta e mediada das estruturas narrativas (ou mais amplamente discursivas) à luz da dinâmica centro–periferia. Derivar disso a lente para uma história da literatura brasileira, quem sabe americana, não parece descabido. Até mesmo quando se tratar de objetos de aspecto menor, parecendo incapazes de suportar uma leitura cerrada: Schwarz constatou essa possibilidade ao comentar a tese de Antonio Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias*: a “dialética da malandragem” é um grande feito crítico de Candido, cujo mérito está em que ele “vê mais onde parecia haver menos e confere à

²⁰ SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 210.

²¹ *Idem*, *Martinha versus Lucrecia*, *op. cit.*, p. 169.

obra um alcance que ela talvez nem pretendesse, mas que – uma vez lido o ensaio – de fato é seu”.²²

Problemas para a extrapolação

Quais os limites do hipotético modelo “ideias fora do lugar”? Uma crítica de fora do circuito marxista e lukacsiano pode ser exemplificada em Abel Barros Baptista, que atribui a Candido e a Schwarz o que considera uma limitação nacional da circulação de Machado de Assis: ao insistirem nos aspectos representativos da obra machadiana, relativamente a realidades locais – no caso de Schwarz, o paradoxo da convivência entre liberalismo e escravidão –, estariam os dois diminuindo o raio de ação da ficção de Machado, por “obrigá-lo” a ser lido em pauta brasileira.²³ Para quem tem interesse na capacidade da obra em incorporar, nas estruturas internas, algo significativo de estruturas sociais e mentais de seu tempo e lugar, esta observação não é uma restrição, e sim um reconhecimento; mas Baptista parece circunscrever o alcance da tese das “ideias fora do lugar” ao âmbito nacional brasileiro.

De todo modo, parece claro que Schwarz cogita a extrapolação da tese das “ideias fora do lugar” para além do Brasil, muito embora ele não tenha formulado propostas ou projetos nessa direção.²⁴ Mas há indícios eventuais, de modo enviesado ou breve. No artigo “Por que ‘ideias fora do lugar’”, lembra: “A convicção [da existência de disparates entre ideologia e realidade, liberalismo e escravidão] não era minha, ela era um fato social de existência indiscutível, amplamente documentado ao longo de mais de um século e meio de vida nacional, numeroso a ponto de formar uma ideologia nacional influente, a qual justamente tratei de analisar. A reflexão a respeito me conduziu às linhas abrangentes da história, que no caso não se deveriam limitar ao país”²⁵

Isso para implicar não as metrópoles europeias, mas outros países coloniais, como por exemplo se pode deduzir de comentário anterior, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, que alude à Independência brasileira, em sua combinação contraditória de liberalismo ideológico com manutenção do tráfico e da escravidão, e lembra que se trata da “nova divisão internacional do trabalho”, que Trotsky resumiu em expressão famosa, o “desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo”.²⁶ Em outro momento, respondendo a uma entrevista que veio a ser publicada com o título “Na periferia do capitalismo”, já de si indicando vocação generalizante, diz, em discussão sobre o peso do nacional na historiografia literária:

²² *Idem*, Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?*, op. cit., p. 136.

²³ Cf. BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Editora Unicamp, 2005, e *idem*, *Autobiografias*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. Uma crítica minuciosa e competente à visão de Baptista, em defesa do que estou chamando de historicidade das formas, está em GLEDSON, John. *Dom Casmurro*: realismo e intencionismo revisitados. In: *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁴ Elías J. Palti, no contexto de argumentar pela fragilidade da tese das “ideias fora do lugar” em geral (porque também o marxismo seria uma delas, de forma que o instrumental mesmo do diagnóstico do fenômeno estaria assinalado por ele, num curto-circuito que seria quase uma aporia), assinala, sem meias-palavras, que Schwarz tinha, como “proyecto original”, a intenção de ensejar uma “historia de las ideas fuera de lugar”, envolvendo o Brasil e a região latino-americana. Ver PALTÍ, Elías J. Roberto Schwarz y el problema de “las ideas fuera de lugar”: Aclaraciones necesarias y contradicciones cuarenta años después. *Avatares filosóficos*: Revista del Departamento de Filosofía de la UBA, n. 1, Buenos Aires, 2014.

²⁵ SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*, op. cit., p. 167 e 158.

²⁶ *Idem*, *Um mestre na periferia do capitalismo*, op. cit., p. 38 e 39.

Ora, a literatura mais audaciosa, justamente por ter aversão às mentiras do oficialismo e do nacionalismo, e por adivinhar o avanço de dimensões extranacionais da civilização burguesa, não cabe nesse quadro [o nacionalista]. Nada mais francês que o romance de Flaubert, mas não teria cabimento ver aí o seu aspecto essencial, que se liga a um curso moderno das coisas, o qual está longe de ser francês. Cabe à crítica identificar e formular esse âmbito, o âmbito de sua relevância contemporânea.

Ora, no caso brasileiro – como seguramente no de outras ex-colônias – a referência nacional tem uma realidade própria, de tipo diverso, que continuou efetiva (até hoje?) e catalisou uma parte importante da invenção formal.²⁷

Aí temos um palpite escrito: seguramente haverá muitos casos similares, entre as ex-colônias, de conflito entre o local e o contemporâneo. De modo mais específico, Schwarz avança uma consideração de paralelo entre o Brasil e os EUA naquele debate contra Bosi. Discute-se ali a contestação feita à tese das “ideias fora de lugar”: para Bosi, como já lembrado, não haveria tal dissociação radical e relevante entre ideologia e geografia, porque o liberalismo teria mostrado conviver bem com escravidão em outras partes, que não o Brasil, e por isso, argumenta Bosi, no máximo haveria uma “filtragem” local da questão geral, a qual era a opressão de classe, homogênea em todo o mundo capitalista.

Schwarz contesta, primeiro, dizendo que já uma tal filtragem não poderia ser negligenciada, pois proporciona maior precisão crítica, ao impor atenção aos condicionamentos específicos de cada local, mais do que a “modelos mecânicos ou aleatórios de difusão do pensamento”; mas em seguida argui a força da categoria proposta por Bosi, mostrando que a especificação de cada local, o filtro local, funcionaria como “instâncias finais” do percurso crítico, e assim impediriam, ou atrapalhariam, o momento de generalização, ficando o modelo da filtragem composto por várias particularidades, “âmbitos exteriores uns aos outros e mal ou bem iguais em eficácia e direito”.²⁸ Daí que Bosi tenderia a armar, criticamente, um “arquipélago de âmbitos independentes”, muito distante do ideal de Schwarz (e da crítica dialética), que busca o desenho de um espaço histórico “estruturado por condições e antagonismos globais, sem cuja presença [...] as questões ideológicas não se discutem razoavelmente”. Em suma, “O mal-estar brasileiro em relação às ideias modernas, de que o sentimento de inadequação do liberalismo é uma instância, pertence a essa esfera dos efeitos globais, de incompatibilidade e co-presença de pontos de vista engendrados no interior e em diferentes lugares de um sistema transnacional, que a noção de filtragem, com o seu viés localista, tende a desconhecer”.²⁹

Certo? Certo. Ocorre que exercícios de interpretação baseados na generalização do fenômeno “ideias fora do lugar” para outras latitudes não têm ocorrido, ao menos em volume e força distinguíveis ou equiparáveis ao que no Brasil temos visto. Por quê? Haverá algum problema a inibir tal possibilidade? E se houver, que problema será esse?

²⁷ *Idem, Martinha versus Lucrecia, op. cit.*, p. 289.

²⁸ *Idem, Sequências brasileiras, op. cit.*, p. 83 e 84.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 84.

Em forma esquemática, penso haver ao menos três problemas na base descritiva das reflexões de Schwarz.³⁰ Estão praticamente ausentes delas três dimensões concretas da história e da geografia brasileiras, que são essenciais para uma interpretação abrangente da nação e do país de acordo com o debate historiográfico atual: (1) uma dimensão geográfica, a amplidão do território brasileiro, muito maior do que o espaço da plantation, amplidão que até o tempo de Machado ainda parecia caber numa categoria genérica como “sertão”³¹; (2) um macroproblema histórico, a forma específica da organização do Estado no Brasil; e (3), outro vasto tema sociológico, a dimensão social do escravismo brasileiro, particularmente no tempo pós-Independência na cidade do Rio de Janeiro, a capital do império. A ausência dessas três complexidades, nas descrições e interpretações historiográficas que informam as teses schwarzianas, talvez se deva a limitações conjunturais, dado o momento da pesquisa histórica, sociológica e antropológica sobre o Brasil nos anos 1960 e 70, mas também podem ser um tributo pago a certo vezo generalizante, eco, acredito, da adesão às teses de Caio Prado Jr.

A primeira dimensão tem consequências fortes para derivar da tese das “ideias fora do lugar” uma história da literatura no Brasil todo, e não apenas no espaço da *plantation* – uma história que inclua Guimarães Rosa, e não apenas Machado de Assis. Schwarz, vale lembrar, tem dois ensaios de juventude sobre o *Grande sertão: veredas* (em *A sereia e o desconfiado*, 1965); em nenhum dos dois há algo análogo à tese das “ideias fora do lugar”, ou parecido com ela: um trata da estratégia lírica da fala de Riobaldo, outro estabelece uma não muito promissora comparação com o *Dr. Faustus*, de Th. Mann. Salvo engano, o crítico não retornou ao romance de Rosa, que é, num sentido muito forte, uma realização indiscutivelmente superior cujo referente é o mundo do sertão, justamente aquele mundo por assim dizer invisível na leitura de Brasil feita a partir de Caio Prado Jr.³²

A segunda dimensão exige verificar como se organizou especificamente o Estado nacional independente no Brasil, fenômeno singularíssimo que passa ao largo do raciocínio de Schwarz, não obstante sua centralidade para pensar o lugar das letras, jurídicas ou artísticas (de resto muito próximas entre si por todo o século 19). Embora mencione aspectos desse processo (“É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador”, em *Um mestre da periferia do capitalismo*; “a explicação [para o desconcerto percebido e formulado pelos homens do tempo da Independência] tem a ver com o modo retrógrado pelo qual o Brasil rompeu o estatuto colonial”, em *Sequências brasileiras*), Schwarz segue um forte traço marxista aqui, o de tomar a formação do Estado e a ati-

³⁰ Está em preparação o livro em que apresento em detalhes essa análise, que vai além do que aqui se enuncia. O trabalho tem o objetivo antes mencionado, revisar a historiografia literária brasileira para propor novo modelo, tendo como um dos centros de interesse a obra de Antonio Candido e a de Roberto Schwarz.

³¹ Schwarz registra tal aspecto poucas vezes. Exemplo: “Como é sabido, na metrópole a expropriação prévia dos trabalhadores os reduziu a força de trabalho e os colocou na dependência do capital para sobreviver, o que tornava dispensável a coação física, sem a qual nas condições de imensidão territorial americana a ninguém ocorreria aceitar os termos do capital, ou seja, aquele mesmo trabalho livre”. *Idem*.

³² Uma intuição crítica de grande interesse e alcance está, em esquema geral, na obra de Viveiros de Castro, que vê em Guimarães Rosa a impregnação profunda do “perspectivismo ameríndio”, portanto do sertão, na forma literária. Em linha semelhante se pode ler o excelente trabalho de SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012, terceira parte.

vidade política como aspecto secundário, de superestrutura, quem sabe um reflexo apenas.

A singularidade da independência no país, com a monarquia que aqui se instalou (isto é, a singularidade e a especificidade do “caráter conservador” e do “modo retrógrado” da Independência do Brasil), deve ser lembrada agora. Pode-se explicitá-la em comparação com o que aconteceu nos EUA e na Argentina, dois países em muitos sentidos similares ao nosso. Sem contar o fosso mais óbvio – o Brasil foi a única nação nova na América a se organizar como monarquia –, tomem-se três aspectos: o episódio da independência, as circunstâncias da produção da primeira constituição do novo país e o reconhecimento internacional da independência de cada país pela respectiva ex-metrópole. Pelos três fatores se demonstra que o caso brasileiro teve aspectos quase só regressivos, à feição dos governos do Antigo Regime europeu, assumindo o novo país uma configuração reacionária, de sentido oposto ao do mundo capitalista então florescendo com a primeira revolução industrial. Os dois outros países, EUA e Argentina, comparados ao nosso, começaram sua jornada de independência muito mais leves, sem dívidas de porte e com estados nacionais muito mais afeiçoados à dinâmica nova. Ignorar essa diferença, ou minimizá-la analiticamente, custa caro para uma eventual generalização da tese das “ideias fora do lugar”.³³

A terceira questão é a dimensão social da escravidão. O caso brasileiro difere de outros casos novo-mundistas em função de três aspectos: (a) a presença maciça de escravos numa cidade grande e cosmopolita, o Rio de Janeiro, caso bastante raro; (b) a forte miscigenação, que ocorreu em proporção não apenas alta mas também raríssima entre os países escravistas; e (c) a ampla gama de formas de emancipação, das fugas e dos quilombos às várias modalidades de alforria, que mais uma vez configuram particularidade brasileira.³⁴ Esses três elementos, cada qual objeto de infinidade de estudos hoje disponíveis, moldam uma dinâmica toda particular à vida carioca e em certa medida à vida social de toda cidade brasileira, e portanto – aqui sim – à generalidade do Brasil da *plantation*, o Brasil que tem duas cidades grandes, Salvador e Rio de Janeiro, o Brasil fortemente integrado ao mercado exportador brasileiro. Como se pode dizer acerca da marcante extensão territorial e da forma particular de configuração do Estado no Brasil, também essas marcas da vida social da escravidão estão ausentes do horizonte de Schwarz.

³³ Chalhoub acrescenta um detalhe ao quadro: “não me consta que noutra lugar tenham se articulado o processo de construção nacional independente e o intuito de defender a propriedade escrava ilegal, originária do contrabando maciço de africanos escravizados”. CHALHOUB, Sidney, *op. cit.*, p. 43.

³⁴ Luiz Felipe de Alencastro menciona dois “traços originais da sociedade escravista brasileira”, traços singulares e talvez irrepetíveis: a ampla mestiçagem e os vários modos de emancipação de escravos. Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *La traite négrière et l'unité nationale brésilienne. Revue Française d'Histoire d'Ostre-mer*, tome 66, n. 244-245, 3. et 4. trims. 1979, e *idem*, *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Ver também CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros, op. cit.*, que menciona “a alta incidência de alforrias [no Brasil] relativamente aos Estados Unidos” (p. 89).

Riscos da generalização

Fazem falta à tese schwarziana essas ausências? Sim, especialmente se o tema for pensar sobre a generalizabilidade do modelo “ideias fora do lugar” para o conjunto do Brasil e para além do Brasil. A forma política da nossa Independência, com monarquia e arbítrio acima de toda lei (um Estado Antigo Regime em plena arrancada capitalista), a massiva escravidão urbana em cidade mundial, proporcionando uma peculiar mobilidade via variadas formas de emancipação (fugas, quilombos, alforrias) e ainda mestiçagem – experiências que não excluem e talvez até agravem o problema do favor que Schwarz sugeriu ser a mediação universal da vida no país –, são experiências brasileiras não compartilhadas, em forma e/ou em volume, por qualquer outro país nas Américas, em particular aqueles países de porte semelhante ao brasileiro (Canadá, EUA, Argentina, México). O que sim há em outras partes é convivência de lei liberal e prática escravagista; mas o favor e o arbítrio como tais, na escala, generalidade e duração brasileiras, só aqui mesmo.

O reconhecimento desses limites dá mais concretude à noção genérica de que “a sociedade brasileira é evidentemente *sui generis*, diferente das outras”, mas não só “por causa da parte que o trabalho escravo teve em sua formação”³⁵, nas palavras de Schwarz, e deve obrigar a reconhecer limitações da validade do modelo. Vista por esse prisma, a tese das “ideias fora do lugar” revela limitações mais nítidas – ela parece se referir não à generalidade da vida brasileira, mas ao espaço da *plantation*, e não à condição de país colonial que se torna independente, mas ao caso brasileiro em particular.

Não se trata, porém, de reiterar a crítica de Bosi à tese das “ideias fora do lugar”. Para ele, como se pode ler numa manifestação sintética recente, não há nada fora do lugar:

*Tenho sugerido [...] a hipótese de que essa ideologia excludente [aquela que faz conviver a escravidão com a nova nação novo-mundista ou mesmo com países centrais, como a França pós-Revolução] não representava um deslocamento disparatado do liberalismo europeu para o Brasil, uma ideia fora do lugar, mas um complexo de medidas econômicas e políticas efetivas que regeram todo o Ocidente atlântico desde o período napoleônico e a Restauração monárquica francesa.*³⁶

Isso quer dizer, em resumo, que não há nada de particular no problema brasileiro. Schwarz, ao contrário, vê a peculiaridade brasileira como marco sólido, “deslocamento local das ideias”, não como “invenção dos historiadores do século XX”, nem apenas como manifestação literária elevada, em Machado de Assis, mas antes ainda como “presença notória no Brasil oitocentista”, que estava “por assim dizer inscrita nas coisas”.³⁷ E essa característica seria mais geral: ele mesmo postula a generalização desse diagnóstico, porque “a discrepância entre a feição local das relações sociais e sua norma contemporânea, mesmo remota, pertence estrutural e objetivamente à dialética global do sistema”. Mas qual é, para ele, a “feição local das relações sociais”? A escravidão,

³⁵ SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*, op. cit., p. 230.

³⁶ BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia*, op. cit., p. 400.

³⁷ SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*, op. cit., p. 82.

com sua contraparte, o favor. Ora, dirá Bosi, e neste caso também eu, escravidão e favor existem em outras partes do Novo Mundo, por exemplo nos Estados Unidos. Mas, como vimos, há outras marcas que configuram mais particularmente a “feição local”.

Essas marcas estão não onde Schwarz as tinha localizado, a saber, na vida genérica da escravidão em país independente e nominalmente liberal, mas sim em dois outros fatores – a forma objetiva do Estado, com monarquia absolutista ao modo dos Antigos Regimes, e as peculiaridades do escravismo no século 19 carioca (e brasileiro), urbano e com práticas sociais singulares, ou singularmente empregadas entre nós, com a intensa mestiçagem e o variado regime de alforrias –, fatores que, combinados a um terceiro (e de menor relevo), a vastidão do território, me parece restringirem o chão empírico da tese das “ideias fora do lugar” no Brasil. Um lugar social e político engendrado aqui no país, especialmente no século 19, e não na generalidade dos espaços geo-históricos em que escravidão, na esfera econômico-social, conviveu com liberalismo, na esfera político-ideológica.

Artigo recebido em 15 de novembro de 2020. Aprovado em 10 de dezembro de 2020.

“Da acrópole ao morro da Mangueira”:

o afro-brasileirismo do samba na polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego (1939)



Carmen Miranda e o Bando da Lua, s./d., fotografia (detalhe).

Lucas André Gasparotto

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professor da Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura de Florianópolis (SC). Autor do livro *Uma torrente d'ais ou a alma nacional?: o fado em perspectiva identitária na discussão acerca da nação portuguesa (1878-1904)*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2018. lucas.gasparotto@gmail.com

“Da acrópole ao morro da Mangueira”: o afro-brasileirismo do samba na polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego (1939)¹

“From the acropolis to Mangueira’s hillside favela”: samba’s afro-brazilianism in the controversy between Pedro Calmon and José Lins do Rego (1939)

Lucas André Gasparotto

RESUMO

O artigo analisa a polêmica em torno do samba, travada na imprensa carioca entre Pedro Calmon e José Lins do Rego em meados de 1939. O debate ocorre quando Carmen Miranda viaja aos Estados Unidos, acompanhada do Bando da Lua, para realizar uma série de *shows* que incluía uma temporada na Broadway e apresentações no pavilhão brasileiro montado para a Feira Mundial de Nova York. Carmen e seu grupo levariam uma amostra da cultura brasileira ao maior palco internacional da música, num momento em que diversas nações se reuniriam para mostrar ao mundo sua cultura e seus avanços tecnológicos. Opõem-se, então, Pedro Calmon – historiador da Academia Brasileira de Letras, expoente do classicismo erudito dos autores consagrados e seguidor do determinismo científico racista, herança do século XIX – e José Lins do Rego, um dos nomes do “romance de 30”, adepto da proposta modernista de subversão das letras nacionais e que se colocava como discípulo do “tradicionalismo regionalista” de Gilberto Freyre. Sob o contexto do Estado Novo, quando uma política nacionalista procurava conformar a unidade do país imprimindo uma identidade popular à nação, a polêmica põe em evidência diferentes matrizes explicativas da cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: samba; nação; cultura nacional.

ABSTRACT

The article analyzes the controversy surrounding samba, waged between Pedro Calmon and José Lins do Rego, in the Rio de Janeiro press in mid-1939. The debate takes place at the moment Carmen Miranda travels to the United States, accompanied by Bando da Lua, to perform a series of shows that included a season on Broadway and presentations in the Brazilian pavilion, which had been set up for the Expo 1939 New York. Carmen and her group were preparing to take a sample of Brazilian culture to the biggest international music venue, at time when several nations would to show the world their culture and their technological advances. The controversy opposes two expressive intellectuals. On the one hand, Pedro Calmon, historian of the Brazilian Academy of Letters, a personality amongst the classicism of acclaimed authors and a supporter of racist scientific determinism, which was a 19th century inheritance. On the other hand, José Lins do Rego, one of the names of the “1930s romance novel”, supporter of the proposal modernist subversion of national letters and a disciple of the “regionalist traditionalism” elaborated by Gilberto Freyre. Under the context of the Estado Novo, nationalist cultural policy seeks to bring unity to the country by printing a popular identity to the nation, the controversy highlights different explanatory matrixes of Brazilian culture.

KEYWORDS: samba; nation; national culture.

¹ Este trabalho originou-se da tese de doutorado intitulada *Se não é a canção nacional, para lá caminha*: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942), defendida junto ao Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) em março de 2019.



No início dos anos 1990, Caetano Veloso afirmara que, para sua geração, Carmen Miranda fora “motivo de orgulho e vergonha”. Num primeiro momento, se via nela “mais o grotesco do que a graça”. Contudo, em 1967, Carmen foi retomada pelo movimento tropicalista “como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora”. Para Caetano, “ela era a nossa caricatura e nossa radiografia [...]. Carmen Miranda tinha deixado no Brasil o registro abundante da sua particular reinvenção do samba”.²

Recentemente, contudo, no prefácio à edição comemorativa de 20 anos da publicação de *Verdade tropical*, Caetano acrescentou, de maneira tão surpreendente como discutível, que “Carmen Miranda não sabia sambar”, hábito que só teria se popularizado “com a moda do samba de morro (iniciada por Nara Leão) e o restaurante Zicartola” nos anos 1960. Ele vê nesse fato um marco: “isso pra mim marca uma virada profunda na história da nossa cultura popular”.³ Suas reflexões, se destacam a relevância histórica de Carmen, sugerem também o caráter inventivo do samba e sinalizam a necessidade de investigação da historicidade do processo de constituição de elementos da cultura nacional.

Rio de Janeiro, 21 de junho de 1939: “Obtive grande êxito a popular interpretar do samba, na Broadway”, destacou a manchete do *Diário de Notícias*, anunciando o sucesso da estreia de Carmen Miranda e o Bando da Lua em Nova York. Em tom efusivo, a matéria salientava “o mais estrondoso êxito” que, na noite anterior, no Broadhurst Theater, “por seis vezes foi a notável interprete da musica brasileira chamada ao palco para receber as palmas prolongadas com que a assistência coroou o seu estupendo trabalho”.⁴

Carmen havia sido contratada para se apresentar na revista de comédia musical *Street of Paris*, do empresário norte-americano Lee Shubert. À redação do *Diário de Notícias*, ele declarou estar ela “fadada a fazer mais pela solidificação das boas relações entre os Estados Unidos e a América do Sul do que os próprios diplomatas”.⁵ Naquele momento, a manutenção do diálogo com os países da América Latina tornara-se a pedra de toque das relações internacionais norte-americanas no entreguerras.⁶ Com dimensões de embaixada, a viagem foi anunciada na imprensa como uma “missão”: “já não eram

² VELOSO, Caetano. Carmen Miranda Dada. In: *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 74-77. Artigo publicado em outubro de 1991 no *New York Times* e reproduzido na *Folha de S. Paulo*.

³ *Idem*, Carmen Miranda não sabia sambar. In: *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 44.

⁴ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1939, segunda secção, p. 7. Optou-se, neste artigo, pela transcrição *ipsis litteris* do conteúdo das fontes, a fim de destacar seu caráter histórico.

⁵ *Idem*.

⁶ Desde 1933 o governo Roosevelt vinha executando a “política da boa vizinhança” como estratégia de relacionamento com a América Latina, a fim de assegurar sua influência no continente frente às potências europeias, sobretudo em função dos acordos comerciais firmados entre o Brasil e a Alemanha nazista. Ver MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

apenas Carmen e o Bando da Lua. Era o samba, ou o próprio Brasil, de turbanete e balangandãs, que ia viajar e se impor ‘lá fora’”, conta Ruy Castro.⁷

A edição do *Diário de Notícias* de 17 de maio, num tom um tanto nacionalista, fazia a divulgação da estreia vinculando a figura e o trabalho da artista ao país: “no pavilhão do Brasil, Carmen Miranda deverá fazer-se ouvir varias vezes por semana em sambas e canções brasileiras”.⁸ O governo Vargas havia inaugurado, em 30 de abril, um pavilhão projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer na Feira Mundial de Nova York. Com o tema “O mundo de amanhã”, sessenta países e organizações internacionais demonstravam o impacto positivo dos recursos tecnológicos e científicos na sociedade. No contexto de animosidades do entreguerras, objetivando estimular a economia, a participação do Brasil era considerada parte estratégica da “política da boa vizinhança” norte-americana.⁹

Depois de treze dias a bordo do navio S. S. Uruguai, Carmen estreou *Street of Paris* em Boston em 29 de maio de 1939. Quando o espetáculo foi apresentado no Broadhurst Theater, na Broadway, na noite de 19 de junho, Carmen já alcançava fama nos Estados Unidos. Dez dias após a estreia em Nova York, o programa semanal de maior audiência do rádio, *The Fleischmann Hour*, fechou contrato com a cantora e seu grupo por três meses. Durante a estada nos Estados Unidos, Carmen participou de vários programas de rádio. Em fins de fevereiro de 1940, a revista partiu para temporadas na Filadélfia, Chicago, Toronto, Pittsburgh, St. Louis e Washington, onde ela e seu grupo foram recebidos com honras de chefes de Estado num jantar do Partido Democrático em homenagem ao presidente Roosevelt e, em seguida, numa recepção na Casa Branca.¹⁰

Foi no Casino da Urca que Lee Shubert conheceu Carmen em 15 de fevereiro de 1939. Naquela noite, após assisti-la interpretar o samba “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, o empresário norte-americano assinou contrato para a temporada nos Estados Unidos. Carmen alcançara o estrelato com “Taí”, marchinha de Joubert de Carvalho composta especialmente

⁷ Cf. CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 194.

⁸ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 maio 1939, p. 1.

⁹ Ver COMAS, Carlos Eduardo. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. *Arqtexto*, n. 16, Porto Alegre, 2010, e *Expo 1939 New York*, sítio oficial do Bureau International Expositions (BIE). Disponível em <www.bie-paris.org>. Acesso em 14 maio 2017. Embora a viagem não tenha tido *status* de missão diplomática oficial, as negociações que a antecederam demonstram a interferência direta da presidência da República. Diante da intenção de Lee Shubert de contratar somente Carmen Miranda, conta José Ramos Tinhorão que ela se recusou a viajar sem os músicos por orientação direta do presidente Getúlio Vargas, depois de um encontro “na estância balneária de Caxambu na penúltima semana de abril de 1939”. TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 300. Após negociações, decidiu-se que o empresário pagaria cachê a quatro músicos da banda e Carmen assumiria o dos outros dois. Como ainda faltavam as passagens, o “Bando” recorreu, então, às relações pessoais que mantinha com a família Vargas. Segundo Ruy Castro, foi Alzirinha Vargas, filha do presidente e amiga dos músicos, quem encaminhou a solicitação do custeio das seis passagens a Lourival Fontes, então diretor do Departamento Nacional da Propaganda (DNP). A inauguração do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York servira como pretexto e justificativa ao patrocínio governamental: o Bando” se apresentaria durante seis meses naquele espaço. Além das passagens, a fim de custear despesas no exterior, o DNP pagou uma quantia em dinheiro por quatro apresentações do grupo na *Hora do Brasil*, programa oficial de rádio que compunha a estrutura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Ver CASTRO, Ruy, *op. cit.*

¹⁰ Ver *idem*, *ibidem* e OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982. O *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro noticiou a participação de Carmen em programas de rádio nas edições de 25 jun. 1939, p. 1; 4 jul. 1939, p. 2, e 25 jul. 1939, segunda secção, p. 1.

para ela e gravada, em janeiro de 1930, com o nome de “Pra você gostar de mim”, título logo substituído pelo público pela expressão do estribilho.¹¹ O disco, o segundo de sua carreira, alcançou cifras nunca obtidas antes: 35 mil cópias somente no primeiro ano, época em que, segundo Ruy Castro, “mil discos representavam uma vendagem muito boa”.¹² Na década de 1930, Carmen consolidou sua carreira tornando-se a maior vendedora de discos do país e internacionalizando sua carreira. A partir de 1931, realizou turnês anuais à Argentina. Contudo, o ponto alto de sua carreira seria a viagem aos Estados Unidos.¹³

Na turnê norte-americana Carmen interpretou “O que é que a baiana tem?”, de Caymmi, a marchinha “Touradas em Madrid”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, o samba-embolada “Bambu, bambu”, de Patricio Teixeira e Donga, e “South American way”, samba-rumba de Jimmy McHugh e Al Dubin, “feita especialmente para o espetáculo [Street of Paris]”, todas selecionadas por Shubert.¹⁴ Desde as apresentações no Cassino da Urca, Carmen vestia o figurino carregado de símbolos afro-brasileiros que ela mesma havia idealizado e costurado, inspirada na letra de Caymmi. A composição listava os adereços das baianas do partido-alto: “torço de seda”, “brincos de ouro”, “corrente de ouro”, “pano da Costa”, “bata rendada”, “pulseira de ouro”, “saia engomada”, “sandália enfeitada”, “rosário de ouro”, “uma bolota assim”.¹⁵

Caymmi explicou o significado das referências quando esteve na casa de Carmen em 1938: “o torço de seda era o turbante”, “o pano-da-costa, o xale”, “os balangandãs eram pencas de figas e amuletos feitos de metais nobres” ou de “objetos de ferro, madeira ou osso que representassem um pedido ao santo ou o pagamento de uma promessa”.¹⁶ Ao se vestir, supostamente, como as baianas do partido-alto – não vem ao caso discutir, aqui, em que medida essa indumentária correspondia a uma concepção estilizada e glamorizada –, ela buscava, portanto, conscientemente ou não, mostrar ao mundo uma figura de cunho étnico-racial como elemento diferenciador da especificidade nacional.¹⁷ Nos 1930, com a modernização do país, se buscava uma identidade unificadora para a nação, sobretudo através do rádio.¹⁸ Essa lógica aparece em outra das canções interpretadas por Carmen na turnê norte-americana.

¹¹ Cf. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

¹² CASTRO, Ruy, *op. cit.*, p. 53.

¹³ Cf. KERBER, Alessander. *Carlos Gardel e Carmen Miranda: representações da Argentina e do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

¹⁴ Ver CASTRO, Ruy, *op. cit.*, p. 201 e 202. “South American way”, por sinal, fez parte do repertório do filme *Serenata tropical*, estrelado por Carmen Miranda.

¹⁵ “O que é que a baiana tem?” (Dorival Caymmi), Carmen Miranda. 78 rpm Odeon, 1939.

¹⁶ CASTRO, Ruy, *op. cit.*, p. 170.

¹⁷ A conversão de elementos étnico-raciais em símbolos nacionais é tema dos trabalhos do antropólogo Ruben George Oliven. Ver OLIVEN, Ruben George. A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira. *Revista de Antropologia*, n. 26, São Paulo, 1983, e *idem*, *A parte e o todo*. Petrópolis: Vozes, 2002. Alessander Kerber, em sua tese, defende que Carmen Miranda, no Brasil, e Carlos Gardel, na Argentina, “tinham suficiência simbólica para fazer com que segmentos sociais, que compartilhassem de determinadas identidades populares, étnicas e regionais, se percebessem representados nesses artistas” como símbolos nacionais, posteriormente apropriados pelo Estado. Cf. KERBER, Alessander, *op. cit.*, p. 34 e 35.

¹⁸ Nesse sentido, Carmen Miranda já cantava a brasilidade do samba, e dela própria, desde pelo menos o início da década de 1930, em músicas como “Eu gosto da minha terra”, samba de Randoval Montenegro, e “O samba é carioca”, de Osvaldo Silva.

Na marchinha “Touradas em Madrid”, ao lado das personagens Peri e Ceci d’O *guarani* (1857), ícones do idealismo indianista de José de Alencar, o samba contrapõe-se às touradas e às castanholas, instrumento musical utilizado na arte flamenca: “Eu fui as touradas em Madrid/ Bum para tim bum/ E quase não volto mais aqui/ Pra ver Peri beijar Ceci/ Eu conheci uma espanhola/ Natural da Catalunha/ Queria que eu tocasse castanhola/ Que pegasse touro a unha/ Caramba, caracolis/ Sou do samba/ Não me amoles/ Pro Brasil eu vou fugir”.¹⁹

A canção expõe, assim, o caráter brasileiro do samba em relação a uma singularidade própria encontrada nas personagens de Alencar e em relação à alteridade estabelecida com as touradas e as castanholas. A *performance* de Carmen Miranda impressionou o público na Broadway. Com adjetivos que destacavam seu caráter étnico-racial, a imprensa norte-americana vinculou-a às características tropicais do Brasil. O *New York Times* afirmou que “a América do Sul contribuiu com a mais maravilhosa personalidade que a revista” apresentara, a qual irradiara “um calor que se distribuiu por todo o Broadhurst”. O *Herald Tribune*, por sua vez, exclamou: “Miss Miranda é morena e resplandece de personalidade”. “Uma estranha flor tropical”.²⁰ No Brasil, vozes dissonantes reagiram na imprensa carioca.

Carmen e seu “Bando” mal haviam embarcado no navio S. S. Uruguay e a opinião pública começava a manifestar incômodo. Dois dias depois da partida, na edição do *Diario de Noticias* de 6 de maio, Dona Ondina Ribeiro Dantas, cronista e crítica de música que fora também diretora daquele jornal, manifestava, sob o pseudônimo D’OR, preocupação com a imagem do Brasil. Na ocasião em que o mundo estaria “julgando os paizes com a sua cultura e o seu progresso através daquilo com que cada um se faz representar”, Carmen e seu “Bando”, entre outros artistas, levavam ao evento norte-americano “as mais recentes produções da musica dos morros”. Embora reconhecesse que o caráter de novidade despertaria a curiosidade da multidão cosmopolita reunida em Nova York, classificava aquela música como uma “especie inferior”, caracterizada por “uma mistura de sentimentos varios e alheios ao nosso ambiente, como o portuguez e o africano, entrelaçados ás manifestações originarias da raça puramente brasileira – a indígena”. Pelo contrário, o país deveria demonstrar ao mundo o “espírito de cultura e saber” presente nas “composições de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez e outros mais”, como “amostra da gente brasileira adeantada e progressista”, muito embora objetasse que a música erudita fosse “moldada nas tradições do povo”.²¹

Em poucas linhas, o conteúdo da matéria oferece um quadro interpretativo da cultura brasileira, desde o determinismo científico do século XIX,



¹⁹ “Touradas em Madri” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Carmen Miranda com o Bando da Lua e Garoto, integrou a revista da Broadway *Street of Paris*, em 26 dez. 1939 e foi gravada na Decca americana.

²⁰ Cf. *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1939, segunda seção, p. 7; *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1939, p. 19.

²¹ D’OR. A musica brasileira na exposição de Nova York. *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 6 maio 1939, segunda seção, p. 9. Sobre o pseudônimo adotado pela autora, ver PINHEIRO, Tobias. O repórter em cima da linha. In: BRAGA, Regina Stela (org.). *Diario de Noticias: a luta por um país soberano*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2006 (Cadernos da Comunicação/Série Memória), e ALMIRANTE. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 11 abr. 1967, 3 CDs (Coleção Depoimentos).

que discutia a mestiçagem das três raças fundantes da nação, até os projetos modernistas das décadas de 1920 e 1930, dedicados a fundar uma “brasilidade”. Os parâmetros raciológicos e a clivagem entre o popular e o erudito são arrolados como critérios para a definição da nacionalidade, de acordo com uma escala valorativa que procurava desqualificar a mistura de raças e as manifestações populares. Altamente ilustrativo do cenário intelectual, o texto seria a antessala de uma polêmica travada em 1939. Conforme Sérgio Cabral, “o sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos provocou imediatamente uma polêmica entre dois intelectuais de grande projeção: o historiador Pedro Calmon e o romancista José Lins do Rego”.²²

Colocam-se frente a frente, de um lado, Pedro Calmon, historiador da Academia Brasileira de Letras, expoente do classicismo erudito dos autores consagrados e adepto do determinismo científico, herança da Escola Nina Rodrigues.²³ De outro, José Lins do Rego, um dos nomes do “romance de 30”, defensor da proposta modernista de subversão das letras nacionais e que se situa como discípulo do “regionalismo tradicionalista” elaborado por Gilberto Freyre desde sua chegada ao Brasil, em 1923, propondo modernizar o país através da conservação da tradição e dos valores regionais como condição para a definição da nacionalidade.²⁴

“Sambista ou... aryano”: a polêmica

Em 17 de junho de 1939, o jornal *A Noite* estampou o artigo “Samba e batuque”, de autoria de Pedro Calmon. O tom era de preocupação com a valorização, “perante platéias estrangeiras, para o espanto e o seu aplauso (em todo caso, mais para a sua admiração)” da “musica afro-brasileira”. A menção indireta à turnê de Carmen Miranda e à presença de outros músicos brasileiros na Feira Mundial de Nova York aproximava o samba do batuque, dança africana originária do Congo e de Angola, vinculação comum em letras de samba entre o final da década de 1920 e o início de 1930.²⁵

²² CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 70 e 71. O autor limita-se a transcrever, na obra em questão, parte dos textos publicados nos jornais *A Noite* e *O Jornal*. Apesar da importância, o debate entre Pedro Calmon e José Lins do Rego carece de análises pormenorizadas. Para Monica Pimenta Velloso, citando Sérgio Cabral, a polêmica “revela que a ‘invenção do samba’ foi conflituosa”. VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 39. Adalberto Paranhos, por sua vez, igualmente citando Cabral, afirma que “José Lins não deixava por menos ao endereçar suas críticas àquele filho dileto das classes dominantes baianas” e que “Pedro Calmon se defendia, se bem que em sua defesa vinham à tona pressupostos racistas”. PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, p. 75.

²³ Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 248.

²⁴ Ver REGO, José Lins do. Notas sobre Gilberto Freyre. In: FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941, p. 9 e 10.

²⁵ Ver CALMON, Pedro. Samba e batuque. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1939, p. 2. Em 1933, Moreira da Silva interpretou os versos de “É batucada”: “Samba de morro, não é samba/ É batucada, é batucada”. Contudo, mais ilustrativo é o samba “Na Pavuna”: “O malandro que só canta com harmonia/ Quando está metido em samba de arrelia/ Faz batuque assim/ No seu tamborim/ Com o seu time, enfezando o batedor/ E grita a negrada/ Vem pra batucada”. Ouvir os sambas “É batucada” (Caninha e Visconde Bicoiba), Moreira da Silva, com acompanhamento de Gente do Morro. 78 rpm, Columbia, 1933, e “Na Pavuna” (Almirante e Homero Dornelas), Moreira da Silva, com acompanhamento do Bando de Tangarás. 78 rpm, Parlophon, 1929.

Naquele momento, “pandeiros, cuícas, tamborins, surdo e ganzá” eram incorporados pelos blocos carnavalescos e acusados de “sujar” as gravações.²⁶ Muitos desses instrumentos de percussão eram utilizados nos rituais de religiões de matriz africana. Em 1934, na palestra “O negro no folk-lore e na literatura do Brasil”, Renato Mendonça demonstrou o sincretismo no culto *gegê-iorubá* e a consolidação da macumba no Brasil. Segundo ele, utilizavam-se nos terreiros de candomblé tambores, “atabaque ou tambaque”, “canzá ou ganzá, feito de canna com talhas e orifícios transversaes”, entre outros instrumentos. Essa sonoridade encontrava-se também na origem do maxixe, do tango e do samba, na América do Sul, e do *charleston* e do *shimmy* das *jazz-bands* nos Estados Unidos.²⁷

É justamente essa vinculação o alvo da crítica de Calmon. O Brasil não teria o monopólio da convencionalmente chamada “música afro-brasileira”, visto que era “popular e famosa em Cuba, em Nova Orleães, em Charleston e no bairro negro de Nova York”.²⁸ Sua preocupação com a visibilidade de elementos da cultura africana no país relacionava-se à escravidão. A exemplo de Rui Barbosa, que queimou a documentação referente ao cativo no final do século XIX, Calmon desejava limpar essa mácula da história nacional. Para ele, o samba era constituído por “batuques e onomatopeias” que lembravam, “ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala; córos da escravidão; ‘Vozes d’África’; motivo do outro lado do mar...”.²⁹ Tratava-se, portanto, de um produto importado do continente africano e estabelecido aqui entre os negros cativos.

Apesar da crítica, Calmon classifica as manifestações culturais dos negros como “‘folk-lore’ abundante”. O que diz combater é a artificialidade da forma como foi apropriado no Brasil, “desfigurado, apelintrado, alegre e recosido de falsos ornatos como se descesse do morro, e varasse os Cassinos, através das galerias da casa Sloper!”³⁰ Ele ataca diretamente, nesses termos, a bai-

²⁶ Cf. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de, *op. cit.*, p. 100.

²⁷ Ver MENDONÇA, Renato. O negro no folk-lore e na literatura do Brasil. In: FREYRE, Gilberto *et al.* *Estudos afro-brasileiros*: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934. Rio de Janeiro: Ariel, 1935, p. 4 e 5. Roger Bastide explica que, no Rio de Janeiro, as “nações”, como eram chamadas as diferentes tradições de candomblés (angola, congo, jeje, nagô, queto, ijexá) “fundiram-se umas nas outras, deixando-se também penetrar profundamente por influências exteriores, ameríndias, católicas, espíritas, dando nascimento a uma religião essencialmente sincrética, a macumba”. BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 30.

²⁸ CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. De acordo com Eric Hobsbawm, “a partir de 1900, a invenção de novas danças rítmicas tornou-se uma pequena indústria. A safra 1910-1915, *turkey trot*, *bunny hug*, etc., produziu a fórmula mais duradoura, o foxtrote. Pode-se afirmar que sem o foxtrote e seus similares (o *shimmy*, originalmente uma Indecência da Costa Bárbara, alcançou especial sucesso na Europa, na década de 1920), o triunfo do jazz híbrido na música *pop* teria sido impossível, assim como o avanço de ritmos latino-americanos se respaldou firmemente no tango, também por ocasião da Primeira Grande Guerra. Inovações subsequentes – o *black bottom*, *charleston*, *lindy bop*, *big appie*, *truckin* e outras – emprestadas, principalmente de abundantes fontes de novas danças nos cabarés do Meio-Oeste, e mais tarde nos grandes salões de baile do Harlem – foram ondas temporárias”. HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 70 e 71.

²⁹ CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. De acordo com Florentina Souza, em “Malês: a insurreição das senzalas”, publicada em 1933, Calmon desloca “para um plano secundário os fundos conflitos sociopolíticos e raciais que dariam fundamento ao ódio (ou à revolta negra/escrava) temido(a) pelos personagens brancos”. Ao promover um “final feliz” para o romance ele procura diminuir o impacto da escravidão na história do Brasil. Ver SOUZA, Florentina. Malês: a insurreição das senzalas de Pedro Calmon. In: CALMON, Pedro. *Malês: a insurreição das senzalas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia/Academia Brasileira de Letras da Bahia, 2002, p. 8.

³⁰ CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2.

ana de Carmen Miranda. Não havia nada de originalmente brasileiro, e nem mesmo de africano, naquela figura carregada de penduricalhos vendidos na Casa Sloper, tradicional magazine inaugurado no Rio de Janeiro em 1899.³¹

Para Calmon, o samba que se mostraria ao mundo como “música afro-brasileira” era, portanto, um “equivoco mosqueado de exageros pueris, deformado pelas imitações incultas”. A artificialidade da baiana construída por Carmen, “para ingles ver” e “brasileiro não entender”, estaria influenciada por fatores externos e condicionada por padrões contemporâneos em nada herdeiros das antigas tradições dos negros. Deturpava-se, dessa forma, o seu “folk-lore abundante” através da “estilização, exploração, muitas vezes achincalhe das penças originalidades líricas que nos ficara [sic] dele”.³²

Essa originalidade, para Calmon, havia se perdido no passado colonial. Num exercício de transportar personagens históricos para o presente, ele os consagra como detentores de autenticidade e denuncia a artificialidade das representações contemporâneas. Segundo afirma, “Chico Rei” e o “Pai Tomaz” ficariam horrorizados “com as delirantes interpretações que tamborilam hoje no couro velho da arte afro-americana” e suplicariam a um juiz que embargasse e reprimisse “o abuso estético”. Surpresos quando se anunciasse a “canção do Brasil” e aparecesse no palco, “debaixo de um coqueiro, uma preta da Guiné, a saracotear o seu baile nativo”, questionar-se-iam: “Do Brasil – por que?”, se outras expressões musicais semelhantes existiam em países do continente como Cuba e Estados Unidos.³³

Seria impossível estabelecer continuidade com as manifestações de origem africana do passado, pois “as toadas e a poesia do preto nacional não chegaram, fora de seus ‘congós’ melódicos, a transpor a restrita região em que ele se confinava no Brasil de outrora”. Suas “chonsas”, seus “ritos orgíacos”, seus “pobres ‘sambas’” e seu “cancioneiro humilde” não teriam criado no país “um tipo indígena de arte”. Pedro Calmon justificava seu argumento recorrendo aos estudos de Nina Rodrigues, que, “consternado”, notara “que as raças africanas se extinguíam nestes climas amáveis quase sem deixar traço – de sua remota e interna influencia”. Para ele, faltara essa noção aos contemporâneos do médico baiano, que, “sobre a festança dos ‘candomblés’ e a tonteira dos ‘cangerés’, não bisbilhotavam etnologia nem faziam ciência, àquele tempo em que os costumes gentílicos desfilavam magia, imoralidade, subversão e

³¹ Ver LOPES, Ana Cláudia Lourenço Ferreira. *A Celeste Modas e as butiques de Copacabana nos anos 1950: distinção, modernidade e produção do prêt-à-porter*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014.

³² CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. Também para Nina Rodrigues, a contribuição africana ao folk-lore brasileiro “devia ter sido de inesgotável opulência”. RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 276.

³³ CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. Chico Rei foi uma figura lendária, supostamente rei do Reino do Congo, que veio para o Brasil como escravo. Depois de comprar sua alforria, virou monarca em Ouro Preto, antiga Vila Rica, em Minas Gerais, no século XVIII. Ver SILVA, Rubens Alves da. *Chico Rei Congo do Brasil*. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). *Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2007. Pai Tomaz faz alusão ao romance antiescravista *A cabana do Pai Tomás*, da escritora norte-americana Harriet Beecher Stowe, inicialmente publicado no jornal *The National Era*, de Washington, e editado em livro em 1852. Publicada em português pela Rey e Belhatte de Paris em 1853, alcançou grande repercussão no Brasil imperial. Ver FERRETTI, Danilo José Zioni. A publicação de “A cabana do Pai Tomás” no Brasil escravista: o “momento europeu” da edição Rey e Belhatte (1853). *Varia Historia*, v. 33, n. 61, Belo Horizonte, jan.-abr 2017.

barbárie”.³⁴ Aqui, Calmon toma de Nina Rodrigues não só a má aclimação dos negros no Brasil, como também a ideia de que reinavam nos “excessos e orgias” nos grandes candomblés.³⁵

A polêmica propriamente dita iniciou quando José Lins do Rego publicou o artigo “O Sr. Pedro Calmon é contra o samba”, na edição de *O Jornal* de 2 de julho.³⁶ A acusação inicial ataca o historiador pessoalmente: “o fino rebento do recôncavo bahiano, o Du Pin, o Almeida, o Muniz e Aragão, de sangue de Marquez”. Em defesa do samba como uma manifestação musical “afro-brasileira”, Lins do Rego opõe a origem aristocrática e a estética literária de Calmon à procedência popular do gênero musical. Orientando sua crítica pela clivagem entre as posições social e intelectual de seu contendor e o objeto ao qual se refere, o romancista ignora a artificialidade na reprodução de elementos de origem africana denunciada por Calmon e acusa-o de alimentar preconceito com as manifestações culturais de ex-escravizados: “[ele] quer que se extinga de nossa vida esta coisa vil e negra que é a música brasileira. Tudo isto cheira a budum, a restos de senzala, a tinir de correntes de captivos, a dor de escravos, a ‘Vozes d’África’”.³⁷

Lins do Rego ataca também as concepções literárias e a obra historiográfica de Calmon. Da torre de marfim representada simbolicamente pela Academia Brasileira de Letras, o historiador procurava consolidar as letras tradicionais, valorizando a cultura erudita e ignorando as manifestações populares:

*O bahiano de forma literaria roliça, de periodos redondos, de estilo de rebolo, pode escrever historias, falar das delicias do segundo reinado, de um d. Pedro I cavalleiro, falar com ademanes de rhetoricos da decadência, quebrar as palavras com a sua maneira deliciosa de dizer, encher a boca de ss e rr, estender os braços como um discípulo de escola de declamação, mas contra o samba, contra o Brasil de raízes profundas não poderá o Sr. Pedro Calmon.*³⁸

Para além das origens aristocráticas, da retórica empolada e das biografias dos Bragança escritas por Calmon, Lins do Rego procura afastá-lo pessoalmente da cultura afro-brasileira referindo-se ao uso de “ss” e “rr”. Em *Casa-grande & senzala*, Gilberto Freyre relata a influência dos negros na transformação da língua portuguesa falada no país: “a ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as síla-



³⁴ CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. Cangerés, ou canjerê, é uma “antiga denominação das reuniões religiosas dos negros; feitiço, mandinga”. LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p. 336.

³⁵ Ver RODRIGUES, Nina, *op. cit.*, p. 350. Para Roger Bastide, Nina Rodrigues não teria visto “mais que simples manifestações de histeria nos transe místicos e nas crises de possessão que caracterizavam o culto público dos africanos brasileiros”. BASTIDE, Roger, *op. cit.*, p. 230

³⁶ Ver REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1939, quarta seção, p. 1 e 3.

³⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 1.

³⁸ *Idem*. Lins do Rego refere-se pontualmente a duas obras: CALMON, Pedro. *O rei filósofo: vida de D. Pedro II*. São Paulo: Cia. Nacional, 1939 [1938]; *O rei cavaleiro: vida de D. Pedro I*. São Paulo: Cia. Nacional, 1933. Calmon também escreveu, entre outras: *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2002 [1932]; *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, v. 1; *História social do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941 [1935].

bas moles. Daí esse português de menino que no norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo. Sem *rr* nem *ss*".³⁹

O "Brasil de raízes profundas" encontrava, portanto, a influência africana. Reafirmando-se como discípulo de Freyre, Lins do Rego aproxima o samba das expressões populares do Nordeste. Calmon era, segundo ele, "contra a musica, que irrompe da alma popular" e achava "deprimente a musica dos morros, o doce cantar dos cocos alagoanos, os grandes rythmos dos aboios nordestinos, o gemer pathetico das cantorias de cegos". Pelo contrário, o historiador era um defensor da música erudita, "um inimigo de tudo que não seja subtil e fino como uma lamina de floreti", que não soasse como "um deleite dos Deuses requintados" ou não fosse "leve e doce como a ambrosia, [a] apresentar-se sem cor, sem vida, sem a força da alma e sem a volúpia do corpo". Tudo que não fosse "capaz de agradar um academico após um bom repasto, tudo que não seja feita para a sensibilidade de um acadêmico", afirma Lins do Rego, não era digno "de subsistir como musica". Calmon queria, assim, que o Brasil cantasse "como um alemão, como um inglez, como um grego".⁴⁰

Tanto Calmon quanto Lins do Rego chamam atenção em seus artigos para a necessidade de que o mundo reunido em Nova York conhecesse a verdadeira música brasileira. Contudo, é curioso notar que o samba, acusado de artificial e de "moda cosmopolita" pelo historiador, é justamente o que o romancista considera expressão musical genuinamente nacional. No trecho acima, Lins do Rego, convém repetir, busca distanciar Calmon das expressões populares, atribuindo-o predileção pela música erudita. Nesse sentido, seguindo a tese de Santuza Cambraia Naves, "a música popular concretiza um certo ideal modernista que valoriza o despojamento e rompe com a tradição bacharelesca, associada a determinadas concepções de erudição".⁴¹ José Lins do Rego coloca-se, assim, como um modernista no sentido freyreano, na medida em que combate as formas clássicas da literatura e da música erudita e defende o samba como "a musica que brota dos morros e do fundo da alma brasileira".⁴²

Ele retoma, nesses termos, a ideia mítica dos morros do Rio de Janeiro como lócus original do samba urbano, tal como já haviam destacado Vagalume e Orestes Barbosa em 1933.⁴³ Em 1942, no ensaio "Música carioca", Lins do Rego reforçaria seu posicionamento, ligando as expressões musicais oriundas do espaço da favela ao principal nome da música erudita de então: "a música carioca já nos dera o grande Villa-Lobos. Villa é um filho do samba, dos choros, da magia das escolas do morro [...], sua música se enraíza no solo quente de Mangueira, da favela, do Salgueiro".⁴⁴

³⁹ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946 [1933], v. 2, p. 551.

⁴⁰ REGO, José Lins do, *op. cit.*, p. 1.

⁴¹ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 15.

⁴² REGO, José Lins do, *op. cit.*, p. 1.

⁴³ Ver GASPAROTTO, Lucas André. *Se não é a canção nacional, para lá caminha: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942)*. Tese (Doutorado em História) – PUC-RS, Porto Alegre, 2019.

⁴⁴ REGO, José Lins do. *Música carioca*. In: *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 250-252.

O maestro já tinha sido assunto em artigo do escritor paraibano em resposta a Calmon em 1939: “Que ha no Brasil de maior que o ‘choro numero 10’, de Villa Lobos? E Villa é ou não é um nascido do povo, uma criação da musica popular?”, perguntava-se, respondendo imediatamente: “Tudo o que é grande no genio brasileiro vem directamente dos ‘choros’ e dos batuques, dos rytmos mestiços, da mistura nacional, de um Brasil que mistura riquezas da África, da America e da Europa”. No “choro numero 10”, Villa Lobos teria exprimido o “Brasil inteiro”.⁴⁵

A musicalidade dos morros como expressão original é também atribuída a outros nomes como Grande Otelo e Sinhô. Contudo, teria sido com Noel Rosa, definido como “o maior de todos”, que a música dos morros alcançara personalidade intimamente relacionada “com a terra e com a gente”.⁴⁶ O samba do Rio de Janeiro surge, assim, como repositório de uma manifestação artística originalmente brasileira, que, naquela cidade, tinha origem no espaço simbólico e geográfico dos morros.⁴⁷ Aqueles que queriam destruí-lo, além de não gostarem de música, ignoravam quem detinha a capacidade de manifestar as expressões genuinamente populares: “Mas essa gente finge que gosta de música. Porque se gostasse saberia que Schubert não foi mais do que um Noel Rosa da Áustria. As doces melodias do infeliz ariano são da mesma marca das do pobre mestiço de Vila Isabel. Ambos viviam e condensavam o que andava na alma de seu povo”.⁴⁸

Recorrente nos textos de Lins do Rego, o romantismo é sempre evocado para justificar a definição da tradição como manifestação popular pura, o que a credenciaria como expressão original da cultura nacional. A referência a Schubert expõe a discussão intelectual então em curso no país desde o século XIX. Rechaçando as teses do racismo científico, que valorizava a pureza das raças arianas, ele coloca o brasileiro mestiço, simbolizado na figura de Noel Rosa, cumprindo o mesmo papel que o poeta romântico, capaz de acessar a “alma de seu povo”. De acordo com J. C. Cavalheiro Lima, Schubert realizou o ideal de buscar a vida na “primitiva poesia popular” e trabalhou no sentido de lapidar o caráter nacional da música de sua pátria. O caminho que encontrou foi o *lied* (canção), enraizado na cultura germânica.⁴⁹ Ao equiparar Noel a Schubert, Lins do Rego aprofunda sua defesa do samba carioca como autêntica canção nacional, definindo-o como uma espécie de *lied* brasileiro.

A referência ao romantismo prossegue no artigo publicado em *O Jornal*, desta vez na figura de Goethe, descrito “como o mais academico dos gê-

⁴⁵ *Idem*, O Sr. Pedro Calmon é contra o samba, *op. cit.*, p. 3. O grande projeto de Villa-Lobos na década de 1920 foi a série de choros, que buscava aproximar o popular e o erudito. No de número 10, explica José Miguel Wisnik, o mais significativo, ele “superpôs em condensações e deslocamentos contínuos as batucadas afro-indígenas [...], os sambas, os choros e serestas, ponteios, marchas, cirandas”. Haveria nessa composição uma intenção “de captar o prisma da *psique* musical brasileira”. WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 165 e 166.

⁴⁶ REGO, José Lins do. *Música carioca*, *op. cit.*, p. 250-252.

⁴⁷ De acordo com Muniz Sodré, na primeira metade do século XX, “a palavra morro, tanto quanto um referente geográfico preciso, ela designa um modo de significação, um ‘lugar’ de oposição à planície (o asfalto, a cidade)”. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 61. A relação entre o samba e o morro e seus mitos de origem na primeira metade do século XX é discutida em GASPAROTTO, Lucas André, *op. cit.*

⁴⁸ REGO, José Lins do. *Música carioca*, *op. cit.*, p. 251 e 252.

⁴⁹ Cf. LIMA, J. C. Cavalheiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?], p. 44.

nios, o mais próximo do verdadeiro e legítimo espírito acadêmico”. Para Lins do Rego, se “Calmon conhecesse bem a história da arte, seria o primeiro a descobrir no samba mais alguma coisa que o vil sentimento de brutalidade. Se tivesse lido Goethe teria sabido onde o gênio bebeu”, teria sabido que “o povo é creador, o pae e a mãe de tudo que é grande e original”.⁵⁰ Aqui ele aproxima o pensamento romântico da tese freyreana, encarada como “uma teoria da vida” que procurava dar universalidade à região Nordeste. Freyre teria seguido, assim, o exemplo de Goethe, que “ia ao povo para sentir a força dos *lieds*, a música que dorme na alma popular”.⁵¹ O poeta alemão havia deixado como lição que a poesia não poderia basear-se em modelos artificiais inspirados na antiguidade clássica, mas na própria vida e nos sentimentos de seus poetas.⁵²

A última referência ao romantismo no artigo de Lins do Rego é Chopin, definido como “o mais nacional, o mais polaco, o mais da terra, do povo, da musica popular do seu paiz”. Fugido, levava “a alma da Polonia” como “thema grandioso de sua musica”, aproveitando “os cantos e dansas” do povo “como elemento substancial de sua arte”. Era o que vinha ocorrendo com o samba no Brasil. O compositor polonês havia se inspirado justamente em manifestações populares “tidas como coisa deprimente” para compor a música de sua nação: as valsas, “dansa que causava horror aos salões aristocraticos do tempo, as mazurkas e tudo que trazia potencial humano nascido do povo, era mal visto”.⁵³ Sendo assim, para Lins do Rego, não haveria palavras que pudessem impedir de soar “os rythmos da terra” e a riqueza do “subsolo psicologico” brasileiro, donos de uma originalidade que se manifestava no “esplendor das festas solarengas”, tudo com muita “cor”, com “relevo pictórico”. Ele reforça, então, a crítica ao academicismo e à posição social de seu contendor, distante das manifestações populares: “todo este odio do sr. Pedro Clamon provém de uma coisa muito commum ao espírito acadêmico que é o horror ao povo, as manifestações vitaes do povo. O espirito academico é muito verniz para supportar a torrencial pancada d’egua de um Rabelais”.⁵⁴

Pedro Calmon deu continuidade à polêmica com o artigo intitulado “O Sr. Lins do Rego é a favor do samba”, publicado na edição de *O Jornal* em 9 de julho. Segundo ele, o romancista “teve a bondade” de lê-lo, “mas não entendeu”. E a culpa não era de seu estilo, mas da vontade de Lins do Rego em interpretá-lo “á maneira de sua these. Para elle é desconhecer o Brasil, é ser ‘só acadêmico’ negar-se sinceridade, expressão nacional ao batuque e á musica

⁵⁰ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba, *op. cit.*, p. 3.

⁵¹ *Idem*, Língua do povo. In: *Gordos e magros*, *op. cit.*, p. 327.

⁵² *Ver idem*, Poesia e vida. In: *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Universal, 1945.

⁵³ *Idem*, O Sr. Pedro Calmon é contra o samba, *op. cit.*, p. 3. Segundo Cavalheiro Lima, Chopin, “em suas mazurcas, valsas e polonaises, incorpora melodias e ritmos da música folclórica de sua pátria”, dando-lhes “um toque de puro subjetivismo, transfigurando essa contribuição em beleza essencialmente musical”. LIMA, J. C. Cavalheiro, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴ REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba, *op. cit.*, p. 1. Na menção ao conhecido autor francês de obras cômicas que explorava temas populares no período do Renascimento, Lins do Rego reforça uma vez mais a crítica ao academicismo de Calmon. Em *Gargantua*, Rabelais apresenta um herói gigante que foi enviado a Paris por uma égua monstruosa presenteada por um rei africano. Num dos capítulos, quando um representante dos cidadãos da capital francesa pede a *Gargantua* que não leve os sinos da Igreja de Notre Dame, o que se segue, explica Geir Campos, “é uma risível caricatura do linguajar acadêmico”: “omnis sinus sinabilis in sinerio sinando sinans sinativo sinare facit sinabiliter sinantes”. CAMPOS, Geir. Meu encontro com *Gargantua*. In: RABELAIS. *Gargantua*. Rio de Janeiro: Ediouro, s./d., p. 6 e 89.

do morro. Suprema heresia: restrições ao ‘samba’.⁵⁵ Ilustrativa do cenário intelectual dos anos 1930, sua reação se dá em termos de estética literária e de questões relativas a uma suposta identidade étnico-racial afro-brasileira presente no samba.

No artigo, Lins do Rego é ainda acusado de “anti-academico” e de “ferrar-se de preconceitos” que deformavam sua literatura. Na defesa que fazia do samba “sem originalidade e sem profundidade”, Calmon dizia reconhecer “certa literatura que se presume ‘modernista’ porque entala entre dois solécismos um termo de gíria. Julgando-se populista, não passa, essa literatura, de plebeista. Com a agravante da ignorância – deliberada ou indissimulável – das coisas”.⁵⁶ À crítica da estética modernista, ele acrescenta pontualmente a obra de Lins do Rego e atinge o romance do Nordeste:

para aquellos autores de zonas estreitas e de asas tenras uma cerca de quintal pode ser a fronteira de um paiz, a biographia de um menino de engenho póde ser uma synthese do povo; a falta de grammatica basta para “rotulo” de escola ou bilhete de ingresso nela; e nada mais facil do que a generalização, quando formulada em tom de dogma. O senhor Lins do Rego, apesar do talento que tem, não soube libertar-se desse miúdo espírito de maçonaria literaria.⁵⁷

Ele refere-se, sobretudo, aos romances que compõe o ciclo da cana-de-açúcar: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Bangue* (1934).⁵⁸ Dessa forma, sua crítica atinge diretamente um dos postulados da “escola” freyreana presente naquelas obras: o de buscar o universal através do aprofundamento de características humanas, sociais e culturais do cenário nordestino. Ele procura, assim, destruir as bases do pensamento da “geração de 30”, na medida em que condenava a proposta estética do modernismo de reformar o purismo gramatical, ao mesmo tempo em que rechaçava a tese central de Freyre, da manutenção das tradições regionais como premissa para compor um Brasil verdadeiramente unido e moderno.

Calmon também se defende da acusação de que reprovava pessoalmente o samba: “Proteste, não contra o que ‘irrompe da alma popular’, sim contra o que ‘é uma tardia expressão de moda cosmopolita, que o paladar forasteiro nos impõe, e representa principalmente uma generalização infiel e perigosa’”. A “tal algaravia, de teor carnavalesco”, não daria “lá fora uma impressão real do Brasil” e muito menos poderia defini-lo.⁵⁹ Ele alega, portanto, não estar contra o samba, mas contra a artificialidade na representação das formas africanas, moldada por influências externas.

Mais grave era, contudo, generalizar a identidade brasileira como “afro-brasileira”, muito alimentada internamente desde que se tornara “delírio dos salões de dansa”. E era justamente esse equívoco que estaria sendo levado ao exterior:

⁵⁵ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1939, quarta seção, p. 1.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Ver REGO, José Lins do. *Usina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p. 21.

⁵⁹ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba, *op. cit.*, p. 2.

A “arte africana” que se teima em impingir como “arte brasileira”, ganhará os palcos da outra banda do Atlântico. Os empresários, na sua caça ao “exotismo”, impingirão (não ha querer-lhes mal por isto) como “scenas do Brasil”, “costumes do Brasil”, esses espectáculos do Congo e Benguela que os “films” da África reproduzem – sincronizados pelos nostalgicos tambores dos “guerreiros” com a sua pelle de tigre nos hombros. E depois o proprio sr. Lins do Rego dirá ás gazetas a sua repulsa, por nos considerarem, em Paris e Londres, uma terra atrasada, semi-colonial, a justificar aquelles viajantes cômicos que esperavam conversar com os indios numa esquina adeante da Praça Mauá e perguntavam, na Av. Central, pelas cobras gigantes e pelas onças mosqueadas...⁶⁰

A referida generalização e a definição selvagem que faz do ambiente africano em termos exóticos deixam clara sua orientação pelo determinismo científico racista. A aproximação do Brasil daquela cultura que considera atrasada rebaixaria o país frente às elevadas culturas europeias, representadas, sobretudo, por Paris e Londres.

Retomando a passagem em que Lins do Rego cita Rabelais, Calmon aborda as manifestações populares em termos românticos para condenar o samba como manifestação brasileira. Em tom irônico, ele afirma que “muito se riria Rabelais com as razões alinhadas pelo senhor Lins do Rego em prol da batucada”. O que dizia, “com ares serios – que o samba está para o Brasil como a musica de Chopin para a alma poloneza”, era “desnorteante”, já que “a dança mystica e orgiaca dos negros” viera da África”. Aproximar o samba do lied romântico era inadmissível. O romantismo fora, segundo Calmon, “o movimento de recomposição das linhas physionomicas de uma cultura”, “de recuperação do passado”. Goethe, afirma, “se vivesse entre nós faria o indianismo de Gonçalves Dias e o ‘libreto’ do ‘Guarany’. Não se enganaria com os despotismos da ‘moda’ importada, da ‘esthetica’ que vem nos vapores, com o ‘jazz-band’ e o ‘black bottom’”. Comparar o movimento romântico “á temporada da cuíca, da viola e do pandeiro” era “desafiar, não a escola de samba, mas a escola primária”. Ademais, não haveria de ser exclusivamente brasileiro um gênero musical que poderia ser de qualquer país de população negra, como “Haiti ou Liberia”. Sua conclusão é taxativa: “é tendencioso, ingênuo e fútil querer que o ‘afrobrasileirismo’ seja todo o ‘brasileirismo’”.⁶¹

No trecho citado, o argumento a favor da artificialidade do samba é reforçado pelo seu caráter híbrido, influenciado por ritmos estrangeiros, somada ao rebaixamento da música popular em relação à erudita, representada pela exaltação das figuras de Chopin e Goethe.⁶² Para Calmon, manifestações ele-



⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 1 e 2.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 2. Segundo Eric Hobsbawn, *black bottom* foi uma dança surgida, após a primeira guerra, na onda de “ritmos e sons de dança novos e menos convencionais substituindo as danças do final do século XIX - principalmente a valsa – por sons africanos, norte e sul-americanos ritmicamente mais emocionantes”. HOBSBAWN, Eric, *op. cit.*, p. 60.

⁶² Segundo José Ramos Tinhorão, a penetração da música norte-americana no Brasil torna-se perceptível após a primeira Guerra Mundial e massiva com o surgimento do processo de gravação elétrica de discos em

vadas e originais da cultura brasileira, como o romantismo de Gonçalves Dias ou José Alencar, não poderiam ocupar o mesmo patamar que as tradições afro-brasileiras utilizados no samba. Seria perigoso “valorizar-se perante plateias estrangeiras a toada nagô dos ‘terreiros de santo’”. Em contraste, definia e defendida a cultura erudita como “verdade patriótica”, justificando que o Brasil era “diferente do quadro e do pessoal que a macumba” exibia. Era “detestável e absurdo” o que propunha “o autor de ‘Moleque Ricardo’”, alusão a outra obra de Lins do Rego. Era preciso que o Brasil fosse reconhecido pelo que era, “um povo de culta e ambiciosa civilização” que havia deixado de ser, “mesmo antes de 13 de maio”, “um povo ninado e dorminhento ao som monótono dos atabaques”.⁶³

A referência à data da abolição da escravidão no Brasil retoma a preocupação em apagar a memória do cativo e em negar que as expressões culturais de ex-escravizados pudessem ser consideradas brasileiras. A elevação dessas manifestações como cultura nacional pecava pela falta de civilidade característica da economia do tráfico na costa ocidental da África. Se assim fosse, dizia Calmon, “formariamos uma exceção, entre todos os povos”. Enquanto outros países desejavam afirmar “*urbe et urbe* o carácter e a fibra de sua cultura”, o Brasil estaria saudosos “do que veio da costa da Mina, do que a fatalidade da economia antiga nos trouxe da ‘cubata de Loanda’ e da selva senegalesa, para desmentir as verdadeiras e possantes reações do bom senso brasileiro”.⁶⁴

No seu entender, a síntese levada a cabo por Lins do Rego agravava-se devido à íntima relação com a escravidão, evento responsável pela grande presença de negros libertos nos morros da cidade do Rio de Janeiro. Para Calmon, o

*“povo” seria a “Pátria” e não “o morro do Salgueiro”. E a Pátria brasileira não é um reflexo frouxo e pálido da escravidão: é uma nacionalidade dotada de energias próprias, em que se misturam as origens étnicas de sua formação, portuguesas da casa-grande, angolas do eito e índios da selva, mas em que prevalece a cultura euro-americana manipulada, plasmada, adaptada por um século de inteligência independente.*⁶⁵

Embora reconheça a diversidade racial do país, Calmon destaca, aqui, a “Escola Nina Rodrigues”. Descrita como “inteligência independente”, a contribuição de seus expoentes na definição de uma “raça” brasileira é sintetizada com requintes de crueldade: “Indignei o sr. Lins do Rego, não combatendo o samba – choreográfico e melódico –, mas estranhando o abuso, que

1927. “Para reproduzir tais gêneros musicais da forma mais próxima com que soavam em seu país de origem, os músicos brasileiros foram levados a adotar o tipo de formação orquestral a eles ligado, o chamado *jazz-band*, o que obrigava a importar o instrumento básico: a bateria compacta inventada pelos negros do Sul dos Estados Unidos, à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal, o que permitia diferentes efeitos sonoros”. TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 252. Exemplo dessa influência no Brasil é o grupo musical Oito Batutas. Segundo Sérgio Cabral, Pixinguinha, depois de retornar da Argentina em 1923, reestruturou o conjunto de músicos que dirigia desde 1919, quando tocavam no Cine Palais, na Avenida Rio Branco: “Pixinguinha, que continuou tocando flauta e saxofone, quis um grupo que, segundo a sua avaliação e a dos seus companheiros, deveria identificar-se mais com os novos tempos, ou seja, uma *jazz-band*”. CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Petrópolis: Lumiar, 1997, p. 98.

⁶³ CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

é propalar-se lá fora, onde mal sabem quem somos, portanto, logicamente, nos tomarão por pretos de Guiné ou hottentotes de camisa listrada e saxophone americano – que este é o Brasil”.⁶⁶

Essa montagem, que ilustra à perfeição o que representa para Calmon a figura que Carmen levava ao exterior, reúne todas as críticas que faz ao samba: um gênero musical africano adaptado no Brasil de forma artificial e inspirado em modas cosmopolitas. Os termos “hottentotes”, “camisa listrada” e “saxophone americano” evidenciam essa construção: Hotentote define um “povo da África austral”, cujos membros “são intimamente aparentados com os sans (ou bosquímanos)”, reunidos sob a denominação “khoi-san”. O termo está associado à história de Sarah Baartman, jovem daquela etnia popularmente conhecida como a “Vênus Hotentote”.⁶⁷ De acordo com Janaina Damasceno, a expressão pejorativa atribuída àqueles povos, “devido à sonoridade de sua língua”, foi utilizada para apresentar Sarah Baartman, nascida em 1789, em *freak shows* no Piccadilly Circus, em Londres, e em “espetáculos científicos” na França no início do século XIX. Naquelas ocasiões, corpos humanos “diferentes” eram exibidos como “monstruosidades” com o objetivo de oferecer ao público europeu mais confiança e consciência de si, de sua civilidade, de sua normalidade, de sua preeminência. O corpo de Sarah, pequeno, com “nádegas protuberantes (esteatopigia)” e genitália manipulada apresentando grandes lábios hipertrofiados (“apelidados de *tablier*, avental em francês”), despertava grande fascínio entre viajantes e colonizadores europeus. Se, durante o período em que permaneceu na Inglaterra, ela foi exibida publicamente com grande sucesso nos *freak shows*, na França, o “fascínio pelo seu corpo assume ares de interesse científico”. Nomes como Saint-Hilaire, Cuvier e outros a exibiam seminua em reuniões onde observavam seu corpo, mediam, desenhavam, escreviam tratados, modelavam em cera e escrutinizavam cada detalhe de sua anatomia. Da exposição desse corpo “anômalo”, nasceu o conceito moderno de raça protocolado por Georges Cuvier, seu “preceptor”.⁶⁸ Hotentote foi, portanto, utilizado para designar uma etnia africana, no contexto em que imperava o paradigma científico racista. Para Calmon, o Brasil seria tomado no exterior por uma raça inferior e anômala.

O termo “camisa listrada”, por sua vez, se refere à fantasia mais comum entre os foliões no carnaval. Também o Bando da Lua e a própria Carmen Miranda vestiam-se assim desde que começaram a se apresentar no Cassino da Urca. Para além da indumentária, ela gravara, em 1937, o samba-choro “Camisa listada” (*sic*). A letra é bastante ilustrativa do que se quer demonstrar aqui: “Vestiu uma camisa listada/ E saiu por aí/ Em vez de tomar chá com torrada/ Ele bebeu parati/ Levava um canivete no cinto/ E um pandeiro na mão/ [...] Levou meu saco de água quente/ Pra fazer chupeta/ Rompeu minha

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ LOPES, Nei, *op. cit.*, p. 784.

⁶⁸ Cf. DAMASCENO, Janaina. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus Hotentote. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: corpo, violência e poder*, Florianópolis, 2008, p. 2-6. Disponível em <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaina_Damasceno_69.pdf>. Acesso em 23 ago. 2017.

cortina de veludo/ Pra fazer uma saia/ [...] Se fantasia de Antonieta/ E vai dançar no Bola Preta/ Até o sol raiar”.⁶⁹

De acordo com Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, o flagrante da vida cotidiana “descreve a aventura de um sujeito que aproveitava o carnaval para, comportando-se de maneira irreverente, libertar-se de suas preocupações”.⁷⁰ Sua fantasia de mulher é composta por um tecido de cortina usado como saia e por uma camisa listrada, o traje típico do carnaval naquele momento. Por fim, o “saxophone americano” ilustra, na denúncia de Calmon, a falta de originalidade do samba, formatado pela moda das *jazz-bands*. Ao vestir a “Venus Hotentote” com camisa listrada e tocando um instrumento “alienígena”, ele sintetiza em Carmen e seu bando uma raça anômala, reproduzindo, de maneira artificial, sons que não eram brasileiros.

José Lins do Rego encerraria a polêmica com o artigo “O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda”, publicado em *O Jornal* em 16 de julho. Nele, o último texto de Calmon é taxado de se configurar como um ataque pessoal. Lins do Rego contra-ataca: “sentado na sua boa poltrona, com a sua farda verde, no seu espadim na bainha”, Calmon pretendia “acabar com o samba” e “liquidar com os que gostam do samba”. Logo ele, ironizava, “tão fiel aos documentos”. Ao vesti-lo com o “fardão” da Academia Brasileira de Letras, retoma-se, uma vez mais, o debate em curso entre intelectuais nos 1930. Tranca-do na torre de marfim, no conforto de sua poltrona, “se o sr. Pedro Calmon não fosse só um virtuose das palavras, se tivesse um conhecimento da historia da arte, veria que a grandeza da musica hespanhola moderna” vinha “directamente da mina d’onde Cervantes tirou o Quixote, da alma do povo, do rythmo e do cheiro penetrante do ‘folk-lore’”.⁷¹

Ele reforça, dessa forma, o distanciamento das letras clássicas da realidade do país, na qual se enraizariam as fontes históricas das manifestações populares, um dos pressupostos do projeto de Freyre para nacionalizar a literatura. Para Lins do Rego, contudo, a motivação de Calmon em atacar uma dessas manifestações tipicamente brasileiras não se baseava em questões racionais: “o samba é uma coisa muito mais séria do que a nossa literatura e as nossas vaidades”, concluía. Ele encerra o artigo contando que um amigo que acompanhara a polêmica dissera-lhe que não se incomodasse mais: “a raiva do rapaz não é contra você nem é contra o samba”. Calmon estava, em verdade, “com ciúmes do sucesso de Carmen Miranda”. Lins do Rego reagiu com ironia: “o que eu sei é que não sou culpado de não ter o governo mandado o sr. Pedro Calmon fazer conferencias na feira de Nova York”.⁷²

Orientadas pelo determinismo científico, as posições de Calmon expõem a persistência, no final dos anos 1939, da perspectiva étnico-racial para a interpretação da nação. Observa-se, naquele contexto, a transição a um mode-

⁶⁹ “Camisa listada” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm Odeon, 1937. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, a grafia da palavra “listrada” foi impressa de maneira equivocada, sem o “r”, erro que acabou se estendendo à gravação da própria Carmen. Cf. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de, *op. cit.* Carmen Miranda e o Bando da Lua aparecem vestindo camisa listrada em inúmeras fotografias reunidas em CASTRO, Ruy, *op. cit.*, p. 577.

⁷⁰ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de, *op. cit.*, p. 165.

⁷¹ REGO, José Lins do. O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1939, quarta seção, p. 1.

⁷² *Idem*.

lo interpretativo de natureza sociológica que procurava dar conta da diversidade cultural do país. As palavras do próprio Calmon sustentam esse argumento. Segundo ele, vivia-se um dilema: “sambista ou... ariano”. Lins do Rego estaria utilizando-se dos mesmos preceitos do “jacobinismo” proclamado em Recife no século XIX, ao pretender generalizar a nação como cultura de escravizados.⁷³ Subjaz, portanto, à polêmica, um confronto entre raça e cultura disfarçado de acusações estéticas defendidas, de um lado, por acadêmicos que negavam a presença de elementos africanos, de outro, por modernistas-regionalistas que os afirmavam. Tratava-se de um momento de transição, no qual os conceitos utilizados pela ciência sofriam uma alteração de sentido.

O “afro-brasileirismo” baliza a “brasilidade” do samba

A coexistência dos dois paradigmas mobilizados na definição da nação foi brilhantemente ilustrada por Genolino Amado na edição de *O Jornal* de 16 de julho de 1939, com a polêmica ainda em curso.⁷⁴ No artigo “Da acrópole ao morro da Mangueira”, ele referiu-se ao debate como um “pittoresco exemplo” da crise que atravessava a “intelligencia brasileira”. Sem que talvez os polemistas se dessem conta, suas razões ultrapassavam “a simples divergência de gosto pessoal ou de attitude literária em relação aos cantos dos morros e à musica plebéa dos suburbios cariocas”.

Para Amado, o sentido da discussão passava pela história literária do país. Só assim se entenderia “por que um temperamento de tão facil elogio e de concordancia tão solícita com o mundo, inclinado a versar assumptos distinctísimos de bôa sociedade como o sr. Pedro Calmon, tenha deixado de repente a festa dos seus applausos para atacar sambistas e batuqueiros”. Da mesma forma, só assim se explicaria “por que o sr. José Lins do Rego partiu em defesa do samba e em offensiva contra o sr. Calmon com uma furia tão desproporcionada ao valor da causa defendida e principalmente ao gentil espirito congratulatorio do seu ocasional contedor”. Segundo Amado, a controvérsia pública sobre “tamborins e cuícas”, um tema “de conversação recreativa”, só existiu entre “o director da Faculdade de Direito” e um dos “mais ilustres escriptores” do país porque a ele estava ligado, “por inevitáveis associações de idéas, alguns aspectos essenciaes do confuso drama cultural que o Brasil vem vivendo”.⁷⁵ Faltava, portanto, clareza no debate.



⁷³ Cf. CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba, *op. cit.*, p. 1. Calmon evoca a estrofe que, segundo Gilberto Freyre, circulava no Recife em 1823: “Marinheiros e caiados/ Todos devem se acabar/ Porque só pretos e pardos/ O paiz hão de habitar”. FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*, *op. cit.*, p. 190. Mateus Silva Skolaude demonstra a falta de clareza dos participantes do 1º Congresso Afro-Brasileiro realizada em Recife, em 1934, quanto à utilização do conceito de raça e o quanto não haviam compreendido a abordagem antropológica pioneira de Freyre em *Casa-grande & senzala*. Ver SKOLAUDE, Mateus Silva. *Raça e nação em disputa*: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937). Tese (Doutorado em História) – PUC-RS, Porto Alegre, 2016.

⁷⁴ Ver AMADO, Genolino. Da acrópole ao morro da Mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1939, quarta seção, p. 1 e 3. Graduado em Direito, mas com carreira no jornalismo, ele convivera com os modernistas Oswald, Menotti, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho em São Paulo, onde trabalhou em vários periódicos. No Rio, em 1933, tornou-se redator-editorialista de *O Jornal* e escreveu as Crônicas da cidade maravilhosa, lidas na Rádio Mayrink Veiga pelo autor teatral Cesar Ladeira, depois adaptadas para a revista carnavalesca *Cidade maravilhosa* em 1935. Ver EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*, v. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, e CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.

⁷⁵ AMADO, Genolino, *op. cit.*, p. 3.

Embora procure matizar o posicionamento dos autores, manifestando gosto pessoal pelo samba, Amado faz pouco caso dele. Exaltando as posições intelectuais dos debatedores, espanta-se que tivessem deflagrado uma controvérsia “com os esgares cômicos do batuque”. Sob a discussão em torno do samba, aspectos das letras nacionais passavam ao largo da consciência de seus debatedores. Através de uma metáfora, ele monta o cenário intelectual dos anos 1930:

*Acaba na Favella o que principiou nos morros classicos de Atenas. O tamborim verdadeiro é a replica ás cytharas de mentira. Caiu-se no africanismo, que o sr. Calmon ataca, por culpa do attecismo que elle ainda defende contra os assaltos do sr. Lins do Rego. Sem Anacreonte, não teria havido talvez Noel Rosa. A exaltação do samba, pueril em si mesma, tem a gravidade de um protesto contra as exaltações insinceras de musicas que ninguem ouviu.*⁷⁶

A acrópole grega e Anacreonte e o morro da Mangueira e Noel Rosa ilustram, assim, o confronto entre o academicismo clássico de Pedro Calmon e o modernismo de José Lins do Rego, balizado, segundo Amado, pelo “africanismo”, ou seja, pela presença de elementos africanos na cultura brasileira. Utilizando-se da metáfora, Amado pretende denunciar o radicalismo da disputa que opunha o “preciosismo de linguagem” à “valorização literaria da gyria”. Haveria que se encontrar, no vale que separa o “Parnaso” da “Favela”, um meio-termo. Não era possível aceitar que “a justa vaia nas pernósticas evocações do minueto” tenha redundado “em palmas exageradas ao samba”. Era preciso que se tomasse cuidado para que “a rebeldia contra o falso requinte” não resultasse “num primitivismo igualmente falso”. Se não era possível negar a influência do legado grego nas letras parnasianas, também não era mais possível que a literatura brasileira vivesse uma “irrealidade pretenciosa” na qual “nymphas da Hellade e pegureiros do Lacio” utilizavam “colocações de pronomes inteiramente fora de uso no linguajar do nosso povo”. O problema, segundo ele, era que a reação a esse estado de coisas, por desespero, pecou “em excessos, extravagancias, desnorreamentos de rebeldia”.⁷⁷

Seu ponto de vista vai, nesses termos, ao encontro da análise que o próprio Mario de Andrade fez do sentido do primeiro momento do modernismo finalizado em 1930, definindo-o como “destrutivo e festeiro”.⁷⁸ Para Amado, a necessidade de destruir a estética literária vigente impedira a nova geração de retomar “a tradição quase esquecida da legitima literatura”. Se, por um lado, “as gerações romanticas, apesar da influencia européa, conseguiram dar uma grande significação de verdade brasileira á literatura do Brasil”, inspiradas em Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves, do outro, a nova literatura procurou retratar “os elementos simples da vida, os mais humildes e primários”.⁷⁹ Entretanto, essa dicotomia fizera com que “o horror ao fingido entusiasmo pelo athletas hellenicos” se sublimasse “no desejo de admirar mulatões do ‘football’”.⁸⁰ Tratados como expressões dos negros, ele aproxima

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974 [1944], p. 242.

⁷⁹ AMADO, Genolino, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 3.

samba e futebol para se referir pessoalmente a Lins do Rego. Conta-se que, numa demonstração de todo seu “afrobrasileirismo”, ele teria confessado sofrer como um “pobre-diabo” quando torcia pelo Flamengo.⁸¹

Genolino Amado cria, assim, através da polêmica, um retrato do cenário intelectual dos anos 1930 dividido entre “Calmons”, que cultuavam os “athletas hellenicos” da acrópole grega, e “Lins do Rego”, que torciam pelos “mulatões do ‘football’” do “morro da Mangueira”. Diante das “palmas exageradas” que haviam colocado o samba no “Panteon brasileiro da música”, era preciso definir um novo espaço para a nação entre aquelas duas montanhas. Ele confia que sairia em defesa do samba “enquanto se disser, por fidalguismo estético ou pose livresca, que ele não vale nada”. Mas também se defenderia do “atormentado anseio de sinceridade literária que, no repúdio ao academicismo retardado, poderá dizer que o samba vale tudo e não há outra música no mundo”.⁸²

À falta de clareza no debate somava-se, assim, a radicalidade dos posicionamentos dos autores. Muito ilustrativo desse estado de coisas foi o artigo que Mario de Andrade escreveu sobre o debate no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.⁸³ A polêmica o havia lembrado os primeiros tempos do modernismo, quando “tudo era pretexto” para que os modernistas fossem “violentamente insultados pelos passadistas em fúria”, da mesma forma que também revidavam “à larga, ideias postas de lado e palavrões em punho”. Naquele momento, modernos e parnasianos haviam se interpretado mal. O mesmo ocorrera na polêmica entre Calmon e Lins do Rego: “Quando um deles afirmava alguma coisa, o contendor não se limitava apenas a discutir limitadamente a afirmativa, mas, com a maior das sinceridades (ambos, imagino, eram perfeitamente sinceros), se irrogava o direito de tirar dela as mais libérrimas, as mais aventurosas e, às vezes mesmo, ilícitas ilações!” Tendo acompanhado o debate, Mario revela-se decepcionado: “à medida que os artigos se sucediam, mais eu me melancolizava, bastante assombrado. O assunto era intrinsecamente musical, não havia dúvida, mas o que menos aparecia nos artigos eram argumentos de ordem musical, estéticos ou técnicos”. Embora confidenciasse torcer por Lins do Rego, dizia não caber “vitória a ninguém. Nem ao próprio samba, coitado, que saiu das mãos do seu apologistas e do seu detrator bastante desvirtuado”.⁸⁴

A imprecisão do debate demonstra, dessa forma, como a cultura afro-brasileira balizou a discussão. De um lado, Pedro Calmon denunciava, na figura de Carmen Miranda, a artificialidade do samba, originalmente africano, constituído hibridamente no Brasil e contaminado pela moda das *jazz-bands*. De outro, José Lins do Rego considerava o samba uma expressão popular legitimamente nacional justamente por sua origem africana. O gênero musical servia, assim, como mote superficial da discussão mais profunda acerca dos critérios de análise da nacionalidade.

⁸¹ Cf. COUTINHO, Edilberto. José Lins do Rego. Futebol e vida: a emoção do Flamengo. In: COUTINHO, Eduardo F. e CASTRO, Ângela Bezerra (orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 118.

⁸² AMADO, Genolino, *op. cit.*, p. 3.

⁸³ Cf. CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*, *op. cit.*, p. 72. Embora não tenha sido possível localizar a referida edição do *Diário de Notícias*, provavelmente o artigo fora publicado em 24 de dezembro de 1939, conforme se constata em ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1955.

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 173.

No cerne da polêmica colocava-se a questão: em que medida o “afro-brasileirismo” da “música dos morros” poderia constituir a “brasilidade”? Com efeito, os autores discutem a noção de “cultura brasileira” naquele contexto específico. Que o samba fosse tido, no âmbito da música, “a” cultura nacional, a polêmica demonstrou não ser unanimidade. A tentativa de generalização ou homogeneização da nação através da eleição do samba como canção nacional esbarrava nos critérios definidores do que se reputava brasileiro. De modo geral, o “afrobrasileirismo”, reunindo todos os elementos da cultura africana, desde as práticas religiosas até a indumentária, foi mobilizado como critério tanto para afirmar quanto para atacar o caráter do samba como elemento da cultura nacional, por intermédio de diferentes narrativas sobre as ideias de “povo” e de “nacionalidade”.⁸⁵

Se pensarmos a cultura não como uma “unidade total”, mas como “uma zona conceitual” heterogênea, a nação pode ser definida pela coexistência de diferentes matrizes explicativas.⁸⁶ Sob esse enfoque, pode-se concluir dos textos analisados que o samba, entendido como “canção nacional” e, conseqüentemente, como expressão da “cultura brasileira”, oferece a possibilidade de se pensar o Brasil justamente como uma arena de disputa onde se confrontam diferentes interpretações. Ou seja, as matrizes explicativas da nação coexistem sempre na tentativa de definir um povo como coletividade homogênea, corporificando-o na forma de expressões culturais. E se, como nos lembra Caetano Veloso, a capacidade criativa do samba reinventa-o ao longo dos anos, seu lugar no panteão nacional da música baliza a discussão dos critérios de definição do povo e, por decorrência, da nação.

Artigo recebido em 30 de setembro de 2020. Aprovado em 20 de dezembro de 2020.

⁸⁵ Nesses termos a nacionalidade constitui-se como uma “forma de afiliação social e textual” forjada nas “estratégias complexas de identificação cultural e de interpretação discursiva” que funcionam em nome “do povo” ou “da nação” e os tornam “sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”. O conceito de “povo” participa, assim, de um “tempo duplo” da nação. Por um lado, precisa significar “uma presença histórica *a priori*, um objeto pedagógico”; por outro, “construir o povo na performance da narrativa, seu ‘presente’ enunciativo marcado na repetição e pulsação do signo nacional”. BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 206-209. Para Michel Foucault, o discurso reverbera uma verdade historicamente datada. Colocá-lo em perspectiva histórica exige, portanto, que, além de ser tomado por aquilo que enuncia, sejam consideradas as especificidades do contexto em que é produzido. A narrativa histórica surge como o “conjunto de todos os enunciados efetivos (que tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um”, na “pontualidade” em que aparecem. Sua tessitura efetiva-se, então, pela “descrição dos acontecimentos discursivos” (ver FOUCAULT, Michel. 8. ed. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 32-47), a partir de sua “realidade material de coisa pronunciada ou escrita”, como registro do passado (FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2014, p. 8). Revela-se, portanto, uma verdade que, nesse caso, orienta e alimenta discursos sobre o samba, constituídos por interpretações distintas do passado nacional, do povo e da nação brasileira.

⁸⁶ Ver PAREDES, Marçal de Menezes (org.). *Portugal, Brasil, África: história, identidades, fronteiras*. São Leopoldo: Oikos Editora, 2012.

O jogo com a ambivalência na *Tropicália*



Tropicália-Penetráveis PN2 e PN3, de Hélio Oiticica, 1967, fotografia (detalhe).

Celso F. Favaretto

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos Programas de Pós-graduação em Filosofia e em Educação da USP. Autor, entre outros livros, de *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. reimp. São Paulo: Edusp, 2015. cffavare@usp.br

O jogo com a ambivalência na *Tropicália*

Playing with ambivalence in *Tropicália*

Celso F. Favaretto

RESUMO

A ambivalência é categoria fundante nas proposições artísticas e nos textos teóricos e críticos de Hélio Oiticica, desde a teoria do parangolé até as manifestações ambientais e seus desenvolvimentos, explicitada exemplarmente na concepção do projeto ambiental *Tropicália* e nas relações que estabeleceu com a produção do grupo baiano de música popular. Referida também às reelaborações da antropofagia de Oswald de Andrade, a ambivalência é procedimento crítico que presidiu aos processos de criação e à dimensão política de um conjunto significativo de atividades surgidas simultaneamente nos anos 1967-68, que definiram uma posição específica, divergente, quanto às relações entre estética e política evidenciadas na década de 60, questionando as oposições em conflito, então fixadas, entre inconformismo artístico e inconformismo social.

PALAVRAS-CHAVE: crítica; cultura; política.

ABSTRACT

Ambivalence is a seminal category in Hélio Oiticica's artistic proposals and theoretical texts, since the theory of the parangolé until the ambiental manifestations and their developments, made perfectly explicit in the ambiental project Tropicália, and in the relationships he established with the production of the group of popular music from Bahia. Ambivalence is also a critical procedure that refers to the elaborations of Oswald de Andrade's antropophagy and that guided the creative processes and the political dimension of a significative set of activities that emerged simultaneously in the years 1967-68, and that defined a specific position, dissonant in regard to the most evident relationships between aesthetics and politics of the 1960s, questioning the then fixed conflictous opposition between artistic and social inconformism.

KEYWORDS: criticism; culture; politics.



Naquele tempo, tratava-se de propor a arte como modalidade de intervenção na realidade como um todo, ainda que especificamente em alguns de seus aspectos, no sistema de produção cultural e de comunicação, como nas práticas tropicalistas, por exemplo. Tratava-se de fazer a crítica dos lugares institucionalizados de evidenciação e de circulação da arte. Uma arte da ação, de convite, exigência ou imposição de participação, que seria irrecuperável pelo princípio da representação, concebia experiências que implicavam o coletivo, no modo de se apresentar e na significação, visando quase sempre a uma eficácia imediata, e mais, a uma eficácia simbólica. Essas experiências configuravam novos modos de sentir, de relacionar-se, de agir socialmente, com que pretendiam induzir novas formas de subjetividade política, pelo en-

tendimento que faziam da fusão da arte com a vida. Tempo das ilusões revolucionárias e das mudanças dos comportamentos; tempo das promessas da emancipação. As tendências mais significativas da arte brasileira dos anos 60, algumas advindas já dos 50, estiveram comprometidas com o imperativo modernista da emancipação; as diferenças entre os projetos dependiam da maneira como compreendiam a imbricação de arte e política, ao articularem teorias e práticas às exigências da, assim chamada, realidade brasileira, que se impunham como necessidade.

Considerando que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”¹, tratava-se então de inventar proposições, soluções imaginativas, que por uma ação que visava a resultados esperados – a conscientização por exemplo –, deveriam distender as formas da experiência política, como a sempre sonhada pela arte: definição de um lugar de fala, inauguração de um tempo de promessas. Como diz Foucault, conceber a vida como arte implica a constituição de modos de existência, de estilos de vida, que relevam da estética e da política, pois ambas das dimensões humanas postulam regras, ainda que facultativas, para o que há para se fazer, para o que se faz e para o que pode ser feito.² Imbricamento, portanto, de ética e estética, como queriam os artistas dos 60, visionários, que viam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política. Esse imbricamento, como se sabe, princípio e procedimento modernos, implicou e implica ainda uma intervenção no próprio coração do ato artístico: o novo, o que diferencia e abre o vulto da significação, é ruptura, abolição da representação, da forma eleita, inventor da vida nova. Busca política, isto é, busca do que é “comum”, procura “das reconfigurações do sensível comum”. Algo que remete, talvez, ao que Deleuze denomina enunciação coletiva; a fraturas que Rancière entende como contribuição “para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens [...] desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível”.³ A intervenção artística deriva, assim, dos modos específicos do sensível com que se apresentam os produtos artísticos, sendo aí que se operam as transformações estéticas que podem fazer o político repercutir sensivelmente.

Imaginários da participação

Embora às vezes ingênuos, quando pensados retrospectivamente, contudo não no seu surgimento, os projetos e ações das artes dos anos 60 – enquanto imaginavam, um modo solidário de vida social, alegorizadas em suas experiências –, consideravam que as ações derivadas das propostas e programas eram já agentes efetivos, de uma maneira ou outra, de transformação das relações intersubjetivas e coletivas. Acreditava-se quase sempre no valor simbólico das ações, na força do instante e do gesto. Ora, estes atos eram produzidos. Substituíam-se o mito da “criação artística” pela ideia de que a invenção é “trabalho”, é “fabricação”. Considerava-se, assim, que a arte realiza o mesmo

¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 13.

² Ver DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 119.

³ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 60 e 61.

princípio do trabalho – a “transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade”.⁴

Tome-se, por ser exemplar, a maneira como Oiticica propôs a participação coletiva. A sua proposição de antiarte ambiental, além de conceito mobilizador para conjugar a reversão artística e o interesse político, enfim, as dimensões ética e estética, a superação da arte, a renovação da sensibilidade e a participação, implicava o redimensionamento cultural dos protagonistas das ações. As proposições visavam a liberar as atividades do ilusionismo, para que as ações funcionassem como intervenção nos debates daquele tempo. As propostas estéticas não se desligavam da intervenção cultural. Pois, para ele, o campo de ação de sua atividade não se reduzia à crítica do sistema da arte: inscrevia-se como uma atividade coletiva, visionária, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações. Como Oiticica dizia, não visava com a antiarte à criação de um “mundo estético”, pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano; nem simplesmente diluir as estruturas no cotidiano, mas, acima de tudo, transformar os participantes “proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”, de modo a torná-lo “objetivo em seu comportamento ético-social”.⁵ Tratava-se, portanto, de outra inscrição do estético: o artista como motivador da criação; a arte como intervenção cultural.

O imaginário que conduzia o experimental de Oiticica é aquele que se interessa pela função simbólica das atividades – o que implica a suplantação da imaginação pessoal em favor de um imaginativo coletivo – e não pelos simbolismos da arte. O requisito para que isso se cumpra é que as atividades, as ações, devem supor uma adequada perspectiva crítica para a identificação das práticas culturais com efetivo poder de transgressão – o que, por sua vez, provém da confrontação dos participantes com as situações. Inconformismo estético e inconformismo social coincidem na conexão de individual e coletivo. A circularidade entre experiência pessoal e experiência artística atinge outra ordem do simbólico, redefinindo o estético pelo deslocamento social da atividade artística.

As relações entre inconformismo estético e inconformismo social foram acirradas e radicalizadas desde o início dos anos 60, compondo estratégias artístico-culturais, políticas, em que o que se visava era resolver ou propor soluções para o tensionamento dessas dimensões, de modo que as proposições artísticas se transformavam em estratégias políticas. Na verdade, desde o modernismo tais relações foram tematizadas, nem sempre compondo projetos transformadores. Por exemplo, a exploração do encontro cultural, na antropofagia e nas proposições de Mário de Andrade, não efetivaram projetos. Nem mesmo a preocupação social na literatura nordestina de Graciliano, Jorge Amado, Lins do Rego e outros compuseram qualquer estratégia específica. Mas, de qualquer maneira, enfatizavam o grande imperativo modernista, mais ou menos nacionalista, conforme o caso, de conhecer o Brasil, de inventar o Brasil.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 67.

⁵ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 77.

A condenação ao moderno

Nos anos 50, quando se desenvolve o processo de modernização estrutural do país e são implementadas ações efetivas de realização daquele imperativo moderno, isto é, quando a modernidade começa a chegar de vez ao país, a preocupação temática desloca-se para projetos e estratégias específicas, de maneira que o tensionamento das duas dimensões já se torna mais acentuado e mesmo radicalizado, especialmente centrado no domínio das formas, isto é, das proposições estéticas que, nem sempre se referindo ao social e ao político, supunham-nas contudo intrínsecas à dimensão estética. Entretanto, no final da década manifesta-se um conflito aberto entre concepções e estratégias artísticas/culturais em torno da articulação política que tinha em vista contribuir para com a emancipação social, pensar o desajuste, a dominação etc. Bienais de São Paulo, Teatro de Arena, Teatro Oficina, Cinema Novo, Bossa Nova, Abstração Geométrica, Concretismo, Neoconcretismo dão a cor das proposições que ora se interceptavam ora se polarizavam. Da maior importância nesse período conturbado politicamente, do suicídio de Getúlio em 1954 à renúncia de Jânio Quadros em 1961, foi o adensamento dos debates em torno desse assunto, sendo que é preciso destacar a ação do Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), fundado em 1955 no governo de Café Filho, como braço intelectual para a formulação de políticas de desenvolvimento do país, responsável pela formação de quadros no meio artístico-cultural que viriam a ser decisivos na virada da década para a radicalização que tomava fôlego e se explicita claramente a partir da posse de João Goulart, com a imediata proposição de rumos que tendiam às reformas necessárias, da política à agrária, bancária, fiscal etc., e de reproposição das relações com o capital internacional aqui atuante de forma decisiva nas diretrizes econômicas e políticas.

Assim, é preciso, ainda que brevemente, indicar posições hegemônicas no período para se entender a organicidade dos desenvolvimentos das relações entre arte e política, dos projetos e estratégias compostas para dar conta da desigualdade, da dependência do desajuste brasileiro, do desejo nacionalista de conhecer e transformar a realidade brasileira, de propor soluções que fossem produtivas para as mencionadas relações entre inconformismo estético e inconformismo social. Isso requer uma reflexão sobre o que Mário Pedrosa entendeu, em 1959, como “condenação ao moderno” ao se referir à “fatalidade mesma de nossa formação”.⁶ Isso requereria uma exploração da ideia de que a construção desse país moderno implicava, nas artes e na cultura, a consideração de um “sentido de construção”, para usar a expressão de Hélio Oiticica, como modo não só prioritário, como adequado e mesmo consentâneo a certas imagens do Brasil articuladas desde a década de 20 a partir de dados etnológicos e antropológicos que justificariam desde o modernismo a direção construtivista como aquela de que o país necessitava.

Das proposições do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), como emblemáticas de uma forma de radicalização do social e do político nas artes, até as tropicalistas do final da década, todas,

⁶ PEDROSA, Mário. Brasília, a cidade nova. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 347.



em sua diversidade e mesmo em desacordo, manifestavam uma unidade de ação sintomática. Só para se ter uma ideia do que é preciso pensar quanto às variadas estratégias que provinham da intersecção do estético com o político, basta lembrar produções mais significativas que apareceram no incrível ano de 1967: *Terra em transe*, de Glauber Rocha, a encenação de *O rei da vela*, pelo Teatro Oficina de José Celso, de *Arena conta Tiradentes*, no Teatro de Arena de Augusto Boal, o Tropicalismo do grupo baiano, a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, onde aparece *Tropicália*, a emblemática manifestação ambiental de Hélio Oiticica, os livros *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, *Quarup*, de Antonio Callado, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony – a que se deve acrescentar, pela sua importância, o filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, de 1968. Nestas obras, desdobravam-se proposições que articulavam, em suas particularidades, os signos que vinham se disseminando nas tematizações que fixavam perspectivas para fazer face à situação complexa e tensa em que se compunham os cálculos do regime militar, o resgate das culturas populares, a assimilação de todo tipo de modelos e processos da indústria cultural, cujo desenvolvimento disparava, com penetração nunca vista no país em todas as camadas sociais, manifestando poder e informação – e, simultaneamente, capacidade de diluição – de todo tipo de referências culturais e de técnicas modernizadoras com que respondia ao desejo crescente de superação ou apagamento das marcas do subdesenvolvimento.

A virada tropicalista

Dentre as proposições que mais exploraram a convivência de elementos culturais e artísticos disparatados, sem dúvida foi a atividade tropicalista que mais eficientemente propôs uma via que tinha a ver com o desejo de modernização, com a realização do imperativo moderno de realizar a condenação ao moderno, de tratar a desigualdade, a dependência, os desajustes, as contradições de um modo cuja criticidade alterava os termos em que estavam postas as discussões desde os anos 50, reativando e repensando indicações da antropofagia oswaldiana.

As estratégias visando a compor um trabalho de resistência à ditadura eram marcadas pela ambivalência, derivada da articulação por justaposição de materiais de proveniência diversas, sincréticos, mobilizando nas composições uma atitude de fuga das polarizações, estéticas e ideológicas, para enfrentar as indeterminações do que Hélio Oiticica chamou de “Brasil diarreia”, e Décio Pignatari e depois Gil e Torquato, de “geleia geral brasileira”. A rememoração dessa atitude crítica produzida nas canções e outras ações tropicalistas, o procedimento crítico que faz da ambivalência uma técnica estético-política, isso está exposto de forma incisiva em alguns textos de Hélio Oiticica: em “A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano”(1968)⁷, em “Brasil diarreia”(1970)⁸ e em “Experimentar o experimental”(1972).⁹

⁷ OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1968.

⁸ *Idem*, Brasil diarreia. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

⁹ *Idem*, Experimentar o experimental. In: SALOMÃO, Waly e NETO, Torquato (coordenação e organização). *Navilouca*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

É preciso entender que uma posição crítica implica inevitáveis “ambivalências”, pois “pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente: conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos; paternalismos, etc); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema” [...] “entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deva excluir dessa “posta em questão”: a multivalência dos elementos “culturais” imediatos [...] reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo, no mundo [...] Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição e não evitá-los como se fossem uma miragem [...] assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa “cultura”, é dar um passo bem grande – construir – ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos: essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica”. “A formação brasileira [...] é de falta de caráter incrível: diarreica; quem quiser construir [...] tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda” [...] a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação [...]: assume toda a condição de subdesenvolvimento, mas não como uma “conservação desse subdesenvolvimento”, e sim como uma... “consciência para vencer a superparanoia, repressão, impotência” brasileiras. O que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal convicção; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar oficial.¹⁰

Nestes textos e em outros aparecem claramente as referências ao modo de Oiticica entender a relação entre atividades críticas de vanguarda e consumo: “o experimental assume o consumo sem ser consumismo”, pois para ele “fugir ao consumo” não é “uma posição objetiva [...] mais certo é sem dúvida consumir o consumo como parte dessa linguagem”.¹¹ Proposição polêmica, que esteve na base das críticas mais acerbas feitas aos tropicalistas. A ambivalência é gerada no procedimento de justaposição dos materiais arcaicos e modernos, cultos e populares, experimentais e da cultura de massa, constantes da experiência brasileira, que por efeitos de humor, paródia e alegorização, são deslocados, assim criticados. A frase de Oiticica, em sua concisa concentração conceitual, indicava a relação tensa entre vanguarda e comunicação, vanguarda e mercado, não como uma composição oportunista e conformista, como foi o acentuado em algumas críticas. Tratava-se de um descentramento das questões em debate nas atividades artísticas e críticas, fazendo uma reavaliação dos fracassos ou das inadequações dos projetos e estratégias culturais que visavam à politização das ações. Uma reavaliação dos efeitos e eficácia política dessas ações implicava inevitavelmente o questionamento dos modos de expressão artística e do papel sócio-histórico da arte. De modo especial, pensando-se na questão candente na época, a da participação, do sentido ético-político das atividades, tratava-se de propor atividades pensadas como intervenções no sistema da arte.

¹⁰ *Idem*, Brasil diarreia, *op. cit.*, p. 150 e 151.

¹¹ *Idem*, Experimental o experimental, *op. cit.*, p. 6.

Nessas atividades, deslocava-se a ênfase nos simbolismos da arte para a função simbólica das atividades com vistas à configuração de um imaginário coletivo. Isso se cumpriria quando a criticidade das ações derivasse da identificação, da escolha certa, das práticas culturais supostas com poder de transgressão – não pela simples figuração das indeterminações e conflitos sociais ou pela denúncia dos desajustes da realidade brasileira e exortação a ações transformadoras, mas pela confrontação dos participantes com situações que pudessem provocar mudanças de comportamento, pela renovação da sensibilidade, desterritorialização dos imaginários vigentes da participação pela arte, coletivizando as ações. Da maior importância foi a atitude de deslocar os modos vigentes de interesse pelo coletivo, de expressão do inconformismo social na experimentação artística, pelo ultrapassamento do mero interesse pelas mitologias, valores e formas de expressão das experiências populares.

O interesse de Oiticica por práticas populares não implicava recurso à valorização, dada naquele momento, à cultura popular com ênfase em “raízes populares”. O destaque conferido à Mangueira, ao samba, à construtividade popular, derivam da sua concepção de antiarte ambiental, da sua experiência da marginalidade. Mantendo-se afastado dos projetos culturais que figuravam a “realidade nacional”, como etapa da ação política que reagia à dominação do imperialismo e do regime militar, Oiticica respondeu à sua maneira aos apelos dessa posição. A sua marginalidade foi vivida, pois é o ponto em que se desfaz a contradição do inconformismo estético e do inconformismo social. Para ele, a arte tem sempre função política, contanto que isso não seja um “alvo especial”, mas sim “um elemento”, porque, “se a atividade é não repressiva, será política automaticamente”.¹² Arte e política são práticas convergentes, mas que não se confundem, sob pena de se promover a estetização da política.

Ética e estética: a explosão do óbvio

Com *Tropicália* Oiticica objetiva o “sentido ético” como prática cultural, determinando a posição crítica que o distinguiu, pela coerência, radicalidade e lucidez, das demais propostas em desenvolvimento na vanguarda brasileira. Em *Tropicália*, a “objetivação de uma imagem brasileira” não se faz pela figuração de uma realidade como totalidade sem fissuras, e sim pela devoração das imagens conflitantes que encenam uma cultura brasileira. Esta devoração se atribui aos participantes: apropriando-se dos elementos disparatados, justapostos, que formam uma “síntese imagética” – na verdade uma mistura de imagens, linguagens e referências –, os participantes agem nesse sistema conjuntivo e ambivalente, produzindo a evidência do processo de constituição das contradições enunciadas. O objetivo é provocar a explosão do óbvio por efeito da participação. Conjugando estrutura e fantasia, no ambiente tramam-se intervenções que vão estendendo as proposições. Com isso, tudo o que é traço cultural é ressignificado. Alheia ao exclusivismo da experimentação ou da expressão de conteúdos do nacional-popular, *Tropicália* conjuga experimentalismo e crítica. Para Oiticica, ela é produção em que as imagens “não podem

¹² *Idem*, apud AYALA, Waldir (org.). *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 166.

ser consumidas, não podem ser apropriadas, diluídas ou usadas para intenções comerciais ou chauvinistas”.¹³

Tropicália define uma linguagem de resistência à diluição: assumir uma posição crítica, diz Oiticica, é enfrentar a “convi-conivência”, essa doença tipicamente brasileira, misto de conservação, diluição e culpabilidade, que concentra os “hábitos inerentes à sociedade brasileira”: cinismo, hipocrisia e ignorância.¹⁴ Essa “posição crítica universal permanente”, a que denominou “o experimental”, possibilitou-lhe interferir na vanguarda brasileira, enquanto nela encontrou condições para desenvolver projetos coletivos implícitos em seu programa-parangolé.

*Não existe “arte experimental”, mas o experimental que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência. No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia.*¹⁵

Assim, o alcance crítico que Oiticica atribui à sua posição provém da atitude de desestabilização do experimentalismo e das interpretações culturais hegemônicas. Ao insistir na “urgência da colocação de valores num contexto universal”, para “superar uma condição provinciana estagnatória”, rompe com os debates que monopolizavam as práticas artísticas e culturais, radicalizando-os. Com *Tropicália*, o projeto e a teorização, Oiticica, juntamente com as demais produções identificadas como “tropicalistas”, evidenciou o conflito das interpretações do Brasil sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos. Expondo a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as, todas ressituararam os mitos da cultura urbano-industrial, misturando elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso.

HO e o grupo baiano: da *Tropicália* ao tropicalismo

É nessa direção que Oiticica destaca a importância da produção do grupo baiano, identificando-a às propostas e à linguagem de seu programa ambiental. Para ele, ambas articulam o experimentalismo construtivista e o comportamental; nelas a participação é constitutiva da produção, e a crítica, efeito da abertura estrutural. Para ele, o caráter revolucionário implícito nas suas criações e posições deve-se à não distinção entre experimentalismo e crítica da cultura; à ausência de privilégios entre posições discrepantes, quando se trata de “constatar um estado geral cultural” e nele intervir; e, finalmente, à

¹³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., encarte.

¹⁴ Cf. *idem*, *Brasil diarreia*, op. cit., p.147 e 149.

¹⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 152.



não distinção entre a repressão da ditadura e setores da crítica e do público de esquerda.¹⁶

Oiticica identifica nos músicos a mesma tônica de suas manifestações ambientais: a renovação de comportamentos, de critérios de juízo e a eficácia crítica passam pelo modo de produção, em que se aliam conceitualismo, construtividade e vivência. Ambas as produções originam conjuntos heteróclitos, em que processos artísticos e culturais diversos são justapostos e, efeito da devoração, reduzidos a signos que agenciam ambivalência crítica e exploram a indeterminação do sentido, propondo-se, assim, como ações que exigem dos participantes a produção de significados. Ambas fazem parte do projeto crítico que assume a ambivalência como modo de enfrentar a “diarreia” brasileira. Um simples cotejo entre a estrutura das duas tropicálias, o labirinto de Oiticica e a canção de mesmo nome de Caetano Veloso, evidencia o caráter ambiental e o construtivismo que lhes é comum, ou seja, a coincidência dos modos de operar o experimentalismo conjugado à crítica cultural. A convergência dessas produções pode ser assinalada, por exemplo, na mudança radical da recepção: a transformação do ouvinte e do espectador em protagonistas de ações, que tanto se referem às intervenções implícitas na própria estrutura das obras-acontecimentos, quanto às alusões a outros modos de categorizar e contextualizar as ações.

Dessa maneira, o jogo com a ambivalência difere de algumas críticas surgidas naquele momento que incidiam sobre a ambiguidade das práticas artísticas de vanguarda, particularmente a tropicalista. Por exemplo, aquela que entendia que “progresso técnico e conteúdo social reacionário” poderiam se combinar na experimentação artística de vanguarda, daí admitirem o jogo com o mercado como integrante do processo de produção.¹⁷ Tal ressalva ao tropicalismo provinha da ideia de que nele o mercado, além de determinante na criação, apenas acentuava as aparências da sociedade, não sendo, assim, crítico. Também exemplar dessa posição é o texto de Augusto Boal constante do folheto de apresentação programa da 1ª. Feira Paulista de Opinião, produzida pelo Teatro de Arena, em que de forma incisiva denunciava a determinação do mercado na produção artística/cultural daquele momento: para ele, o tropicalismo era neorromântico, artisticamente inarticulado, caótico, homeopático, importado e sem clareza política, e que, por isso, ambigualmente, endossava o que criticava.¹⁸

Como se sabe, os tropicalistas não elidiam essa discussão, tanto no implícito das canções como nas declarações e atitudes; acima de tudo na materialidade da linguagem, do processo construtivo. A colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano, essa ambivalência, fazia parte da estratégia que dialetizava o sistema da arte, eis a sua aposta. Tal estratégia substituíam as formas consagradas de participação – em que frequentemente o político das ações era reduzido pela ênfase no primado dos efeitos imediatos e, em grande parte, emotivos, do poder da denúncia e da exortação – pelo

¹⁶ Ver *idem*, A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano, *op. cit.*

¹⁷ Ver SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. *Teoria e Prática*, n. 2, São Paulo, 1967, p. 127.

¹⁸ Ver BOAL, Augusto. O que pensa você do teatro brasileiro? Catálogo da 1ª. Feira Paulista de Opinião (1968). Reproduzido em *Arte em Revista*, n. 2, São Paulo, 1979, p. 43.

processo de composição que articulava estrutura e comportamento, construtividade e vivência na elaboração crítica que, pela justaposição de elementos discordantes, evidenciava o processo de constituição mesma das contradições enunciadas. Ao invés da crença na eficácia imediata da figuração da realidade brasileira, propunha um deslocamento que, pela devoração das imagens, encenava aspectos emblemáticos da realidade brasileira – como se pode ver, por exemplo, nas canções “Tropicália”, “Geleia geral”, “Parque industrial”, “Marginália II”, “Enquanto seu lobo não vem” e na manifestação ambiental *Tropicália*, de Oiticica: um processo conjuntivo e ambivalente, corrosivo, que vinha da transformação do receptor em ativo decifrador de signos, com que se articula em outro nível de consciência.

Assim, o jogo com a ambivalência, por ser construtivo (construtivista, experimental), nas canções acentua a indeterminação como índice de criticidade que opõe resistência ao consumo das imagens. Daí a radicalidade das músicas tropicalistas e da antiarte de Oiticica quando pensam a simultaneidade de crítica e inserção no mercado. A indistinção entre estética e mercadoria faz parte da sua estratégia de dessacralização para enfrentar a “convivência”. O consumo era visto como uma das categorias transformadoras, como modo de enfrentar a dissolver as dualidades erigidas como oposições, pela exploração da ambivalência, saindo das oposições – bom gosto e mau gosto, nacional e internacional, cultura superior, culta de massa e cultura popular, vanguarda e comunicação, crítica e conformismo. A desmistificação das relações entre criação e consumo destoava de posições que à esquerda e à direita condenavam o envolvimento comercial das artes, da arte em geral.

O aspecto comercial e a integração das técnicas modernas nas artes e o conúbio com o sistema de comunicação era tido, geralmente, como submissão às modas. Os novos meios de comunicação, entretanto, não estavam propriamente descartados, pois poderiam servir à disseminação de informações como meio de conscientização. Aos tropicalistas, contudo, não parecia possível apropriar-se desses recursos e ao mesmo tempo preservar uma suposta neutralidade da arte. Assumir a ambivalência era o modo eficaz, ética e esteticamente, de enfrentar a diarreia brasileira.

É possível verificar a eficácia da intervenção tropicalista, e o seu jogo com a ambivalência, lançando a atenção sobre os processos de construção das imagens nas canções, basicamente sobre o procedimento alegórico. As canções tropicalistas resultam de um processo construtivo em que as imagens emergem da justaposição de materiais de procedência diversa, de elementos díspares, provocando um efeito de obscuridade e estranheza. Cenas alusivas, fragmentárias, compostas como alegorias do Brasil, remontavam à persistência dos arcaísmos, das deformações no processo de modernização da sociedade, tal como estão explicitados nas interpretações vigentes no sistema artístico-cultural. As canções, individualmente ou em conjunto, quando assim consideradas, configuram, na fulguração de suas imagens, uma situação histórica impossível de ser concretizada com nitidez e que irrompe sob a forma de retorno do recalcado. Assim, as canções geram significações conflitantes com os significados designados como identificadores de uma entidade abstrata, a “realidade brasileira”, emblematizados em signos que indiciam “as relíquias do Brasil”, como os enunciadas na canção “Geleia geral” de Torquato Neto e Gilberto Gil. Os fatos culturais designados, as formações históricas, os estilos

artísticos, usos e costumes, são desapropriados de seus valores já fixados como tradição, como identitários, e são transfigurados pela parodização, pelo humor, pela sátira, pelos procedimentos grotescos, pela carnavalização da linguagem, evidenciando sintomas de uma história malformada e que talvez nunca tenha chegado verdadeiramente a ser. A composição de paródia e alegoria, efetivada nas canções tropicalistas, leva adiante um trabalho extremamente importante e inédito, o trabalho de corrosão da cultura instituída em seus diversos matizes. Corrosão do mito das raízes populares, das mitologias da cultura de mercado, a operação desmistificadora efetivada nas canções pode ser entendida como um trabalho crítico, um processo de descolonização e de descentramento cultural.

Artigo recebido em 10 de novembro de 2020. Aprovado em 30 de novembro de 2020.

Sherlock

e o palácio da memória



Frames de cenas da série Sherlock, 2011-2017, fotografias (detalhes).

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Coordenadora da Coordenadoria dos Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa (Cocen) e professora do Programa de Pós-graduação em Multimeios da Unicamp. Autora, entre outros livros, de *Yes nós temos bananas – cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage, Brasil, anos 1950*. São Paulo: Alameda, 2011. anacamaciel@gmail.com

Sherlock e o palácio da memória

Sherlock and the memory palace

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel

RESUMO

Neste artigo é analisado o sistema mnemônico, recentemente adaptado para a série da BBC *Sherlock*, sugestivamente referido como um “palácio da mente” ou “palácio da memória”. Trata-se de uma espécie de exercício psíquico que permite a Holmes “revisitar” o seu passado. Nesse espaço mental, o protagonista consulta “arquivos” de dados (textos e imagens) que estão armazenados em sua mente em detalhes. Esse “poder” o leva a memorizar, relembrar e visualizar tudo. A técnica milenar do poeta grego Simônides de Ceos é aqui comparada com a virtualidade do processo de armazenamento nos “palácios virtuais” da atualidade, como a própria concepção de arquivo como forma de preservar e recriar a ideia de passado.

PALAVRAS-CHAVE: História; memória; audiovisual.

ABSTRACT

In the present text the mnemonic system recently adapted for the BBC series Sherlock, suggestively referred to as a “mind palace” or “memory palace” is analyzed. It is a sort of psychic exercise that allows Holmes to “revisit” his past. In this mental space the protagonist consults “archives” of data (texts and images) that are stored in his mind in its details. This “power” makes it possible for him to memorize, recall and visualize everything. The age-old technique from the Greek poet Simonides of Ceos is here compared with the virtuality of storage processes in the “virtual palaces” of nowadays, as the own idea of archiving as a way of preserving and recreating the idea of past.

KEYWORDS: History; memory; audiovisual.



A série televisiva *Sherlock*¹ é uma produção da BBC londrina, disponível *on demand*, e, como o próprio nome sugere, é uma livre adaptação da obra de Conan Doyle. Trata-se de uma adaptação tão livre que opera uma licença poética ao abandonar o cenário original – de fins do século XIX e primórdios do século XX –, transpondo-o para os dias atuais, fazendo, assim, com que a trama transite entre os mundos contemporâneo e passado.²

Como não poderia deixar de ser, a série traz aventuras, e desventuras, do célebre protagonista que dá título à obra, sempre ao lado do fiel escudeiro, o “caro” Watson. Os 13 episódios das quatro temporadas são permeados por

¹ GATISS, Mark e MOFFAT, Steven (criadores). *Sherlock*. Produção de Sue Vertue e Elaine Cameron. Reino Unido, BBC, 2010-2017.

² Tendência interessante em séries são tais liberdades temporais. Ver a série televisiva *Once upon a time*, que inspira o filme homônimo.

investigações, conflitos e, finalmente, pelo desfecho que resulta na solução de tramas, de mistérios e crimes. Gostaria de chamar a atenção – e, prometo, sem fazer *spoiler* para os que pretendem assisti-la – para um mecanismo de memória de Sherlock – sugestivamente denominado *mind palace* ou *memory palace* (palácio mental ou palácio da memória), uma espécie de exercício psíquico que possibilita ao detetive “revisitar” seu passado. E, por essa via, ele acessa “arquivos” (textos e imagens) ali armazenados. Tal “poder” lhe confere a faculdade – assim como ao personagem de um conto Jorge Luis Borges, “Funes, o memorioso”³ – de tudo memorizar, tudo lembrar e tudo visualizar. Em um dos episódios, os personagens Watson e Stapleton comentam sobre esse dom de Sherlock:

John: *Ah, é seu palácio mental. É uma técnica de memória. Uma espécie de mapa mental. Você traça um mapa com a localização – não necessita ser um lugar real – e daí você deposita memórias lá [...] teoricamente, você nunca pode esquecer de nada: tudo que você necessita fazer é encontrar seu caminho de volta.*

Stapleton: *Então, esse local imaginário pode ser qualquer coisa – uma casa ou rua.*

John: *Sim.*

Stapleton: *Mas ele [Sherlock] disse “palácio”. Ele disse que era um palácio.*⁴

Convém notar a ênfase de que esse local imaginário não poderia ser qualquer lugar ordinário, mas sim um palácio. Ou seja, o refúgio memorial de Sherlock é materializado num palácio: edificação que remete à proteção (murallas, torres, fossos) e igualmente ao poder (econômico, político, bélico etc.). Dessa forma, por se tratar de um local imaginário e imaterial, ele é livre de parâmetros mundanos. E assim, nesse palácio mental, Sherlock aciona lembranças para dali estabelecer analogias, determinando um caminho investigativo, uma pesquisa em suas fontes armazenadas que culmina, inevitavelmente, com a solução de crimes.

O procedimento adotado por Sherlock, contudo, não é um recurso meramente ficcional, inventado pela trama televisiva. *Memory palace* é uma técnica mnemônica ancestral que tem sua origem relacionada ao poeta grego Simônides, remontando ao ano 477 a.C., e cuja prova de sua fabulosa memória ocorreu quando, durante um banquete, o teto desabou matando dezenas de pessoas. Simônides, que se ausentara momentaneamente do recinto, escapa ileso da tragédia, tornando-se então testemunha para o reconhecimento dos cadáveres, pois havia memorizado a posição de cada um dos convidados à mesa. Segundo Frances Yates, esse macabro episódio fez com que lhe fosse atribuída a invenção da arte da memória.⁵ Diz Yates: “Cícero enfatizava que a invenção da arte da memória por Simônides não radicava apenas na sua des-

³ Personagem de conto homônimo de BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴ Trecho de *Sherlock*, *op. cit.* No original: John: *Oh, his mind palace. It's a memory technique – a sort of mental map. You plot a map with a location – it doesn't have to be a real place – and then you deposit memories there that... Theoretically, you can never forget anything: all you have to do is find your way back to it.* Stapleton: *So this imaginary location can be anything – a house or a street.* John: *Yes.* Stapleton: *But he said “palace”. He said it was a palace.*

⁵ Cf. YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 18.

coberta da importância da ordem sequencial para a memória, mas também na de que o sentido da visão é o mais forte de todos os sentidos”.⁶

O palácio de Sherlock, ativado por um mergulho no subconsciente, é onde ele consulta uma série de “documentos” ali arquivados. Em termos estéticos, esse momento é representado tendo como pano de fundo seu semblante absorto e concentrado, diante do qual projetam-se, em fantásticos efeitos de pós-produção, imagens: cartas, fotografias, cenas e personagens. A função desse palácio da memória, ou da mente, é o armazenamento e a preservação de dados, tal qual o *design* de um *software*.



Figuras 1, 2 e 3. Frames de cenas da série Sherlock, fotografias (detalhes).

Nota-se que há uma sobreposição de imagens e que a produção em suporte fílmico amplia as camadas narrativas, conformando um palimpsesto que mescla processos mentais a processos audiovisuais, processos historiográficos a processos mnemônicos, e nessa confluência a importância de selecionar e sistematizar informações é patente, ultrapassando as fronteiras da história e adentrando em questões da semiótica, na medida em que, em última instância, o historiador está estudando linguagens e buscando decodificá-las e traduzi-las, para que façam sentido dentro de determinado escopo narratológico.

Para que haja a construção narrativa, e novamente estabelecendo o paralelo com os recursos visuais, é necessário primeiro anunciar como pressuposto uma distinção entre figura e fundo. Ao narrar, pressupomos que nosso ouvinte conheça esses limites, caso contrário, precisaremos, antes, delimitá-los. Ou seja, é necessário construir um lugar familiar de onde se conta. Assim, tratar sobre os limites entre memória e história leva-nos a questões mais gerais sobre o estar no mundo e sobre a constituição de si – e do outro – por meio da linguagem.

Nesse sentido, Sherlock narra primeiro para si mesmo a partir de fragmentos palpáveis, como bilhetes esparsos, manchas e partículas de pó para que eles concatenem sentido com informações previamente arquivadas em seu palácio mental, numa espécie de cruzamento e análise de fontes. Somente depois dessa operação, quando a informação já foi processada pelo personagem, é que a narrativa ganhará mais uma versão material, seja por meio da palavra verbalizada, escrita ou filmada, ou ainda num encontro de todas elas agregadas.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 20.

A materialidade dos palácios da memória

Conectando *Sherlock* à nossa vida real, sugiro que a ideia de um palácio de armazenamento remeta diretamente ao espaço dos acervos e arquivos públicos como os palácios da memória do historiador, resguardadas as devidas proporções – talvez nem sempre tão suntuosos como desejaríamos, mas, sim, são nossos palácios. Dessa maneira, proponho meios de refletir sobre os arquivos extrapolando seu aspecto meramente depositário. Poderíamos nos perguntar, no entanto, como isso seria possível.

Creio que a resposta seria fomentando a produção de conhecimento por intermédio das fontes depositadas nesses lugares de memória; afinal, sabemos que os arquivos não produzem conhecimento, função atribuída aos pesquisadores com seus métodos de seleção e reflexão, a partir das fontes documentais. Porém, antes de formular uma questão norteadora, precisamos nos perguntar: qual é o “passado” com o qual nos deparamos nos arquivos? Valho-me da afirmação da teórica alemã Aleida Assmann: “O arquivo não é somente um repositório para documentos do passado, mas também um lugar onde o passado é construído e produzido”.⁷

Do meu ponto de vista, o passado não se “resgata” em algum local obscuro para vir à luz. O passado se reconstrói em nosso tempo presente, muitas vezes acionado por vestígios materiais – textos, objetos, imagens. A fábula de *Sherlock* nos fascina (ou, no limite, me fascina) pela infinitude de sua memória, pela ausência de fronteiras desse palácio que se impõe como um universo tão amplo quanto inatingível, mas absolutamente ficcional. Na vida real, temos que nos contentar com fragmentos da memória e com a incompletude das fontes materiais.

Arquivos de tijolo e argamassa, ao contrário dos arquivos dos palácios imaginários, operam “meios materiais de arquivamento”.⁸ Estamos num lugar de memória, de salvaguarda material de fronteiras delimitadas, cujos nexos advêm dos processos mentais que perpassam desde a curadoria e recepção de fontes, atingindo a produção intelectual gerada com base em sua análise. O arquivo salvaguarda, contudo seu maior sentido só se faz possível, inevitavelmente, pela produção de conhecimento proveniente das pesquisas em seus acervos.

Chamo a atenção para um componente fundamental denotador desse percurso mnemônico no palácio da memória: a noção de testemunha. A visita ao palácio – e a consulta às suas fontes – tira *Sherlock* de uma posição de mero observador. Não basta apresentar provas, pois, ao encontrá-las pairando em seu espaço mental, *Sherlock* torna-se testemunha dos eventos. Isso é intrínseco ao mito grego, ao qual me referi anteriormente, como originário do *mind palace*, em que Simônides, após o acidente, testemunha onde estava sentado cada um dos convidados. Assim, *Sherlock* vai para seu local secreto, acolhido em seu subconsciente, e dali regressa como testemunha. Ninguém questiona a veracidade de suas afirmações, nem mesmo a Scotland Yard, deixando implícito que há narradores pressupostos como legítimos.

⁷ ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 25.

⁸ *Idem*.

Noto que há nesses espaços mentais e, portanto, virtuais, algo de etéreo e ao mesmo tempo denso, como os hologramas ou como as nuvens virtuais que armazenam dados de forma aparentemente descolada dos impactos materiais, mas que têm uma alta taxa de consumo de água através das hidrelétricas que dão a energia necessária para que tais memórias sejam arquivadas ou da emissão de gás carbônico pelas termelétricas.⁹ Mais uma vez, o ofício do historiador esbarra em outros campos de estudo, agora beirando a física. Pergunto-me: o que é memória imaterial quando pensamos que memória é energia concentrada e que, portanto, a energia, em determinadas condições de pressão e de temperatura, poderá ter a densidade necessária para ganhar corpo? Tendo tal materialidade, que ruídos a memória emitirá? No campo da história, essas perguntas e inquietações não passam de devaneios, ainda que sirvam como estímulo para escavarmos novos e velhos arquivos, sopremos a poeira sobre os livros e documentos – essas, sim, partículas familiares a nós, historiadores – e sigamos desbravando palácios, perseguindo pegadas e rastros com nossos sentidos ativados – como os poetas – para conformarmos uma história que produza sentido.

Não raro, corremos o risco de projetar nossas vidas individuais em histórias coletivas; tendemos a ler a história do “outro” como se fosse a própria, e esse é o dilema do narrador, pois, como eu disse anteriormente, é preciso partir de um lugar familiar, um lugar comum (não banal) para dar novos voos ao nosso olhar e nossa escuta. Esse é um trabalho impossível de se fazer sozinho, porque transcende gerações e leva o mais complexo e impalpável elemento, tempo. De fato, o que estou propondo é que repensemos nossa prática continuamente, para reestruturar a historiografia como a conhecemos. Inevitavelmente, utilizamos métodos, importantes, admito, de produção e manutenção da história e da memória que desprezam, em alguma medida, determinadas formas de narrar. Analisamos eventos, datas, personalidades, documentos, fotografias, exaustivamente, buscamos ouvir as vozes dos arquivos. Mas que passado é esse que encontramos encarcerado em nossos palácios? Afinal, memória é algo passível de ser condicionado? E as memórias vivas que deambulam nas ruas?

Memória, testemunho, história: tríade controversa

Além de *Sherlock*, outras obras ficcionais inspiraram-se no palácio da memória. Dentre elas destaco o livro *Hannibal*¹⁰, mote do filme *Silêncio dos inocentes*¹¹, no qual encontramos uma descrição de como seria o palácio da memória: “O palácio de Hannibal Lecter é vasto, até mesmo para os parâmetros medievais. Traduzido para o mundo tangível, ele poderia rivalizar com o Palácio Topkapi, em Istambul, pelo tamanho e pela complexidade. Mil quartos, quilômetros de corredores, centenas de fatos ligados a cada objeto de decora-

⁹ Cf. A poluição da nuvem digital. Disponível em <<https://super.abril.com.br/tecnologia/a-poluicao-da-nuvem-digital/>>. Acesso em 21 out. 2020.

¹⁰ HARRIS, Thomas. *Hannibal*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2015.

¹¹ Ver *idem*, *O silêncio dos inocentes*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

ção de cada quarto, uma pausa agradável aguardando o Dr. Lecter sempre que ele decide lá se refugiar”.¹²

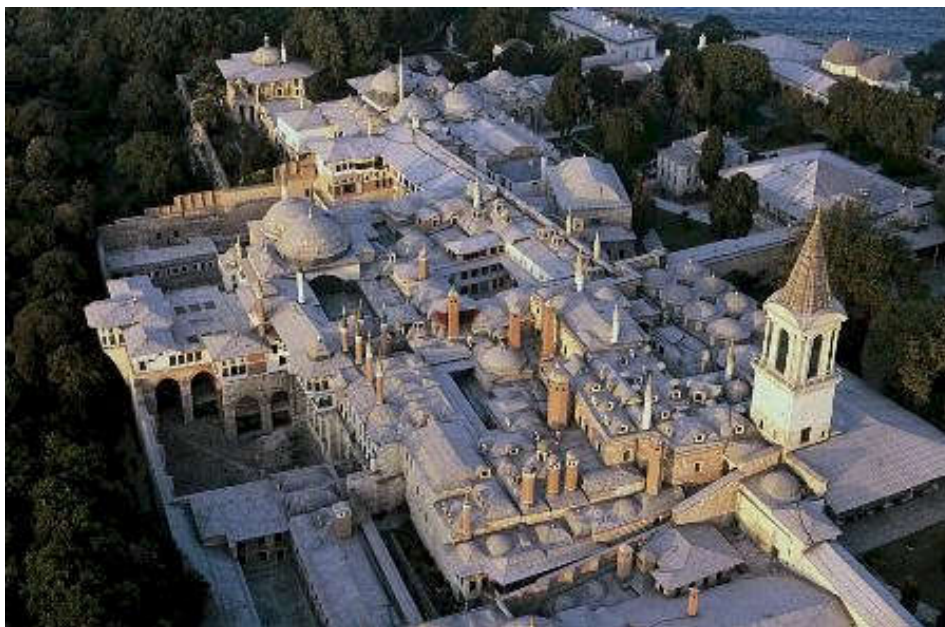


Figura 4. Palácio Topkapi, em Istambul, s./d., fotografia (detalhe).

Curioso notar que, embora o palácio do Dr. Lecter seja um lugar mental, a imagem à qual é comparado no trecho mencionado é bem real. Não é qualquer palácio, e sim um imenso, belíssimo e nababesco palácio. Ali, onde a memória pode navegar livremente, são os objetos materiais que a detêm. Esse cenário mental – onde qualquer analogia fantástica seria permitida – é pautado em parâmetros bastante materiais.

Julgo pertinente – ao praticar entrevistas no âmbito da história – refletir sobre a relação instaurada entre história, memória e testemunho, em que o narrador caminha por seu próprio palácio, revisita objetos condensados de informações e desperta memórias adormecidas, eventualmente provocadas por vozes externas, como a do historiador, que estimula que determinados cômodos sejam adentrados em detrimento de outros. Nesse sentido, penso que há, em certa medida, a manipulação dessas recordações, especialmente com o advento de novas tecnologias de registro, com as quais o historiador passa a produzir suas próprias fontes utilizando-se do registro audiovisual, numa tripla transposição: do palácio da memória para o memorioso, deste para o historiador, deste para o audiovisual. Aqui é importante frisar que, ainda que não haja edições no registro, este corresponde a um intervalo, um recorte, uma delimitação do momento da captação, ou seja, por mais sofisticada-

¹² MARTINEZ-CONDE, Susana. Neuroscience in fiction: Hannibal Lecter's memory palace. *Scientific American*, New York, 2013. Disponível em <<https://blogs.scientificamerican.com/illusion-chasers/hannibal-lecter/>>. Acesso em 16 out. 2020. No original: *Hannibal Lecter's palace is vast, even by medieval standards. Translated to the tangible world it would rival the Topkapi Palace in Istanbul for size and complexity. A thousand rooms, miles of corridors, hundreds of facts attached to each object furnishing each room, a pleasant respite awaiting Dr. Lecter whenever he chooses to retire there.*

dos que sejam os instrumentos e mais minucioso que seja o profissional, a narrativa será, sempre, cindida.

Dessa maneira, dizer que memória, testemunho e lembranças trazem para o presente a narração de eventos passados é uma equação simplista que mascara complexidades e tensões dessa inter-relação. Walter Benjamin no célebre texto “O narrador”, escrito entre 1928 e 1935, apontou para uma profunda mudança na função do narrador e da transmissão oral, que paulatinamente perdem sua importância; algo que indica, conseqüentemente, a decadência da narrativa – considerada por Benjamin como uma forma artesanal da comunicação, e que não traz em si a função de transmissão “pura” do conteúdo dos fatos. Afinal, ainda segundo Benjamin, a narrativa carrega intrinsecamente “a marca do narrador”: “a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica”.¹³

A questão da narrativa se impõe como algo de extrema importância em trabalhos sobre a memória e na discussão historiográfica. Com o gradativo desaparecimento de uma narração tradicional – algo magistralmente analisado por Benjamin –, surge uma outra forma de narração em que, nas palavras de Jean Marie Gagnebin, cabe ao “narrador um aspecto muito mais humilde, muito menos triunfante”.¹⁴ Como conteúdo para essa narração, o narrador conta com as “sobras” que a história oficial, com seu rolo compressor, deixou para trás, quais sejam: o sofrimento, em grande parte impulsionado pelo trauma do pós-Segunda Guerra Mundial, e os personagens anônimos, esquecidos. Nesse sentido, o ato de lembrar e o ato de testemunhar sobre o vivido ganham força e legitimidade.

Desse modo, podemos dizer que o historiador conta com imagens multifacetadas: a história não obedece a critérios estanques, tampouco a comprovações. Na análise de Ginzburg, o ofício do historiador implica “destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício, que é a trama do nosso estar no mundo”.¹⁵ E a trama “do nosso estar no mundo” envolve os personagens que o povoam.

Ao longo do século XX foram publicados estudos de suma relevância para “libertar” o historiador da vã tarefa de depositário de datas, eventos e personagens. Valho-me novamente das reflexões benjaminianas, que conferem ao passado um aspecto multifacetado, fragmentado e que mostram que fazer história não é sinônimo de conhecer o passado “como de fato foi [...] significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.¹⁶ E o perigo está sempre situado no tempo presente.

Nos anos 1980, o historiador Pierre Nora defendeu uma oposição entre memória e história, sugerindo o desaparecimento da memória. Ele argumenta que foi a “aceleração da história” que impulsionou o crescimento de um interesse pela memória, num momento em que, paradoxalmente, passa-se a falar

¹³ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 69.

¹⁴ GAGNEBIN, Jean Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 90.

¹⁵ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 14

¹⁶ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 222.

“tanto de memória” porque ela não existiria mais. Discorrendo sobre dicotomias entre memória e história, diz Nora:

A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções [...]. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.¹⁷

Prosseguindo em sua análise, Nora considera que a memória foi traga-da pela “história”, não havendo mais “um homem-memória em si mesmo, mas um lugar de memória”. Assim como Benjamin afirmou que não era necessário, para a história, conhecer o passado “como de fato foi”, Jacy Alves de Seixas – ao analisar Proust – afirma que “a memória [...] constrói o real, muito mais do que o resgata”, pois a memória “age ‘tecendo’ fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos [...], mais do que recuperando-os, regatando-os ou descrevendo-os como ‘realmente’ aconteceram”. Em suma, a memória “recria o real” e se impõe como detentora de um caráter “atualizador”.¹⁸

É interessante pensar que no caminho de Swann¹⁹ as Madeleines são o passaporte para a infância do personagem e que, por extensão, são uma de nossas licenças para os caminhos da memória como leitores. O fluxo de consciência e as reminiscências, processos mentais, tornam-se figuras de estilo para o escritor e metáforas para o historiador, o qual coloca em xeque suas práticas continuamente, sabendo que também está inserido nesses processos mnemônicos e catalográficos. Por maior que seja a seriedade e o comprometimento do historiador em sua prática, é necessário admitir que são tênues os limites entre ficção e não ficção na história e em sua forma de expressão, qual seja, a narrativa por escrito, ou melhor, a historiografia. Podemos afirmar que, grosso modo, a história remete ao passado e o passado remete à memória. Oposições como objetividade *versus* subjetividade e história *versus* ficção pautam reflexões voltadas às relações entre história e memória, cujas gradações vêm ganhando mais matizes. Conforme abordei em outro texto, refuto a ideia de que a história e o audiovisual sejam espelhos da realidade ou do passado, porque, “de fato, não há, absolutamente, nenhum espelho”, como sintetiza Siegfried Kracauer.²⁰

Além do dilema sobre o que produz, o historiador é constantemente estimulado a inventariar informações e eventos de séculos acumulados em seu arquivo mental – mesmo que queiramos visitar cômodos mais amenos de nosso palácio, somos impelidos a recordar de eventos globalizantes e tomados

¹⁷ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10. São Paulo, 1993, p. 9.

¹⁸ SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.), *op. cit.*, p. 41 e 51.

¹⁹ Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2006.

²⁰ Cf. MACIEL, Ana Carolina. História oral e o registro audiovisual: percursos e perspectivas. In: BARROSO, Vera Lucia Maciel (org.). *História oral: democracia, direitos e diversidade*. Porto Alegre: ISCMPA, 2018, p. 19.

como marcantes para que a humanidade avançasse até aqui. Quantas vezes um historiador não viveu minutos de apreensão ao escutar o seguinte “desafio”: “você que é historiador com certeza deve se lembrar...”, sendo indagado sobre quando, onde e quais personagens estavam envolvidos em determinados acontecimentos. É quase um senso comum entre os leigos que os historiadores são detentores de uma boa memória – abrangente e ao mesmo tempo minuciosa. Trata-se de um exemplo cotidiano, dentre tantos outros, da controversa relação entre memória e história em que não há uma distinção entre ambas.

Essa concepção de história impregna o valor da memória como fonte histórica. Nessa perspectiva, o ato de lembrar, seus percursos e suas escolhas importam mais do que um relato “isento”, se é que isso é possível, de um evento. Se, por um lado, a história tem sido “alforriada” de um passado positivista e cientificista, por outro, a memória, o esquecimento e o valor testemunhal passam a ser fenômenos de grande importância para uma valoração do indivíduo e do testemunho no fazer historiográfico.

Mas o conceito de memória é passível de complexas definições, e seu diálogo com a história não pode ser analisado sem levar em conta a complexidade dessa relação; porém, não são muitos os estudos historiográficos que vêm se voltando a um aprofundamento dessa problemática teórica, como aponta Jacy Alves de Seixas: “muito se fala e se pratica a memória histórica – o boom da história oral e das biografias e autobiografias é, nesse sentido, bastante expressivo –, mas pouquíssimo se reflete sobre ela”.²¹

Nessa perspectiva, como destaca Seixas, “toda memória hoje em dia é uma memória exilada, que busca refúgio na história”.²² Há ainda na atualidade outra linha de pensamento que pretendeu refletir sobre as relações entre memória e história. Trata-se de uma produção anglo-saxônica que parte de uma crítica à oposição entre elas, rumando para uma “apropriação da memória pela história”, segundo Seixas²³, numa tendência que leva a historiografia para “fora” da memória, numa postura vigilante e crítica. Contudo, nessa nova tendência não se discutem mecanismos de produção e reprodução da memória. O testemunho de um indivíduo, como afirma Paul Ricoeur, “constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história”. Posicionando-se contra uma “tendência em abordar a memória a partir de suas deficiências”²⁴, o autor considera que o único recurso para referenciar o passado é a memória.

A fonte testemunhal, na perspectiva de manter viva e de transmitir a memória, traz em si complexidades. Ora, lembranças não podem ser ingenuamente aceitas como um “atestado”, como sendo algo isento de turvações da mente ou de uma tendência em se “ocultar”, “mascarar” ou “hipervalorizar” determinadas vivências e/ou eventos. Não há relato inocente e imparcial. A narrativa parte de algum ponto em direção a outro por motivações e com intenções, sejam elas mais ou menos conscientes. Há que se considerar também os arquivos a que se tem acesso, podendo ocorrer de informações serem reite-

²¹ SEIXAS, Jacy Alves de, *op. cit.*, p. 43.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 38.



radamente repetidas, por fontes ou documentos diferentes, de modo a criar certo roteiro, como indícios que deixamos pelo caminho, o qual, com o tempo, marca igualmente nosso caminhar, conformando alterações em nossas pegadas, como novas linhas nas digitais de memoriosos e Sherlocks frequentadores de acervos que somos.

O ato de lembrar deve ser analisado levando em conta sua perspectiva do presente; afinal, o ato de lembrar do passado ou de testemunhá-lo opera-se no aqui-agora, havendo necessariamente uma interferência em tal passado pelo simples fato dele ter sido transposto como narrativa para o tempo presente. Trata-se de um fenômeno complexo e profundo que tem uma camada inapreensível e efêmera, o agora, que no momento em que se pensou já transitou para outro nível da narrativa. Essa fugacidade do tempo e dos eventos é constantemente desafiada pelo historiador, que busca encadear e sistematizar fatos e personagens. Nesse sentido, o audiovisual, como ferramenta da narrativa histórica, não sobreposta à narrativa verbal escrita, mas aliada a ela, permite-nos aproximar da simultaneidade dos acontecimentos, contribuindo para contar um mundo não linear. Em certa medida, fazer história é também ficcionalizar a realidade, como o mito teve – e tem – sua função na vida humana, para darmos conta do que não compreendemos.

Segundo François Hartog, em livro voltado para as evidências da história, nos anos 1980 ocorreu um progressivo aumento de interesse pela fonte testemunhal. Extrapolando molduras, o testemunho passou a ser considerado por meio de diversos suportes: “transcritos e reescritos, gravados e filmados”.²⁵ Esse impulsionamento se inseriu, em grande parte, numa preocupação de testemunhar o “trauma” do holocausto judeu. Passadas décadas do evento e com sobreviventes em idade avançada, operou-se uma valorização da memória e uma conseqüente corrida pelo registro de testemunhos. Nessa direção, a memória serve também como instrumento para “evitar” que uma catástrofe como tal se repita no futuro. À memória caberia, no limite, uma função messiânica.

Situando o lugar de minha fala, minha prática historiográfica é dedicada à captação de fontes, e ela, não por acaso, se apoia em reflexões direcionadas para as construções narrativas, as mais fecundas análises sobre o que envolve o fazer história em suporte audiovisual. Qual seria a roupagem da história, seja ela textual, oral ou audiovisual? Ainda que mudem e se alternem os suportes narrativos, estamos narrando, e é nesse caminho que reúno as indagações teóricas que me inspiram a refletir sobre questões concernentes à narrativa, à imagem e à história, independentemente de se tratar da história textual ou da história oral e audiovisual. Nessa ótica, lanço as seguintes indagações: (a) partindo da premissa de que não temos como tudo lembrar – e que tampouco temos um palácio onde tudo armazenar – onde nos refugiaremos?; (b) quantos palácios da memória serão necessários para salvaguardar o passado e alimentar os processos de memória?; (c) a começar pelos palácios existentes, como formular problemas, selecionar e refletir sobre eles, partindo das fontes ali depositadas?; (d) por que salvaguardar? O que salvaguardar?; (d) como articular práticas de guarda e de preservação com a produção de conhe-

²⁵ HARTOG, François. *Évidence de l'histoire*. Paris : École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2006, p. 193.

cimento?; (e) finalmente, como lidar com os fragmentos e com a finitude da matéria?

Chamo a atenção para o fato de que existem, na vida real, pessoas capazes de tudo se lembrar, ou seja, personagens de Borges em carne e osso. São cerca de 20 portadores de uma rara síndrome: “memória autobiográfica superdesenvolvida, ou hipertimesia”. Esse é o caso do jovem inglês Aurelien, que assim definiu seu “dom memorial” para o jornal *The Daily Mail*: “É como se eu estivesse acessando rapidamente uma pasta arquivada [no meu cérebro] [...] Todas as datas têm fotos. É um processo visual, vejo uma sequência de imagens”.²⁶

Datas, fotos, pastas arquivadas... qualquer semelhança com nossos arquivos é mera coincidência. Na impossibilidade de encontrarmos refúgio em palácios da memória, temos que lidar, e nos contentar, com vestígios, rastros, farrapos. Nós, pesquisadores de arquivos, partimos em busca de nossas fontes e nos deparamos com fragmentos de toda sorte. Por outro lado, pensando num local – tão desejado quanto improvável – onde preservaríamos toda a memória do mundo, lá encontraríamos as fontes da memória e as traríamos para a superfície. Mas de que nos serviria isso? Sequer em nosso mundo cotidiano, em nossas vidas comezinhas, detemos de uma memória fiel.

Algo digno de nota na contemporaneidade é a crescente virtualidade dos processos de armazenamento, digitalizando e depositando documentos em “palácios virtuais”, colocando em curso uma transformação na própria noção de arquivo. Será que nossos palácios de papel serão levados pela correnteza? Como alerta Assmann, as máquinas de processamento vêm “substituindo os metros de prateleiras com pastas e caixas sobre os quais a poeira dos séculos se assenta”.²⁷ De acordo com a autora, num futuro não muito longínquo, “a era digital vai descobrir novas formas para o arquivamento de informação e vai arquivar o próprio arquivo como um memorial obsoleto”.²⁸

Será que o palácio da memória concebido como uma viagem ao subconsciente é o prenúncio de uma nova era, em que será possível inserirmos em nossas mentes *nanochips* memoriais, nos quais pesquisaremos documentos e imagens? Suprindo nossa incapacidade física ou mental de tudo armazenar, seremos compelidos a acessar tais memórias artificiais? Demoliremos nossos palácios edificadas e adentraremos em palácios mentais virtuais? Nosso destino será penetrar na arte da mnemotécnica e sermos todos Sherlock?

Assim, mais uma vez a ficção nos remete à vida real dos arquivos. Cada qual em seu palácio, no momento nos resta prosseguir, tendo em mente a incompletude da memória e a finitude das fontes documentais. No afã de imaginarmos um palácio onde tudo preservar, deparamo-nos, paradoxalmente, com uma realidade que caminha *pari passu* com a memória, ou seja, para o inevitável esquecimento.

Artigo recebido em 23 de outubro de 2020. Aprovado em 15 de janeiro de 2021.

²⁶ Ver Conheça o jovem que nunca esquece nada de sua própria vida. *BBC Brasil*, 2012. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/09/120924_memoria_autobiografica_pai.shtml>. Acesso em 27 set. 2020.

²⁷ ASSMANN, Aleida, *op. cit.*, p. 26.

²⁸ *Idem*.

Publicidade, televisão e festivais de super-8 na Curitiba dos anos 1970



Vida ao Super 8. Material de divulgação do I Festival Brasileiro do Filme Super 8, 1973-1974, fotografia (detalhe).

Rosane Kaminski

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora do Departamento de História e dos Programas de Pós-graduação em História da UFPR e em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Autora, entre outros livros, de *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018. rosane.kaminski@gmail.com

Publicidade, televisão e festivais de super-8 na Curitiba dos anos 1970¹

Advertisement, television and Super 8 festivals in the 70's Curitiba

Rosane Kaminski



No Brasil do começo da década de 1970, sob o governo de Emílio Garrastazu Médici, consolidava-se o processo de modernização conservadora, dentro do qual a produção cultural de esquerda ficou marcada pela ambiguidade. A atuação dos artistas era tensionada, simultaneamente, pela repressão política (incluindo a censura) e pela expansão da indústria cultural que, segundo Marcelo Ridenti, “deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais”.² A relação entre cineastas de esquerda e a televisão é um capítulo interessante dessa história, sobretudo no caso das produções de documentários para a TV Globo, rede hegemônica no país. Sua expansão nos primeiros anos da década de 1970 constituiu um ponto importante de discussão no meio cinematográfico.³ A empresa vivia uma escalada nos índices de audiência e faturamento, indicando que a televisão brasileira caminhava para uma afirmação econômica plena, tornando-se “vetor fundamental no avanço para integrar o país como mercado”.⁴ Se as relações entre cinema e televisão vinham sendo discutidas desde o final dos anos 1950, como diz Arthur Autran, foi somente na década de 1970 que as negociações entre esses âmbitos audiovisuais tomaram corpo.⁵

Outro espaço de atuação novo, que fazia parte do processo amplo de expansão da indústria cultural nacional, era o das agências de publicidade.

¹ Este texto corresponde ao subcapítulo Publicidade, televisão e festivais de super-8 do livro *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*, de Rosane Kaminski, que se encontra no prelo pela Editora Intermeios. Nele se aborda a relação entre cinema e história em dois longas-metragens ficcionais realizados por Sylvio Back na década de 1970 (*A guerra dos pelados*, de 1971, e *Aleluia, Gretchen*, de 1976). Ele é organizado em quatro capítulos, articulando questões profissionais, contextuais, recepção crítica e análise fílmica. O primeiro capítulo dedica-se ao estudo das condições de produção dos filmes, a repercussão na imprensa, os trânsitos do cineasta no meio cinematográfico, suas parcerias profissionais e dificuldades econômicas, bem como os desvios para o trabalho publicitário e televisivo no intervalo entre os dois longas-metragens. O subcapítulo aqui publicado integra essa parte e enfatiza as duas edições do Festival Brasileiro do Filme Super-8, ocorridas em Curitiba em 1974 e 1975.

² RIDENTI, Marcelo. O avanço da indústria cultural. In: *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 323.

³ Sobre as implicações nas relações entre TV e cinema, ver XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, e o tópico A relação com a televisão, no capítulo Mercado e público, de AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

⁴ AUTRAN, Arthur, *op. cit.*, p. 332.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 334.

Marcelo Ridenti destaca que se tornou comum, naqueles anos, “o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros artistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos setenta, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa”.⁶

Sylvio Back fez parte dessa teia, realizando trabalhos televisivos, institucionais e publicitários, sobretudo entre 1971 e 1975, após o lançamento de *A guerra dos pelados* (1971) e antes da realização de *Aleluia, Gretchen* (1976). Naquele ínterim, envolveu-se com diferentes projetos, inclusive com a coordenação das duas edições do Festival Brasileiro do Filme Super-8, assunto que abordaremos nas próximas páginas. Endividado, ocupando o lugar peculiar de “único cineasta” atuante em Curitiba e tendo que avançar em diversas frentes de trabalho, ele não teve condições de realizar um novo longa-metragem, apesar de ter declarado diversas vezes que pretendia fazê-lo.

Ainda em 1970, no *Diário do Paraná* foram mencionadas as suas intenções de filmar um longa sobre a vida de Maria Bueno⁷, um sobre prostituição e outro sobre o romance *Os Corumbas*, de Amando Fontes.⁸ Nenhum desses planos foi concretizado. Em janeiro de 1971, o mesmo jornal listou uma série de projetos cinematográficos do diretor, entre os quais um longa-metragem sobre a “quinta-coluna”⁹, único que se desenvolveria, como embrião do seu filme *Aleluia, Gretchen*.¹⁰ No mesmo mês, em entrevista a Geraldo Hasse, Back disse que o seu próximo filme seria nomeado *A quinta-coluna* e, em maio, ele publicou um texto crítico comentando a exibição dos *Deuses malditos* (Luchino Visconti, 1969) em Curitiba, filme que admirava e que disse ter afinidade temática com o seu novo trabalho.¹¹

⁶ RIDENTI, Marcelo, *op. cit.*, p. 332.

⁷ Maria da Conceição Bueno nasceu em Morretes, Paraná, em 1854 e faleceu em Curitiba em janeiro de 1893, brutalmente assassinada por um soldado, seu namorado, no centro da capital paranaense. A história de Maria Bueno é cercada de mitos, desde a sua infância até a morte. Muitos creem que ela faz milagres de cura, sendo considerada uma santa popular de Curitiba. Maiores informações, textos, referências, devoções e comentários estão disponíveis em <<https://www.mariabueno.com.br/>>. Acesso em 15 fev. 2021.

⁸ “É pensamento do diretor de *Lance maior* filmar, tão logo termine *A guerra dos pelados*, a vida de Maria Bueno”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 jan. 1970, p. 3. “O cineasta Sylvio Back já tem programado novo longa-metragem [...]. Trata-se de um tema até hoje inexplorado pelo cinema brasileiro, a prostituição. O roteiro, abrangendo todo o país, de Norte a Sul, deverá partir de pesquisas sobre o assunto na base de entrevistas diretas e filmagens ocultas”. *Filmagens ocultas* vão mostrar a prostituição. *Diário do Paraná*, Curitiba, 4 jul. 1970, p. 3. “O segundo roteiro é baseado no romance de Amando Fontes *Os Corumbas*, e é uma espécie de *Rocco e seus irmãos* brasileiro, com ação passada em 1933”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 30 ago. 1970, p. 3.

⁹ Em poucas linhas: paranaenses preparam documentários culturais. *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 jan. 1971, p. 3. Nessa mesma nota é mencionado um filme sobre *A república dos guaranis*, tema sobre o qual Back viria a realizar, futuramente, um média-metragem (1979) e um longa-metragem (1982), ambos documentários.

¹⁰ Os mesmos projetos de Sylvio Back são reiterados em ATHAYDES, Eunice. Back, do cinema à literatura. *Folha de Londrina*, Londrina, 4 jan. 1973. Naquela ocasião, o seu terceiro longa era anunciado como *Salve, salve o Quarto Reich*, baseado em uma novela de sua própria autoria sobre o quinta-colunismo. Em agosto do mesmo ano, ele já assumia o título *Aleluia, Gretchen*, como pode ser conferido em *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 ago. 1973, p. 9.

¹¹ Ver entrevista em HASSE, Geraldo. Como é que se faz cinema na província. *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 jan. 1971, p. 17, e a matéria sobre *Deuses malditos*, de BACK, Sylvio. Um Visconti negro. *Diário do Paraná*, Curitiba, 1 e 2 maio 1971, p. 19. Nessa matéria, Back conta ter assistido várias vezes ao filme de Visconti, com o qual se identificou, pela coincidência com as pesquisas que ele já vinha realizando para o seu próximo filme, o *Salve, salve o Quarto Reich*. Como se vê, a ideia do filme já estava presente em 1971, mesmo com essa flutuação de títulos possíveis.

Em 1972 e 1973, outro projeto cinematográfico citado por Back foi o do *Os sete pecados capitalistas*, que estaria sendo feito em parceria com Roberto Santos, Luiz Sergio Person e Maurice Capovilla, e para o qual ele se responsabilizaria por um episódio, cujo roteiro seria feito em coautoria com Nelson Padrella (que já lhe auxiliara na elaboração dos diálogos de *Lance maior*, de 1968). Tratava-se de *Quanto maior o pulo maior o tombo*, baseado num conto de Ligia Fagundes Telles.¹² Não saiu do papel.

O projeto intitulado *Os sete pecados capitalistas*, segundo Caroline Gomes Leme, estava vinculado ao universo publicitário que, a um só tempo, integrava e criticava.¹³ De acordo com a pesquisadora, Luiz Sergio Person, Maurice Capovilla, Roberto Santos e Anselmo Duarte, além de alguns publicitários, se reuniam com frequência na Blimp Film, empresa de Carlos Augusto de Oliveira, para tratar de *Os sete pecados capitalistas*, um “projeto de sátira crítica ao capitalismo e à publicidade”.¹⁴ Back, ao longo daqueles quatro anos em que não filmou longas, atuou nesse campo publicitário que se fortalecia no país e oferecia oportunidades de trabalho para diversos artistas e intelectuais.

Na capital paranaense, dirigida em sintonia com a política desenvolvimentista federal, vivia-se também uma expansão do negócio publicitário, incluindo a criação de várias agências, a ampliação do parque gráfico local, o estímulo à produção industrial e, envolta nesse processo, a multiplicação dos anunciantes potenciais, seja para os meios impressos, seja para a televisão.¹⁵

Curitiba entrou naquela década passando por uma mudança radical em sua fisionomia, acompanhada de um crescimento populacional fulminante. O ano de 1971 foi crucial para a modernização urbanística da cidade. Por um ato de decreto, assinado pelo então governador Haroldo Leon Peres, em plena ditadura militar, o arquiteto Jaime Lerner se tornou prefeito de Curitiba pela primeira vez. Lerner fez uma administração de impacto, promovendo profundas mudanças na cidade. Em pouco tempo, a cidade se tornaria a expressão do “milagre brasileiro” em sua versão urbana. De um prisma do jovem curitibano da época, o jornalista Martins Vaz (que mantinha uma coluna de cinema no *Diário do Paraná* naqueles anos) descreve:

O centro da cidade se transfiguraria num piscar de olhos. Os bares e cafés, beneficiando-se das obras de circulação, ampliavam seus domínios, instalando mesinhas e canteiros nas calçadas. Foram colocados bancos de praças, cabines de telefone – em acrílico azul – e bancas de jornais – também em acrílico – ao longo da avenida central, a Rua das Flores (flores que, felizmente, não eram de acrílico). No outro lado da cidade, um velho paiol de pólvora seria desativado e remodelado para dar lugar a um teatro de arena, o Teatro Paiol. O curitibano fazia parte da paisagem urbana e parecia gostar disso. A Boca Maldita, reduto popular e ponto de encontro de pessoas influentes na

¹² Ver *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 mar. 1972, p. 3, e OLIVEIRA, Nelson Luís. Maraviola. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 jan. 1973, p. 7.

¹³ Cf. LEME, Caroline Gomes. *Enquanto isso, em São Paulo...: à l'époque do Cinema Novo*, um cinema paulista no “entre-lugar”. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2016, p. 279.

¹⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 107. Leme menciona fragmentos de roteiros de três episódios, encontrados na Cinemateca, e uma carta de Sylvio Back endereçada a Alex Viany, de 5 de junho de 1972, na qual coloca-se como integrante do projeto ao lado de “Capô, Roberto e Person” (p. 278).

¹⁵ Sobre as nuances do fortalecimento do campo publicitário no caso curitibano, ver KAMINSKI, Rosane. *Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – UTFPR, Curitiba, 2003.

*cidade, ganhava fama nacional como 'formadora de opinião' por sua capacidade extraordinária de espalhar boatos, erguer e destruir reputações.*¹⁶

Foi naquele cenário que a Sylvio Back Produções Cinematográficas realizou o curta-metragem *Curitiba, uma experiência em planejamento urbano* (1974), com roteiro de Gilberto Ricardo dos Santos, da agência Múltipla Propaganda¹⁷ e montagem de Inácio Araújo. O curta, que abrangia a administração do prefeito Jaime Lerner e a implantação do Plano Diretor para a reforma urbanística, aprovado pela Câmara Municipal de Curitiba em 1966 e posto em execução a partir de 1971, era ufanista em relação ao sistema de transporte inovador e à política de lazer e cultura. As modificações na capital paranaense não se restringiam ao urbanismo e à animação cultural (que incluiu a criação de uma Fundação Cultural vinculada à Prefeitura, em 1973).¹⁸ Havia um incentivo econômico real à indústria e ao comércio, ampliando muito a importância e o espaço para o investimento nos meios de comunicação e na publicidade.

Nesse contexto, junto com Reinaldo Camargo, Sylvio Back criou a empresa Objetiva – Produções Cinematográficas Ltda.¹⁹, situada na rua Duque de Caxias, nº 840. Entre 1971 e 1974 realizou mais de uma centena de comerciais para televisão. “Não tenho vergonha de dizer, fiz filmes de publicidade, porque me endividei com *A guerra dos pelados*”, explicava Back em 1975, mas sem esconder que essa atividade não lhe trazia satisfação pessoal, pois apesar do “lucro certo [...] há uma predominância da técnica sobre a preocupação artística”.²⁰

Ao mesmo tempo em que produzia comerciais, ele se dedicou à fatura de alguns documentários para a televisão, do mesmo modo que fizeram Eduardo Coutinho e Renato Tapajós, entre tantos outros cineastas citados por Marcelo Ridenti, que colaboraram com a Rede Globo ao longo daquela década.²¹ Participando da lógica de consolidação da indústria cultural brasileira, a televisão surgia como novo meio capaz de promover “integração nacional” em nível simbólico, forjando identidades coletivas e disseminando a ideologia oficial do governo militar. Desde 1971, a Globo instituíra um Departamento de

¹⁶ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 132. Sobre a construção da imagem de “cidade modelo” para Curitiba a partir dos anos setenta, ver GARCIA, Fernanda Éster Sanchez. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.

¹⁷ Ver *Diário do Paraná*, Curitiba, 10 set. 1974, p. 6.

¹⁸ A Fundação Cultural de Curitiba (FCC) foi instituída pela Lei 4545, sancionada pelo prefeito Jaime Lerner. Ver *Lei nº 4545: cria a Fundação Cultural de Curitiba*. Curitiba, Prefeitura Municipal de Curitiba, 5 nov. 1973. Sobre seus atos fundantes e a política cultural elaborada durante aquele governo, ver SILVEIRA, Cristiane. *Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba lernista (1971-1983)*. Tese (Doutorado em História) – UFPR, Curitiba, 2016.

¹⁹ Ver *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 jan. 1973, p. 13. Ver também BACK, Sylvio. *Filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p. 152.

²⁰ BACK, Sylvio. A aleluia de Sílvio. *Direta*, Curitiba, 15 nov. 1975. Noutra matéria Back disse que “só voltei a filmar com *Aleluia, Gretchen*, depois de dirigir quase cento e cinquenta ‘comerciais’ para televisão”. *Idem*, Entrevista a Mário Hélio. *Suplemento Cultural*, Recife, jul. 1998. In: *Cinematoteca Sylvio Back*. São Paulo: Gráfica da Fundação Padre Anchieta, s./d.

²¹ Diversos exemplos de artistas e cineastas que trabalharam nos bastidores da indústria cultural brasileira, inclusive na Rede Globo, estão relatados em RIDENTI, Marcelo, *op. cit.*

Pesquisas que analisava comportamentos, tendências e gostos dos espectadores, buscando vincular a programação com os resultados desses estudos.²²

Foi justamente a Globo que convidou Sylvio Back a realizar um documentário para a série Shell-Globo Especial, *A gaiola de ouro*, em 1973, acerca da extração de minérios no Brasil, e que foi filmado no Amapá, no Pará e em Minas Gerais.²³ Com esse trabalho, o cineasta disse que revisou as próprias convicções sobre autoria e ser “cineasta”, assumindo, segundo ele, uma visão “menos egocêntrica e conservadora” ao fazer um trabalho sério para a televisão: “se até agora falei para alguns milhares de espectadores renitentes, agora vou a julgamento de milhões de pessoas [...]. Nem por isso o cinema deixa de existir como necessidade e vontade”.²⁴ Conforme comentário de Eurico Schwinden, por ocasião de uma exibição de *A gaiola de ouro* na Cinemateca do Museu Guido Viaro, em junho de 1975, “como acontece em todos os filmes do diretor paranaense, este documentário não prescinde da preocupação social”, visível na “retratação da pobreza de aglomerados humanos, carentes de toda espécie de assistência”.²⁵ Também para o programa Globo Repórter ele realizaria, em 1977, o média documental *Mulheres guerreiras*, produzida junto a Blimp Film de São Paulo.²⁶

Aberto às novidades tecnológicas para a produção audiovisual, além dessas atuações na publicidade e na televisão, naquele hiato entre a produção dos seus dois longas Sylvio Back também se envolveu com o super-8, técnica tratada, na ocasião, ou com preconceito (pensada como “não profissional”) ou como um espaço de iniciação profissional e experimentação pelos cineastas. “O que aconteceu a partir da invenção do Super-8 em 1965 foi uma comercialização com preço acessível, similar ao das câmeras digitais de hoje”, explica Rubens Machado Jr.²⁷, pesquisador que mapeou cerca de 700 filmes brasileiros realizados naquela bitola ao longo da década de 1970.

As filmadoras e projetores de super-8 eram disseminados como entretenimento entre as famílias mais abastadas, como pode ser observado no anúncio da Ótica Boa Vista em dezembro de 1970 (figura 1). Dentre as sugestões de presentes natalinos, os preços mais elevados são do gravador Akai, da filmadora Yashica e o projetor de super-8 Elmo, ofertados ao lado de barbeadores elétricos, óculos de sol, máquinas fotográficas, toca-fitas e eletrofonos.

Ainda assim, esses equipamentos eram mais acessíveis do que os necessários para a realização cinematográfica em 35 mm. De início, “o super-8 foi bastante estigmatizado como um tipo de amadorismo anarquista, e no me-

²² Ver AUTRAN, Arthur, *op. cit.*, p. 330.

²³ Sobre o *Gaiola de ouro*, ver o depoimento do cineasta em Sylvio Back: o cinema brasileiro está enfrentando a pior fase. Entrevista à Roda Viva. *Voz do Paraná*, Curitiba, 24 fev.-2 mar. 1974. O documentário pertenceu à série Shell-Globo Especial, que patrocinava doze filmes por ano sobre temas variados, e “sem preocupação publicitária”, como explicava o cineasta Geraldo Sarno também em 1973. Na opinião de Sarno, a televisão era o “mercado ideal para o documentário”, naquele momento. SARNO, Geraldo. Dez anos de cinema nacional (parte I). *Opinião*, n. 32, Rio de Janeiro, 11-18 jun. 1973, p. 17. Sobre esse filme e os demais documentários que Sylvio Back produziu ao longo dos anos 1970, ver BACK, Sylvio. *Sylvio Back no cinema inoculado*. 2. ed. Curitiba: s./e., s./d.

²⁴ *Idem*, Quem tem medo do patinho feio? *O Estado do Paraná*, Curitiba, 24 mar. 1974, s./p.

²⁵ SCHWINDEN, Eurico. Silvío e o garimpo. *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 jun. 1975, p. 11.

²⁶ Ver BACK, Sylvio. *Filmes noutra margem*, *op. cit.*, e *idem*, A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista. *Opinião*, Rio de Janeiro, 1 abr. 1977.

²⁷ MACHADO JR., Rubens. O inchaço do presente: experimentalismo super-8 nos anos 1970. *Filme Cultura*, n. 54, Rio de Janeiro, maio 2011, p. 28.

lhor dos casos técnica precária demais para ser levada a sério”, diz Machado Jr.; no entanto, “a produção experimental realizada em super-8 nessa década [1970] é enorme, se comparada ao vídeo ou ao 16 e 35 mm”.²⁸ Para ele,

*A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 1970, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar que se implantou no país em 1964 e que recrudescceu a partir de 1968. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, houve também uma proliferação de experimentalismos jamais vista, o mais das vezes localizados e circunscritos, implicando microsferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, certos cineclubes, mostras artísticas, e de uma miríade de pequenos eventos.*²⁹

Natalótica Boa Vista

A dupla perfeita: OLIMPUS TRP 35 + FLASH SUNPAK DC3
 Conjunto completo e de grande utilidade. A TRP 35 é considerada a melhor para filmar em qualquer situação. O Sunpak DC3 é o melhor flash para a TRP 35. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 99,00. Preço em parcelas: R\$ 99,00.

Conjunto KODAK INSTAMATIC
 Conjunto completo e de grande utilidade. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 99,00. Preço em parcelas: R\$ 99,00.

Filoador YASHICA
 Filme em bobinas de 8 e 16 mm. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 109,02. Preço em parcelas: R\$ 109,02.

Conjunto GAF VIEW MASTER LUXO
 Filme e 7 slides instantâneos. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 17,00. Preço em parcelas: R\$ 17,00.

Gravador AKAI
 Gravação em fita. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 342,17. Preço em parcelas: R\$ 342,17.

Barbaador PHILSHAVE 3
 Frazado a lâmina. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 11,20. Preço em parcelas: R\$ 11,20.

ÓCULOS
 A partir de R\$ 10,00. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 10,00. Preço em parcelas: R\$ 10,00.

Projeto ELMO
 Filme em bobinas de 8 e 16 mm. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 86,53. Preço em parcelas: R\$ 86,53.

Projeto ROLLEI 35
 Filme em bobinas de 8 e 16 mm. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 28,84. Preço em parcelas: R\$ 28,84.

Bafafone PHILIPS GF-101
 Bafafone em plástico. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 14,17. Preço em parcelas: R\$ 14,17.

Gravador Minicassete DOKORDER
 Gravação em fita. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 532,80. Preço em parcelas: R\$ 28,78.

Gravador PHILIPS 2.400
 Gravação em fita. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 63,55. Preço em parcelas: R\$ 63,55.

APROVEITE
 Gravação em fita. Disponível em parcelas de 3 meses. Preço à vista: R\$ 63,55. Preço em parcelas: R\$ 63,55.

DURANTE AS FESTAS A ÓTICA BOA VISTA ATENDE ATÉ ÀS 21 HORAS.

Figura 1. Anúncio natalino da Ótica Boa Vista. *Diário do Paraná*, Curitiba, 13 dez. 1970, p. 12.

Interessado no super-8 ao menos desde 1972, quando afirmava, em entrevista, que essa bitola “é quase o cinema do presente no terreno da produção”, ao mesmo tempo em que “dessacraliza o cinema”³⁰, Back se empenhou na organização e coordenação das duas edições do Festival Brasileiro de Filme Super-8 realizadas em Curitiba, em 1974 e 1975. Como realizador, fez o curta-metragem *O semeador* (1974), filme de 2 minutos sobre a escultura de Zaco Paraná (a mesma que servira de referência para a elaboração do troféu de premiação do festival, criado pelo artista Ivens Fontoura)³¹, com música de

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 31 e p. 28.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 29.

³⁰ Ver Silvío Back aos universitários: o cinema morreu, viva o super-8. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 8 out. 1972 (trechos da entrevista gravada com o cineasta Silvío Back para o jornal *Barata*, órgão do Diretório Acadêmico Rocha Pombo, da Faculdade de Filosofia Federal).

³¹ A escultura *O semeador* foi feita em bronze, em 1922, por João Zaco Paraná (1884-1961) e instalada na Praça Eufrázio Corrêa em Curitiba. Foi um presente da colônia polonesa à cidade de Curitiba por ocasião do centenário da Independência, e considerada um “símbolo paranista”. Já o troféu elaborado por Ivens

Bento Mossurunga. O curta de Back, no qual “a escultura é filmada num único *travelling* acompanhando o movimento de um camponês que atira sementes”³² e hoje perdido, tinha por objetivo fazer “a abertura do certame”.³³

As primeiras notícias sobre a realização de um festival de super-8 em Curitiba apareceram nos jornais em setembro de 1973, como sendo parte do “Plano de Ação Cultural do Paraná”, lançado naquele mês pelo governador Emílio Gomes e pelo secretário Cândido Martins de Oliveira, da Educação e Cultura. O referido plano previa duas importantes ações imediatas, o “I Festival de Filmes Super-8 do Paraná e a reabertura do Salão de Arte Religiosa, em Londrina”.³⁴ Inicialmente divulgado como um festival do Paraná sob responsabilidade do Museu da Imagem e do Som, na semana seguinte já era anunciada a sua abrangência nacional e a coordenação de Sylvio Back: “O festival tem caráter nacional, em forma de concurso, e é a primeira promoção do Plano de Ação Cultural do Paraná [...]. Sob coordenação do cineasta Silvio Back, a promoção será lançada oficialmente no mês de outubro”.³⁵

Vale lembrar que em agosto daquele mesmo ano a Fundação Cultural de Curitiba também havia publicado o seu Plano de Ação Cultural. Sobre esses planos, tanto o estadual quanto o municipal, ambos compunham o alinhamento dos governos locais às diretrizes que haviam sido traçadas pela equipe de Jarbas Passarinho para uma Política Nacional de Cultura, que vinha sendo estudada desde o primeiro semestre de 1973. Tais diretrizes foram divulgadas em agosto do mesmo ano. Lia Calabre explica que

*Durante a gestão de Jarbas Passarinho (1969-1973), foi ainda implementado o Plano de Ação Cultural (PAC), uma ação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) que era apresentada pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais. Lançado em agosto de 1973, o plano teve como meta a execução de um ativo calendário de eventos culturais, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema. O PAC deveria abranger o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal.*³⁶

Em resposta quase imediata às diretrizes do governo federal, o Plano de Ação Cultural da FCC foi lançado em agosto de 1973, afirmando que pretendia “transformar a cidade de Curitiba em laboratório vivo da atual pro-

Fontoura e Márcia Simões, em 1974, era uma reprodução em acrílico da escultura de Zaco. Coincidentemente, o próprio Ivens foi um dos premiados no I Festival Brasileiro de Filme Super-8. Ver ARAÚJO, Adalice. Dzien Dobry Panie (I Festival Brasileiro do Filme Super-8). *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 abr. 1974, p. 25.

³² LEÃO, Antônio. *Super-8 no Brasil: um sonho de cinema*. São Paulo: ed. do autor, 2017, p. 384 (verbete sobre Sylvio Back). Quanto ao paradeiro do filme, Back contou-me que Abrão Berman levou a única cópia existente para São Paulo, com a intenção de exibir aos alunos da Grifo, e essa cópia foi extraviada. Cf. BACK, Sylvio. Super-8 do Back em ação! Depoimento concedido à Rosane Kaminski por e-mail, 1 fev. 2021.

³³ Experiência de cidade no cinema. *Diário do Paraná*, Curitiba, 9 mar. 1975, p. 6.

³⁴ Essa primeira menção na imprensa apareceu em Cultura: cinema e arte religiosa. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 set. 1973, p. 8.

³⁵ Um festival para filmes super-8. *Diário do Paraná*, Curitiba, 30 set. 1973, p. 11. N. A.: Na documentação manejada, a grafia do nome do cineasta aparece ora com i (Silvio) ora com y (Sylvio). Na transcrição das fontes a grafia com i foi respeitada. No corpo do texto, entretanto, uso a grafia Sylvio Back, assumida pelo cineasta e utilizada por ele até hoje. O seu nome completo, que consta na certidão de nascimento e demais documentos de identificação, é Sylvio Carlos Back.

³⁶ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 até o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 77.

gramação cultural do Governo Federal"³⁷, e o Plano de Ação Cultural do Paraná foi lançado em 21 de setembro no Palácio Iguazu, no mesmo dia em que se criava um Conselho Estadual de Cultura. Noticiava-se que o referido plano seria uma das principais metas do governo Emílio Gomes e que se enquadrava “nas diretrizes do Governo Federal que, através do Ministério da Educação e Cultura, desenvolve uma política de revitalização cultural em todo o País”.³⁸

Além disso, naquele mesmo ano o Instituto Nacional de Cinema (INC) baixou a Resolução nº 88, cujos principais pontos foram publicados pela *Filme Cultura*, explicitando “o apoio oficial à realização de certames e festivais cinematográficos nacionais”.³⁹ A proposta de um festival em Curitiba, provavelmente idealizada por Sylvio Back, mas logo abraçada por órgãos públicos, era coerente com todos esses interesses.

No *Diário do Paraná* anunciava-se que em 12 de outubro de 1973 seria lançado pelo secretário de Educação e Cultura o I Festival Brasileiro do Filme Super-8 em solenidade na Biblioteca Pública do Paraná, uma “promoção que marcava o início do desenvolvimento do Plano de Ação Cultural do Paraná” e que contaria com uma palestra do crítico de cinema Jean-Claude Bernardet sobre “a importância do Super-8 para o cinema brasileiro”.⁴⁰ Várias autoridades estiveram presentes na cerimônia que deu início às inscrições, abertas a candidatos de todos os estados, com a condição de que os filmes fossem atuais, realizados a partir da data de lançamento do concurso.

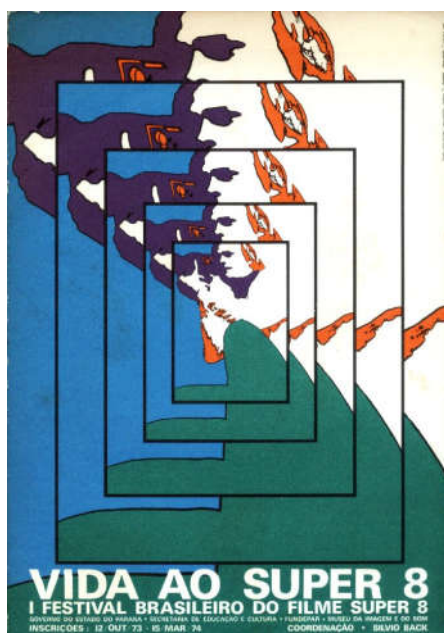


Figura 2. Vida ao super 8. Material de divulgação do I Festival Brasileiro do Filme Super 8. Coordenação Sylvio Back. Arte de Ivens Fontoura e Renato Schmith, com colaboração de Márcia Simões, 1973-1974, fotografia (detalhe).

³⁷ *Plano de Ação Cultural*, Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1973, s./p. Para maiores detalhes sobre o Plano da FCC, ver SILVEIRA, Cristiane, *op. cit.*

³⁸ Emílio vai lançar hoje o plano de ação cultural para o Paraná. *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 set. 1973, p. 2.

³⁹ INC cria estrutura para festivais. *Filme Cultura*, n. 24, Rio de Janeiro, 1973, p. 1.

⁴⁰ Super-8. *Diário do Paraná*, Curitiba, 11 out. 1973, p. 9. Ver também Festival: concorra com um filme super-8. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 out. 1973, p. 8.

Durante a solenidade, foram distribuídos o regulamento e o cartaz promocional, além de serem exibidos diversos filmes em super-8 feitos no Brasil, incluindo “filmes de publicidade, didáticos, experimentais, ficção, documentários, pesquisas e desenhos animados até experiências sobre colorido”.⁴¹ No material distribuído, Sylvio Back dizia que a intenção do I Festival era “contribuir a que o cinema em 8mm tenha direito à vida, que adquira um status próprio como veículo e como linguagem. Que do experimentalismo e do filme dileitante [...] ele cresça ao nível de um grande processo artístico-cultural, e seja o mais novo e forte, porque jovem, aliado do cinema brasileiro”.⁴²

Poucos dias depois, na última semana de outubro, a revista *Manchete* dedicou uma matéria de quatro páginas ao Plano de Ação Cultural do Paraná, incluindo várias fotografias que divulgavam a imagem da capital paranaense. O texto mencionava a solenidade de lançamento com a presença do governador Emílio Gomes e as diversas promoções culturais vinculadas ao Plano, entre as quais o festival organizado por Back. Quanto a este evento, foi dada ênfase à opinião do importante crítico paulista Jean-Claude Bernardet, aparentemente explorada para aquilatar a imagem do governo paranaense nessa matéria:

*Jean-Claude Bernardet é um homem de cinema entusiasmado com o que chama de ‘revolução do super-8’. [...] está ainda mais entusiasmado porque o governo do Paraná lançou, em seu Plano de Ação Cultural, um concurso nacional de filmes super-8. Há pouco recebeu um telefonema do diretor Silvio Back, organizador do certame. E concordou em colaborar na organização de uma semana retrospectiva do cinema nacional e no seminário sobre o filme Super-8.*⁴³

*Para o governador Emílio Gomes, outra palavra define a filosofia do Plano de Ação Cultural: “O desenvolvimento. Estimular o consumo de bens culturais é uma tarefa tão importante quanto incentivar a produção de bens materiais e acelerar a expansão econômica. O desenvolvimento global de uma sociedade só pode ser compreendido como uma integração entre o esforço de realização material e o ímpeto de promoção humana, com a abertura de perspectivas culturais”.*⁴⁴

Nesse tipo de material promocional, como se vê, a produção cultural se “encaixava” como uma faceta da política desenvolvimentista oficial. O momento, enfim, era propício aos que souberam aproveitar o embalo. Surpreende a agilidade com que tudo aconteceu. Cerca de oito semanas após o lançamento do PAC do governo federal, o evento já havia sido desenhado, ampliado (de local para nacional) e divulgado amplamente como um ato do go-

⁴¹ Super-8. *Diário do Paraná*, op. cit. Maiores detalhes em Regulamento. *Diário do Paraná*, Curitiba, 18 nov. 1973, p. 21.

⁴² BACK, Sylvio. Só a criatividade desequilibra. Vida ao Super 8. Material de divulgação do I Festival Brasileiro do Filme Super-8. Coordenação Sylvio Back. Realização: Governo do Estado do Paraná/ Secretaria de Educação e Cultura/ Fundepar/ Museu da Imagem e do Som. Curitiba, 1973-1974. O mesmo texto foi publicado na revista *Política*, n. 100, Rio de Janeiro, nov.-dez. 1973.

⁴³ NAROZNIAK, Jorge. Paraná: Cultura em tempo de diálogo. *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 out. 1973, p. 132. Além do Festival de Super-8, a matéria cita ações como a finalização da construção do Teatro Guaíra, o Festival de Música de Curitiba, o concurso de contos, o Salão de Arte Religiosa de Londrina e o Museu do Mate.

⁴⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 136.

verno do Paraná. Não há como saber se a proposta de uma mostra de super-8 já estava sendo aventada por Back antes da divulgação do PAC e foi então “aproveitada” pelo discurso político, ou se ela germinou naquele bojo.

De qualquer modo, o festival foi idealizado e coordenado pelo cineasta com certa liberdade. Para que isso acontecesse, Sylvio Back entrou em contato com Abrão Berman e Malu Alencar, do Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (Grife), responsável pelos festivais de super-8 realizados em São Paulo entre 1973 e 1978. O I Super Festival Nacional do Grife aconteceu entre os dias 23 e 26 de agosto de 1973, no Teatro São Pedro, com auditório para até 800 pessoas, e contou com o apoio do Museu Lasar Segall.⁴⁵ Havia sido um sucesso de público, e foi a eles que Back recorreu, pedindo apoio e indicação de filmes para o evento que coordenava em Curitiba.

Numa carta datada de 18 de outubro de 1973, em papel timbrado da Objetiva – Produções Cinematográficas Ltda., ele escreveu agradecendo o suporte que vinha recebendo do Grife: “Caros Abrão e Malu. Recebam aqui meu renovado agradecimento pela cessão dos filmes para o lançamento do nosso Festival. Conforme prometi, aí estão cartazes e regulamentos. Na próxima semana deverei estar em São Paulo e conversamos melhor. Abraços. Sylvio Back”.⁴⁶

Esses trâmites entre a Objetiva e o Grife atestam que a inspiração para o festival em Curitiba veio do I Super Festival realizado em São Paulo naquele mesmo ano.⁴⁷ Empresa criada em 1972 por Abrão Berman e Maria Luiza de Alencar, o Grife era, de início, uma escola de ensino de cinema em super-8 que colaborou com a iniciação de diversos cineastas, mas que mantinha, além de uma galeria de arte, uma divisão comercial responsável por produzir material para agências de propaganda, filmes didáticos e institucionais, entre outros. Isso tudo aproximou artistas, fotógrafos, cineastas e publicitários.⁴⁸

Comentando o festival que aconteceria em Curitiba no início do próximo ano, Jean-Claude Bernardet, na ocasião também professor do Grife⁴⁹, expressou as interlocuções e as dimensões facilitadas pelo super-8: criatividade (técnica explorada por vários artistas), mercado e aspecto didático.

Para o crítico de cinema Jean Claude Bernardet as produções em ‘super-8’, por serem mais baratas, possibilitam o aparecimento de uma certa faixa de criatividade que havia desaparecido não só do cinema em 35 mm como também do de 16 mm. Devido ao seu baixo custo e sua qualidade técnica, os filmes em ‘super-8’ penetram facilmente no mercado, principalmente no de publicidade, substituindo até mesmo os audiovisuais.

⁴⁵ Vale lembrar que em 1973, Maurício Segall, filho de Lasar Segall, era diretor do Teatro São Pedro e apoiador do Grife. “Os Super Festivais, iniciativa do Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, ou simplesmente Grife, foram realizados entre os anos de 1973 e 1983, na cidade de São Paulo”. ROCHA, Flavio Rogerio. *Super Festivais do Grife: produção, circulação e formação de cineastas no super-8 brasileiro (1973-1983)*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – UFSCar, São Carlos, 2015, p. 15

⁴⁶ BACK, Sylvio. Carta endereçada a Abrão Berman e Malu Alencar. Curitiba, 18 out. 1973. Esta e outras cartas de Back para o pessoal do Grife encontram-se no Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Cópias delas podem ser acessadas em ROCHA, Flavio Rogerio, *op. cit.*, p. 209 e 210.

⁴⁷ Esse festival contou com 54 filmes inscritos, dos quais 47 foram selecionados (38 de São Paulo). Antes disso, Abrão Berman realizara dois festivais de curta-metragem de 8mm, 16mm e super-8 no Cineclube Paiol, em São Paulo, em 1970 e 1971. Cf. ROCHA, Flavio Rogerio, *op. cit.*

⁴⁸ Ver ROCHA, Flavio Rogerio, *op. cit.*

⁴⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 41.

O Curso Prático de Cinema que será realizado de 22 a 27 desse mês, dará aos alunos o conhecimento técnico necessário para o uso da 'super-8'.⁵⁰

Por aqueles anos, as atenções de artistas e cineastas começavam a se voltar para o super-8, e isso se fez ver em vários eventos: desde a I Jornada Baiana de Curta-metragem, em 1972, centrado nas bitolas de 16mm e super-8, e que, em seu simpósio, incluiu a temática “Perspectivas de profissionalização do super-8”, a II Jornada Nordestina de Curta-Metragem, em 1973, que teve cerca de trinta filmes em super-8 inscritos e diversos premiados⁵¹, o 1º Concurso de Filme Experimental em Super-8, ocorrido em Campinas em março de 1973⁵², e o Super Festival de São Paulo. Essa atenção se renovava, agora, em “Vida ao super-8”, o I Festival Brasileiro do Filme Super-8 que estava com as inscrições abertas em Curitiba.⁵³

O curso prático que Bernardet mencionou estar previsto para aquele mês ocorreria somente em janeiro de 1974. No entanto, alguns dias depois dessa nota, em 18 de novembro de 1973, o DP Domingo, caderno cultural do *Diário do Paraná*, trouxe uma página especial organizada por Sylvio Back. Continha o regulamento do I Festival, a imagem do cartaz e textos assinados por Abram Berman⁵⁴, Jean-Claude Bernardet⁵⁵ e Sérgio D’Avila Almada.⁵⁶ No regulamento estava bem clara a participação do Grife, pois as inscrições, que ficariam abertas até o dia 15 de março de 1974, poderiam ser realizadas tanto no Museu da Imagem e do Som do Paraná, em Curitiba, quanto diretamente no Grife em São Paulo.

Os textos daquela página discutem aspectos estéticos e mercadológicos do super-8, mas não necessariamente o evento a ser realizado em Curitiba. Bernardet fala do crescimento da produção em super-8 e comenta o Super Festival de São Paulo; Berman, por sua vez, fala de seus primeiros contatos com a bitola e o processo de criação do Grife. A página coloca o grupo paulista definitivamente como referência central para o evento coordenado por Sylvio Back. A comunicação entre ele, Abrão Berman e Malu Alencar continuava. Numa carta datada de 23 de novembro, eram acertados detalhes sobre a vinda de Abrão a Curitiba: “Caros Abrão e Malu, [...] Só dentro de dias posso confirmar a data da tua vinda a Curitiba: problemas de ordem burocrática estão atrapalhando as coisas. Mas tudo está acertado e é só uma questão de tempo.

⁵⁰ Em poucas linhas. *Diário do Paraná*, Curitiba, 20 out. 1973, p. 3.

⁵¹ Sobre as Jornadas de Cinema da Bahia, ocorridas entre 1972 e 1978, que muito estimularam a produção de filmes em super-8, bem como suas mudanças de denominação (e de abrangência) durante aqueles anos, ver MELO, Izabel de Fátima Cruz. “Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: Eduneb, 2016.

⁵² O 1º Concurso de Filme Experimental em Super-8 pretendia estimular “a formação e o desenvolvimento de profissionais criativos para um mercado de trabalho novo e vário (cinema, tv, publicidade, informática, educação)” e, segundo Rocha, pode ter sido a referência principal do Grife. Cf. ROCHA, Flavio Rogerio, *op. cit.*, p. 62 e 63.

⁵³ Sobre as discussões nacionais acerca do super-8 no meio cinematográfico, ver Dez anos de cinema nacional (parte I). *Opinião*, Rio de Janeiro, 11-18 jun. 1973, e (parte II). *Opinião*, Rio de Janeiro, 13-20 ago. 1973.

⁵⁴ Ver BERMAN, Abrão. Caminhos do super-8. *Diário do Paraná*, DP Domingo, Curitiba, 18 nov. 1973, p. 21.

⁵⁵ Ver BERNARDET, Jean-Claude. Uma atitude para o super-8. *Diário do Paraná*, DP Domingo, Curitiba, 18 nov. 1973, p. 21.

⁵⁶ Ver ALMADA, Sérgio D’Avila. Super-8. *Diário do Paraná*, DP Domingo, Curitiba, 18 nov. 1973, p. 21. Almada era, na ocasião, aluno da ECA-USP e editor da revista *Cinema*.

[...] Obrigado por tudo que vocês têm feito pela gente aí. Abraços. Sylvio Back".⁵⁷

O curso de Abrão foi finalmente ministrado em Curitiba nos meses de janeiro e fevereiro de 1974, dividido em duas etapas e bem noticiado nos jornais locais.⁵⁸ Com cerca de 100 inscritos, funcionou no auditório da Biblioteca Pública do Paraná e foi divulgado como uma "iniciativa do Museu da Imagem e do Som" (MIS), instituição que cedeu filme, editor e projetor para os alunos que filmaram em vários pontos da cidade: "praças, Rua das Flores, Boca Maldita, Mercado das Pulgas, Passeio Público, Rodoferroviária e Aeroporto".⁵⁹ O MIS até promoveu um concurso para roteiros, cujos prêmios seriam filmes virgens, com intuito de estimular a participação no festival.

Durante o período em que as inscrições estavam abertas, Back fez viagens a diversas cidades para arregimentar interessados: Londrina, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, entre outras.⁶⁰ Esse encargo, assumido junto às instâncias governamentais do Paraná por ocasião do Plano de Ação Cultural do Estado, rendeu-lhe bons e novos contatos com críticos e cineastas de vários lugares do país. Como resultado mais imediato, o evento foi divulgado em jornais de várias cidades brasileiras. Em dezembro de 1973, por exemplo, a *Tribuna na Bahia* trazia uma matéria assinada por Guido Araújo (idealizador e organizador das Jornadas de Cinema da Bahia) que continha a imagem do cartaz do I Festival Brasileiro que ocorreria em Curitiba. Ele comentava a movimentação em torno do super-8 ao longo daquele ano e divulgava as inscrições para o evento organizado por Sylvio Back, convidando os interessados a buscarem maiores informações junto ao Grupo Experimental de Cinema da UFBA, ponto de distribuição dos cartazes e do regulamento do certame.⁶¹

Em abril de 1974, quando o I Festival ocorreu, Jarbas Passarinho deixara o MEC, e desde 15 de março o cargo era ocupado por Ney Braga, um dos líderes mais populares que o Paraná conheceu, e com quem Sylvio Back já tinha contato desde os anos 1960. Ney Braga havia sido prefeito de Curitiba em 1954-1958 e governador do Paraná em 1961-1965, sempre estimulando a industrialização, a revitalização urbana de Curitiba e defendendo projetos modernizadores no âmbito cultural. Também fora apoiador do golpe militar em 1964 e participara da indicação do general Humberto Castelo Branco para a presidência.⁶² Naquela ocasião, Back trabalhava como jornalista no gabinete de Ney Braga e, paradoxalmente, era fichado pelo Dops como simpatizante do Partido Comunista e respondia a um inquérito policial militar (IPM) por "delito de opinião".⁶³ Ainda assim, segundo Back, Ney Braga chegou a testemunhar em sua defesa no IPM.⁶⁴ Quando assumiu o MEC, na gestão do presiden-

⁵⁷ BACK, Sylvio. Carta endereçada a Abrão Berman e Malu Alencar. Curitiba. 23 nov. 1973. Disponível em ROCHA, Flavio Rogerio, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁸ Ver Super-8 abre novos caminhos ao cinema. *Diário do Paraná*, Curitiba, 26 jan. 1974, p. 6.

⁵⁹ Ver Super-8: alunos filmam em Curitiba. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 jan. 1974, p. 8.

⁶⁰ Ver Super-8. *Diário do Paraná*, Curitiba, 30 nov. 1973, p. 11, e Interesse em todo o país pelo Festival do Super-8. *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 fev. 1974, p. 11.

⁶¹ Cf. ARAUJO, Guido. Super-8 em Curitiba. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 15 dez. 1973, s./p.

⁶² Ver BRAGA, Ney Amintas de Barros. *Ney Braga: tradição e mudança na vida política*. Entrevista a Adherbal Fortes de Sá Jr. Curitiba: ed. do Autor, 1996.

⁶³ Tratei desse assunto no capítulo 5 do livro KAMINSKI, Rosane. *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

⁶⁴ Cf. BACK, Sylvio. Entrevista concedida a Rosane Kaminski por telefone, 1 set. 2003.

te Ernesto Geisel, Ney Braga criticou a ausência de uma especificação precisa da política do PAC.⁶⁵ Nos anos em que foi ministro, o domínio da cultura seria inserido entre as metas de desenvolvimento social do governo federal, com a divulgação de uma Política Nacional de Cultura (PNC), a criação de novos órgãos culturais e reformulação de antigos.

Ao invés de mencionar o PAC, as notícias sobre o I Festival Brasileiro do Filme Super-8 citavam o apoio da Fundepar, órgão estadual criado em 1962, no governo de Ney Braga, e que em 1965 já havia financiado o média-metragem *Os imigrantes*, de Sylvio Back. A presença da Fundepar junto ao I Festival Brasileiro do Filme Super-8 justificava-se pela vinda da professora Marialva Monteiro para ministrar um curso de “cinema para crianças” aos professores e alunos de escolas de 1º grau.⁶⁶

Além desse curso sobre cinema e educação, a semana do I Festival em Curitiba contou com uma série de atividades. Palestras diárias sobre cinema brasileiro, realizadas nas universidades e escolas de segundo grau, mesas redondas entre os realizadores de super-8 e exibição de filmes brasileiros. Durante as noites era feita a projeção dos 79 filmes inscritos, exibidos sem seleção prévia e oriundos de São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais, Bahia, Paraná, Rio Grande do Sul e Goiás.⁶⁷ Ao final do certame, nove filmes foram premiados: cinco de São Paulo, dois do Rio de Janeiro, um de Pernambuco e um do Paraná.⁶⁸

A palestra de abertura foi realizada por Alex Viany, em dois diferentes horários e locais, no dia 1º de abril: às 10 horas no anfiteatro da Faculdade de Filosofia Federal, e às 15 horas no auditório do Colégio Estadual do Paraná. Divulgou-se que ele falou “para um público numeroso e bastante interessado sobre a História do Cinema Brasileiro”.⁶⁹ Nos dias seguintes, novas palestras foram proferidas por Paulo Emílio Salles Gomes (“Cinema Brasileiro hoje e tendências”), por Jean-Claude Bernardet (“Super-8 e cinema Brasileiro”), por Roberto Farias (“Indústria do cinema”) e por Maurice Capovilla (“Relação cinema brasileiro e televisão”).⁷⁰ Em paralelo ao certame, foram feitas exposições de importantes filmes brasileiros, bem como de documentários produzidos para a televisão. Tratava-se, sem dúvida, de uma movimentação nunca vista em Curitiba em torno do cinema nacional.

Os críticos Paulo Emílio Salles Gomes, José Carlos Avellar, Fernando Ferreira, Pola Vartuck, Jean Claude Bernardet, Alex Viany, Guido Araújo e os cineastas Roberto Farias e Abrão Berman foram unânimes, nas palestras que proferiram para universitários e secundaristas, em considerar o I Festival Brasileiro de Filme Super-8 como

⁶⁵ Ver CALABRE, Lia, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁶ A Fundepar tinha a finalidade de administrar o Fundo Estadual de Ensino no Paraná. Sobre a presença de Marialva Monteiro no evento, ver Festival do Super-8 entusiasma o Brasil. *Diário do Paraná*, Curitiba, 4 abr. 1974, p. 6.

⁶⁷ José Carlos Avellar, membro do Júri, publicou matéria de página cheia sobre o festival. Além de comentar características gerais dos filmes, elogiou a mostra paralela de filmes para cinema e televisão. Contou que São Paulo foi o estado que enviou maior número de filmes (29), seguido pelo Rio de Janeiro (26). O Paraná concorreu com 9 filmes, e os demais estados com 1 a 6 filmes cada um. Ver AVELLAR, José Carlos. Super-8 ou como ir ao cinema e levar o filme para casa. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 15 abr. 1974, p. 6.

⁶⁸ Ver FASSONI, Orlando L. Recompensas para um cinema que começa a nascer. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. de 1974, p. 27.

⁶⁹ Ver Super traz Viany. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 2 abr. 1974, p. 12.

⁷⁰ Ver Vida ao super-8. IV – Cronograma de palestras. *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 mar. 1974.

*uma manifestação de grande alcance não apenas para os destinos da bitola, como para o novo encaminhamento da problemática geral do cinema brasileiro.*⁷¹

A rica programação e a citação acima comprovam que o corpo crítico reunido na cidade pôde discutir questões estéticas, mercadológicas e de regulamentação do super-8. Certamente, um momento intenso na trajetória e no estabelecimento de relações profissionais para Sylvio Back, seja com os realizadores e críticos, seja com os gestores públicos.

Dentre os gestores de órgãos nacionais, o evento contou com a presença de Carlos Guimarães de Matos Junior, presidente do INC, que ofereceu duas filmadoras super-8 aos primeiros colocados no festival⁷², e Alcino Teixeira de Mello, diretor do Departamento de Longa-metragem do INC, que apresentou considerações sobre os problemas envolvendo a regulamentação do super-8, bitola que ainda era marginalizada em relação ao mercado cinematográfico brasileiro.

Nesse meio-tempo, entre março e abril, no início da gestão de Ney Braga junto ao MEC, Back chegou a constar na lista dos possíveis nomes para a presidência do INC ou da aventada “Cinebrás”.⁷³ O crítico Sérgio Augusto, no jornal *Opinião*, situava Back entre os mais fortes candidatos para assumir o cargo, tanto pelo apoio que vinha recebendo das classes produtoras, quanto por ser “amigo do atual ministro da Educação”.⁷⁴

Pouco tempo após encerrado o I Festival Brasileiro do Filme Super-8 em Curitiba, Jean-Claude Bernardet o descreveu como “um dos mais importantes festivais de cinema realizado nos últimos anos no país”, sendo ele “o quarto festival brasileiro exclusivamente dedicado ao Super-8 (Campinas em março de 1973; São Paulo organizado pelo Grife, em agosto; e Rio, organizado pela Cândido Mendes)”.⁷⁵ Disse que o “Vida ao Super 8” reafirmava a importância dos festivais para estimular esse tipo de produção e que, junto com as Jornadas de Cinema da Bahia, contribuía para a descentralização cultural em relação a São Paulo e Rio de Janeiro.

Bernardet destacou alguns aspectos inovadores no formato do “Vida ao Super 8” que lhe pareceram positivos. Primeiro, a exibição de todos os trabalhos inscritos, sem a ação censória de uma comissão que decidisse, de antemão, quais os filmes teriam o direito de ser visto, ação comum nos festivais. Segundo, destacou o caráter inventivo do modo de premiação, que renunciou às normas usuais em certames (divisões categorias como ficção, documentário, animação; hierarquias como 1º lugar, 2º lugar; fatiamento dos filmes em direção, ator, atriz, fotografia, entre outros). O júri do festival curitibano decidiu repartir a verba do prêmio em nove partes iguais, atribuídas aos nove filmes por ele selecionados, sem afirmar que aqueles fossem necessariamente os “me-

⁷¹ Um superfestival em Curitiba. *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 abr. 1974, p. 18.

⁷² Ver Presença do super-8. *Diário do Paraná*, Curitiba, 28 mar. 1974, p. 6.

⁷³ Conforme matéria do *Opinião*, cogitou-se uma fusão do INC com a Embrafilme, que resultaria na “tão esperada Cinebrás, que o ministro Ney Braga parece tão disposto a pôr em funcionamento”. AUGUSTO, Sérgio. INC X Cinebrás. *Opinião*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1974, p. 23. Quanto ao INC, os nomes de Sylvio Back, Flávio Tambellini e Geraldo Santos Pereira seriam os “três mais fortes indicados para a presidência do Instituto Nacional de Cinema”, conforme noticiado em *Diário do Paraná*, 15 mar. 1974.

⁷⁴ AUGUSTO, Sérgio, *op. cit.*

⁷⁵ BERNARDET, Jean-Claude. Festival inovador. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 14 jul. 1974, s./p.

lhores". Essa escolha desagradou alguns concorrentes, que chegaram a ameaçar publicamente o júri, mas Bernardet a considerou interessante. Além disso, elogiou a inclusão de outras atividades além da projeção de filmes, o que ampliava a possibilidade de discussão que raramente acontecia nos festivais nacionais de 35 mm:

*A ideia que os organizadores do Festival de Curitiba têm de super-8, como parte integrante e legítima do conjunto das atividades cinematográficas brasileiras, levou a ampliar o panorama. Nesse sentido, foram programadas as seguintes atividades: projeção dos filmes super-8 em competição; retrospectiva super-8; retrospectiva de filmes de longa e curta-metragem 35 mm da década de 1960; retrospectiva de documentários cinematográficos produzidos para a TV (série Globo-Shell especial); curso sobre cinema e educação; ciclo de palestras sobre o cinema brasileiro em geral, feitas todos os dias [...]; mesas-redondas entre os realizadores de super-8, visando à troca de informações e formas de organização para maior difusão do super-8.*⁷⁶

Apesar de todos esses pontos positivos indicados por Bernardet, a imprensa registrava um certo estarecimento dos curitibanos com o estilo "pouco comportado" do evento. O jornal *O Estado do Paraná* descrevia o "clima" que se formara do seguinte modo: "Dentro do ambiente kitsch do pequeno auditório do Teatro Guaira, hippies e pseudo-hippies, intelectuais e pseudo-intelectuais, cineastas e pseudo-cineastas assistiram, juntos com uma estarecida plateia classe-média, à projeção dos nove filmes premiados pelo júri".⁷⁷

O júri, composto por vários críticos e cineasta de grande visibilidade nacional, contou também com agentes culturais locais. Destes, alguns poucos afeitos às implicações profissionais e econômicas do cinema. Bem próximos a Sylvio Back eram o artista Nelson Padrella e o jornalista Oscar Milton Volpini, colaboradores nos roteiros de seus dois longas-metragens. Além deles, a crítica de Arte Adalice Araújo, que escrevia para o jornal *Gazeta do Povo*, o dramaturgo Manoel Carlos Karam e o ator de teatro Sale Wolokita (que atuara em *A guerra dos pelados*). Encerrado o evento, Adalice Araújo escreveu um artigo crítico sobre o festival, apontando algumas de suas qualidades – a "explosão de criatividade", a "afirmação do super-8 como linguagem" e a "possibilidade do público conscientizar-se da problemática existencial do cinema brasileiro".⁷⁸

Pode-se dizer que, a despeito das reações do público conservador curitibano, a realização do evento naquele começo de década foi muito significativa para o ambiente cultural da cidade, visto que o tema super-8 vinha sendo alvo de discussões polêmicas no meio cinematográfico, no cerne das quais se delineavam fundamentalmente duas tendências que se chocavam entre si, conforme explicava Bernardet: "Em linhas gerais, uma [tendência] visa a destacar a potencialidade do super-8 para se igualar às outras bitolas, enquanto que a outra procura a potencialidade do super-8 para se diferenciar das outras bitolas; entre estes dois polos, inúmeros matizes".⁷⁹ Na segunda tendência, mais audaciosa, Back se encaixava, defendendo que a bitola

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Ver Festival Super-8 com fim agitado. *O Estado do Paraná*, 9 abr. 1974, s./p.

⁷⁸ ARAÚJO, Adalice, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁹ BERNARDET, Jean-Claude. Festival inovador, *op. cit.*

poderia adquirir “um status próprio como veículo e como linguagem”, conforme já mencionado.

No segundo semestre de 1974, ao mesmo tempo em que trabalhava nos preparativos para o longa-metragem *Aleluia, Gretchen*, ele publicou um texto sobre o super-8 na revista *Filme Cultura*, e parecia menos “otimista” em relação ao cinema brasileiro do que em 1970, quando começara a filmar *A guerra dos pelados*, ou do que em 1973, quando divulgou o I Festival, pois mencionou claramente a “crise econômico-cultural do cinema brasileiro” e o “complexo castrador” do Paraná face ao cinema nacional. Disse que o super-8 “ignora quase todo o complexo econômico-cultural opressivo que envolve o nosso cinema” e referiu-se à “infeliz condição deste país misterioso chamado cinema brasileiro e seus estranhos habitantes”.⁸⁰ Ainda assim, relatou os pontos que considerou mais importantes naquele empreendimento, entre os quais merecem destaque os seguintes:

*O festival paranaense, a meu ver, serviu antes para demonstrar o incrível e quase desconhecido potencial do Super-8 do que para colocar na mesa os seus impasses e sua vinculação à problemática geral do cinema brasileiro. [...] Um dos pecados originais do nosso super-8, e que tem sido a sua expiação e saco de pancadas – o escapismo – cedeu lugar a uma preocupação política e existencial em boa parcela dos realizadores, situados numa faixa etária dos 17-beirando-os-30 anos. [...] O Festival convenceu exatamente naquilo que se propôs: influir para o surgimento de realizadores paranaenses e dar aos neófitos as possibilidades de uma visão eclética de várias tendências, estilos e sistemas de produção de filmes brasileiros nos últimos 10 anos, e de ouvir [...] as lições da história e do que estará se alimentando o futuro ante a abulia presente.*⁸¹

Em continuidade à valorização do super-8 que se fazia ver desde 1973, o segundo semestre de 1974 seguia profícuo nas atividades voltadas à bitola, com ações em vários locais do país.⁸² Em setembro ocorreu a III Jornada Brasileira de Curta-metragem, na Bahia, em outubro aconteceu a Mostra Nacional do Filme Super-8, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e, em novembro, era a vez do II Super Festival Nacional do Filme Super-8MM, em São Paulo, promovido pelo Grife, no qual Sylvio Back integrou o júri.

Também em novembro, Back participou como conferencista no I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, em Recife, no Instituto Joaquim Nabuco. Lá ele falou sobre “Super-8 e o cinema brasileiro”, em um evento que contou com a presença de Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet e Nelson Pereira dos Santos, além de Roberto Farias, então presidente da Embrafilme, e Alcino Teixeira de Mello, presidente do INC.⁸³ A circulação nesses festivais e os contatos travados com os gestores dos órgãos federais e com os críticos mais importantes do país foram ações fundamentais para a inserção de Sylvio Back nos debates em torno do campo cinematográfico nacional. Em Pernambuco, ele aproveitou para informar que Curitiba iria sediar o II Festival Brasileiro do Filme Super-8 em março de 1975, com promoção do governo do Estado do Paraná, através da Secretaria de Educação e Cul-

⁸⁰ BACK, Sylvio. Super-8, vida nova. *Filme Cultura*, n. 26, Rio de Janeiro, set. 1974, p. 46 e 47.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Ver O papel do super-8. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 out. 1974, p. 18.

⁸³ Ver Sylvio Back no super-8. *Diário do Paraná*, Curitiba, 26 nov. 1974, p. 24.

tura.⁸⁴ No mês seguinte, divulgava-se também a colaboração do Instituto Nacional de Cinema à nova edição do evento⁸⁵, o que ficou comprovado pelo material gráfico produzido, no qual consta a sua programação completa.

Essa segunda edição ocorreu em Curitiba entre 17 e 22 de março de 1975, no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, novamente sob coordenação de Sylvio Back. Mais uma vez, menciona-se o Plano de Ação Cultural do governo do Paraná no texto de abertura assinado pelo secretário de Educação e Cultura, Cândido Manuel Martins de Oliveira, publicado no programa do festival.⁸⁶ Foram contabilizados cerca de 90 filmes inscritos, oriundos de diversos estados do Brasil. Além de São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná, vieram filmes de Alagoas, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e do Distrito Federal. O evento contava com a mostra competitiva, mas também com uma retrospectiva sintetizando “o que de melhor se tem feito em Super-8 no Brasil nesses últimos meses”.⁸⁷

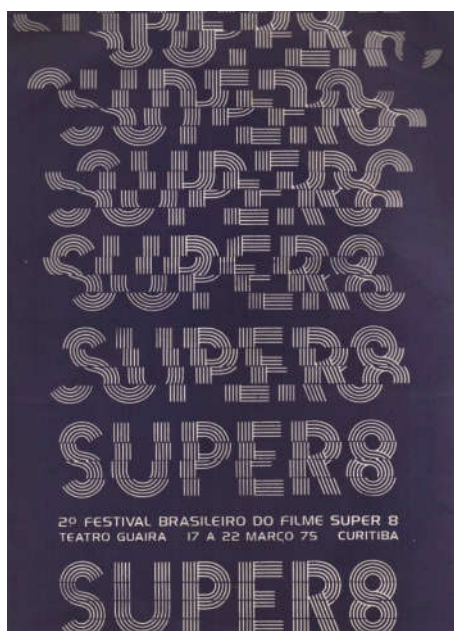


Figura 3. Cartaz do II Festival Brasileiro do Filme Super 8. Coordenação de Sylvio Back. Arte de Márcia Simões, 1975, fotografia (detalhe).

O *Diário do Paraná* anotou a presença de Amaral Fonseca, diretor do Departamento de Longas-metragens do INC, no II Festival, entre outros conhecidos nomes do meio cinematográfico. Palestras foram realizadas pelo cineasta Guido Araújo, por Abrão Berman, do Grife, e pelos críticos Jean-Claude Bernardet e José Carlos Avellar. “Como convidados especiais, estiveram presentes Alcino Teixeira de Mello, presidente do Instituto Nacional de

⁸⁴ Ver SPENCER, Fernando. Paraná promoverá o II Festival de Super-8. *Diário de Pernambuco*, Recife, 30 nov. 1974, p. 7.

⁸⁵ Ver O filme super-8. *Tribuna do Paraná*, Curitiba, 30 dez. 1974.

⁸⁶ Ver OLIVEIRA, Cândido Manuel Martins. Do real à realidade – super-8: 2º festival Brasileiro do Filme Super-8. Curitiba, 17-22 mar. 1975, p. 1.

⁸⁷ Ver Mais de 90 filmes no Festival Super-8. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 mar. 1975, p. 6.

Cinema, Roberto Farias, diretor-presidente da Embrafilme, P. F. Gastal, crítico do *Correio do Povo*, de Porto Alegre, Cosme Alves Neto, conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, e Lucila Avelar, do Ministério da Educação e Cultura”.⁸⁸ Dentre os membros do júri vindos de outras cidades, destacavam-se os críticos Miriam Alencar (*Jornal do Brasil*), Orlando Fassoni (*Folha de S. Paulo*) e Pola Vartuk (*O Estado de S. Paulo*). Do meio cultural curitibano, compunham o júri Adalice Araújo (*Gazeta do Povo*), Almir Feijó (TV Paranaense), Paulo Leminski (agência P.A.Z.) e Manoel Carlos Karan (*Tribuna do Paraná*), entre outros.

Ainda que a qualidade de boa parte dos filmes apresentados tenha ficado aquém do esperado, até mesmo pela opção de não se realizar uma pré-seleção, os diálogos críticos estabelecidos foram extremamente ricos, como uma espécie de fórum aberto a temas sociais e políticos, com efetiva participação do público, segundo a cobertura feita pelo *Diário do Paraná*.⁸⁹ Mas a empolgação com o super-8 foi esmorecendo. Dois meses depois, em maio de 1975, Sylvio Back publicou um texto no jornal alternativo *Opinião*, no qual falava de um “corpo doente” ao se referir ao meio cinematográfico brasileiro. Antes que se encerre este capítulo, vale a longa citação:

Com filmes que vão do exuberante, passam pelo óbvio colonizado e cristalizam-se na mediocridade aberrante, o super-8 brasileiro – nos seus respectivos piques de preocupação e alienação – está hoje a exigir uma re(definição) política do seu significado como veículo de ideias e laboratório linguístico. [...] Por uma dessas ironias, a febre do Super-8 no Brasil, representada pelos expressivos índices de produção e repercussão, está servindo na medida para denunciar um corpo doente, aliás, prematuramente doente. [...] A ‘onda’ do super-8 veio se desenvolvendo quase que na mesma proporção em que se constatou uma desencarnação substancial e ampla de outras manifestações culturais brasileiras, principalmente o cinema, que é o filho enjeitado nesse processo todo. [...] Falar do super-8 quanto a seu mapa tradicional – a publicidade, os filmes de turismo, os filmes com piadas gentis e aulas de caligrafia copiando tecnicismos estonteantes e vazios – seria repetir-se, caso não se tenha em mente as posições já alcançadas pela bitola, e que extravasaram esses parâmetros limitadores. [...] Deve-se reconhecer que, enquanto o cinema profissional se debatia com uma necessidade crônica de fomento e ressarcimento econômicos, a vitalidade agressiva da bitola dela fez uma nova aliada nessa briga comum pela descolonização do cinema brasileiro.⁹⁰

Em setembro 1975, por ocasião da 1ª Mostra Internacional do Filme Super-8, organizada pela Escola Técnica Federal do Paraná, da qual Back integrou o júri, publicou novamente esse mesmo texto, agora na imprensa curitibana.⁹¹ No *Opinião*, ele voltou a escrever dizendo que “os festivais de super-8 entraram num irreversível processo de decadência”.⁹²

⁸⁸ Ver Super-8: Sucesso. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 mar. 1975, p. 10.

⁸⁹ Ver Maior festival super-8 do Brasil começa amanhã. *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 mar. 1975, p. 11; Super-8: já tem um favorito. *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 mar. 1975, p. 11; Já há público para o cine-arte em Curitiba. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 mar. 1975, p. 16, e Festival Super-8 motiva a criatividade paranaense. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 mar. 1975, p. 16.

⁹⁰ BACK, Sylvio. Super-8, super zero. *Opinião*, Rio de Janeiro, 2 maio 1975, s./p.

⁹¹ Ver *idem*, Super-8, o passo lento dos festivais. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 set. 1975, p. 8.

⁹² *Idem*, Brilharecos formalistas. *Opinião*, Rio de Janeiro, 12 set. 1975, p. 22.

Os desabafos do cineasta nesses textos e naquele outro, publicado na *Filme Cultura* em 1974, ao mesmo tempo em que traçavam um diagnóstico dos problemas enfrentados pelos realizadores de cinema no Brasil, possuíam um caráter autobiográfico. Desiludido com as promessas alvissareiras nas quais embarcara quando do sucesso de *Lance maior* e da conquista de um financiamento para realizar o *A guerra dos pelados*, agora, calejado pela dívida e pela necessária incursão no meio publicitário e televisivo, via-se mais maduro e incrédulo. Ao mesmo tempo, percebia melhor os nuances e as contradições da profissão escolhida. Mas seguiu adiante.

Em meio ao complexo de atividades referentes ao super-8, dialogando com críticos e cineastas de todo o país, negociando com órgãos estaduais, envolvendo-se com agências publicitárias e realizando documentários para a Rede Globo, Sylvio Back preparava o argumento e o roteiro do seu terceiro longa-metragem de ficção, o qual realizaria, pela primeira vez, em coprodução com um órgão estatal, a Embrafilme. Não voltou a produzir em super-8.

Texto recebido em 16 de março de 2021. Aprovado em 24 de abril de 2021.

Cintura Fina:

da correnteza ao remanso



Márcio Ferreira de Souza

Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Autor, entre outros livros, de *Desigualdades de gênero no Brasil: novas ideias e práticas antigas*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010. marciousofouza@ufu.br

Cintura Fina: da correnteza ao remanso

Cintura Fina: from whitewater to backwater

Márcio Ferreira de Souza

MORANDO, Luís. *Enverga, mas não quebra: Cintura Fina em Belo Horizonte*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2020, 340 p.



José Arimateia Carvalho da Silva, que futuramente viria a ser conhecida como Cintura Fina, nasceu em Fortaleza em 1933. Décadas de sua trajetória, entre o período em que já estava vivendo em Belo Horizonte (1953) até o ano de sua morte (1995), em Uberaba, emergem como recorte temporal do livro *Enverga, mas não quebra: Cintura Fina em Belo Horizonte*. Seu autor, Luiz Morando, doutor em Literatura Comparada pela UFMG, leva adiante um percurso de pesquisa, iniciado em 2002, sobre a memória LGBTQI+ em Belo Horizonte. Em *Paraíso das maravilhas: uma história do crime do parque*¹, dedicou-se à pesquisa sobre o assassinato de um homossexual, ocorrido em 1946, na capital mineira, no Parque Municipal Américo René Gianetti, denominado à época, por seus frequentadores homossexuais, “Paraíso das maravilhas”. Os desdobramentos desse episódio foram investigados por Morando de maneira que, para além de uma mera narrativa sobre um crime de “natureza homoerótica”, resultou em um estudo mais amplo e profundo sobre “uma possível compreensão de formas de sociabilidade e de representação social homoerótica em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50 do século XX”.²

Em *Enverga, mas não quebra* nos deparamos com elementos de ordem estrutural e metodológica similares à obra anterior do autor. Dentre eles, a própria narrativa que procura se aprofundar nos aspectos de ordem histórica e sociológica, transcendendo o que seriam propriamente os “temas” específicos abordados: um crime que ganhou projeção pública, no primeiro caso, ou uma “biografia” de uma personagem real e simbólica, no segundo caso. Ambos os trabalhos revelam um tempo e um espaço de construção das sociabilidades, considerando o “universo homoerótico” e suas implicações na capital mineira entre as décadas de 1940 a 1980.

Enverga, mas não quebra enfrenta desafios comuns a pesquisas que ambicionam examinar personagens de alto grau de complexidade, que são alçadas a um estatuto quase mitológico. Este é o caso da Cintura Fina. A alcunha, diga-se de passagem, remonta ao baião homônimo de Zé Dantas e Luiz Gon-

¹ MORANDO, Luiz. *Paraíso das maravilhas: uma história do crime do parque*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

² *Idem, ibidem*, p. 15.

zaga, gravado em 1950, cujo refrão “Vem cá, cintura fina, cintura de pilão/cintura de menina, vem cá meu coração” permite uma associação com os dotes físicos da personagem: “negra, magra, quadril acinturado, 1,74 de altura, olhos e cabelos castanhos” (p. 25). Trata-se de uma personagem fadada à marginalização, no âmbito de uma sociedade altamente estratificada, hierarquizante e discriminadora, por suas próprias características intrínsecas: negra, travesti, de origem nordestina, de classe baixa. Fatalmente, o espaço da invisibilidade e/ou da clandestinidade e do submundo é o que lhe cabe. Por si só, tais fatores impõem dificuldades de dados para pesquisa, como é revelado ao longo do livro.

Considerando esse desafio, é importante reconhecer que a demarcação geográfica por onde Cintura Fina circulava e atuava em Belo Horizonte é rememorada com necessária atenção por Morando, além de ser apresentada pelo projeto gráfico da edição, com ilustrações dos mapas destacando as ruas e avenidas descritas. Por outro lado, essas ruas e avenidas da capital não aparecem como meros acessórios narrativos ou gráficos, mas se transmutam, também, em “personagens” e possuem um significado relevante para uma compreensão mais adequada sobre a biografada e seus coadjuvantes.

Um segundo desafio é decorrente do primeiro. Apesar das dificuldades de acesso a dados mais concretos e/ou fidedignos sobre Cintura Fina, estes foram buscados e encontrados em arquivos, como as matérias, nem sempre assinadas ou confiáveis, divulgadas pela imprensa na época e, igualmente, nos registros dos processos criminais: 18 processos são citados e analisados ao longo do livro, todos eles listados no Anexo 1 que o acompanha. A partir do movimento inicial de captura de informações, Morando envereda pelo que identifica como uma “dimensão labiríntica” e, nesse processo, complementa seus dados com a utilização de outras referências discursivas obtidas junto a “pessoas comuns” que conheceram e/ou conviveram com Cintura Fina. Essas pessoas, segundo Morando, conferiram um tom mais humano à personagem, descrevendo-a, entre outros termos, como “famoso pelas brigas e temido pela destreza”, “excelente alfaiate”, “boêmio”, “extremamente gentil”, “desbancava qualquer homem durão”, “protegia as garotas de programa”, “boa gente”, “tímido”, “muito caridoso” (p. 22).

Resulta, porém, da condição de marginalização o fato de que as narrativas jornalísticas e policiais corroboraram a mitologia criada em torno de Cintura Fina. Enquanto viva, a personagem foi perfilada por tais meios, por uma série de adjetivos e cognomes. Na imprensa veicularam-se múltiplos adjetivos, alguns dos quais transcrevo aleatoriamente: “taradinho”, “tipo glostorado”, “homossexual”, “uzeiro e vezeiro no uso da navalha”, “portador de anomalias”, “malandro”, “valente”, “Marilyn Monroe dos detentos”, “malandro incorrigível”, “refinado malandro” (p. 21). Nos processos criminais investigados pelo autor, o mito Cintura Fina foi reforçado por uma multiplicidade de cognomes depreciativos, repetindo alguns dos qualificativos que constavam das matérias jornalísticas e adicionando outros novos: “afeminado”, “invertido sexual”, “pederasta”, “pederasta passiva”, “anormal”, “ladrão”, “elemento desordeiro e brigador”, “vadio inveterado”, “autêntico profissional do crime”. Desse modo, como realça Morando, estamos diante de “um processo contínuo de reposicionamento da imagem de marginal no qual a imprensa teve papel fundamental” (p. 21).

Por outro lado, mesmo após sua morte, Cintura Fina continuaria fadada a uma construção mitológica, conforme projeções no universo ficcional. O livro *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond³, figurou nas listas dos mais vendidos entre as obras de ficção, ao longo do ano de seu lançamento. Entre a ficção, apoiada por algumas “referências reais” buscadas por Drummond, essa obra projetou uma imagem de Cintura Fina, amiga dedicada de Hilda, a prostituta protagonista da trama. O romance foi adaptado para a minissérie homônima, exibida em 1998 pela Rede Globo, e consolidou, ainda mais, o mito, devido ao alcance massivo da televisão e à criação de uma imagem “definida” de Cintura Fina, interpretada por Matheus Nachtergaele. Em que pese a excelente atuação do ator, cabe lembrar a ressalva de Morando acerca do biótipo de uma Cintura Fina que a TV difundiu. A edição de *Enverga, mas não quebra* reproduz fotografias de Cintura Fina em distintas fases de sua vida, revelando uma imagem distinta daquela personagem de pele branca projetada pela minissérie. Estes são apenas alguns exemplos ilustrativos de um dos pontos de partida de Morando em seu trabalho de pesquisa: a desmistificação da personagem. A construção mítica que foi estabelecida sobre Cintura Fina, é, no entanto, bem anterior à minissérie. Essa questão é insistentemente esquadrinhada por Morando. Envolve uma construção, que foi forjada pelas páginas dos jornais belo-horizontinos e pelos autos de processos criminais investigados, encontrou reforços no campo da ficção.

Sendo assim, coube ao autor o que suponho ter sido o seu maior desafio na elaboração do livro. Desafio este de ordem analítico-interpretativa: a desconstrução de uma imagem quase unívoca e consolidada de Cintura Fina, em função dos estereótipos e preconceitos de gênero, de raça e de classe. Morando, ao propor tal desconstrução, não cai na tentação de partir para outro extremo: o de transformar seu estudo em uma espécie de hagiografia, pois Cintura Fina, tampouco, é pintada como uma imagem santificada. A sensibilidade do autor, aliada à sua honestidade, como pesquisador, traça o retrato possível de uma personagem múltipla e real, nem boa, nem má. Jogou-se na vida, viveu como pôde. Trata-se de uma busca por sua humanização.

Outro aspecto positivo a ser constatado diz respeito ao fato de que Morando também não sucumbe à tentação de fazer afirmações muito categóricas. O resultado oscila de maneira ambígua, por algumas razões que argumentarei. Não me refiro, aqui, à ambiguidade num sentido pejorativo, negativo. Pelo contrário, para entender a personagem, ainda mais a partir de recorrências a fontes que, por suas próprias construções, já permitem entrever limites e despertam desconfiças ao pesquisador, é necessário exercitar a imaginação e estabelecer hipóteses plausíveis para não se curvar diante dessas fontes sem questionamentos. Morando trabalha com o que lhe foi possível e, cercado por tais limites, realiza uma pesquisa altamente respeitável. O autor opta por suposições, em diversos momentos do texto, em lugar de afirmações. Evidentemente que isso não invalida seu processo de pesquisa e muito menos suas análises e interpretações. Antes, penso que é o que poderá gerar mais confiança nos leitores e nas leitoras. Uma personagem como Cintura Fina não admite leituras definitivas.

³ DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1991.

Morando esclarece não ter a pretensão de escrever uma biografia nos padrões convencionais deste gênero literário. De fato, embora seja um estudo inserido nos moldes biográficos, porque segue o percurso de vida de uma personagem, o tom principal da obra está marcado pelos relatos de uma história particular de vida em conexão com um tempo histórico, ganhando, por essa via, uma dimensão sociológica à medida que destaca o conflito entre uma figura *sui generis* com uma sociedade fortemente controladora. Exceto por Uberaba, as passagens de Cintura Fina por outras cidades brasileiras, como Santos, São Paulo, Rio de Janeiro ou Vitória, ou mesmo a fase de sua infância e adolescência em Fortaleza, Recife e Salvador, não são aprofundadas em razão de insuficiência de dados. Além do mais, Belo Horizonte é recorte geográfico da pesquisa. Sumariamente, Morando cita os movimentos de rota de Cintura Fina para outras cidades, causados por motivações que não são claramente explicitadas pelas fontes consultadas. Foram momentos de fugas motivados por conflitos em Belo Horizonte; podem ter sido pela procura de trabalho, como revela matéria de jornal ao citar, sem mais detalhes, sua atividade como cozinheiro em restaurante no Rio de Janeiro; há uma passagem pelo Presídio da Ilha Grande, onde aprendeu ofício da costura e “construiu laços afetivos e “maritais” com Antônio Cerqueira de Andrade, o Tininho” (p. 194), um presidiário. A passagem de Cintura Fina por Uberaba, na década de 1980, é abordada com um pouco mais de detalhe na quarta e última parte do livro, num exercício de reconstituição do emaranhado de informações com as quais o autor teve que lidar.

A propósito, o emaranhado de informações perpassa todas as partes do livro e, nesse sentido, sobressai o acerto pela opção por uma narrativa ordenada cronologicamente, de forma sistemática e bem organizada. Os leitores e as leitoras encontrarão nesta obra – à moda de *Paraíso das maravilhas* –, a possibilidade de compreender, com mais clareza, os cenários de transformações sociais de uma cidade e os processos de reconfiguração de uma personagem.

Entre a “correnteza”, enunciadora da introdução ao “remanso”, final dedicado aos anos 1990, a estrutura do livro é composta por quatro partes, cada qual abarcando uma década específica em ordenação crescente. Os títulos, de cada uma delas, evocam metaforicamente movimentos giratórios. A primeira parte é intitulada “Redemoinho”. Refere-se aos anos 1950 e está subdividida em três giros: a primeira ocorrência, registrada nos autos processuais pesquisados, contra Cintura Fina e sua amiga Rosa Caetana de Almeida devido a uma contenda na Leitaria São Paulo, em 1953 (ambos são absolvidos em 1954), passando por outras ao longo da década, entre algumas condenações a prisões por períodos curtos, e culmina com a passagem de Cintura Fina pelo Presídio de Ilha Grande, em 1958. Somam-se, durante a década de 1950, sete processos. A segunda parte, “Vórtice”, voltada para os anos 1960, é subdividida em dois giros e quatro processos contra Cintura Fina. A terceira parte, “Torvelinho”, é dedicada à década de 1970. Subdivide-se em dois giros marcados, por sua vez, por três processos. A quarta parte, “Redemoinho”, aborda os anos 1980 e é composta por um giro. Aludi, no parágrafo anterior, à passagem de Cintura Fina por Uberaba, momento de sua biografia sobre o qual esta última parte do livro se concentra. Em sua fase madura, vivendo em Uberaba, entre imbróglis com os quais se envolve, constam mais quatro registros de processos contra Cintura Fina, todos abertos no município. Com base em tais

autos processuais, novos elementos de sua biografia são registrados, porém muitos deles devidamente contestados por Morando.

Ao final de cada uma das quatro partes de *Enverga, mas não quebra* há um “rebate de ondas”. Essa estratégia é utilizada pelo autor para lidar com as intensidades dos movimentos e giros provocados pelos discursos oficiais; ele se vale, aí, de transcrições de comentários extraídos de postagens, em uma rede social, de imagens de Cintura Fina em grupos públicos de fotos antigas de Belo Horizonte. Nas palavras de Morando, “a intenção é estabelecer um diálogo em contraponto aos discursos policiais e judiciais, além de apontar para a complexidade de sua personalidade [de Cintura Fina], mesmo levando em conta a natureza informal e despojada do veículo no qual os relatos foram colhidos” (p. 128). Ainda que tais registros possam conter muito equívocos (assim como os registros oficiais), eles são interessantes porque contribuem para resgatar um lado humanizado da biografada, por intermédio de narrativas de pessoas que a conheceram.

O curto movimento final do livro expõe a escassez de informações sobre a personagem na última década de vida, nos anos 1990. Em Uberaba, trabalhou como gari até 1992, quando obteve o benefício da aposentadoria por invalidez. Foi nessa cidade que veio a falecer aos 61 anos, em 18 de fevereiro de 1995. Sua certidão de óbito registra quatro causas da morte: broncopneumonia hemorrágica; síndrome da imunodeficiência adquirida, gastroenterocolite ulcerativa e fibrose hepática alcoólica. Nela sua cor é identificada como “branca”.

Morando se reporta, na introdução do livro, à sua tentativa de “dar um pouco mais de precisão, de resolução à imagem de uma personagem embaçada pelo tempo, pela memória e pelo desencontro de informações” (p. 22). Nos momentos em que Cintura Fina falou de si própria, nas poucas entrevistas concedidas a jornais e em depoimentos que figuram nos autos dos processos, apreendemos com mais clareza sobre sua autoidentificação feminina e sobre o seu desejo de reconhecimento. *Enverga, mas não quebra* tanto cumpre seu papel em desmistificar e em humanizar Cintura Fina, como também aguça a curiosidade do leitor e da leitora em saber mais sobre ela. Logo se vê que o autor, de modo competente, concretizou suas intenções.

Resenha recebida em 31 de março de 2021. Aprovada em 13 de maio de 2021.

Meandros da contracultura no Brasil anos 70



Sheyla Castro Diniz

Mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pós-doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT- Alta Floresta). Autora do livro “...De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. sheyladiniz@usp.br

Meandros da contracultura no Brasil anos 70

Meanders of counterculture in 70's Brazil

Sheyla Castro Diniz

FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1, 2019, 142 p. (Coleção Lampejos, v. 1).



Celso Favaretto vem lançando luz sobre a experiência contracultural brasileira desde a década de 1970. Um dos pioneiros no assunto, em 1979 publicou o incontornável *Tropicália: alegoria alegria*¹ e seguiu desenvolvendo pesquisas em torno de figuras de proa como Hélio Oiticica², dentre outras personalidades e debates acerca da arte e da cultura contemporâneas ao tropicalismo e ao chamado pós-tropicalismo. Exemplos a esse respeito são as reflexões tecidas em sua livre-docência³ e, antes disso, na primeira metade dos anos 1980 – quando no Brasil se ansiava pela abertura política e uma parcela dos intelectuais se concentrava em problemáticas consideradas mais urgentes –, o rico material sobre contracultura e cultura marginal e o dossiê vanguarda e pós-modernismo, respectivamente organizados nos números 5 e 7 de *Arte em Revista*⁴, periódico do Centro de Estudos de Arte Contemporânea (Ceac) da Universidade de São Paulo, do qual Favaretto era coordenador junto a Otília Arantes e Iná Camargo Costa.

Como ele frisa em *A contracultura, entre a curtição e o experimental*, o pós-tropicalismo, expressão genérica, não guardaria uma relação imediata com o “pós-modernismo que aos poucos se irradiava em consonância com a afirmação em toda a parte da lógica cultural do capitalismo avançado” (p. 23). Apesar do processo em curso de massificação da cultura, as iniciativas que despontaram na esteira da Tropicália – na música, no cinema, no teatro, na literatura, nas artes visuais e no jornalismo alternativo, ainda que cada uma tenha as suas singularidades diante da indústria cultural em plena reestruturação no pós-68 – abrangeram um

tipo de produção artística aliada a posições culturais e comportamentos que privilegiavam as “vivências”, a vida cotidiana, a arte fora dos registros consagrados, enfim, tudo que poderia [até certo ponto] ser considerado marginal à cultura estabelecida

¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2007.

² Ver *idem*, *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

³ Ver *idem*, *Arte e cultura nos anos 70: o pós-tropicalismo*. In: *Moderno, pós-moderno, contemporâneo: na educação e na arte*. Tese (Livre-docência em Educação) – USP, São Paulo, 2004.

⁴ *Arte em Revista*, ano 3, n. 5, São Paulo, maio 1981, e *idem*, ano 5, n. 7, São Paulo, ago. 1983. Na edição n. 7, ver especialmente o artigo *Nos rastros da Tropicália*, de Celso Favaretto.

[...]. Portanto, trata-se de pensar [...] em quais produções artísticas pode-se flagrar modos de articulação do experimentalismo dos anos 1960, especialmente aquele do tropicalismo, aos rituais da nova sensibilidade contracultural, às condições então surgidas do circuito da arte, ao jogo com o mercado e, finalmente, a uma certa significação política que se diferencia daquela dos anos 1960 [p. 23 e 24].

É comentando parte dessas produções e as discussões que suscitaram que Favaretto nos apresenta a bivalência e ambivalência das novas aspirações da juventude e das propostas culturais que se manifestaram de maneira idiossincrática em solo brasileiro, sob a ditadura, entre o ocaso dos anos 1960 e meados da década seguinte. Seu livro compila três artigos/ensaios já publicados.⁵ Reunidos agora em capítulos que conservam os mesmos títulos, oferecem um panorama mais abrangente do exercício interpretativo do autor, para quem o experimental e/ou marginal herdeiro das vanguardas e a curtição ou o seu congênere desbunde – como aqui a contracultura ficou conhecida, quando não estigmatizada sob a ótica estreita do hedonismo, escapismo ou mero mimetismo do *underground* estadunidense – foram, mesmo com ênfases distintas, posturas convergentes em muitos casos.

Não vou me ater aos capítulos separadamente, mas, priorizando uma exposição mais ou menos cronológica dos artistas, obras e fatos mencionados, elencar do conjunto do livro o que faz dele uma bibliografia indispensável aos interessados pela contracultura no Brasil.

Logo de início, Favaretto revisita certos diagnósticos pessimistas sobre a arte e a cultura do princípio dos anos 1970. Máximas como “vazio cultural” – cunhada pelo jornalista Zuenir Ventura na revista *Visão* (1971)⁶ – ou análises como a do sociólogo Luciano Martins, na qual avalia a contracultura sob o signo da alienação⁷, acabaram escamoteando a vitalidade crítica e artística de práticas e experiências contraculturais sob a égide da censura, da repressão e da expansão do mercado. Guardadas as suas particularidades, esses e outros diagnósticos, impactados pelo AI-5 (1968), explicitavam as inegáveis contradições da elástica vertente contracultural. Seria impróprio, entretanto, mensurá-la com a mesma régua que orientou a “arte engajada”, o desejo coletivo de participação ou o rigor *avant-garde* da década de 1960, da qual a maioria dos projetos se distinguiu, “principalmente pela ênfase atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades” (p. 11). Sendo assim, ao propalado “vazio cultural”, ainda que fosse um “vazio cheio”, como ponderaria Ventura⁸, faltava considerar a contracultura como “uma das variáveis das tentativas de superação dos impasses apontados, certamente porque suas proposições não se coadunavam com o que se esperava como enfrentamento do suposto vazio” (p. 19 e 20).

⁵ Ver FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *Modus: Revista de História da Arte*, v. 1, n. 3, Campinas, set.-dez. 2017, *idem*, 60/70: da participação ao comportamental. *Literatura e Sociedade*, n. 29, São Paulo, jan.-jun. 2019, e *idem*, 60/70: viver a arte, inventar a vida. In: LAGNADO, Lisette (org.). *Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo: seminários*, 2006. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

⁶ Ver ensaio de VENTURA, Zuenir. Vazio cultural. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

⁷ Cf. MARTINS, Luciano. A “geração AI-5” e maio de 68: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento, 2004, esp. p. 19. O ensaio Geração AI-5 é de 1979.

⁸ Cf. VENTURA, Zuenir. A falta de ar [*Visão*, 1973]. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de e VENTURA, Zuenir, *op. cit.*, esp. p. 58-60, 63 e 64.

Em grupos artístico-culturais anteriores ao tropicalismo (1967-1968) Favaretto detecta fortes indícios de atitudes contraculturais, seja porque elas se opunham genericamente à vida burguesa, seja porque contrariavam expressões artísticas vigentes no pós-64 ou mesmo antes (p. 29 e 30). Nesse sentido, refere-se ao movimento “catequese poética”, liderado em São Paulo por Lindolf Bell, e a escritores influenciados por Rimbaud, pelos surrealistas e pela “geração *beat*”, como um Roberto Piva ou um Jorge Mautner, este mais tarde enaltecido por Caetano Veloso como o antecipador de questões deflagradas pela contracultura.⁹ E, claro, constata tais indícios no neoconcretismo de Lygia Clark, de Lygia Pape e, em especial, de Hélio Oiticica, que, em defesa da anti-arte ambiental, chega ao sugestivo labirinto-penetrável “Tropicália” (1967).

Paralelamente à obra da qual deriva o nome do movimento desencadeado principalmente via música do “grupo baiano”, outras produções de impacto na cena artística dos anos 1960 foram a montagem do Teatro Oficina para a peça oswaldiana *O rei da vela*, o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e a narrativa fragmentária, “tóxica, violenta, com excesso de imagens e reiteração dos mesmos elementos”, oriundos da sociedade do espetáculo e do imaginário de consumo (p. 81), de que se serviu José Agrippino de Paula em *PanAmérica*, todas de 1967. A esta última, antes uma “epopeia contemporânea do império americano” do que propriamente um romance, como sentenciou Mário Schenberg no prefácio, Favaretto reserva boa parte do segundo capítulo (p. 78-85), dando assim visibilidade a José Agrippino, cuja originalidade e radicalidade criativas – diferentes do não menos radical Antônio Callado em *Quarup* (1967) – engrossaram o caldo de cultura que antecedeu a “explosão tropicalista” (p. 31).

Detonada, então, por volta de 1968, a contracultura absorveu a seu modo manifestações artísticas e movimentações da juventude internacional, emergindo ao mesmo tempo do nosso modernismo e conjuntura sócio-histórica. Pode-se dizer que, inicialmente, aliou o desejo de participação política com a liberação da arte, da mente e do corpo para além de uma cultura de esquerda que se pretendia nacional e popular. Passado o *frenesi* tropicalista, os “anos de chumbo” (1969-74) não puderam soterrar o que germinara. “É da intersecção desses conceitos operacionais” – retomando Silviano Santiago¹⁰ quando caracteriza a natureza polissêmica da curtição (ora desbunde, ora nova sensibilidade, ora cultura alternativa, ora marginalidade) – “que surgiram as mais expressivas produções culturais da primeira metade dos anos 1970, que, aliás, não deixavam de se opor à ditadura civil-militar”. Pulverizadas, essas produções adotaram estratégias lúdicas, plurais e não raras vezes ambíguas, nem por isso isentas de vigor e criticidade ante o recrudescimento do regime, do “milagre econômico” que marca igualmente o período e do próprio sistema da arte em franca institucionalização (p. 11 e 12).

Do neorromantismo da contracultura – sua face mais frágil ante as investidas mercadológicas visando ao público jovem, não obstante a moral con-

⁹ Ver VELOSO, Caetano. Prefácio. In: MAUTNER, Jorge. *Deus da chuva e da morte*. Goiânia: Kelps, 1997, s./p. Este livro em que Mautner estreava como escritor foi lançado em 1962, rendendo-lhe na época o prêmio Jabuti.

¹⁰ Cf. SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, esp. p. 128.

servadora sob a racionalidade do Estado autoritário – proliferaram o ideário *hippie* e as comunidades alternativas em vários cantos do país. O impulso *drop-out* exacerbava o descontentamento com a burocratização da vida e com o *modus operandi* da família pequeno-burguesa à qual pertenciam muitos adeptos da “nova sensibilidade”, evidenciada, além do mais, “por meio da gestualidade do corpo, do sensorial, das experiências limite via drogas, do misticismo e dos comportamentos renovados na vida amorosa” (p. 35), somados ao fascínio pela psicanálise, pela psicologia analítica de Jung e por práticas terapêutico-religiosas, tanto orientais quanto afro-brasileiras e indígenas, refratárias ao dualismo ocidental. Favaretto destaca Luiz Carlos Maciel, em cuja “Coluna Underground” (1969-71), n’*O Pasquim*, e no breve e iconoclasta *Flor do mal* (1971), notabilizou-se como “guru” dessa “nova consciência”, disseminada por revistas e jornais do mesmo gênero – *O bondinho*, *Presença*, *Verbo*, *Rolling Stone*, para citar alguns (p. 39-41). Frisa, ainda, que “foi o primeiro momento no Brasil em que, como atitude contracultural, a política das minorias encontrou espaço de afirmação, com assunção das mulheres, dos negros, dos homossexuais” (p. 42).

Nas atividades artísticas e na atividade crítica, parte significativa de tudo isso – e esse é um dos argumentos centrais do livro –, a contracultura foi articulada com o “experimental”. Esta palavra, tal qual concebida por Hélio Oiticica¹¹, adquiriu aqui importância ímpar, pois, juntamente aos experimentalismos estéticos, resistentes ao grande mercado e aos padrões estabelecidos, “a atitude contracultural, à semelhança daquelas surrealistas e dadá, em muito implicava uma estetização da vida” e/ou a “assimilação da vida cotidiana na arte” (p. 42 e 43). Daí a relevância da dimensão corpórea, fundamental, por exemplo, nos parangolés de Oiticica e nos objetos-sensoriais de Lygia Clark desde os anos 1960. Atenta a “procedimentos hauridos das vanguardas [...] ou, ao contrário, salientando a precariedade material e o inacabamento formal” (p. 49), a arte que, na forma e na linguagem, foi se constituindo “marginal” e/ou “subterrânea” – palavras também sugeridas por Oiticica em textos e na famosa bandeira-poema “Seja marginal, seja herói” –, teve neste e em outros nomes como Caetano Veloso, Torquato Neto, Waly Salomão e Rogério Duarte os mais influentes propositores, já que, conforme Favaretto, eles foram responsáveis pela “articulação entre a nova sensibilidade contracultural e o experimentalismo construtivista” (p. 59).

Descoberto o seu talento no auge do Cinema Novo, quando criou o imponente pôster do longa-metragem de Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), o poeta e *designer* gráfico Rogério Duarte ilustrou uma série de livros, revistas e capas de discos representativos da contracultura ou, mais precisamente, da “cultura marginal”, tornando-se referência “dessa linha mais consistente de pensamento” (p. 59) e, para Caetano Veloso, um “mentor intelectual da Tropicália”.¹² Ao lado de Gilberto Gil e demais artistas brasileiros, Caetano viveu no exílio o rescaldo da contracultura europeia e, através da imprensa, seguiu fomentando debates sobre cultura e política no Brasil. Embora sua carreira (e a de Gil) se solidificasse comercialmente no pós-exílio,

¹¹ Ver, por exemplo, o texto de OITICICA, Hélio. Brasil diarréia [1970]. *Arte em Revista*, ano 3, n. 5, *op. cit.*, p. 43.

¹² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 106.

lançou em 1973 o LP *Araçá azul*¹³ (devolvido nas lojas, haja vista o seu grau de experimentação) e colaborou com a primeira e única edição da revista *Navilouca* (1974), que, exemplar da articulação de que fala Favaretto, teve à frente Waly Salomão e Torquato Neto.¹⁴

Letrista seminal do tropicalismo, Torquato manteve acesa a chama da crítica cultural e política até sua morte chocante em 1972. Encabeçou a coluna “Geleia geral” no jornal *Última hora*¹⁵, protagonizou o super-8 de Ivan Cardoso *Nosfataru no Brasil* (1972) e assinou canções com o ousado e experimental Jards Macalé, parceiro assíduo de Sailormoon, tal qual Waly se designara no icônico *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972). Livro esboçado no Carandiru, onde o futuro autor fora preso por porte de maconha, o marginalismo temático e de linguagem estava para a “estética da curtição”¹⁶ assim como estava para a tenacidade com que Waly dirigiu *Gal a todo vapor*, temporada carioca de *shows* de Gal Costa, cujo LP *Fa-Tal*¹⁷, de 1971, ganharia o epíteto de “álbum da geração desbunde”.

Dentre outros expoentes desse “pós-tropicalismo” – seja ele apenas um marco temporal, mas simultaneamente uma bússola do legado da Tropicália em fração considerável das artes brasileiras da primeira metade dos anos 1970 – estão a literatura de Gramiro de Matos e José Simão, as peças de Antônio Bivar, José Vicente, Leilah Assumpção e do Teatro Oficina, como *Gracias, señor* (1972), os espetáculos de dança dos Dzi Croquettes, músicos que incorporaram o *rock* e o experimentalismo sem se descolarem da MPB¹⁸, a profícua produção em super-8, o “cinema-boca-do-lixo” que despontou na capital paulista e o “cinema marginal” de gente como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Neville d’Almeida, Andrea Tonacci, André Luiz Oliveira e Glauber Rocha no filme *Câncer* (1972), do qual participaram Rogério Duarte e Hélio Oiticica. Nesse inventário em que cabe mais uma porção de nomes, mapeados por Favaretto, há ainda menção ao professor, escritor e crítico de arte recifense Jomard Muniz de Brito (p. 36-38), um dos tantos exemplos de que a curtição/desbunde e as práticas experimentais na contracultura, inclinações nem sempre equilibradas com o mesmo peso, não se confinaram ao Rio de Janeiro, a São Paulo e, quando muito, a Salvador, como supõem alguns.

Alastrando suas ramificações até o final dos anos 1970, como atestam as atividades da turma Nuvem Cigana ou as de vários escritores sob o leque da “poesia marginal”¹⁹, é a partir desse contexto, contudo, “já marcado pelos primeiros sinais políticos de redemocratização”, que as experiências contraculturais se diluíram. De destino ambíguo, “seus despojos foram, em parte, recuperados pelo sistema cultural industrial, inscrevendo os signos vivos de uma cultura em trânsito, entre o moderno e o contemporâneo” (p. 108). Recu-

¹³ *Idem*, *Araçá azul*. LP Philips, 1973.

¹⁴ Ver SALOMÃO, Waly e NETO, Torquato (coord. e org.). *Navilouca*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

¹⁵ Ver NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*: do lado de dentro (org. Waly Salomão e Ana Maria da Silva Araújo Duarte). 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

¹⁶ SANTIAGO, Silviano, *op. cit.*

¹⁷ Gal Costa. *Fa-Tal – Gal a todo vapor*. LP Philips, 1971.

¹⁸ Ver DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais*: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2017.

¹⁹ Ver, por exemplo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. Já sobre a turma carioca Nuvem Cigana, ver *idem*, *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

perados parcialmente porque muito do que se propôs e produziu tinha caráter efêmero, contingente e de experimentação, à espera de pesquisadores que possam levar adiante a “análise pormenorizada dessas produções para melhor configurar o entendimento da atividade contracultural no Brasil, enfatizando a variedade das manifestações, destacando a singularidade de cada produção, as recorrências e intersecções temáticas e de procedimento” (p. 54-64). Quem, portanto, intenciona se aventurar pelos meandros da *Contracultura, entre a curtição e o experimental*, vai encontrar nesse livro de Celso Favaretto – a despeito do não ineditismo dos artigos/ensaios nele reunidos – um guia de possibilidades investigativas e um instigante farol.

Resenha recebida em 5 de fevereiro de 2021. Aprovada em 13 de março de 2021.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre DALÍ, Salvador. *A persistência da memória*, 1931, óleo sobre tela, 24 x 33 cm. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Persist%C3%A2ncia_da_Mem%C3%B3ria#/media/Ficheiro:A_Persist%C3%A2ncia_da_Mem%C3%B3ria.jpg>. Acesso em 18 abr. 2021, e CAMPANTE, Sérgio. In: BLOCH, Marc. *Apologia da história* ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, capa do livro, fotografias, montagem.
- p. 7 WARPECHOWSKI, Eduardo sobre BLOCH, Marc. *Apologia da história* ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, capa do livro (detalhe).
- p. 37 ACLAND, Cap. W.A.D. Na praia de Malekula, Vanuatu, cerca de 1884. Cortesia do Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford, 1998, fotografia (detalhe).
- p. 38 ACLAND, Cap. W.A.D. Na praia de Malekula, Vanuatu, cerca de 1884. Cortesia do Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford, 1998, fotografia (detalhe).
- p. 40 ACLAND, Cap. W.A.D. Mauga Manuma e a tripulação do HMS Miranda, nov. 1883. Cortesia do Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford, PRM, s./d., fotografia (detalhe).
- p. 43 HADDON, A. C. e WILKIN, A. Demonstração de olaria, Port Moresby, 1898. Cortesia do Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade de Cambridge, s./d., fotografia (detalhe).
- p. 44 HADDON, A. C. e WILKIN, A. Reencenação da morte do Kwoiam, 1898. Cortesia do Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade de Cambridge, s./d., fotografia (detalhe).
- p. 50 WARPECHOWSKI, Eduardo sobre imagens de E. P. Thompson, s./d., fotografias, montagem. Disponível em <<https://pt-br.facebook.com/pages/category/Writer/EP-Thompson-1628598280777484/>>. Acesso em 18 abr. 2021.
- p. 66 WARPECHOWSKI, Eduardo sobre tiras de jornais, s./d., fotografias, montagem.
- p. 84 VIANNA, Armando. *Limpendo metais*, 1923, óleo sobre tela, 99 x 81 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora/MG, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.geledes.org.br/algo-alem-do-moderno-mulher-negra-na-pintura-brasileira-no-inicio-do-seculo-xx/>>. Acesso em 24 abr. 2021.

- p. 100 Lima Barreto. *Gazeta de Notícias*, 13 maio 1920, p. 5, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730>>. Acesso em 12 abr. 2021.
- p. 117 Campanha do Office of War Information. Arquivo Nacional dos EUA, Série World War II Posters, 1942-1945. RG 44: Office of Government Reports, 1932-1947, fotografia (detalhe).
- p. 133 WATERHOUSE, John William. *Ulisses e as sirenas*, 1891, óleo sobre tela, 100,6 x 202 cm, National Gallery of Victoria, fotografia (detalhe). Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ulisses_e_as_Sirenas_\(pintura_de_1891\)#/media/Ficheiro:WATERHOUSE_-_Ulises_y_las_Sirenas_\(National_Gallery_of_Victoria,_Melbourne,_1891._%C3%93leo_sobre_lienzo,_100.6_x_202_cm\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ulisses_e_as_Sirenas_(pintura_de_1891)#/media/Ficheiro:WATERHOUSE_-_Ulises_y_las_Sirenas_(National_Gallery_of_Victoria,_Melbourne,_1891._%C3%93leo_sobre_lienzo,_100.6_x_202_cm).jpg)>. Acesso em 10 maio 2021.
- p. 161 ARCHER, Maria. *Aristocratas*. Lisboa: Aviz, 1945, capa do livro, e Relatório da Censura 2885/1946 (Processo 3549/1946). Direção Geral do Livro dos Arquivos e das Bibliotecas-PIDE/DGS, fotografias da autora (detalhes).
- p. 161 ARCHER, Maria. *Casa sem pão*. Lisboa: Empresa Contemporânea de Edições, 1947, capa do livro, e Relatório da Censura 2971/1947 (Processo 3540/1947). Direção Geral do Livro dos Arquivos e das Bibliotecas-PIDE/DGS, fotografias da autora.
- p. 165 Maria Archer. *Folha de S. Paulo*, 1955, fotografia da autora (detalhe).
- p. 166 Maria Archer. *Correio Paulistano*, 1956, fotografia da autora (detalhe).
- p. 170 Artigos de Maria Archer publicados em *Portugal Democrático*, n. 4, out. 1956, e n. 8, fev. 1957, fotografias da autora (detalhes).
- p. 172 ARCHER, Maria. *Os últimos dias do fascismo português*. São Paulo: Liberdade e Cultura, 1959, e contrafé da Pide, fotografias da autora (detalhes).
- p. 175 KUCINSKI, Bernardo. K. São Paulo: Expressão Popular, 2011, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://blogdaboitempo.com.br/2011/11/28/comentarios-sobre-k-de-bernardo-kucinski/>>. Acesso em 17 abr. 2021.
- p. 190 MATTOS, Gabriela. Conheça 7 livros sobre crítica literária. *Estante Blog*, 5 fev. 2020, livro, fotografia, montagem. Disponível em <<https://blog.estantevirtual.com.br/2020/02/05/livros-sobre-critica-literaria/>>. Acesso em 14 abr. 2021.
- p. 209 SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014, capa do livro, fotografia, montagem. Disponível em

<<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=85141>>. Acesso em 14 mar. 2021.

- p. 225 Carmen Miranda e o Bando da Lua. O figurino é o mesmo usado no espetáculo teatral *Streets of Paris* (1939), s./d., fotografia (detalhe). Disponível em <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/sons-de-garoto/>>. Acesso em 19 maio 2021.
- p. 247 OITICICA, Hélio. Tropicália-Penetráveis PN2 e PN3, 1967. Montagem para a XXIV Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1998, fotografia de César Oiticica Filho (detalhe). Disponível em <<https://ebac.art.br/about/news/6036/>>. Acesso em 14 abr. 2021.
- p. 262 *Frames* de cenas da série *Sherlock* de GATISS, Mark e MOFFAT, Steven (criadores). Produção de Sue Vertue e Elaine Cameron. Reino Unido, BBC, 2010-2017, fotografias (detalhes).
- p. 265 Palácio Topkapi, em Istambul, imagem sem autoria, s./d., fotografia (detalhe). Disponível em <<https://lacienciabailacondios.blogspot.com/2012/04/palacio-anunnaki-de-topkapi.html>>. Acesso em 18 mar. 2021.
- p. 277 Anúncio natalino da Ótica Boa Vista. *Diário do Paraná*, Curitiba, 13 dez. 1970, p. 12, fotografia da autora.
- p. 279 Vida ao Super 8. Material de divulgação do I Festival Brasileiro do Filme Super 8. Coordenação Sylvio Back. Arte de Ivens Fontoura e Renato Schmith, com colaboração de Márcia Simões. Realização: Governo do Estado do Paraná/ Secretaria de Educação e Cultura/ Fundepar/ Museu da Imagem e do Som. Curitiba, 1973-1974, fotografia da autora.
- p. 288 Cartaz do II Festival Brasileiro do Filme Super 8. Coordenação Sylvio Back. Arte de Márcia Simões. Realização: Governo do Estado do Paraná, Secretaria de Educação e Cultura, Fundação Teatro Guaíra, Ministério da Educação e Cultural, Plano de Ação Cultural e Instituto Nacional do Cinema. Curitiba, 1975, fotografia da autora.

Normas de publicação

Aos colaboradores

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte publica artigos e resenhas inéditos da área de História, com interlocuções com o campo das Artes e da Cultura em geral. Para facilitar o trabalho de editoração, pede-se aos colaboradores que sigam as seguintes normas:

1. O material para publicação deverá ser encaminhado para artcultura@inhis.ufu.br, em Word 7.0 ou compatível. O nome do autor deve vir acompanhado de informações especificando a atividade que exerce, a instituição (se for o caso) em que trabalha e itens básicos de seu currículo.

2. Os artigos (com títulos em português e em inglês) deverão conter intertítulos, sem alusão a Introdução e Conclusão, e se estender por 15 a 25 páginas, enquanto as resenhas deverão ter entre 4 e 6 páginas. Os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman tamanho 12, em espaço 1,5 (margens superior e inferior à base de 3 cm; margens laterais, 2,5 cm).

3. A simples remessa de originais implica autorização para publicação, incluídas eventuais alterações decorrentes do processo de revisão.

4. As traduções devem vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

5. Os artigos serão submetidos, por meio de avaliação cega, à apreciação de dois pareceristas. No caso de eventual divergência entre os avaliadores, o conselho editorial enviará o trabalho a um terceiro consultor.

6. As notas deverão ser indicadas no corpo do texto por algarismo arábico, em ordem crescente, e listadas no rodapé da página. Ao mencionar uma obra pela primeira vez, fazer citação bibliográfica completa. Em caso de nova referência a ela, utilizar o padrão SOBRENOME, Nome, *op. cit.*, p., ou *idem, ibidem*, quando for o caso de uma segunda citação consecutiva de um mesmo autor e/ou de uma mesma obra.

7. Serão admitidas notas, desde que imprescindíveis e limitadas ao menor número possível.

8. As notas devem ser digitadas em espaço simples, com caracteres tamanho 10.

9. Para as citações com mais de cinco linhas, não é preciso abrir e fechar aspas, bastando colocar o trecho em itálico, proceder ao recuo das margens e digitá-lo em letra com tamanho 11, em espaço simples. Quanto ao mais, as palavras em itálico devem ser reservadas tão somente para expressões em idioma estrangeiro.

10. Para as citações com cinco linhas ou menos que apareçam no corpo principal do texto, simplesmente “abrir” e “fechar” aspas, sem recorrer a itálico ou a recuo das margens.

11. A revista não publica bibliografia ao final dos textos.

12. Os artigos devem vir acompanhados de resumo (em torno de 10 linhas), *abstract*, 3 palavras-chave e 3 *keywords*.

13. Os artigos podem ser acompanhados de imagens (reduzidas ao mínimo indispensável), em formato JPG e com resolução de 300 dpi.

Diretrizes para os autores

O processo de submissão e publicação de artigos na *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte não acarreta nenhum tipo de custo aos autores.

Padrão para citação

Livro

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, ano de publicação, página citada (p.) ou páginas citadas (p.).

Ex.: DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2004, p. 65.

Se houver subtítulo, este deve aparecer sem itálico.

Se houver outra edição do mesmo livro, esta deve ser indicada logo após o título.

Coletânea

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. *In*: SOBRENOME, Nome (org.). *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, data, página citada.

Ex.: ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de história. *In*: SOIHET, Rachel *et alii* (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2005, p. 410.

Artigo

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*, volume e número, Local, mês (abreviado) e ano de publicação, página citada.

Ex.: NEVES, Lucilia de Almeida. Memória e História: potencialidades da História Oral. *ArtCultura*, v. 5, n. 6, Uberlândia, jan.-jun. 2003, p. 33.

Tese acadêmica

SOBRENOME, Nome. *Título da tese em itálico*: subtítulo. Tipo de trabalho: Dissertação ou Tese (Mestrado ou Doutorado, com indicação da área do trabalho) – vinculação acadêmica, Local e data de defesa, página citada.

Ex.: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica*: uma análise de filme. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2001, p. 40.

Documentos eletrônicos

AUTOR(ES). Denominação ou Título. Indicações de responsabilidade. Data. Informações sobre a descrição do meio ou suporte.

Obs.: para documentos *on-line*, são essenciais as informações sobre o endereço eletrônico, apresentado entre os sinais <>, precedido da expressão “Disponível em” e a data de acesso ao documento, antecedida por “Acesso em”.

Ex.: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Troca de noivos na família imperial! 2003. Disponível em <<http://www.nossahistória.net>>. Acesso em 1 set. 2004.

Declaração de direito autoral

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos da licença Creative Commons, adotada a partir da *ArtCultura*, v. 21, n. 39 (jul.-dez. 2019).

CC BY-NC-ND 4.0: o artigo pode ser copiado e redistribuído em qualquer suporte ou formato. Os créditos devem ser dados ao autor original e mudanças no texto devem ser indicadas. O artigo não pode ser usado para fins comerciais. Caso o artigo seja remixado, transformado ou algo novo for criado a partir dele, ele não pode ser distribuído.

Autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços de e-mail neste *site* serão usados exclusivamente para os propósitos da revista, não estando disponíveis para outros fins.

Todo conteúdo da Revista *ArtCultura* de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura> está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.

Endereço

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte
Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica
Bloco 1H, sala 1H 36. Uberlândia – MG
CEP 38408-100
Fone: (34) 3239-4130, ramal 29
E-mail: artcultura@inhis.ufu.br
Home-page: www.artcultura.inhis.ufu.br
Instagram: @revistaartcultura